

LECH KALINOWSKI

TREŚCI IDEOWE I ESTETYCZNE DRZWI GNIEŹNIEŃSKICH

Pamięci mojego Ojca

WSTĘP

Drzwi Gnieźnieńskie są dla nas jedyną pozostałością po niewątpliwie bogatym niegdyś, dwunastowiecznym wyposażeniu romańskiej bazyliki archikatedralnej w Gnieźnie, założonej w latach 1040—1064 pod wezwaniem Wniebowzięcia Panny Marii, przebudowanej i ponownie konsekrowanej w dniu 1 maja 1097 roku. Czcigodne te podwoje włączone w w. XIV w mury gotyckiej świątyni, którą dzięki staraniom arcybiskupa Jarosława Bogorii Skotnickiego wznosić zaczęto w r. 1342 na dawnym miejscu, od drugiej połowy w. XVIII strzegą południowego wejścia do katedry, stanowiąc przedmiot uświęconego tradycją podziwu dla swych wartości starożytnych i historycznych.

Gdy dzisiaj, stojąc w półmroku kościelnego przedsionka, przebiegamy oczyma ich smukłe, w brązie odlane skrzydła, dostrzegamy tylko okaleczony kształt artystyczny pokryty zacierającymi się śladami płasko rzeźbionego piękna, pozbawiony pierwotnego zaplecza architektonicznego, wyrwany z zespołu treści liturgicznych i społecznych romańskiego średniowiecza, w osamotnieniu ideowym niemal martwy. Nie wiemy nawet, jak się do nich zbliżyć, aby do nas przemówiły. Mimo bowiem istnienia cennych prac wyjaśniających pochodzenie stylistyczne oraz czas i miejsce wykonania zabytku wciąż jeszcze sobie nie uświadomiamy, czym były Drzwi Gnieźnieńskie dla człowieka w. XII. Dla swego twórcy. Dla wyższego duchowieństwa świeckiego i zakonnego. Dla dworów książęcych. Dla baronów, komesów i rycerstwa. Dla rzemieślników zamieszkujących podgrodzia i rzesz ludności wiejskiej.

Powstanie każdego dzieła sztuki uwarunkowane jest współzrędnymi życia społecznego i umysłowego epoki. W średniowieczu cały byt materialny — zarówno przyrodę, jak i wytwory rzemiosła, do którego według ówczesnej

systematyki zaliczana była sztuka — pojmowano symbolicznie. Świat, mówi Hugo od św. Wiktora, jest jak księga napisana palcem Bożym: *Universus enim mundus quasi quidam liber est scriptus digito Dei et singulae creaturae quasi figurae quaedam sunt non humano placito inventae, sed divino arbitrio institutae ad manifestandam invisibilem Dei sapientiam*¹. Ubóstwo duchowe znamionuje człowieka, który kształty liter dostrzega, lecz znaczenia ich nie rozpoznaje: *Quaemadmodum si illiteratus quis apertum librum videat, figuras aspicit sed litteras non cognoscit, ita stultus et animalis homo in visibilibus istis creaturis foris videat speciem, sed intus non intelligit rationem*. Jakie było w oczach średniowiecznego człowieka wewnętrzne *ratio* Drzwi Gnieźnieńskich? Dlaczego powstały? Na czym polega ich wartość tematyczna? Jakie są treści ideowe zabytku? Jakie znaczenie estetyczne przypada treściom artystycznym dzieła?

Na te trudne pytania staramy się w naszej rozprawie dać poprawną odpowiedź badając, w jaki sposób warunki życia umysłowego w w. XII i ówczesne wyobrażenia znalazły odbicie w Drzwiach Gnieźnieńskich². Odpowiedź nasza pytań tych jednakże nie wyczerpuje. Dzieło sztuki jest przecież czymś więcej niż odzwierciedleniem historycznej rzeczywistości; ono samo ideową i artystyczną rzeczywistość tworzy³. Jeśli nawet Drzwi Gnieźnieńskie zaspokajają nasze poznawcze cele i estetyczne upodobania, nigdy nie potrafimy uczynić, by stały się dla nas równie żywe i prawdziwe, jak żywy i prawdziwy był ich świat dla człowieka, który spoglądając na płasko rzeźbione dzieje św. Wojciecha słyszał nierówny oddech leżącej położnicy, kroki wchodzącego na stopnie ołtarza Sławnika, szept modlitwy klęczącego przed kaplicą Adalberta, jęk szatana opuszczającego ciało opętanego, brzęk tłuczonego naczynia w opactwie Św. Aleksego na Awentynie i szmer podziwu na widok całego dzbanka w rękach świętego, szum wody i rytmiczne uderzenia wiosła, nieśmiałe słowa biskupa, złowrogi pomruk Bałtów pruskich, cios śmiertelny włóczni i topora, głuchy upadek ciała, krzyk ptaka, powolny ruch wagi przepelnionej złotem, żalobne westchnienie. W czasie, który nas dzieli od tamtych dni, dźwięki te dawno zamarły.

Praca niniejsza, napisana w pierwotnym zarysie na zamówienie mgr Jerzego Z. Łozińskiego, sekretarza redakcji Biuletynu Historii Sztuki, dzisiejszą zaś postać zawdzięczająca inicjatywie doc. dr Jana Białostockiego i prof. dr Michała Walickiego, referowana była w Państwowym Instytucie Sztuki w Warszawie 18 lutego 1954. Autor składa serdeczne wyrazy po-

¹ Hugo od św. Wiktora, *Didaskalion*, VII, rozdz. 814; por. 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^e Aflevering, Brugge 1946, s. 209).

² Czy spełniamy w ten sposób *pium desiderium* (słuszne, „acz niekonieczne“), jakie wysunął M. Walicki w recenzji pracy Goldschmidta, zamieszczonej w „Biuletynie Historii Sztuki i Kultury“, III nr 1, 1934, s. 59—62?

³ Na wieloraką rzeczywistość dzieła sztuki zwraca uwagę D. Frey, *Der Realitätscharakter des Kunstwerkes* (Kunstwissenschaftliche Grundfragen, Prolegomena zu einer Kunstphilosophie, Wien 1946, s. 107—149).

dziękowania wszystkim, którzy umożliwili jej powstanie życzliwą radą i niezbędną pomocą, a przede wszystkim prof. dr Zofii Ameisenowej, prof. dr Adamowi Bochnakowi i prof. dr Jerzemu Szablowskiemu. Osobne słowa wdzięczności należą się prof. dr Michałowi Walickiemu, redaktorowi wydawnictwa, za wielką wyrozumiałość okazaną autorowi w chwilach przygotowywania pracy do druku.

CZĘŚĆ I

EXEMPLA DLA SCEN Z ŻYCIA ŚW. WOJCIECHA

Powstanie Drzwi Gnieźnieńskich przedstawić można w następujący sposób: głównym tematem zdobiących je płaskorzeźb jest życie i śmierć męczennika św. Wojciecha. Biorąc pod uwagę liczne zgodności zachodzące między poszczególnymi scenami a źródłami pisanymi: żywotami, pasjami i legendami, sądzić należy, iż ustaleniem programu ikonograficznego kierował człowiek wykształcony: *litteratus*. Była to zapewne osoba duchowna — gdyż oświata w wieku XII w Europie stanowiła jeden z głównych przywilejów Kościoła — prawdopodobnie należąca do duchowieństwa świeckiego, skoro drzwi od początku zdobić miały katedrę, niewątpliwie wrażliwa na piękno dzieła sztuki, jak świadczy wybór i uszeregowanie scen.

Przyjęty w pierwszym zarysie temat stał się materiałem treściowym dla artysty, który nadał mu kształty formalne tworząc najpierw w swym umyśle wyobrażenia, następnie zaś przenosząc je na pergamin w postaci roboczego rysunku. Z kolei rysunek posłużył za wzór przy sporządzeniu modelu woskowego, z którego na koniec dokonano odlewu uzupełniając go miejscami cyzelowaniem.

W jaki sposób nastąpiło wypracowanie układu całości i poszczególnych przedstawień? Jaką rolę odegrał w tym twórca wątku literackiego? Jaką wyobraźnia artysty? Jaką warunki zewnętrzne wynikające z użytkowego przeznaczenia dzieła?

Otwór wejściowy, do którego przewidziano pierwotnie Drzwi Gnieźnieńskie, miał kształt prostokąta posiadającego około 167 cm szerokości (taka jest suma szerokości obu skrzydeł) i 328 cm wysokości. Był to prostokąt doskonały, gdyż boki jego pozostawały do siebie w stosunku niemal 1:2, charakterystycznym dla proporcji romańskich. Otwór ten zakryć można było drzwiami bądź o jednym, bądź o dwóch skrzydłach. Przyjęto rozwiązanie drugie zgodnie z dotychczasową tradycją artystyczną, sięgającą początkami czasów starochrześcijańskich¹.

¹ Drzwi zabytkowe w sztuce zachodnioeuropejskiej zestawil G. de Francovich, *Porta* (Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti, t. XXVII, Roma 1935, s. 952—963).

Rozporządzając dwiema jednakowymi, prostokątnymi powierzchniami przystąpiono do określenia ilości i wyboru scen w oparciu o dokładną znajomość dzieł sztuki zachodniej: innych drzwi kościelnych i rozpowszechnionych wówczas cyklów hagiograficznych. Wytyczne dyktowane przez twórcę wątku literackiego musiały być stale uzgadniane z wizją całych drzwi w umyśle wykonawcy.

Pierwszym krokiem prowadzącym do nadania artystycznej postaci tematowi było rozstrzygnięcie kształtu kwater. Dla poznania ówczesnych możliwości pouczające jest zestawienie Drzwi Gnieźnieńskich z wcześniejszymi i współczesnymi zabytkowymi drzwiami. Spośród kilkunastu zachowanych dzieł grupy północnej, metalowych (odlanych z brązu lub trybowanych) i drewnianych, jako materiał porównawczy posłużą drzwi w Augsburgu, w Hildesheimie, zaliczane do grupy północnej drzwi w S. Zeno w Weronie i drzwi w Nowogrodzie.

Najstarsze z nich, drzwi z Augsburga, w południowym portalu katedry, są atypowe, gdyż mają skrzydła różniące się między sobą szerokością². Skrzydło lewe (ca 4 m × 1,28 m) podzielono na czternaście kwater w kształcie ustawionych pionowo prostokątów szerokich i siedem kwater w kształcie podobnie ustawionych prostokątów wąskich, grupując je w trzech rzędach pionowych, z których węższy biegnie środkiem; prawe skrzydło (ca 4 m × 1,01 m) wypełnia tylko czternaście kwater w kształcie stojących prostokątów szerokich, równych wymiarami podobnym kwaterom skrzydła lewego, ułożonych w dwa rzędy. Na drzwiach w Hildesheimie (4,72 m × 2,30 m) znajduje się szesnaście kwater prostokątnych, leżących jedna nad drugą, po osiem na każdym skrzydle³. Drzwi w kościele S. Zeno w Weronie zdobyło pierwotnie trzydzieści sześć (lub trzydzieści dwie) kwater kwadratowych, po osiemnaście (lub szesnaście), w dwóch rzędach na każdym skrzydle⁴. Współczesne Gnieźnieńskim Drzwi Płockie, obecnie w Nowogrodzie (o wymiarach 3,60 m × 2,40 m), posiadają na każdym skrzydle trzynaście kwater: jedną prostokątną u góry i dwanaście kwadratowych, w dwóch rzędach, niżej, przy czym nie wszystkie kwatery wypełnione są kwadratowymi płytami reliefowymi⁵.

Najbliższe naszym co do proporcji, ilości i kształtu kwater oraz układu scen są drzwi w Hildesheimie i one zapewne służyły twórcy Drzwi Gnieźnieńskich za wzór ogólny. Przejmując ich schemat uzyskano podział poziomy, przeciwdziałający pionowemu wydłużeniu skrzydeł. Wzoru hildesheimskiego

² A. Goldschmidt, *Die frühmittelalterlichen deutschen Bronzetüren* (Die frühmittelalterlichen Bronzetüren, t. I, Marburg 1926, tabl. LXIII).

³ Goldschmidt, *o.c.*, tabl. XII.

⁴ A. Boeckler, *Die Bronzetüren von San Zeno in Verona* (Die frühmittelalterlichen Bronzetüren, t. III, Marburg 1931, tabl. III, 1).

⁵ A. Goldschmidt, *Die Bronzetüren von Novgorod und Gnesen* (Die frühmittelalterlichen Bronzetüren, t. II, Marburg 1932, tabl. II, 1).

nie powtórzono jednak mechanicznie. Niewątpliwie bowiem od samego początku projekt przewidywał dwa wątki ikonograficzne: zespół przedstawień figuralnych z życia św. Wojciecha oraz bordiurę z wyobrazeniami zoomorficznymi, odgrywającą rolę odrębnego układu, ubocznego wprawdzie, ale samodzielnego, o czym świadczy zarówno niezwykła jej szerokość, wynosząca niemal połowę wysokości jednej kwatery skrzydła lewego, jak również fakt, iż żadne inne drzwi w grupie północnej nie posiadają bordiury, ograniczając się bądź do listwy gładkiej (Hildesheim, Moguncja), bądź też ożywionej ornamentem (Akvizgran, S. Zeno w Weronie, Nowogród) lub głowami ludzkimi, zwierzęcymi i gwoździami (Augsburg)⁶. Wprowadzenie szerokiej bordiury wywarło decydujący wpływ na nadanie kwaterom dzisiejszych rozmiarów.

Jak to wielokrotnie podnoszono, lewe skrzydło Drzwi Gnieźnieńskich pokrywają wyłącznie zdarzenia poprzedzające działalność misyjną św. Wojciecha: oglądamy na nim narodzenie syna Sławnika, jego dzieciństwo, młodość, działalność biskupią, pobyt w klasztorze Św. Aleksego na Awentynie; natomiast na skrzydle prawym występują jedynie tematy związane z pobytem św. Wojciecha w Polsce: działalność misyjna wśród Bałtów pruskich, śmierć męczeńska, wykupienie zwłok i przeniesienie ich do kraju oraz złożenie ciała w Gnieźnie. Widać w tym wielką troskę o wprowadzenie jasnego podziału. Ale nie tylko w wyborze i podziale scen, czyli ich tematycznym uporządkowaniu, troska ta się zaznaczyła; dostrzegamy ją również w kierunku, w jakim opowiadanie się rozwija: na lewym skrzydle od dołu do góry, na prawym — z góry na dół. Porównując ten kierunek z odwrotnym, w którym ułożono opowiadanie na drzwiach Bernwarda w Hildesheimie, odkrywamy symboliczną celowość. W Hildesheimie opowiadanie biblijne lewego skrzydła rozpoczyna Stworzenie człowieka umieszczone u góry, a więc jakby w niebie, kończy zaś wyobrazenie Kaina zabijającego Abela w dole, na ziemi. Dzieje Odkupienia na skrzydle prawym zapowiada u dołu ziemiska scena Zwiastowania, kończy natomiast u góry Chrystus, który zjawia się Marii Magdalenie po Zmartwychwstaniu w ciele uwielbionym, przebywając już w niebie. Na skrzydłach Drzwi Gnieźnieńskich św. Wojciech rodzi się na ziemi, na najniższej kwaterze, u góry działa cuda i osiągnąwszy wyżyny doskonałości moralnej przez postanowienie niesienia wiary chrześcijańskiej poganom, choćby za cenę życia, wraca „do ziemi” jako bezcenna relikwia, aby spocząć w grobie.

Pozostaje jeszcze do rozpatrzenia sprawa wyboru układu formalnego dla poszczególnych scen. Czy układ ten był dyktowany przez twórcę programu ikonograficznego, czy przez artystę? W jakim stopniu jest on wyrazem ich wyobraźni, a w jakim przejętej przez nich tradycji? Aby móc to rozstrzy-

⁶ Drzwi w Akvizgranie i Moguncji reprodukuje Goldschmidt, *Die frühmittelalterlichen deutschen Bronzetafeln*, tabl. I, II, VI a i b, IX.

gnąć, uświadomić sobie musimy podstawowe pojęcia odnoszące się do twórczości artystycznej w średniowieczu.

Sztuka według średniowiecznych pojęć, jak każde rzemiosło, jest postępowaniem technicznym zgodnym z ustalonymi zasadami⁷. Wytwory rzemiosła i sztuki powstają w wyniku naturalnej konieczności. *Opus artificis est opus hominis quod propter indigentiam operatur, ut vestimenta contra frigus, domum contra intemperiem aeris*⁸. W miarę społecznego rozwoju sztuka podlega sublimacji. Człowiek zaczyna z kolei uprawiać ją dla wygody, potem dla tego, co przystoi, a co nie, wreszcie dla rozkoszy. *Utilitas rerum quattuor complectitur: necessaria, commoda, congrua, grata*⁹. Nawet wtedy, gdy rozkosz staje się najwyższym celem, sztuka w swych podstawach pozostaje użyteczna.

Dzieło sztuki jest wynikiem pracy umysłu ludzkiego, który tworzy wyobrażenia, i rąk ludzkich przenoszących wyobrażenia na materię¹⁰. Wyobrażenia artystyczne mają źródło w działaniu natury: *opus artificis est imitantis naturam vel imaginibus, vel vestimentis, vel similibus*, gdyż człowiek we wszystkim naśladuje naturę: *in omnibus quae agit, naturam imitatur*¹¹. Naśladowanie natury nie jest jednakże naśladowaniem ślepym, ale jakby przedłużaniem i przekształcaniem działania natury, umysł ludzki bowiem tworzyć się stara według tych samych zasad, według których natura działa. Wyobrażenie — wzór dzieła sztuki w umyśle artysty, idealny układ formalny, któremu dzieło sztuki winno być podporządkowane — określane było w średniowieczu terminem *exemplar*¹². Grosseteste podaje w *De artibus liberalibus* następującą definicję: *Forma est exemplar ad quod respicit artifex et ad eius imitationem et similitudinem formet suum artificium*¹³. Artysta ustalając *exemplar*, czyli doskonałą formę, albo szuka natchnienia w porządku idealnym natury i w prawach ogólnych nią rządzących, albo w rzeczywistości jednostkowej. W pierwszym wypadku tworząc naśladuje Boga, w drugim — byt materialny¹⁴.

W w. XII umysł artysty wypełniały nie tyle spostrzeżenia zmysłowe mate-

⁷ Anonim z w. XII w następujący sposób określa różnicę między sztuką (jako wiedzą o postępowaniu technicznym) a wiedzą abstrakcyjną: „Differt autem scientia ab arte, quum ars est collectio praeceptorum quibus ad aliquid faciendum facilius quam per naturam informamur. Scientia autem est rerum cognitio cum certa ratione quare ita sit. Sic itaque scientiae ab artibus differunt“ (De Bruyne, o.c., t. II, s. 372).

⁸ G. de Conches, *Glossae in Timaeum*; zob. de Bruyne, o.c., t. II, s. 267, przypis 1, oraz tenże, *L'Esthétique du Moyen Âge* (Essais philosophiques, III, Louvain 1947, s. 171—172).

⁹ Hugo od św. Wiktora, *Didascalion*; zob. de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, t. II, s. 381—382, 387, oraz tenże, *L'Esthétique du Moyen Âge*, s. 172.

¹⁰ G. de Conches, *In Timaeum*: „Faber volens aliquid fabricare prius illud in mente disponit, postea, quaesita materia, juxta mentem suam operatur“. Zob. de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, t. II, s. 266, przypis 1, oraz s. 383.

¹¹ G. de Conches, *In Timaeum*; zob. de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, t. II, s. 267, przypis 1 oraz tenże, *L'Esthétique du Moyen Âge*, s. 172 n.

¹² De Bruyne, *L'Esthétique du Moyen Âge*, s. 174—175.

¹³ Grosseteste, *De artibus liberalibus*; zob. de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, t. III, s. 152.

¹⁴ De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, t. III, s. 209, przypis 1; tenże, *L'Esthétique du Moyen Âge*, s. 175.

rialnego świata, co schematy kompozycyjne istniejące od dawna¹⁵. Były to jakby wytwory zbiorowej wyobraźni o charakterze ponadosobowym w tym samym stopniu co język. Realizowane w rozlicznych dziełach sztuki, dzięki tradycji artystycznej stawały się typami ikonograficznymi, a dzięki kultowi nabierały znaczenia symboli. W typach zawarta była niezmienna treść ideowa, choć zdarzało się, że typ porzucał starą treść i przyjmował nową¹⁶.

Zarysowane tu pierwszeństwo typu przed spostrzeżeniem zmysłowym znajduje potwierdzenie w teoriach estetycznych średniowiecza. Gdy bowiem starożytność opierała swe pojęcia i systemy na bezpośredniej obserwacji natury i wytworów człowieka, w średniowieczu jako do źródła sięgano do tekstów, budując z nich syntezę o scholastycznym charakterze¹⁷. W praktyce zaś tradycjonalizm ten przejawiał się w długotrwałym eklektyzmie dopuszczającym w równej mierze zapożyczenia ze sztuki rzymskiej, aleksandryjskiej, koptyjskiej, syryjskiej, sassanidzkiej, bizantyńskiej, jak celtyckiej i germańskiej¹⁸.

Biorąc pod uwagę tę postawę dwunastowiecznego artysty zbadajmy, w jakim stopniu układy formalne występujące na Drzwiach Gnieźnieńskich są echem wyobrażeń zbiorowych, czyli jakie posiadają exempla¹⁹.



1. Krzyż emaliowany z w. VI lub IX, Sancta Sanctorum na Lateranie.

Wg Grisara

¹⁵ W. Weisbach, *Religiöse Reform und mittelalterliche Kunst*, Einsiedeln—Zürich 1945, s. 1—8.

¹⁶ O pojęciu typu w ikonografii pisze G. Millet, *Recherches sur l'icongraphie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos* (Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome, CIX, Paris 1916, s. VII—IX).

¹⁷ De Bruyne, *L'Esthétique du Moyen Âge*, s. 60.

¹⁸ Zwraca na to uwagę M. Schapiro, *On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art* (Art and Thought Issued in Honour of A. K. Coomaraswamy, London 1947, s. 142).

¹⁹ Terminu *exemplum* w znaczeniu wzoru dzieła sztuki używa Weisbach, o.c. Pojęcie *exemplum* w piśmiennictwie średniowiecznym omawia J. Th. Welter, *L'Exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Âge*, Paris et Toulouse 1927; w związku z twórczością Jana z Salisburii — H. Liebeschütz, *Mediaeval Humanism in the Life and Writings of John of Salisbury* (Studies of the Warburg Institute, XVII, London 1950, s. 67—73). Przy zbieraniu materiału porównawczego do poszczególnych scen z życia św. Wojciecha i do bordiury Drzwi Gnieźnieńskich korzystałem z bogatych zasobów fotograficznych Muzeum Narodowego w Warszawie. Prof. dr St. Lorentzowi i mgr T. Dobrzeńkiemu dziękuję serdecznie za ich udostępnienie.



2. Narodzenie Marii, mozaika z w. XI, Dafni.

Wg Bréhiera

Scena I: Narodziny św. Wojciecha

Układ formalny tej sceny opiera się na syryjskim typie Narodzenia Chrystusa, zwanym też wschodnim lub bizantyjskim, jak wskazuje leżąca pozycja matki Wojciecha i kąpiel dziecka²⁰.

Rozważmy pochodzenie i rozwój obu motywów.

Za najstarszy przykład Narodzenia Chrystusa z leżącą Matką Boską uważana bywa powszechnie mozaika z czasów Konstantyna Wielkiego, zdobiąca niegdyś belejmską grootę. Wygląd tej mozaiki powtórzono na jednej z ampulek przechowywanych w katedrze w Monzie²¹.

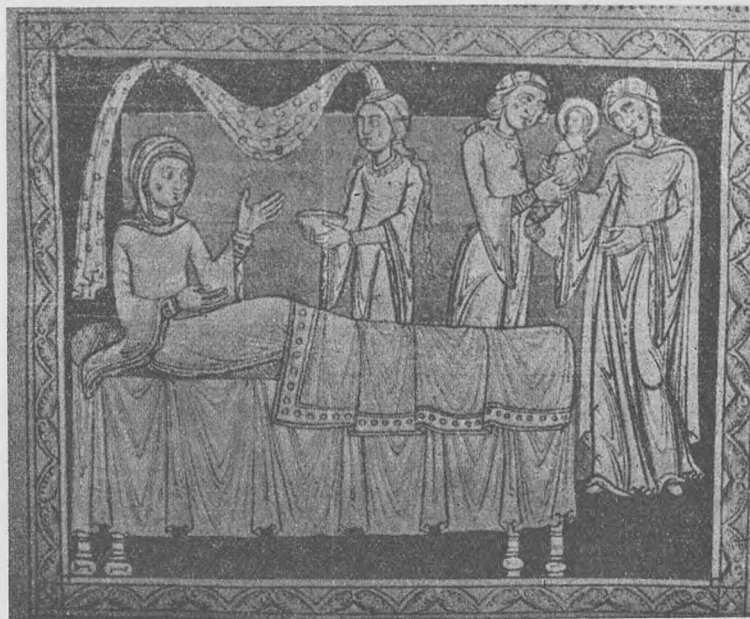
Motywu kąpeli Dzieciątka brak zarówno w Ewangeliach kanonicznych, jak i Apokryfach, gdzie wspomniane są tylko postacie położnych, m.in. Salome. Niektórzy badacze łączą kąpiel Dzieciątka z tekstami Symeona Metafrasta żyjącego w w. X, jednakże niesłusznie, gdyż już wcześniej dostrzegamy ją w sztuce, np. na słynnym krzyżu emaliowanym z w. VI lub IX w Sancta Sanctorum na Lateranie (ryc. 1)²². W ramach kompozycji Narodzenia Chrystusa, wypełniającej środek krzyża, poniżej leżącej Marii, stoją symetrycznie naprzeciwko siebie dwie niewiasty zanurzające Jezusa w naczyniu o kształcie kielicha. Jak trafnie przypuszczają Schmid i Noack, a za nimi przyjmuje Künstle, motyw ten zapożyczono ze sztuki antycznej; być może oparty jest on na przedstawieniach kąpeli młodego Bakchusa²³.

²⁰ E. Mâle, *L'Art religieux du XII^e siècle en France*, wyd. 2, Paris 1924, s. 60–64; Millet, o.c., s. 93–169; K. Künstle, *Iconographie der christlichen Kunst*, t. I, Freiburg i. Br. 1928, s. 344–352. Temat poprawnie rozpoznała i związała z Narodzeniem Dzieciątka Jezus M. Michalcówna, *Iconografia Drzwi Gnieźnieńskich*, rkps, Wrocław 1952, s. 21–22. Autorce składam serdeczne podziękowanie za udostępnienie mi swej pracy. M. A. Lavin w artykule *Giovannino Battista: A Study on Renaissance Religious Symbolism* (The Art Bulletin, t. XXXVII, z. 2, 1955, s. 94–95) zwracaiuwagę, iż od najdawniejszych czasów kąpiel Dzieciątka symbolizowała Chrzest Chrystusa. Może i na Drzwiach Gnieźn eńskich mamy do czynienia z podwójnymi treściami.

²¹ Mâle, o.c., s. 71, fig. 58.

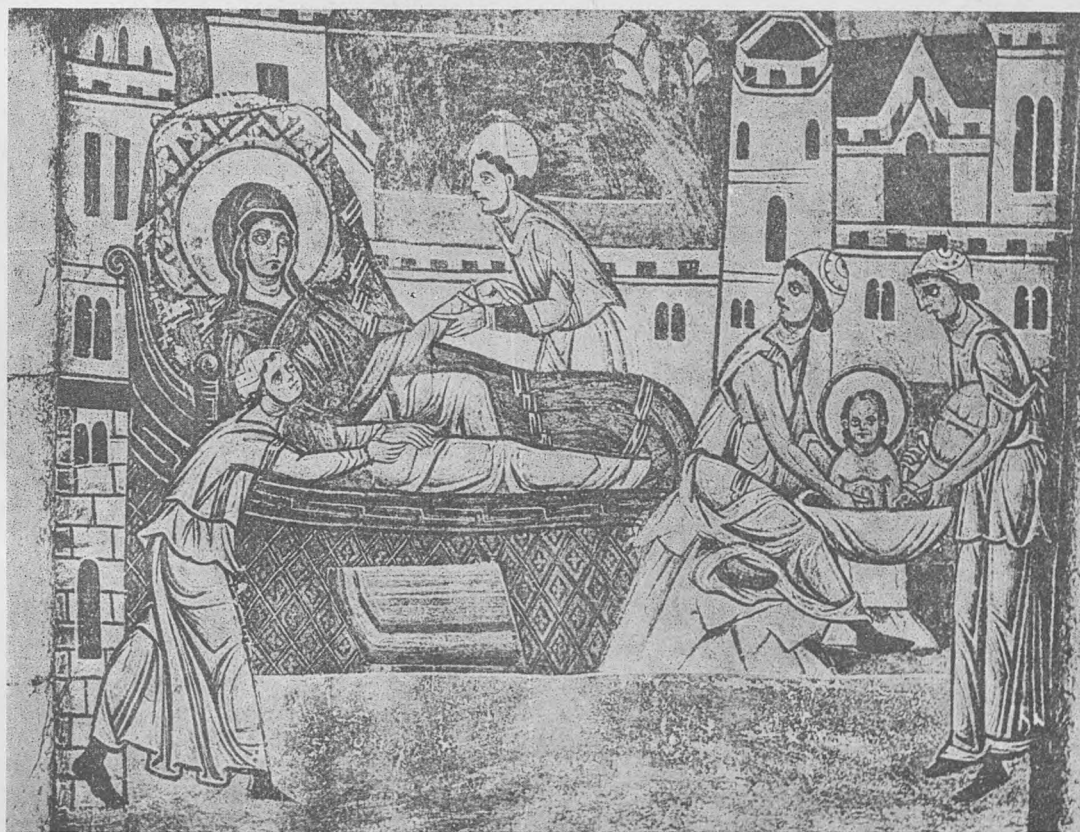
²² Tamże, s. 61, fig. 49; patrz także H. Grisar, *Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz*, Freiburg i. Br. 1908, fig. 31 oraz tabl. I i II do tekstu na s. 58–82. Późniejsze przykłady zebrał M. Schmid, *Die Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst. Entwicklungsgeschichtliche Studien*, Stuttgart 1890, katalog, nr 22, 23, 24, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35 a, 36, 37, 39 b, 45, 49, 50, 59 i 60.

²³ Schmid, o. c., s. 94; F. Noack, *Die Geburt Christi*, Darmstadt 1894, s. 16–51; Künstle, o.c., t.I, s. 348; L. Réau, *L'Influence de la forme sur l'icographie dans l'art médiéval* (Journal de Psychologie Normale et Pathologique, XLIV nr 1–2, Paris 1951, s. 88). Podobieństwo między Dzieciątkiem w scenie Ofiarowania w świątyni a małym Dionizosem podnosi D. C. Shorr, *The Iconographic Development of the Presentation in the Temple* (The Art Bulletin, XXVIII, nr 1, 1946, s. 23).



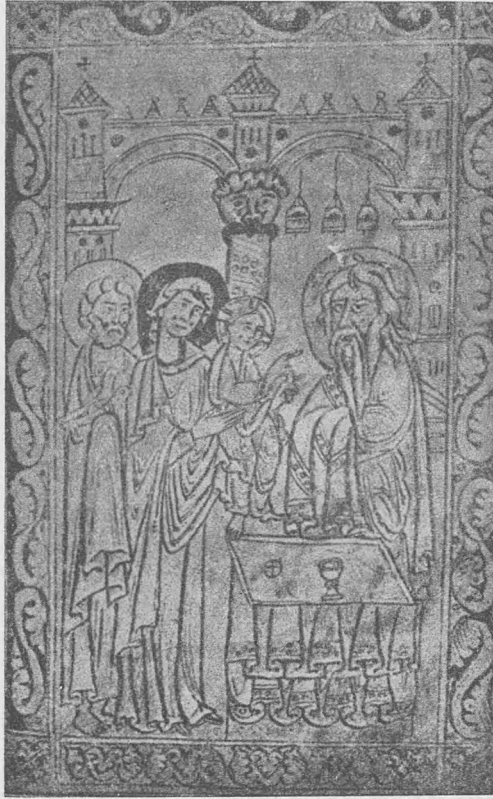
3. Narodzenie Marii, antyfonarz z w. XII, opactwo St Peter w Salzburgu.

Wg Swarzenskiego



4. Narodzenie św. Jana, fresk z poł. w. XIII, baptysterium w Parmie.

Wg Anthony'ego



5. Ofiarowanie Dzieciątka, rytuał z w. XII, biblioteka opactwa w Lambach.

Wg Swarzenskiego



6. Ofiarowanie Dzieciątka, psalterz z w. XII, Biblioteka Uniwersytecka we Fryburgu.

Typ syryjski Narodzenia Dzieciątka rychło przedostał się na Zachód, gdzie wyparłszy typ hellenistyczny, czyli zachodni, przetrwał aż do późnego średniowiecza. Z przykładów karolińskich wymieniamy miniaturę, wypełniającą inicjał O w *Sacramentarium* Drogona z w. IX²⁴, z przykładów romańskich płaskorzeźbę zdobiącą fasadę katedry Notre-Dame-la-Grande w Poitiers²⁵ i miniaturę w *Antyfonarzu* opectwa St. Peter w Salzburgu²⁶.

Pozycję leżącą położnicy i kąpiel dziecka spotyka się również, zapewne pod wpływem Narodzenia Chrystusa, w wyobrażeniach narodzin innych biblijnych postaci, np. Marii — na mozaice z w. XI w kościele klasztorным w Dafni w Attyce (ryc. 2)²⁷ i na miniaturze w *Perykopach* z St. Erentrud w Monachium²⁸ lub św. Jana Chrzciciela — na malowidle ściennym z połowy w. XIII w Baptysterium w Parmie (ryc. 4)²⁹. Ostatniemu przykładowi przypisujemy szczególne znaczenie. Tym razem bowiem jedna z kobiet usługujących św. Elżbiecie, ta, która zbliża się do położnicy, jest podobna w ruchu do niewiasty podającej naczynie matce św. Wojciecha, kąpiel dziecka zaś umieszczona jest obok św. Elżbiety, a nie poniżej, jak w Dafni.

Do bliskich exemplów lewej części kompozycji należy miniatura z Narodzeniem Marii we wspomnianym *Antyfonarzu* w Salzburgu (ryc. 3)³⁰.



7. Ofiarowanie Dzieciątka, sakramentarium Drogona z w. IX, Biblioteka Narodowa w Paryżu.

Wg Schorr

²⁴ Mâle, o.c., s. 63.

²⁵ Tamże; G. de Francovich, *La corrente comasca nella scultura romanica europea* (Rivista del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte, t. VI, z. I—II, Roma 1937, s. 69, fig. 28 do tekstu na s. 64). Michalcówna (o.c., s. 22, przypis 1) zalicza tu także kapitele figuralne w katedrze w Lyonie i w kościele klasztorным St-Hilaire-le-Grand w Poitiers.

²⁶ G. Swarzenski, *Die Salzburger Malerei*, Leipzig 1908, Tafelband: tabl. XCVII, fig. 329.

²⁷ O. M. Dalton, *Byzantine Art and Archeology*, Oxford 1911, s. 327, fig. 199; L. Bréhier, *L'Art chrétien. Son développement iconographique des origines à nos jours*, wyd. 2., Paris 1928, s. 145, fig. 65.

Z przykładów późniejszych wskazujemy reliefy zdobiące słynne kazalnice włoskie w. XIII i XIV: Guida Bigarelli da Como w S. Bartolommeo w Pistoï, Nicola Pisano w Baptysterium w Pizie, Fra Guglielma w S. Giovanni Fuoricivitas w Pistoï i Giovanniego Pisano w Museo Civico w Pizie (S. Rosén, *Succession i simultana Bilder. Stil-kritiska Studier i Antikens och Renässansens Konst*, Lund 1912, s. 83, fig. 31; s. 85, fig. 32; s. 90, fig. 35; s. 92, fig. 36) oraz trzynastowieczną płaskorzeźbę w kościele S. Maria della Pieve w Arezzo (J. Jajczay — E. Schwartz, *Karacsony a Művészetben*, Budapest 1942, tabl. XI).

²⁸ Swarzenski, o.c., tabl. LIX, fig. 188.

²⁹ L. Testi, *Le Baptistère de Parme. Son histoire, son architecture, ses sculptures, ses peintures*, Florence 1916, s. 205, fig. 161 do tekstu s. 204—216; E. W. Anthony, *Romanesque Frescoes*, Princeton 1951, fig. 173 do tekstu s. 105—106.

³⁰ Swarzenski, o.c., tabl. CII, fig. 346.



8. Ofiarowanie Dzieciątka, płaskorzeźba z kręgu Antelamiego zdobiąca niegdyś kazalnice katedry w Ferrarze.

Wg Julliana

Scena II: Ofiarowanie św. Wojciecha

Tekstowi ewangelicznemu Łukasza (2, 22—39) odpowiadają trzy święta obchodzone przez Kościół od w. VI: Purificatio beatae Mariae Virginis, Festum praesentationis Domini i Hypapante (spotkanie z Symeonem)³¹. W sztuce zachodniej z reguły przedstawiane bywa Ofiarowanie Dzieciątka połączone ze spotkaniem Symeona. Układ formalny tematu posiada dwa warianty. Jeśli kompozycja jest symetryczna, ołtarz znajduje się w środku, a po bokach stoją: z lewej strony zazwyczaj Maria z Dzieciątkiem na rękach, za nią niewiasta służebna z gołębkami lub św. Józef, z prawej — Symeon Starzec sam lub z Anną Prorokinią; przy kompozycji niesymetrycznej, jak na Drzwiach Gnieźnieńskich, ołtarz ze stojącym za nim Symeonem przesunięty jest w prawo, co wprowadza do sceny ruch i ożywienie.

Spośród sześciu wyróżnionych ostatnio przez Dorotę Shorr typów ikonograficznych, ilustrujących przebieg kultowego aktu, układowi ciała Sławnika i św. Wojciecha oraz ogólnemu rozmieszczeniu postaci najbliższe są dwa pierwsze i ostatnia odmiana. W typie pierwszym Maria niesie na rękach Dzieciątka zwrócone ciałem do przodu, jak na przytoczonym już krzyżu emaliowanym z Sancta Sanctorum (ryc. 1)³² oraz licznych zabytkach bądź to z w. XI: np. na miniaturze w *Perykopach* Henryka II w Monachium³³, na frontale z kości słoniowej przechowywanym w zakrystii kościoła w Salerno³⁴, na skrzydle leodyjskiego dyptychu w Kaiser-Friedrich-Museum w Berlinie³⁵ i na bizantyńskim tryptyku znajdującym się obecnie w Mona-

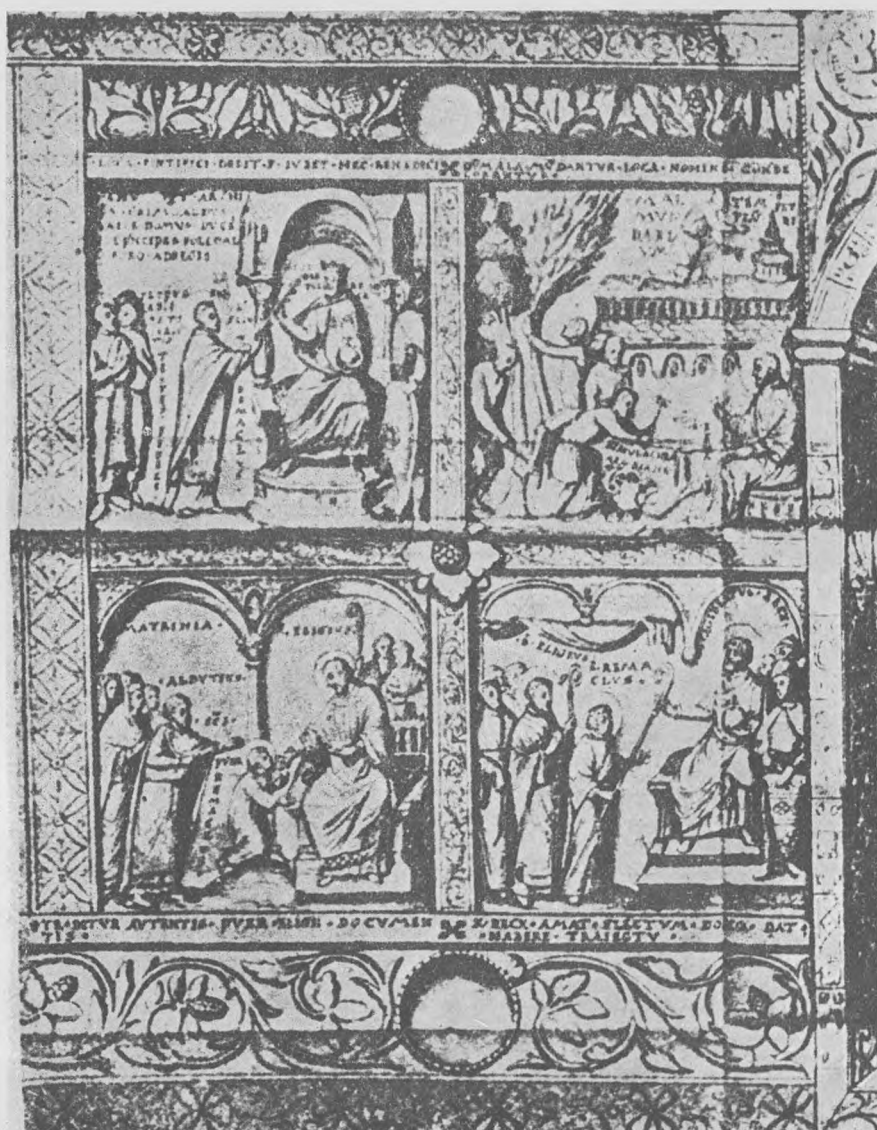
³¹ Shorr, *o.c.*, s. 17—32.

³² *Tamże*, fig. 2 do tekstu na s. 20.

³³ G. Leidinger, *Das Perikopenbuch Kaiser Heinrichs II. (cod. lat., 4452)* (Miniaturen aus Handschriften der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München 5, München b.r. (1914), tabl. 13, fol. 35^v, do tekstu na s. 30—31).

³⁴ Shorr, *o.c.*, fig. 9 do tekstu na s. 22.

³⁵ O. Pelka, *Elfenbein* (Bibliothek für Kunst- und Antiquitäten-Sammler, XVII, wyd. 2, Berlin 1923, s. 149, fig. 99 do tekstu na s. 146); K. H. Usener, *Reiner von Huy und seine künstlerische Nachfolge. Ein Beitrag zur Geschichte der Goldschmiedeplastik des Maastales im 12. Jahrhundert* (Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, VII, 1933, s. 83, fig. 11).



9. Rysunek z w. XVII przedstawiający nie istniejące dziś retabulum św. Remakla ze Stavelot z poł. w. XII (część lewa), Archiwum Państwowe w Liège.

Wg Falkego

chium³⁶, wykonanych również z kości słoniowej; bądź z w. XII: np. na kapitelu w południowo-zachodnim narożniku krużganków benedyktyńskiego klasztoru w Monreale³⁷, na tympanonie kościoła klasztorowego w La Charité-sur-Loire³⁸, na miniaturze w *Rituale* z biblioteki opactwa w Lambach (ryc. 5)³⁹ lub na

³⁶ A Goldschmidt u. K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.—XIII. Jahrhunderts*, t. II: *Reliefs*, Berlin 1934, tabl. VI, nr 226 do tekstu na s. 30. Inny przykład o podobnej kompozycji występuje na skrzydle tryptyku z w. XI w zbiorach Roberta von Hirsch w Bazylei (*tamże*, tabl. LXIX, fig. 214 do tekstu na s. 77).

³⁷ C. D. Sheppard jr, *Monreale and Chartres* (*Gazette des Beaux-Arts*, 6^e période, XXXV, 1949, s. 401—414, fig. 5).

³⁸ M. Aubert, *La Sculpture française au Moyen Âge*, Paris 1946, s. 109; *Les Abbayes de France au Moyen Âge et en 1947 par un moine bénédictin*, préface de M. Aubert, Paris 1949, tabl. XXVIII.

³⁹ Swarzenski, o.c., tabl. CXXV, fig. 423.



10. Cud źniwiarzy, relikwiarz św. Hadelina z w. XII, Visé.

Wg Collon-Gevaert

oprawie książki, z kości słoniowej, w skarbcu katedry w Trewirze⁴⁰; bądź wreszcie z początku w. XIII: np. na miniaturze w górnoreńskim psalterzu w Bibliotece Uniwersyteckiej we Fryburgu w Bryzgowii (ryc. 6)⁴¹ albo na płaskorzeźbie z kręgu Antelamiego, zdobiącej niegdyś kazalnice katedry w Ferrarze (ryc. 8)⁴². Z przykładów typu drugiego, w którym Matka Boska trzyma na rękach Chrystusa, a Symeon dotyka jego nóg lub bierze go z rąk Marii na swoje ręce, na uwagę naszą zasługują m.in.: miniatura w *Sacramentarium* Drogona wypełniająca inicjał O, bliska scenie gnieźnieńskiej (ryc. 7)⁴³, jedna z kwater złotego frontale z w. IX w Sant'Ambrogio w Mediolanie⁴⁴, miniatura w *Menologium* Bazylego II z w. XI w Rzymie⁴⁵ oraz miniatura w *Antyfonarzu* z Prüm, z w. XI w Bibliotece Narodowej w Paryżu⁴⁶. Typ ostatni wyobraża Józefa niosącego owinięte w pieluszki Dzieciątko, jak w *Evangelistarium* Hildy z w. XI w Muzeum Krajowym w Darmstadt⁴⁷ lub w *Troparium* z lat 996—1024, pochodzącym z kościoła w Autun, obecnie w Bibliotece Arsenалу w Paryżu⁴⁸.

⁴⁰ A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit, XI.—XIII. Jahrhundert*, t. III, Berlin 1923, tabl. VIII fig. 35 do tekstu na s. 16.

⁴¹ Freiburg i. Breisgau, Universitätsbibliothek, ms. 24, fol. 12^v.

⁴² R. Jullian, *L'Éveil de la sculpture italienne*, t. I: *La sculpture romane dans l'Italie du Nord*, album, Paris 1949, tabl. CXIV, fig. 3 do tekstu na s. 284.

⁴³ Shorr, *o.c.* fig. 13 do tekstu na s. 23.

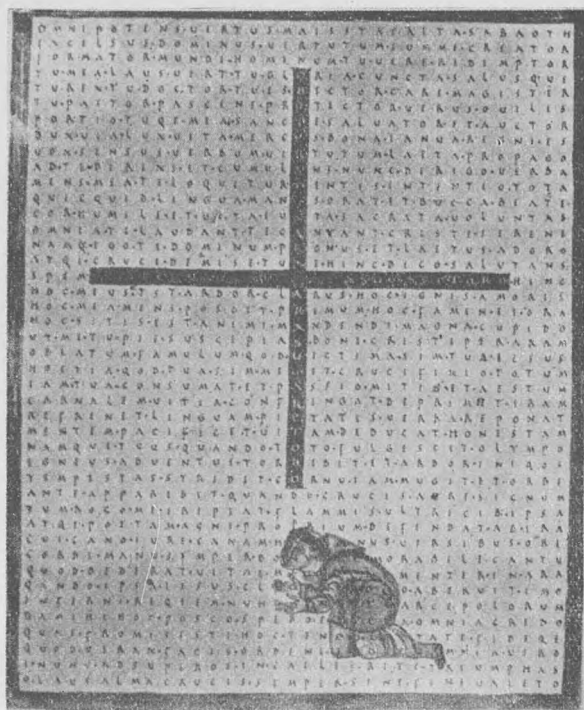
⁴⁴ *Tamże*, fig. 10 do tekstu na s. 22.

⁴⁵ *Tamże*, fig. 4 do tekstu na s. 21.

⁴⁶ *Tamże*, fig. 5 do tekstu na s. 21.

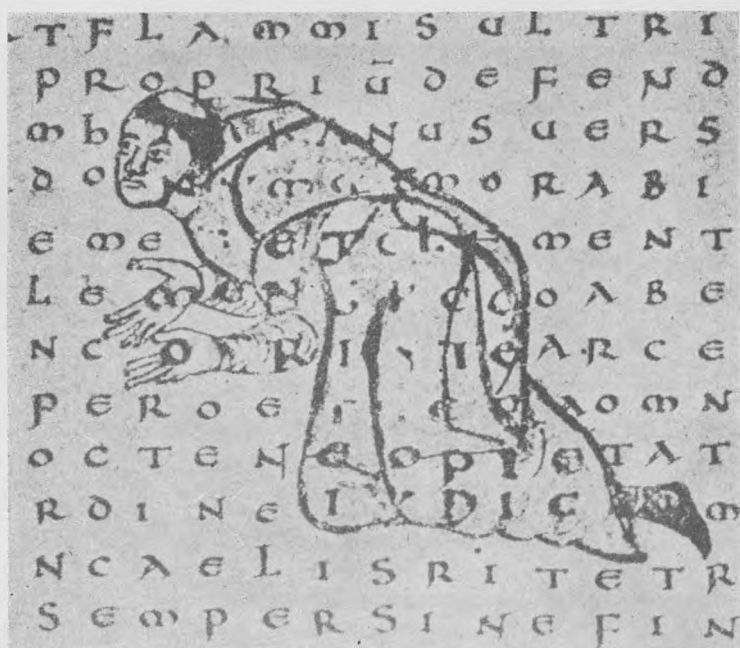
⁴⁷ *Tamże*, fig. 3 do tekstu na s. 20.

⁴⁸ *Tamże*, fig. 11 do tekstu na s. 23, 25.



11. Hrabanus Maurus adorujący krzyż, miniatura w *De laudibus sanctae crucis* z w. IX, Biblioteka Narodowa w Wiedniu.

Wg Prochna



12. Hrabanus Maurus adorujący krzyż, fragment miniatury w *De laudibus sanctae crucis* z w. IX, Biblioteka Miejska w Lyonie.

Wg Prochna



13. Chrystus wypędzający czarta z opętanego, kodeks Egberta z lat 977—993, Biblioteka Miejska w Trewirze.

Wg Boecklera



14. Chrystus wypędzający czarta z opętanego, złoty ewangeliarz Henryka III, Escorial.

Wg Boecklera



15. Chrystus wypędzający czarta z opętanego, płasko-rzeźba z lat 962—973, Muzeum Krajowe w Darmstadt.

Wg Goldschmidta



16. Św. Zeno wypędzający czarta z opętanej księżniczki, fragment drzwi brązowych z w. XII, S. Zeno w Weronie.

Wg Goldschmidta

Analogii tak trafnej jak dla Narodzenia św. Wojciecha nie udało się nam odszukać. Do artystycznych odrębności sceny Ofiarowania na Drzwiach Gnieźnieńskich zaliczamy — obok sposobu przedstawienia architektury jednocześnie od strony zewnętrznej i jakby od wnętrza — umieszczenie błogosławiącego prawą ręką kapłana, zwróconego profilem w prawo, za ustawionym frontalnie ołtarzem wyobrażonym w perspektywie odwróconej. Rozwiązanie takie nadaje kompozycji charakter przestrzenny, niemal iluzjonistyczny.

Scena III: Rodzice oddają św. Wojciecha na naukę do Magdeburga

Exemplum nie jest nam znane. Natomiast podkreślić należy ikonograficzne pokrewieństwo zachodzące między tą sceną a przedstawieniem rodziców św. Remakla, którzy polecają chłopca św. Eligiuszowi, na nie istniejącym dziś retabulum św. Remakla z połowy w. XII w Stavelot, odtwarzanym według siedemnastowiecznego rysunku (ryc. 9)⁴⁹. Prawdopodobnie kwadratowy kształt kwatery na zabytku leodyjskim sprawia, iż różnica układu

⁴⁹ Podniósł je po raz pierwszy M. Morelowski w rozprawie *Drzwi Gnieźnieńskie a miniatury rękopisów leodyjskich w Brukseli i Berlinie* (Prace i Materiały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki Wil. Tow. Przyj. Nauk, t. II, z. 1—4, 1935, s. 414—415). Rysunek reprodukuje według pracy O. Falke und H. Frauberger, *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters und andere Kunstwerke der kunst-historischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902*, Frankfurt am Main 1904, tabl. 70. Ostatnio publikuje go H. Landais, *Essai de groupement de quelques émaux autour de Godefroid de Huy* (L'Art Mosan, Journées d'études, Paris, Février 1952. Bibliothèque Générale de l'École Pratique des Hautes Études, VI^e Section, Paris 1953, tabl. XXI, fig. 1).



17. Św. Marcin wypędzający czarta z opętanego, płaskorzeźba z lat po r. 1233, fasada katedry w Lukce.

Wg Schmarsowa

formalnego obu wyobrażeń jest dosyć duża, mimo niewątpliwego podobieństwa lewej strony kompozycji.

Motyw uściśnięcia dłoni, *dextrarum junctio*, występuje z reguły na antycznych sarkofagach weselnych, skąd przejęła go średniowieczna rzeźba nagrobna⁵⁰. Ruch prawej ręki Sławnika oddającego syna pod opiekę biskupa Magdeburga przywodzi na myśl dwóch młodzieńców, którzy zbliżają się z czcią ku św. Demetriuszowi na mozaice z w. VI w kościele jego imienia w Salonikach⁵¹.

Być może, kompozycja opiera się na schemacie Ofiarowania Panny Marii w świątyni.

Scena IV: Modlitwa św. Wojciecha

Układ ciała św. Wojciecha w tej scenie należy do szeroko rozpowszechnionych, w średniowieczu układów donatora przed obliczem Chrystusa, jak to widzimy czy na zabytkach rzeźby z kości słoniowej: np. na oprawie z r. 983 z wyobrażeniem cesarza Ottona, wykonanej w Reichenau lub Mediolanie, gdzie się teraz znajduje w zbiorach Trivulzio⁵²; czy w malarstwie monumentalnym: np. na mozaice z cesarzem Leonem VI wypełniającej tympa-

⁵⁰ H. Diepolder, *Ein Grabrelief aus Neapel in der Münchener Glyptothek* (Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, N. F., III, nr 4, 1926, s. 262, fig. 3 do tekstu na s. 264–265); R. Probst, *Der Meister des Löwenberger Doppelgrabmals und die schlesische Grabplastik der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts* (Kunstgeschichtliche Studien herausgegeben von Hans Tintelnot, Breslau 1943, s. 207).

⁵¹ Dalton, o.c., s. 282, fig. 224; Ch. Diehl, M. Le Tourneau, H. Saladin, *Les Monuments chrétiens de Salonique*, Paris 1918, tabl. XXXI, fig. 3 do tekstu na s. 105; oraz tabl. XXXII do tekstu na s. 102.

⁵² A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinsulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, VIII.–IX. Jahrhundert*, t. II, Berlin 1917, tabl. II, fig. 2.



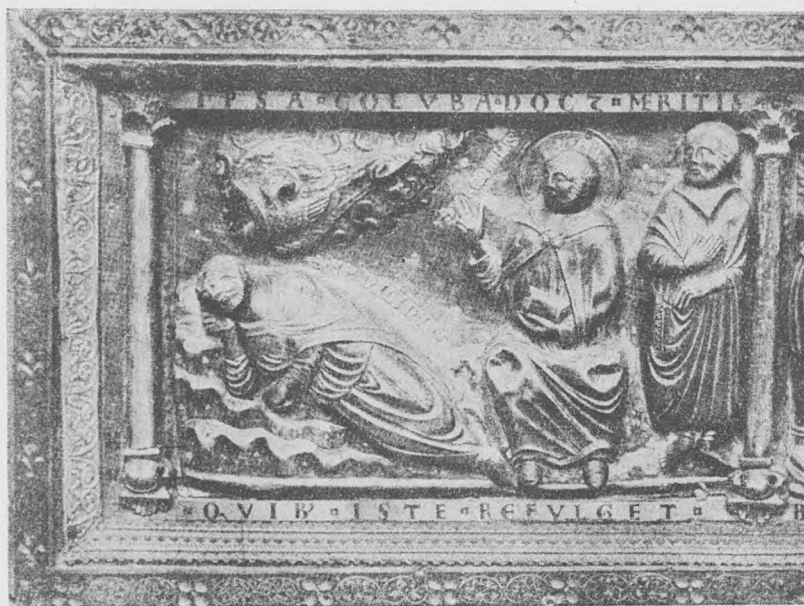
18. Sen św. Józefa, ewangeliarz króla Wratysława z w. XI, Praga.

Wg Lehnera



19. Św. Jan na wyspie Patmos, apokalipsa z w. XII, Biblioteka Miejska w Arras.

Wg Millara



20. Widzenie senne św. Hadelina, relikwiarz z w. XII, Visé.

Wg Helbiga



21. Anioł zwiastujący Joachimowi i Annie narodziny Marii, psalterz górmoreński z w. XIII, Biblioteka Uniwersytecka we Fryburgu.

non portalu królewskiego w kościele Św. Zofii w Konstantynopolu, datowanej na początkowe lata panowania dynastii macedońskiej⁵³; czy wreszcie w malarstwie miniaturowym: np. w leodyjskim rękopisie *Dialogów Grzegorza Wielkiego* z kościoła Św. Wawrzyńca, pochodzącym z trzeciej ćwierci w. XII, obecnie w Bibliotece Królewskiej w Brukseli⁵⁴. Z przykładów świętych pańskich pogrążonych w modlitwie przytaczamy przedstawienie św. Hadelina w scenie cudu żniwiarzy na srebrnym relikwiarzu trybowanym z w. XII w Visé (ryc. 10)⁵⁵. Najdoskonalsze exempla stanowią: Hrabanus Maurus adorujący krzyż na miniaturze z początku w. IX w dziele własnym *De laudibus sanctae crucis libri duo* (ryc. 11 i 12)⁵⁶ oraz św. Helena wykonująca tę samą czynność, na krzyżu-relikwiarzu w Beuth-Schinkel-Museum w Charlottenburgu⁵⁷.

Modlitwa św. Wojciecha przeciwstawiona ekspozycji jego zwłok na skrzydle prawym urasta do symbolu wyobrażenia dewocyjnego Chrystusa na Górze Oliwnej.

Scena V: Św. Wojciech otrzymuje godność biskupa praskiego od cesarza Ottona II

Jako *exempla* wymieniamy za Morelowskim dwie sceny zdobiące znane już nam retabulum św. Remakla w Stavelot: pierwszą, przedstawiającą króla Sigberta nadającego św. Remaklowi biskupstwo Maastricht; drugą, wyobrażającą tego samego monarchę przekazującego św. Remaklowi terytorium Stavelot (ryc. 9). W obu przykładach z prawej strony król Sigbert z jabłkiem w lewej ręce, w towarzystwie giermka gotowego na skinienie, siedzi na wysokim tronie dostosowanym doskonale do kwadratowego kształtu kwatery, z lewej zaś stoi św. Remakl odbierający od monarchy za pierwszym razem pastorał, za drugim laskę (dokument?). Za św. Remaklem kroczą dwaj inni duchowni.

Scena VI: Św. Wojciech wypędza czarta z opętanego

Temat ten należy do niezwykle częstych w sztuce romańskiej wątków ikonograficznych, dzięki licznym ilustracjom tekstów ewangelicznych: Marka (5, 1—14), Mateusza (8, 28—34) i Łukasza (8, 26—37), opisujących uzdrowienie opętanego z Gerasy. Jego układ formalny posiada liczne warianty: od grupy dwuosobowej do wielofigurowej sceny, zawsze jednak przeciwsta-

⁵³ C. Osieczkowska, *La Mosaïque de la Porte Royale à Sainte-Sophie de Constantinople et la litanie de tous les saints* (Byzantion, IX, nr 1, 1934, tabl. II).

⁵⁴ Morelowski, *o.c.*, fig. 48 i 51 oraz fig. 49.

⁵⁵ Usener, *o.c.*, s. 91, fig. 13 do tekstu na s. 91 n.; S. Collon-Gevaert, *Histoire des arts du métal en Belgique*, Bruxelles 1951, planches: tabl. 23 do tekstu na s. 149—153; *Art mosan*. Introduction et notes archéologiques du Comte Joseph de Borchgrave d'Altena, introduction historique de Jean Lejeune, Bruxelles—Paris 1951, fig. 17; Landais, *o. c.*, tabl. XXI, fig. 2. O scenie tej pisze w związku z Drzwiami Gnieźnieńskimi Morelowski, *o.c.*, s. 414.

⁵⁶ J. Prochno, *Das Schreiber- und Dedikationsbild in der deutschen Buchmalerei, cz. I: Bis zum Ende des 11. Jahrhunderts (800—1100)*, Leipzig und Berlin 1929, s. 11—16.

⁵⁷ Falke u. Frauberger, *o.c.*, tabl. 74 do tekstu na s. 70.

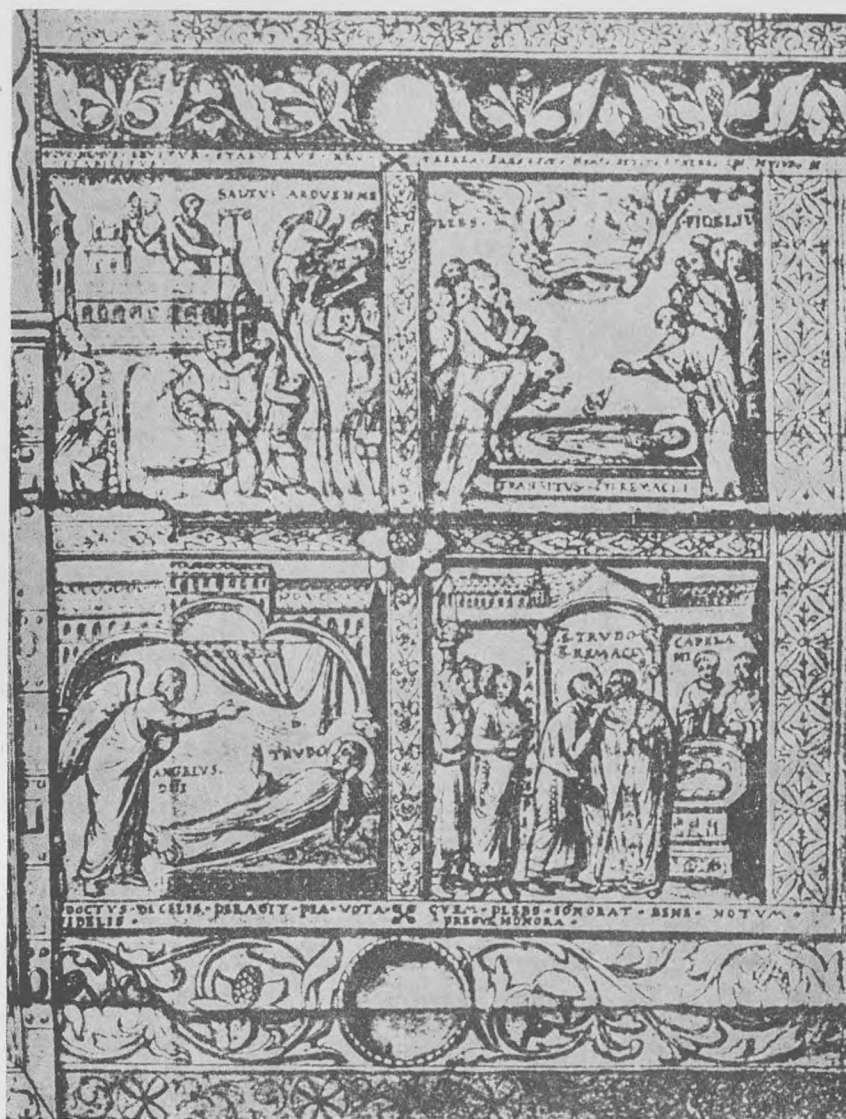


22. Aniol ukazujący się Trzem Królom we śnie, psalterz górnořeński z w. XIII, Biblioteka Uniwersytecka we Fryburgu.



23. Bóg zjawia się Salomonowi po śmierci Dawida, biblia z Saint-Vaast z w. XII, Biblioteka Miejska w Arras.

Wg Boutemy'ego



24. Rysunek z w. XVII, przedstawiający nie zachowane retabulum św. Remakla ze Stavelot z poł. w. XII (część prawa), Archiwum Państwowe w Liège.

Wg Falkego

wia opętanego, z którego ust ucieka szatan, Zbawicielowi wykonującemu ruch błogosławieństwa. Zazwyczaj z lewej strony stoi Chrystus z jednym lub dwoma apostołami, z prawej — opętany z nogami i rękami skrępowanymi, niekiedy wyobrażony w gwałtownym ruchu. W takim układzie temat ten dostrzegamy m.in. w licznych kodeksach z czasów ottońskich: np. w kodeksie Ottona II w katedrze w Akwizgranie⁵⁸, w kodeksie szkoły z Echternach pochodzącym z lat między r. 873 a 991 (obecnie w Gotha)⁵⁹, w kodeksie

⁵⁸ J. Beissel, *Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen*, Aachen 1886, tabl. XV do tekstu na s. 77–78.

⁵⁹ A. Boeckler, *Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen Zeit*, Berlin und Leipzig 1930, tabl. 33 do tekstu na s. 110–111.



25. Maria w scenie narodzenia Chrystusa, ewangeliarz króla Wratysława z w. XI, Praga.

Wg Lehnery

Egberta z lat 977—993 przypisywanym szkole w Reichenau, przechowywanym w Trewirze (ryc. 13)⁶⁰, w *Perykopach* Henryka II z lat około r. 1000 w Monachium⁶¹, a także w późniejszym nieco *Złotym Ewangeliarzu* Henryka III w Escorialu (ryc. 14)⁶². W takim układzie występuje on również na kwadratowej płytce z kości słoniowej, stanowiącej niegdyś część antepedium, wykonanej w Reichenau lub Mediolanie w latach 962—973 z fundacji Ottona II dla katedry w Magdeburgu, obecnie w Darmstadt (ryc. 15)⁶³.

W w. XI i XII motyw wypędzenia czarta niejednokrotnie spotkać można w cyklach hagiograficznych, do których przeszedł niewątpliwie pod wpływem Nowego Testamentu. Kompozycje pokrewne gnieźnieńskiej odkrywamy bez trudu w malarstwie miniaturowym w manuskrypcie z życiem św. Rade-gundy w Poitiers z w. XI, na karcie z uzdrowieniem Fraifredy⁶⁴, i w kodeksie *Vitae et passiones apostolorum* z końca w. XII w Ratyzbonie, w którym św. Bartłomiej raz wypędza czarta z nieznanego opętanego, za drugim razem — z córki króla Polymiusa⁶⁵; w malarstwie monumentalnym na mozaice z ostatniej ćwierci w. XII w Monreale (na Sycylii), przedstawiającej św. Kastrensisa, ku któremu opętany wyciąga obydwie ręce⁶⁶; w rzeźbie zaś w dekoracji Portalu Książęcego z połowy w. XII w Modenie, gdzie św. Geminian uwalnia

⁶⁰ Tamże, tabl. 30 do tekstu na s. 110.

⁶¹ G. Leidinger, *Das sogenannte Evangeliarium Kaiser Ottos III. (cod. lat. 4453)* (Miniaturen aus Handschriften der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München, I, München b.r. (1912), tabl. 27 do tekstu na s. 18); Boeckler, o.c., tabl. 31 do tekstu na s. 110.

⁶² A. Boeckler, *Das goldene Evangelienbuch Heinrichs III.*, Berlin 1933, tabl. 79.

⁶³ Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen*, t. II, tabl. IV; fig. 5; Pelka, o.c., s. 10, fig. 91 do tekstu na s. 141.

⁶⁴ E. Ginot, *Le Manuscrit de Sainte Radegonde de Poitiers et ses peintures du XI^e siècle* (Bulletin de la Société Française de Reproductions de Manuscrits à Peintures, IV, nr 1—2, Paris 1914—1920, tabl. IX do tekstu na s. 47).

⁶⁵ München, Staatsbibliothek, sygn: Clm. 13074, fol. 82; A. Boeckler, *Die Regensburger-Prüfninger Buchmalerei des XII. und XIII. Jahrhunderts* (Miniaturen aus Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München herausgegeben von Georg Leidinger, t. VIII, München 1924, tabl. LII, fig. 58 b i c).

⁶⁶ O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949, fig. 110 B.



26. Latinus bierze w obronę Eneasza przed atakami oskarżycieli, Henryk von Veldeke, *Eneida*, w. XII, Biblioteka Państwowa w Berlinie.

Wg Boecklera

córkę cesarską od mocy szatana⁶⁷, i na jednej z kwater brązowych drzwi kościoła S. Zeno w Weronie, z cudownym uleczeniem księżniczki przez świętego (ryc. 16)⁶⁸.

Najlepszą chyba analogię Drzwi Gnieźnieńskich stanowi relief zewnętrzny katedry w Lukce z lat po r. 1233, ilustrujący legendę z życia św. Marcina, przypisany przez Schmarsowa Guidowi da Como, przez innych łączony tylko z warsztatem tego artysty (ryc. 17)⁶⁹. Lewa jego strona wyobraża biskupa z dwoma duchownymi; prawa — opętanego, którego przytrzymuje stojący za nim mężczyzna. Porównanie obu dzieł pozwala ocenić, jak bliski jest układ nasz doskonałemu pod względem formalnym rozwiązaniu włoskiemu i o ile je równocześnie przewyższa iluzjonistycznym traktowaniem przestrzeni oraz skalą uczuciowego wyrazu.

Scena VII: Widzenie senne św. Wojciecha

Temat ikonograficzny i jego kompozycja już na pierwszy rzut oka przypominają anioła zjawiającego się św. Józefowi podczas snu i nakazującego mu udać się z Matką Boską i Jezusem do Egiptu. Zwykle Józef leży zwró-

⁶⁷ Jullian, o.c., album, tabl. LXIV, fig. 1; G. de Francovich, *Wiligelmo da Modena e gli inizi della scultura romanica in Francia e in Spagna* (Rivista del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte, t. VII, z. III, Roma 1940, s. 228, fig. 3).

⁶⁸ Boeckler, *Die Bronzetauren von San Zeno in Verona*, tabl. III, 82.

⁶⁹ A. Schmarsow, *S. Martin von Lucca und die Anfänge der toskanischen Skulptur im Mittelalter* (Italienische Forschungen zur Kunstgeschichte, t. I, Breslau 1890, tabl. po s. 98 do tekstu na s. 102—104); G. Vitzthum und W. F. Volbach, *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien* (Handbuch der Kunstwissenschaft, Wildpark—Potsdam 1924, s. 120, fig. 85 do tekstu na s. 121); E. H. Buschbeck, *Über eine unbeachtete Wurzel der Maniera moderna* (Festschrift für Julius Schlosser zum 60. Geburtstage, Zürich—Leipzig—Wien 1927, tabl. XIII, fig. 25).



27. Luźna miniatura austriacka z w. XIII, Biblioteka Narodowa w Wiedniu.

cony głową w lewo, anioł natomiast zbliża się z prawej strony. Tak przede wszystkim w niezliczonych wprost zabytkach malarstwa książkowego, np. w *Złotym Ewangeliarzu w Gotha*⁷⁰, w *Lectionarium* szkoły salzburskiej z drugiej połowy w XI w Walters Art Gallery w Baltimore⁷¹, w *Kodeksie pultuskim* ze zbiorów Czartoryskich w Muzeum Narodowym w Krakowie⁷², w *Ewangeliarzu koronacyjnym Króla Wratysława*, czyli *Kodeksie wyszehradzkim*

⁷⁰ Boeckler, *Das goldene Evangelienbuch Heinrichs III.*, fig. 171. Inny przykład znajduje się w *Złotym Ewangeliarzu z Echternach* w Koburgu (Bernier Kunstmuseum, *Kunst des frühen Mittelalters*, 19. Juni bis 31. Oktober 1949, fig. 20 do tekstu na s. 59–60, nr 132).

⁷¹ The Walters Art Gallery, *Illuminated Books of the Middle Ages and Renaissance*. An Exhibition Held at the Baltimore Museum of Art, January 27–March 13, Baltimore 1949, tabl. VI. fig. 11.

⁷² Kraków, Muzeum Narodowe, Oddział Czartoryskich, rkps 1207 (Pultoviensis), fol. 15^v = fol. III^v.



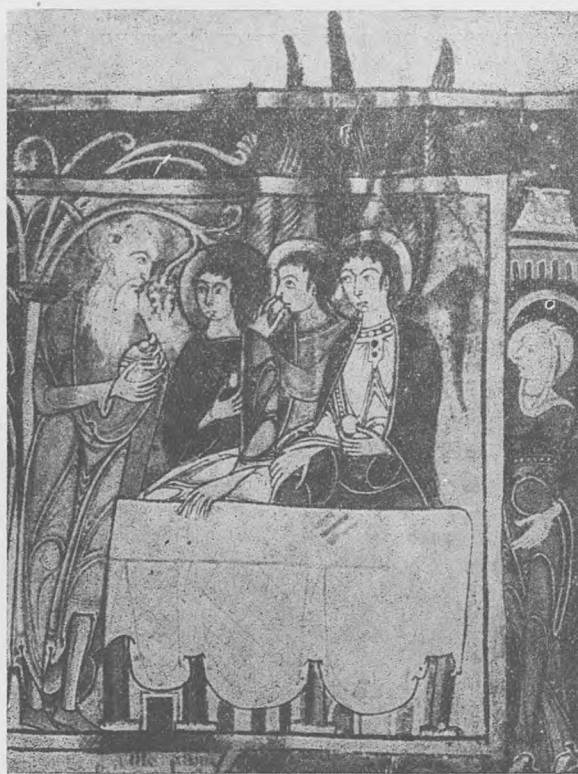
28. Gody w Kanie, złoty ewangeliarz Henryka III, Escorial.

Wg Boecklera



29. Bogacz i Łazarz, złoty ewangeliarz Henryka III, Escorial.

Wg Boecklera



30. Abraham goszczący trzech aniołów, biblia z w. XII, Lambeth Palace w Londynie.

Wg Millara



31. Św. Wacław usługuje do stołu, pasja św. Wacława z ok. r. 1000, Wolfenbüttel.

Wg Goldschmidta



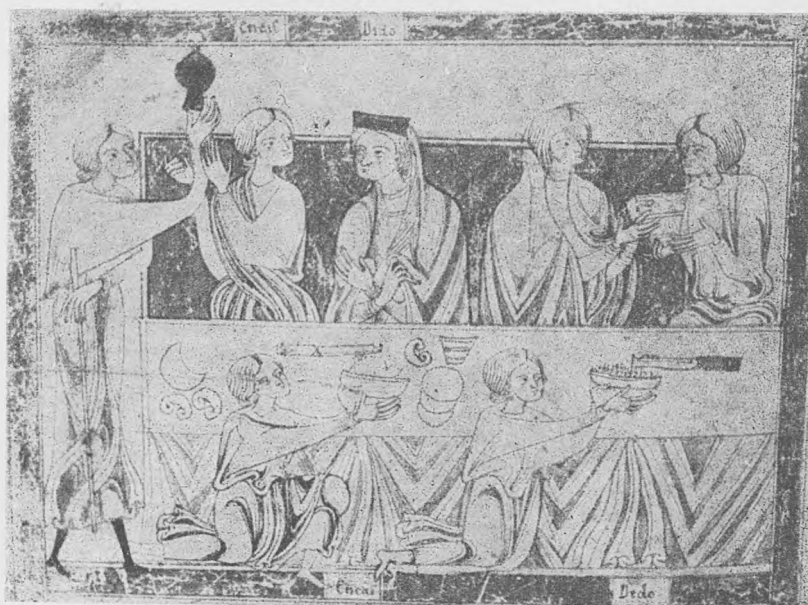
32. Św. Radegunda usługuje do stołu, *Vita Radegundis* z w. XI, Biblioteka Miejska w Poitiers.

Wg Ginota



33. Dydona goszcząca Eneasza, Henryk von Veldeke, *Eneida*, w. XII, Biblioteka Państwowa w Berlinie.

Wg Boeklera



34. „Wielkie wesele”, Henryk von Veldeke, *Eneida*, w. XII, Biblioteka Państwowa w Berlinie.

Wg Boecklera



35. Powołanie apostołów Piotra i Andrzeja, mozaika z w. VI, S. Apollinare Nuovo w Rawennie.

Wg Wilperta



36. Cudowny połów ryb, perykopy Henryka III, Biblioteka Miejska w Bremie.

w Pradze (ryc. 18)⁷³, w *Perykopach* z St. Erentrud z w. XI lub XII w Monachium⁷⁴, wreszcie na luźnej miniaturze frankońskiej z połowy w. XII w British Museum w Londynie⁷⁵. W podobny sposób przemawia anioł do pogrążonego w śnie św. Jana Ewangelisty w *Apokalipsie* z Biblioteki Miejskiej w Arras (rys. 19)⁷⁶.

Taki sam układ formalny zachowuje temat Trzech Króli, którym anioł nakazuje w czasie snu, by w powrotnej drodze z Betlejem ominęli Heroda, np. w *Złotym Ewangeliarzu* Henryka III⁷⁷, w *Psalterzu Albanich* z lat 1119—1146 w kościele Św. Godeharda w Hildesheimie⁷⁸, w *Hortus deliciarum* Herrady z Landsbergu⁷⁹ lub we wspomnianym *Psalterzu* górnoreńskim z w. XIII w Bibliotece Uniwersyteckiej we Fryburgu w Bryzgowii, gdzie anioł wychyla się z zaznaczonych koncentrycznie obłoków w taki sam sposób, jak Chrystus na Drzwiach Gnieźnieńskich (ryc. 22), oraz apokryficzne Zwiastowanie Joachimowi i Annie w tymże *Psalterzu* fryburskim (ryc. 21)⁸⁰.

W w. XII temat snu, w czasie którego Bóg daje znać człowiekowi o swej woli, podobnie jak motyw wypędzenia czarta z opętanego, przechodzi do

⁷³ F. J. Lehner, *Česká škola malířská XI. věku*, t. I: *Korunovační evangelistář krále Vratislava, řečený Kodeks Vyšehradský*, Praha 1902, tabl. X.

⁷⁴ Swarzenski, *o.c.*, tabl. LI, fig. 156.

⁷⁵ London, Brit. Museum, Add. 17687, luźna miniatura.

⁷⁶ E. G. Millar, *Les Principaux manuscrits à peintures du Lambeth Palace à Londres: (C)* (Bulletin de la Société Française de Reproductions de Manuscrits à Peintures, VIII, Paris 1924, tabl. XV).

⁷⁷ Boeckler, *Das Goldene Evangelienbuch Heinrichs III.*, fig. 175.

⁷⁸ Hildesheim, St. Godehard, *Psalterz Albanich*, fol 13'.

⁷⁹ Herrade de Landsberg, *Hortus deliciarum*, wyd. A. Straubi i G. Keller, Strasbourg 1899, tabl. XXVII bis do tekstu na s. 21. Publikacja J. Waltera *Hortus deliciarum*, Strasbourg et Paris 1952, nie była nam dostępna.

⁸⁰ Freiburg i. Breisgau, Universitätsbibliothek, ms. 24, fol. 11^v i 9^r.



37. Sceny z życia św. Amanda, *Vita sancti Amandi* z w. XI, Biblioteka Miejska w Valenciennes.

żywołów świętych pańskich. W układzie zbliżonym do gnieźnieńskiego ukazuje się anioł św. Wincentemu, późniejszemu założycielowi Soignies, polecając mu zbudowanie klasztoru Hautemont, w *Psalterzu* z Soignies w Hainaut z w. XI (w Bibliotece Miejskiej w Lipsku)⁸¹ i dwukrotnie św. Hemilianusowi na relikwiarzu z kości słoniowej z lat około r. 1070 w San Millan della Cogolla⁸², a Chrystus, sam — św. Aubertowi w *Kartularzu* z Mont-Saint-Michel z w. XII (w Bibliotece Miejskiej w Avranches)⁸³, z dwoma zaś aniołami — św. Marcinowi w *Psalterzu Albanich*⁸⁴. Na szczególną naszą uwagę zasługują liczne przykłady w sztuce dolnej Lotaryngii w. XII: sen św. Hadelina, któremu zjawia się orzeł, na relikwiarzu w Visé (ryc. 20)⁸⁵, sen św. Trudona na nie istniejącym retabulum ze Stavelot (ryc. 24)⁸⁶, sen Konstantyna Wielkiego na tryptyku ze Stavelot, wykonanym w miedzi złożonej i emaliowanej w latach 1150—1160, należącym do zbiorów Pierpont Morgan Library w Nowym Jorku⁸⁷, i na relikwiarzu drzewa Krzyża Św.

⁸¹ Leipzig, Stadtbibliothek, ms. 774, fol. 28^v; R. Bruch, *Die Malereien in den Handschriften des Königreichs Sachsen*, Dresden 1906, s. 21.

⁸² Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit, XI.—XIII. Jahrhundert*, t. IV, Berlin 1926, tabl. XXV, nr 84 f i tabl. XXVIII, nr 84 n do tekstu na s. 26—27.

⁸³ M. Schapiro, *From Mozarabic to Romanesque in Silos* (The Art Bulletin, XXI, nr 4, 1939, fig. 14 do tekstu na s. 342).

⁸⁴ Hildesheim, St. Godehard, *Psalterz Albanich*, fol. 27.

⁸⁵ Usener, o. c., s. 94, fig. 16; Collon-Gevaert, o. c., tabl. 23 do tekstu na s. 180; *Art mosan*, fig. 19.

⁸⁶ Landais, o. c., tabl. XXI, fig. 3. Scenę tę zestawia z gnieźnieńską Morelowski, o. c., s. 414.

⁸⁷ Falke u. Frauberger, o. c., tabl. 117 oraz s. 69, fig. 21; Collon-Gevaert, o. c., tabl. 28 do tekstu na s. 170—173; Landais, o. c., tabl. XXI, fig. 4; A. Grabar, *Orfèvrerie mosane. Orfèvrerie byzantine* (L'Art Mosan, Journées d'études, Paris, Février 1952. Bibliothèque Générale de l'École Pratique de Hautes Études, VI^e Section, Paris 1953, tabl. XVIII).



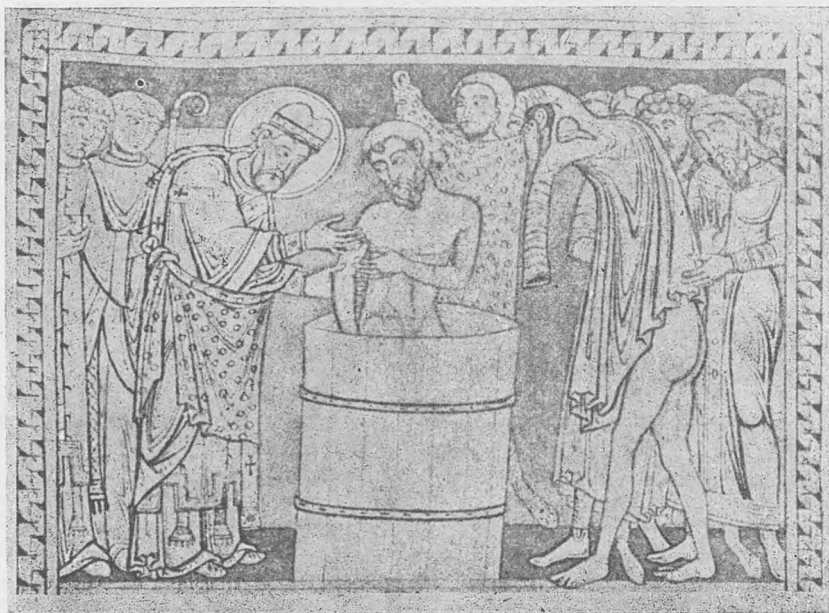
38. Judasz sprzedaje Chrystusa za trzydzieści srebrników, ewangeliarz króla Wratysława z w. XI, Praga.

Wg Lehnera



39. Scena chrztu, sacramentarium z Fuldy z w. X—XI, Biblioteka Państwowa w Bambergu.

Wg Goldschmidta



40. Św. Rupert chrzci pogan, antyfonarz z poł. w. XII, opactwo St Peter w Salzburgu.

Wg Buberla



41. Święci Szymon i Juda Tadeusz chrzczą króla Kserksesa, *Vitae et passiones apostolorum* z w. XII, Biblioteka Państwowa w Monachium.

Wg Boecklera



42. Św. Rupert odprawia mszę, antyfonarz z w. XII, opactwo St Peter w Salzburgu.

Wg Swarzenskiego

z lat około r. 1170, niegdyś w opactwie Florennes, dziś w Brukseli⁸⁸, wreszcie sen św. Heriberta na relikwiarzu jego w Deutz⁸⁹. W przedstawieniu pierwszym scena wzbogacona jest siedzącymi z prawej strony postaciami św. Remakla i innego jeszcze duchownego. W następnych — stojący anioł pochyla się nad łóżem pogrążonego w śnie świętego.

Temat i układ występują także w starotestamentowych rękopisach, np. w związku z *III Księgą Królów* (3,5,14) na jednej z kart *Biblii* z Saint-Vaast w Arras z legendą: *Post mortem David apparuit Dñs Salomoni per somnium, dicens — gladius — bi* (ryc. 23)⁹⁰.

O popularności typu w w. XII świadczy fakt, że natrafiamy na niego w *Eneidzie* Henryka von Veldeke, na karcie wyobrażającej ducha Anchizesa nakazującego Eneaszowi odbycie podróży do piekieł⁹¹.

Leżący na łożu św. Wojciech posiada doskonałą analogię, tym razem również stylistyczną, w Matce Boskiej ze sceny Bożego Narodzenia w *Kodeksie wyszehradzkim* w Pradze (ryc. 25)⁹².

⁸⁸ M. Creutz, *Die Goldschmiedekunst des Rhein-Maas-Gebietes* (Die belgischen Kunstdenkmäler, t. I, München 1923, s. 131, fig. 111); *Art mosan et arts anciens du pays de Liège*, Liège 1951, tabl. XXVII.

⁸⁹ *Tamże*, tabl. 85 do tekstu na s. 84—85.

⁹⁰ A. Boutemy, *Une Bible enluminée de Saint-Vaast à Arras (ms. 559)* (Scriptorium, IV, 1950, tabl. 1 do tekstu na s. 78).

⁹¹ H. von Veldeke, *Eneide*. Die Bilder der Berliner Handschrift bearbeitet von Albert Boeckler, Leipzig 1939, fol. XIX, tabl. 24. W pierwszej połowie w. XIII w takim samym układzie zjawia się Boecjuszowi w więzieniu Filozofia w niemieckim kodeksie *De consolatione philosophiae* (Leipzig, Universitätsbibliothek, ms. 1253, fol. 2'); Bruck, o.c., s. 60, fig. 46 do nr 26.

⁹² Lehner, o.c., tabl. XI.



43. Męczeństwo świętych Szymona i Judy Tadeusza. Ołtarz przenośny ze Stavelot. w. XII, Muzeum Pięćdziesięciolecia w Brukseli.

Wg Usenera

Scena VIII: Św. Wojciech oskarża Żydów przed księciem Bolesławem II o sprzedawanie chrześcijan w niewolę

Interesujące tematycznie *exemplum* stanowi kilka miniatur we wspomnianym już kodeksie *Eneidy*, m.in. fol. XXXIV z wyobrażeniem Latinusa biorącego w obronę Eneasza przed atakami oskarżycieli (ryc. 26), fol. LVII, na którym u góry Latinus przesłuchuje Turnusa i jego rycerzy, a w dole Drames doradza Latinusowi pojedynk z Eneaszem, i fol. LVII, gdzie w polu górnym Turnus oświadcza gotowość do pojedynku, niżej zaś goniec donosi Latinusowi o nowym ataku Trojan⁹³.

Zresztą kompozycja ta przypomina tak bardzo układ kwatery VI, iż obu przypisać można wspólne wzory.

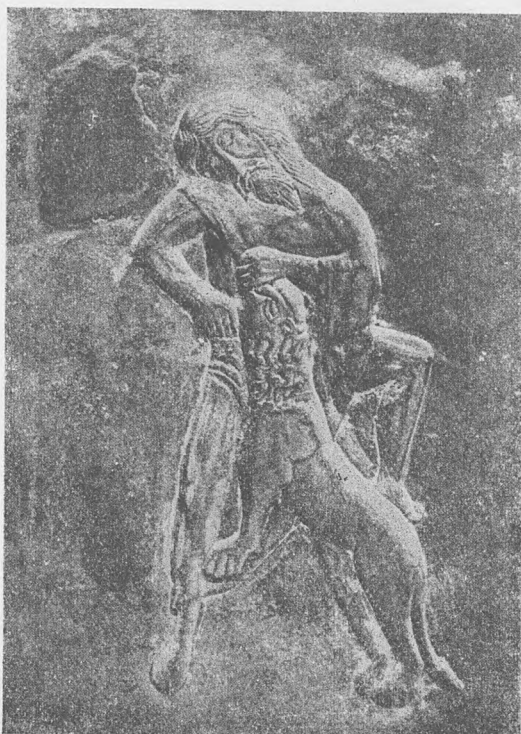
Scena IX: Cud św. Wojciecha z dzbankiem w klasztorze św. Aleksego na Awentynie

Istotnymi elementami ikonograficznymi tej sceny są: zastawiony jedzeniem stół, przy którym siedzą biesiadnicy, oraz usługujący mężczyzna (rzadziej miejsce jego zajmuje niewiasta) przedstawiony w pozycji stojącej, raz z lewej, innym razem z prawej strony, z naczyniem uniesionym ku górze w rękach, jak go widzimy na luźnej miniaturze austriackiej z w. XIII w Wiedniu (ryc. 27)⁹⁴.

Wśród ilustracji *Nowego Testamentu* cudowi św. Wojciecha odpowiada cud Chrystusa w Kanie, np. na miniaturach *Złotego Ewangeliarza z Echter-*

⁹³ H. von Veldeke, *o.c.*, tabl. 41, 69, 70.

⁹⁴ Wien, Nationalbibliothek, Cod. 67, Sammelband.



44. Samson walczący z lwem, fragment drzwi brązowych z w. XI w Augsburgu.

Wg Goldschmidta

45. Samson bijący oślą szczęką Filistynów, fragment drzwi brązowych z w. XI w Augsburgu.

Wg Goldschmidta

nach w Gotha⁹⁵ i *Złotego Ewangeliarza* Henryka III w Escorialu (ryc. 28)⁹⁶, a także parabola o bogaczu i Łazarzu w *Perykopach* Henryka III (?) z w. XI w Bibliotece Miejskiej w Bremie⁹⁷ i w *Ewangeliarzu* tego samego cesarza w Escorialu (ryc. 29)⁹⁸.

Z tematów *Starego Testamentu* cztery przyjmują zazwyczaj postać pokrewną Drzwiom Gnieźnieńskim: Abraham goszczący trzech aniołów, jak na mozaice z lat po r. 1140 w Capella Palatina w Palermo⁹⁹ albo na miniaturze w *Biblii* z pierwszej połowy w. XII w Lambeth Palace w Londynie (ryc. 30)¹⁰⁰; uczta Salomona jak w *Hortus deliciarum*¹⁰¹; uczta Judyty i Holofernesa jak w *Biblii* Stefana Hardinga¹⁰² oraz uczta ślubna Samsona i nie-

⁹⁵ Boeckler, *Das goldene Evangelienbuch Heinrichs III.*, fig. 139.

⁹⁶ *Tamże*, fig. 179.

⁹⁷ Bremen, Stadtbibliothek, ms. 21, fol. 76^v,

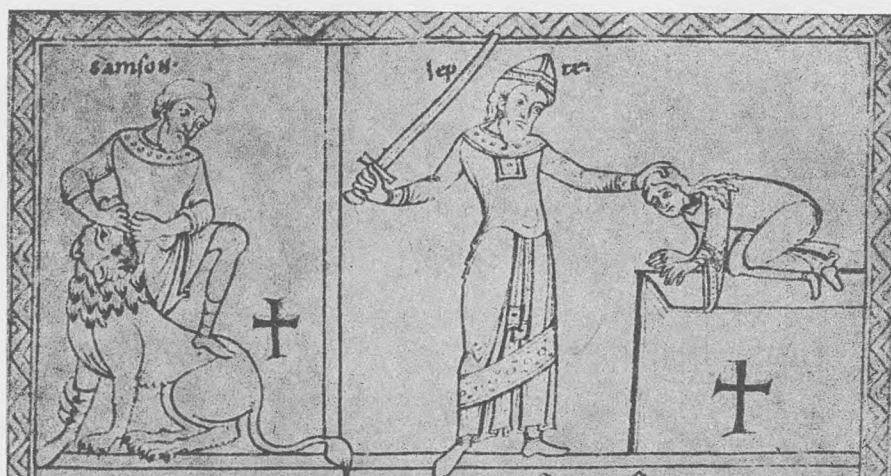
⁹⁸ Boeckler, *o.c.*, fig. 123 i tabl. barwna II. Ta sama scena powtarza się w *Homiliach* opata Gottfryda w Admoncie, ms. 73, fol. 1; P. Buberl, *Die illuminierten Handschriften in Steiermark*, cz. I: *Die Stiftsbibliotheken zu Admont und Vorau* (Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich, IV, Leipzig 1911, tabl. X do tekstu na s. 44–45).

⁹⁹ Demus, *o.c.*, fig. 33.

¹⁰⁰ Millar, *o.c.*, tabl. II b do tekstu na s. 21.

¹⁰¹ Herrade de Landsberg. *o.c.*, tabl. LIII do tekstu na s. 40.

¹⁰² C. Oursel, *La miniature du XII^e siècle à l'abbaye de Cîteaux d'après les monuments de la Bibliothèque de Dijon*, Dijon 1926, tabl. XII.

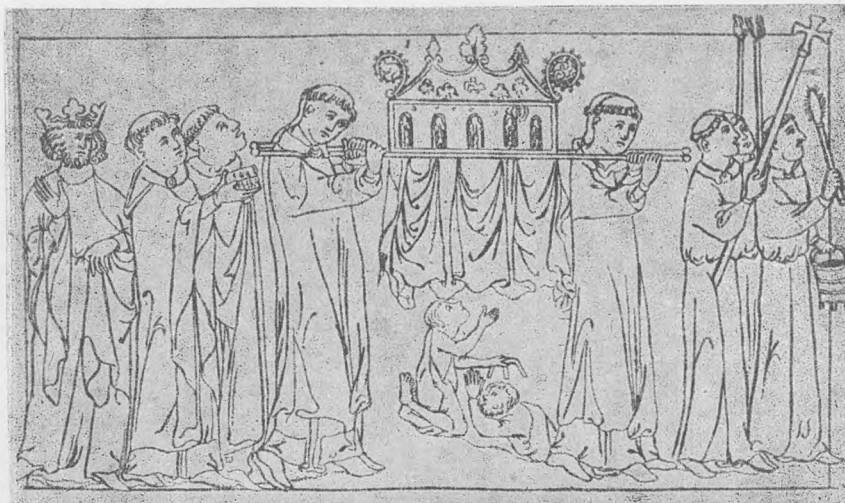


46. Samson walczący z lwem, *De laudibus sanctae crucis* z lat 1170—1185, Biblioteka Państwowa w Monachium.

Wg Boecklera



47. Procesja ze zwłokami świętego Amandy, *Vita sancti Amandi* z w. XI, Biblioteka Miejska w Valenciennes.



48. Procesja z relikwiami św. Albina, miniatura Matthew Parisa z lat ok. 1260.

Wg Coultona

wiasty z Talamnata, jak na fasadzie kościoła opackiego w Andlau¹⁰³ lub na jednym z kapiteł z lat około r. 1200 w krużgankach klasztoru benedyktyńskiego w Monreale¹⁰⁴.

Przykładów nie brak również między wątkami hagiograficznymi, np. w *Pasji św. Wacława* z lat około r. 1000 w Wolfenbüttel (ryc. 31), na co dawniej już wskazał Goldschmidt¹⁰⁵, albo w życiorysie św. Radegundy z w. XI w Poitiers (ryc. 32)¹⁰⁶.

Do identycznych wyobrażeń świeckich należą dwie uczty w *Eneidzie* Henryka von Veldeke: Dydona goszcząca Eneasza (ryc. 33) i wielkie wesele: *grôte brûtloch* (ryc. 34)¹⁰⁷.

Scena X: Św. Wojciech jedzie do Prus

W podobnym układzie przedstawiane bywa niekiedy Powołanie Piotra i Andrzeja (Mateusz 4, 18) lub Cudowny połów ryb (Łukasz, 5, 1–11). Na mozaice z w. VI w S. Apollinare Nuovo w Rawennie, po prawej stronie, na łodzi, stoi Chrystus w towarzystwie jednego z uczniów, po lewej — płynie w łodzi Andrzej z Szymonem-Piotrem wyciągającym sieci (ryc. 35)¹⁰⁸. W *Perykopach* Henryka III powrotu rybaków, do których tym razem przyłączył się Chrystus, oczekuje sześciu mężczyzn ubranych w tuniki (ryc. 36)¹⁰⁹.

¹⁰³ R. Will, *Recherches iconographiques sur la sculpture romane en Alsace* (Les Cahiers Techniques de l'Art, I, 1947, fig. 5 do tekstu na s. 43–44).

¹⁰⁴ *Tamże*, fig. 7.

¹⁰⁵ Goldschmidt, *Die Bronzetüren von Novgorod und Gnesen*, tabl. w tekście II, fig. 4.

¹⁰⁶ Ginot, o.c., tabl. VI do tekstu na s. 43–44.

¹⁰⁷ H. von Veldeke, o.c., fol. XV, tabl. 13 oraz fol. IX, tabl. 10.

¹⁰⁸ J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis VIII. Jahrhundert*, t. III, Freiburg i Br. 1916, tabl. 97; C. O. Nordström, *Ravennastudien. Ideengeschichtliche und ikonographische Untersuchungen über die Mosaiken von Ravenna* (Figura IV, Stockholm 1953, tabl. V).

¹⁰⁹ Bremen, Stadtbibliothek, ms. 21, fol. 80.



49. Pogrzeb Marii, perykopy z Altomünster z w. XI, Biblioteka Państwowa w Monachium.

Wg Bangego

Wspomnieć tu można także miniaturę w *Perykopach z St. Erentrud* w Monachium¹¹⁰.

Piękne *exemplum* kryje w sobie *Vita sancti Amandi* z w. XI, przypisywane szkole z St-Amand, obecnie w Bibliotece Miejskiej w Valenciennes (ryc. 37)¹¹¹. Z lewej strony zbliża się łódź ze św. Amandem, kierowana przez dwóch wiosłarzy. Na brzegu sześciu mężczyzn, zwróconych twarzami w lewo, niespokojnie wypatruje przybyszów.

Wzory wyszukać nietrudno nawet dla poszczególnych postaci. Np. Bałt wskazujący na św. Wojciecha wyprostowanym palcem zgiętej w łokciu prawej ręki, z tarczą owalną, o wydłużonym, ostro zakończonym dolnym brzegu w ręce lewej, żywo przypomina żołnierza w scenie z Judaszem sprzedającym Chrystusa za trzydzieści srebrników w *Kodeksie wyszehradzkim* (ryc. 38)¹¹².

Scena XI: Św. Wojciech chrzci Prusów

Pośród tematów chrystologicznych motyw chrztu w kadzi dostrzeżliśmy raz tylko: w chrzcie Chrystusa na skrzydle dyptychu z około roku 1000 w British Museum w Londynie¹¹³. Często natomiast występuje on w ilustra-

¹¹⁰ Swarzenski, o.c., tabl. LVI, fig. 176.

¹¹¹ Valenciennes, Bibl. Miejska, rkps 502 (461), fol. 25.

¹¹² Lehner, o.c., tabl. XX.

¹¹³ O.M. Dalton, *Catalogue of the Ivory Carvings of the Christian Era with Examples of Mohammedan Art and Carvings in Bone in the Department of British and Mediaeval Antiquities and Ethnography*, London 1909, tabl. XXX, nr 53.



50. Złożenie Chrystusa do grobu, ewangeliarz Ottona III. Biblioteka Państwowa w Monachium.

Wg Leidingera

ejach odnoszących się do działalności misyjnej świętych pańskich. Do cennych przykładów zaczerpniętych ze sztuki ottońskiej zaliczyć należy św. Piotra udzielającego chrztu Korneliuszowi na płycie z kości słoniowej z w. IX—X, łączonej ze szkołą w Metz, dziś w Bargello we Florencji (por. ryc. 11 z artykułu M. Morelowskiego w I t. nin. publ.)¹¹⁴ i scenę chrztu w sacramentarium z w. X—XI, pochodzącym z Fuldy, w Bibliotece Państwowej w Bambergu (ryc. 39)¹¹⁵; do późniejszych — wyobrażenie chrztu na bocznej ścianie ołtarza przenośnego Rogera von Helmarshausen, pierwotnie w Abdinghof, obecnie w Paderborn¹¹⁶, chrzest Korneliusza przez św. Piotra i chrzest Kratona przez św. Jana Chrzciela na słynnej chrzcielnicy w kościele Św. Bartłomieja w Leodium, odlanej przez Reniera de Huy około r. 1130 (por. ryc. 31 i 32 z art. M. Morelowskiego w I t. nin. publ.)¹¹⁷, chrzest Konstantyna Wielkiego na wspomnianym tryptyku ze Stavelot, z postacią cesarza w ośmiobocznym naczyniu¹¹⁸, chrzest św. Pawła w *Biblii* Gumberta z w. XII w Erlangen¹¹⁹, a dalej św. Ruperta chrzczącego pogan na karcie *Antyfonarza* z połowy

¹¹⁴ Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, VIII.—XI. Jahrhundert*, t. I, tabl. XLIX, fig. 108; Pelka, o.c., s. 122, fig. 77; M. Morelowski, *Udział Polski w wystawie sztuki mozańskiej 1951—1952* (Biuletyn Historii Sztuki, XV, nr 1, 1953, s. 59, fig. 3).

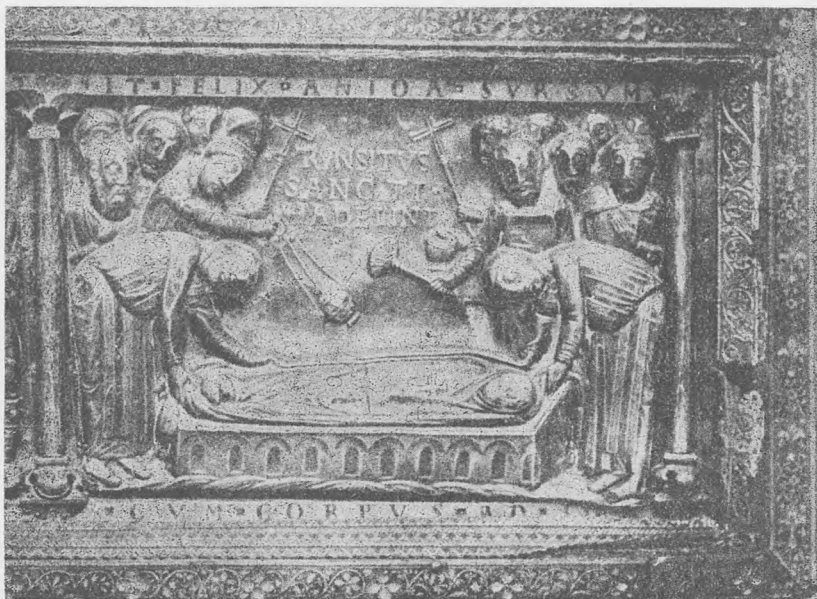
¹¹⁵ A. Goldschmidt, *Die deutsche Buchmalerei*, cz. II: *Die Ottonische Buchmalerei* (Pantheon, 1928, tabl. 108, do tekstu na s. 24).

¹¹⁶ Falke u. Frauberger, o.c., tabl. 13 do tekstu na s. 14—16; J. Baum, *Die Malerei und Plastik des Mittelalters*, t. II: *Deutschland, Frankreich und Britannien* (Handbuch der Kunstwissenschaft, Wildpark—Potsdam 1930, s. 326).

¹¹⁷ J. Helbig, *l'Art mosan depuis l'introduction du christianisme jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, t. I: *Des Origines à la fin du XV^e siècle*, Bruxelles 1906, tabl. po s. 28; A. Goldschmidt, *Die belgische Monumentalplastik des 12. Jahrhunderts* (Belgische Kunstdenkmäler, t. I, München 1923, s. 53, fig. 36); Usener, o.c., s. 86, fig. 3 i 4; E. de Moreau, *Histoire de l'Église en Belgique*, cz. II: *La Formation de l'Église médiévale du milieu du X^e aux débuts du XII^e siècle* (Museum Lessianum, Section historique, II, wyd. 2, Bruxelles 1945, tabl. IX); *Art mosan et arts anciens du pays de Liège*, tabl. VIII; Morelowski, o.c., s. 58, fig. 1; J. Lejeune, *Genèse de l'art mosan* (Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte, XV, 1953, tabl. 56 do tekstu na s. 67—73).

¹¹⁸ Falke u. Frauberger, o.c., tabl. 117 oraz s. 69, fig. 21; Collon-Gevaert, o.c., tabl. 28 do tekstu na s. 170—173.

¹¹⁹ Swarzenski, o.c., tabl. II, fig. 151.



51. Złożenie św. Hadelina do grobu, relikwiarz z w. XII, Visé.

Wg Helbiga

w. XII w opactwie St. Peter w Salzburgu (ryc. 40)¹²⁰, chrzest św. Jana w *Hortus deliciarum*¹²¹ i trzy sceny w *Vitae et passiones apostolorum* z końca w. XII: św. Bartłomieja, który chrzci króla Polimiusza, św. Mateusza udzielającego sakramentu chrztu królowi Eglippusowi oraz św. św. Szymona i Judę Tadeusza chrzczących króla Kserksesa *cum universis dignitatibus suis* (ryc. 41)¹²².

Chrzest przez zanurzenie w wysokiej kadzi znany był także na Wschodzie, jak świadczy miniatura w *Tetraewangeliarzu* z w. XII w Parmie, obrazująca działalność św. Jana Chrzciciela¹²³.

Scena XII: Św. Wojciech przemawia do Prusów

W przedstawieniach chrystologicznych nie ma bezpośredniego wzoru dla układu formalnego sceny, są tylko wzory pośrednie, o podobnym rozmieszczeniu postaci, lecz odmiennej treści. Na trójdzielnej oprawie z kości słoniowej wykonanej około r. 900 prawdopodobnie w Metz, przechowywanej dziś w Bibliotece Uniwersyteckiej w Würzburgu, w polu najniższym wyobrażone jest uzdrowienie ślepego, gdzie jak na Drzwiach Gnieźnieńskich jasno odcinają się od siebie dwie grupy: z lewej strony Chrystus z ucz-

¹²⁰ P. Buberl, *Die romanischen Wandmalereien im Kloster Nonnberg in Salzburg und ihre Beziehungen zur Salzburger und byzantinischen Kunst* (Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k.k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, III, 1909, s. 51, fig. 44, do tekstu na s. 46–49).

¹²¹ Herrade de Lansberg, *o.c.*, tabl. XXIX; można tu wymienić również tabl. LXIV przedstawiającą ogólne chrzest.

¹²² Boeckler, *Die Regensburg-Prüfeninger Buchmalerei des XII. und XIII. Jahrhunderts*, tabl. LIII, fig. 59 b; tabl. LV, fig. 61 b; tabl. LIX, fig. 65 a do tekstu s. 49–54.

¹²³ Millet, *o.c.*, fig. 176 do tekstu na s. 205.

niami, z prawej — tłum z niewidomym, podpierającym się laską, na pierwszym planie¹²⁴.

Wielokrotnie natomiast temat kazania o pokrewnej kompozycji powraca w przedstawieniach zaczerpniętych z żywotów świętych, jak na tej samej oprawie z kości słoniowej z w. IX — X w Bargello, na której św. Piotr chrzci Korneliusza. Górną mianowicie połowę płytki wypełnia Kazanie św. Piotra (por. ryc. 12 z art. M. Morelowskiego w tomie I nin. publ.). Z lewej strony stoi apostoł z kluczami w lewej dłoni, prawą rękę wyciągnąwszy do przodu ruchem oratora, za nim widoczni są jego trzej towarzysze; z prawej — przeciwstawiono mu grupę pięciu pogan¹²⁵. Dobrym wzorem jest kazanie św. Jana Chrzciciela na chrzcielnicy Reniera de Huy w kościele Św. Bartłomieja w Leodium¹²⁶ i kazanie św. Regulusa na płasko rzeźbionym nadprożu z około połowy w. XIII w Porta di San Regolo w Lukce¹²⁷. Św. Regulus ubrany w strój biskupi trzyma w prawej ręce zwój pergaminowy, a jego słowem przysłuchuje się sześciu arian stojących jeden za drugim z bronią w ręku.

Scena XIII: Św. Wojciech odprawia ostatnią mszę

Jako *exempla* tematu mszy przytaczamy cztery miniatury: w kilkakrotnie już wspomnianym *Antyfonarzu* z biblioteki klasztoru St. Peter w Salzburgu (ryc. 42)¹²⁸, w kodeksie szwabskiej szkoły z połowy w. XII w Gabinecie Rycin Muzeów Państwowych w Berlinie¹²⁹, w *Vita Gregorii* z Weingarten z końca w. XII w Art Institute w Chicago¹³⁰ i w kodeksie z początku w. XIII w Chartres¹³¹ (tym razem miniatura zamknięta jest w inicjale), oraz fresk z pierwszej połowy w. XIII w kościele Św. Serwacego w Boppart¹³².

Scena XIV: Śmierć męczeńska św. Wojciecha

Układ formalny grupy głównej, tj. katów i św. Wojciecha, składa się z dwóch motywów ikonograficznych niezależnych od siebie. Pierwszym jest Prus przebijający włócznią św. Wojciecha. Motyw ten występuje niemal wyłącznie w cyklach martyrologicznych. Dla przykładu podajemy

¹²⁴ Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, VIII.—XI. Jahrhundert*, t. I, tabl. XXXIV, fig. 82; Pelka, *o.c.*, s. 115, fig. 71 do tekstu na s. 116.

¹²⁵ Goldschmidt, *o.c.*, t. I, tabl. XLIX, fig. 108; Pelka, *o.c.*, s. 122, fig. 77 do tekstu na s. 123.

¹²⁶ Collon-Gevaert, *o.c.*, tabl. 20b do tekstu na s. 138—140.

¹²⁷ Schmarsow, *o.c.*, fig. na s. 105 i 168; Vitzthum u. Volbach, *o.c.*, s. 121, fig. 86.

¹²⁸ Swarzenski, *o.c.*, tabl. CVI, fig. 356 (msza św. Marcina); M. Davenport, *The Book of Costume*, t. I, New York 1948, s. 123, fig. 375.

¹²⁹ P. Wescher, *Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturen-Handschriften und Einzelblätter des Kupferstichkabinetts der staatlichen Museen Berlin*, Leipzig 1931, fig. 12 do tekstu na s. 10—11.

¹³⁰ The Walters Art Gallery, *Illuminated Books of the Middle Ages and Renaissance*, tabl. XVI, nr 26 do tekstu na s. 12.

¹³¹ Y. Delaporte, *Les Manuscrits enluminés de la Bibliothèque de Chartres*, Chartres 1929, tabl. X.

¹³² P. Clemen, *Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden*, Düsseldorf 1926, s. 475 n.; Anthony, *o.c.*, fig. 258 do tekstu na s. 129.

męczeństwo św.św. Kastusa i Kassiusa na mozaice z w. XII w Monreale¹³³ oraz męczeństwa św.św. Szymona i Judy Tadeusza na ołtarzu przenośnym z Stavelot, datowanym na w. XII, w zbiorach Musée du Cinquantenaire w Brukseli¹³⁴. Na ołtarzu ze Stavelot św. Szymon klęczy na ziemi zwrócony w prawo, za nim stoi trzech katów, z których dwaj zadają mu włócznią cios w grzbiet; św. Juda Tadeusz klęczy zwrócony w lewo, tym razem jeden z katów zadaje mu cios włócznią w grzbiet, drugi mieczem w głowę (ryc. 43).

Motywytem drugim jest Bałt pruski opierający nogę na św. Wojciechu. Kontrapostowa poza kata, będąca powtórzeniem kontrapostu Prusa zadającego cios włócznią, ma źródło w starym typie ikonograficznym Dawida lub Samsona walczącego z lwem, jak na drzwiach brązowych w Augsburgu (ryc. 44). Podobny układ ciała kata dostrzegamy ponadto na drzwiach z Augsburga w temacie Samsona bijącego oślą szczęką Filistynów (ryc. 45) i Arona rzucającego laskę przemieniającą się w węża¹³⁵, oraz na rysunku w kodeksie *De laudibus sanctae crucis* z lat 1170—1185 w Monachium (ryc. 46)¹³⁶.

Scena XV: Wystawienie zwłok św. Wojciecha

Brak nam *exemplum* dla tej sceny.

Ciało św. Wojciecha leżące na desce przypomina wschodni temat Chrystusa spoczywającego na kamieniu Namaszczenia (*expositio in lapide*), rozpowszechniony dzięki tkaninom liturgicznym zwanym *ἐπιτάφιοι*¹³⁷, a także późniejsze, bo wykształcone dopiero na przełomie w. XIII i XIV przedstawienie dewocyjne Świętego Grobu, oparte na wzorach bizantyjskich¹³⁸.

Głowę św. Wojciecha, zatknietą na pal w podobny sposób jak na Drzwiach Gnieźnieńskich, odnalazł Dobrzeński na jednej z miniatur w *Martirologium Zwifaltensee* z drugiej połowy w. XII¹³⁹.

Scena XVI: Wykupienie zwłok św. Wojciecha

I dla tej sceny *exemplum* nie posiadamy.

¹³³ Demus, *o.c.*, fig. 110 A.

¹³⁴ Usener, *o.c.*, s. 113, fig. 26; *Art mosan et arts anciens du pays de Liège*, tabl. XVIII.

¹³⁵ Goldschmidt, *Die deutschen Bronzetüren des frühen Mittelalters*, tabl. LXIX, LXXII, LXXIII, LXXIX.

¹³⁶ Boeckler, *Die Regensburg-Prüfeninger Buchmalerei des XII. und XIII. Jahrhunderts*, s. 38, nr 30 (sygn. Clm, 14159), tabl. XXXI, fig. 35.

¹³⁷ Millet, *o.c.*, s. 498—500; G. Millet et H. des Ylouses, *Broderies religieuses de style byzantin* (Bibliothèque de l'École des Hautes Études, Sciences Religieuses, LV, Paris 1939—1947, tekst na s. 85—108).

¹³⁸ W. Pinder, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, t. I (Handbuch der Kunstwissenschaft, Berlin—Neubabelsberg 1914, s. 101—103).

¹³⁹ T. Dobrzeński, *Joachim Lelewel jako historyk sztuki* (Biul. Hist. Szt., XIV, nr 1, 1952, s. 24, fig. 12). Wystawienie zwłok św. Wojciecha uczynił przedmiotem osobnego artykułu R. Hamann, *Das Grabmal des Heiligen Adalbert* (Festgabe an Carl Hofer zum siebzigsten Geburtstag, herausgegeben von Gerhard Strauss). Artykuł ten był mi dostępny w odpisie maszynowym za który składam słowa podziękowania doc. dr Zygmuntowi Świechowskiemu.

Motyw wagi występuje w średniowieczu bądź jako atrybut *Justitiae*¹⁴⁰, bądź też w wyobrażeniach Sądu Ostatecznego lub z nim związanych symbolizując sprawiedliwość¹⁴¹, bądź wreszcie jako ilustracja *Psalmu XXXVIII*, mówiącego o królu gromadzącym bogactwa, np. w *Psalterzu utrechckim*¹⁴².

Scena XVII: Przeniesienie zwłok św. Wojciecha

Układ formalny tej sceny łączy się z dwoma wątkami ikonograficznymi. Z reguły zdobi rękopisy Starego Testamentu przy opisach Arki Przymierza, jak w *Biblii* z pierwszej połowy w. XII w Lambeth Palace w Londynie¹⁴³, na miniaturze z dziejami Jakuba i Mojżesza w *Biblii atlantycznej* z w. XII w Bibliotece Watykańskiej, do w. XV w klasztorze Santa Maria della Rotonda¹⁴⁴, oraz w dwunastowiecznych bibliach: Walthera — w bibliotece opactwa w Michelbeuern¹⁴⁵, Gebharda — w bibliotece opactwa w Admoncie¹⁴⁶ i Gumperta — w Bibliotece Uniwersyteckiej w Erlangen¹⁴⁷, a także w *Hortus deliciarum*¹⁴⁸.

Po wtóre występuje on w życiorysach świętych pańskich w związku z szerzącym się od w. IX kultem relikwii. Z największą okazałością odbywa się procesja pośmiertna ku czci św. Klemensa na fresku z lat między r. 1084—1100 w narteksie dolnego kościoła pod wezwaniem tego świętego w Rzymie¹⁴⁹. Z przykładów skromniejszych na wymienienie zasługują: miniatura w *Vita sancti Amandi* z w. XI w Valenciennes (ryc. 47)¹⁵⁰, płaskorzeźba z początku w. XIII na cokole portalu głównego katedry Notre-Dame-la-Ronde w Metz¹⁵¹ oraz miniatura Matthew Parisa z r. 1260 z przeniesieniem szczątków ziemskich św. Albina (ryc. 48)¹⁵². W dwóch ostatnich *exemplach* przestrzeń wolną pod noszami (*palle*), na których spoczywa trumna, wypełniają potworkowate postacie żebraków: *testimonium sanctitatis*.

Wyjątkowo w układzie takim przedstawiony jest pogrzeb Matki Boskiej w *Perykopach* z Altomünster z w. XI w Monachium; tym razem obok noszy

¹⁴⁰ Oursel, o.c., tabl. XXIV (*Moralia in Job*); E. T. de Wald, *The Illustrations of the Utrecht Psalter*, Princeton, London, Leipzig 1941, tabl. XIII.

¹⁴¹ De Wald, o.c., tabl. VIII.

¹⁴² *Tamże*, tabl. XXXVI.

¹⁴³ Millar, o.c., tabl. III do tekstu na s. 23.

¹⁴⁴ P. Toesca, *Storia dell'arte italiana*, t. I: *Il medioevo*, 2, Torino 1927, s. 1056, fig. 739 do tekstu na s. 1055; tenże, *Miniature romane dei secoli XI e XII. Bibbie miniate* (Rivista del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte, I, nr 1, 1929, tabl. VII do tekstu na s. 77).

¹⁴⁵ Swarzenski, o.c., tabl. XXVI, fig. 88.

¹⁴⁶ *Tamże*, tabl. XXIX, fig. 98.

¹⁴⁷ *Tamże*, tabl. XXXVI, fig. 119.

¹⁴⁸ Herrade de Landsberg, o.c., tabl. XV do tekstu na s. 13—14, fol. 51.

¹⁴⁹ Anthony, o.c., fig. 74 do tekstu na s. 73—74.

¹⁵⁰ Valenciennes, Bibl. Miejska, rkps 502 (461), fol. 37.

¹⁵¹ J. de Pange, *La Cathédrale de Metz*, Metz 1932, s. 7.

¹⁵² G. G. Coulton, *Life in the Middle Ages*, t. I: *Religion, Folklore and Superstition*, Cambridge 1928.

kroczy mężczyzna dotykający lewą ręką trumny w celu przewrócenia jej, jak wyjaśnia Bange (ryc. 49)¹⁵³.

Scena XVIII: Złożenie św. Wojciecha do grobu

Najstarszym wzorem ikonograficznym tej sceny jest Złożenie do grobu Chrystusa. W odmianie ograniczającej ilość uczestników pogrzebu do Józefa i Nikodema widzimy ją przede wszystkim w sztuce czasów ottońskich: np. w *Złotym Ewangeliarzu* z Echternach w Gotha¹⁵⁴, w kodeksie Egberta z lat około r. 980 w Trewirze¹⁵⁵, w *Ewangeliarzu* Ottona III w Monachium (ryc. 50)¹⁵⁶ oraz w *Perykopach* Henryka II tamże¹⁵⁷ i Henryka III w Bremie¹⁵⁸, ale także w dziełach późniejszych, np. w *Lectioarium* z St. Trond z w. XII¹⁵⁹. Natomiast w rękopisie z Bury St. Edmunds z lat około r. 1100¹⁶⁰ z każdej strony zmarłego stoją trzy osoby. Zazwyczaj jeden z uczniów trzyma oburącz głowę albo górną część ciała Chrystusa, drugi — nogi. Na fresku w S. Angelo in Formis z lat 1058 — 1086 głowę zmarłego unosi Maria¹⁶¹.

Podobny układ formalny zachowują ilustracje starotestamentowe w scenie Złożenia do Grobu Abrahama, np. na fresku z w. XII w kościele opackim w St-Savin¹⁶².

Wykształcony w cyklu chrystologicznym typ Złożenia do grobu przeszedł utartym szlakiem do żywotów świętych, m.in. św. Ambrożego na słynnej ozdobie ołtarzowej mistrza Wolwiniusza, wykonanej w czasach Angilberta II (824—859), w Sant' Ambrogio w Mediolanie¹⁶³, św. Geminiana na architrawie z połowy w. XII w południowym portalu katedry w Modenie (Porta dei Principi)¹⁶⁴, wreszcie św. Hadelina na relikwiarzu w Visé (ryc. 51)¹⁶⁵ i św. Remakla na retabulum z Stavelot (ryc. 9)¹⁶⁶.

¹⁵³ E. F. Bange, *Eine bayerische Malerschule des XI. und XII. Jahrhunderts*, München 1923, tabl. 62, fig. 171 do tekstu na s. 144.

¹⁵⁴ Boeckler, *Das goldene Evangelienbuch Heinrichs III.*, fig. 177.

¹⁵⁵ Berner Kunstmuseum, *Kunst des frühen Mittelalters*, 19. Juni bis 31. Oktober 1949, fig. 13 do tekstu na s. 51—52, nr 110.

¹⁵⁶ Leidinger, *Das sogenannte Evangeliarium Kaiser Ottos III.* (cod. lat. 4453), tabl. 50 do tekstu na s. 22.

¹⁵⁷ Tenze, *Das Perikopenbuch Kaiser Heinrichs II.* (cod. lat. 4452), tabl. 19 do tekstu na s. 36; H. Jantzen, *Otonische Kunst*, München 1947, tabl. 53, fig. 55.

¹⁵⁸ Bremen, Stadtbibliothek, ms. 21, fol. 35^v.

¹⁵⁹ W. Oakshott, *The Sequence of English Medieval Art illustrated chiefly from Illuminated Mss., 650—1450*, London 1950, tabl. 24 do tekstu na s. 45.

¹⁶⁰ Sotheby and Co., *Catalogue of the Renowned Collection of Western Manuscripts, the Property of A. Chester Beatty, Esq.*, II, London 1933, tabl. 9 b do tekstu na s. 76—77.

¹⁶¹ Anthony, o.c., fig. 132 do tekstu na s. 91.

¹⁶² Tamże, fig. 301 do tekstu na s. 141 n.

¹⁶³ Vitzthum u. Volbach, o.c., s. 70, fig. 42; G. B. Tatum, *The Paliotto of Sant Ambrogio at Milan* (The Art Bulletin, XXVI, 1944, fig. 2).

¹⁶⁴ Jullian, o.c., album, tabl. LXIV, fig. 1; Vitzthum u. Volbach, o.c., s. 80, fig. 47.

¹⁶⁵ Helbig, o.c., tabl. po s. 40; Usener, o.c., s. 94, fig. 18; Collon-Gevaert (o.c., s. 149—153) wskazuje na podobieństwo zachodzące między Złożeniem do grobu św. Hadelina na relikwiarzu w Visé a Zaśnięciem Marii na oprawie z kości słoniowej *Ewangeliarza* z w. X, ofiarowanego katedrze w Bambergu przez Ottona III lub Henryka II (Goldschmidt, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.—XIII. Jahrhunderts*, t. II, fig. 3, s. 18) i Złożeniem do grobu Chrystusa na miniaturze w *Perykopach* Henryka II (zob. przypis 157); Landais, o.c., tabl. XXI, fig. 6.

¹⁶⁶ Morelowski, o.c., s. 414—415; Landais, o.c., tabl. XXI, fig. 5.

W scenie Zaśnięcia Matki Boskiej zwykle apostołowie gromadzą się u wezłowania i u stóp łoża, na którym spoczywa Maria, zapewne w nawiązaniu do tematu Złożenia Chrystusa do grobu¹⁶⁷.

Dotychczasowe rozważania nad wzorami ikonograficznymi Drzwi Gnieźnieńskich prowadzą nas do następujących wniosków ogólnych:

Motywy ikonograficzne i układy formalne, przedstawiające życie św. Wojciecha na Drzwiach Gnieźnieńskich, mimo licznych związków z tekstami literackimi nie są ani niewolniczym, ani indywidualnym tłumaczeniem słów hagiografa na język rzeźby, lecz wykazują własny rodowód artystyczny, niezależny od źródeł pisanych. Jak autorzy żywotów, pasji i legend wykorzystywali współczesną tradycję hagiograficzną, tak twórca płasko-rzeźb czerpał z współczesnej tradycji ikonograficznej.

Nie wszystkie jednak motywy i układy rozporządzają w równym stopniu bogatymi wzorami. Wyróżnić tu możemy trzy grupy: 1. sceny, które posiadają bardzo liczne *exempla*: Narodzenie św. Wojciecha, Ofiarowanie w świątyni, Modlitwa, Widzenie senne, Wypędzenie czarta z opętanego, Cud z dzbankiem, Chrzest Bałtów pruskich, Przeniesienie zwłok i Złożenie do grobu; 2. sceny, których wzory, jak się nam wydaje, są rzadsze: Oddanie św. Wojciecha na naukę do Magdeburga, Nadanie św. Wojciechowi godności biskupa, Św. Wojciech oskarżający Żydów przed Bolesławem II o sprzedawanie chrześcijan w niewolę, Podróż św. Wojciecha do Prus, Kazanie, Msza ostatnia, Śmierć męczeńska; 3. sceny, dla których układów formalnych podobnych nie znamy właściwie: Wystawienie zwłok św. Wojciecha i Wykupienie ciała. Nasuwa się przypuszczenie, iż sceny zaliczone przez nas do grupy trzeciej są najbardziej samodzielne; być może jednak, nie natrafiliśmy jeszcze na istniejące gdzieś *exempla*.

Ponieważ analiza nasza nie wykazała szczególnej dwoistości lub wielości pomysłów ikonograficznych, sądzimy, że projektu całego cyklu dostarczył jeden artysta¹⁶⁸. Musiał to być człowiek posiadający wielką znajomość współczesnej i starszej sztuki. W wielu scenach uderzają rysy właściwe malarstwu i rzeźbie zachodnioeuropejskiej od najdawniejszych czasów. Są między tymi scenami również zapożyczenia ze źródeł wschodniochrześcijańskich,

¹⁶⁷ Liczne przykłady bizantyńskie publikują Goldschmidt i Weitzman, *o.c.*, t. II, tabl. I, nr 1; tabl. XLI, nr 110; tabl. XLII, nr 112 i 113; tabl. XLIII, nr 116; tabl. XIX, nr 174—177; tabl. LX, nr 178—181; tabl. LXIV, nr 195; tabl. LXVI, nr 202; tabl. LXVII, nr 206; tabl. LXVIII, nr 209; tabl. LXXIV, nr 226; tabl. LXXV, nr 234.

¹⁶⁸ Nie znajdujemy żadnych podstaw ikonograficznych, by uzasadnić hipotezę Morelowskiego (*Drzwi Gnieźnieńskie a miniatury rękopisów leodyjskich w Brukseli i Berlinie*, s. 439 n.), którą powtarza ostatnio P. Francastel w *La Porte de bronze de Gniezno* (*L'Art mosan, Journées d'études, Paris, Février 1952. Bibliothèque Générale de l'École Pratique des Hautes Études, VI^e Section, Paris 1953*, s. 203—212), o dwóch etapach pracy: w roku 1130 i 1170. Pomijamy świadomie różnice stylistyczne. Twierdzenie Francastela, że grupa starsza, obejmująca sceny I, II, III, IX, XVI, XVII i XVIII, wykazuje ściśle związki z wyrobami z kości słoniowej, a młodsza zdradza pokrewieństwa z manuskryptami i złotnictwem, również nie znajduje potwierdzenia w materiale ikonograficznym. Zwrócić tu należy uwagę, iż kwatery skrzydła prawego są krótsze i wyższe niż kwatery skrzydła lewego (wyjątek stanowi pierwsza kwatery na skrzydle lewym, która ma wysokość równą kwatery skrzydła prawego). Już choćby dlatego łączenie scen grupy starszej w jeden zespół w rodzaju retabulum ze Stavelot wydaje się niesłuszne.

bizantyńskich, np. w scenie pierwszej — pozycja leżąca położnicy i kąpiel dziecka; w trzeciej — układ prawej ręki Sławnika polecającego Adalberta opiece magistra Oktryka; w szóstej — samo widzenie senne; w dziesiątej — chrzest *per immersionem* w kadzi; w piętnastej — *expositio corporis* oparte na zwyczajach ludów południowych i wschodnich, nie bez związku z tematem Oplakiwania Chrystusa; w osiemnastej — sposób składania ciała zmarłego do grobu¹⁶⁹. Oczywiście elementy wschodnie od kilku wieków stały się zasobem Zachodu. Czy z exemplami dla wszystkich osiemnastu scen mógł się zetknąć w w. XII rzemieślnik miejscowy w Polsce określanej *penuria litterarum*?¹⁷⁰

Osobistym wkładem artysty jest to wszystko, co odróżnia jego kompozycje od przytoczonych przykładów: język stylistyczny, przed którego oceną zmuszeni jesteśmy się powstrzymać, gdyż wykraczałaby ona poza ramy ustalone tytułem rozprawy. Tu podkreślić co najwyżej wypadnie, iż wśród zebranego przez nas materiału porównawczego niejednokrotnie *exempla* najbliższe poszczególnym scenom na Drzwiach Gnieźnieńskich pod względem jasności kompozycji i ogólnego układu pochodzą nie z w. X, XI i XII, lecz z w. XIII, nie są więc od Drzwi Gnieźnieńskich wcześniejsze lub im współczesne, ale po nich powstały, jak scena narodzenia św. Jana Chrzciciela w baptysterium w Parmie (ryc. 4), będąca dobrą analogią do sceny narodzin św. Wojciecha, scena wyobrażająca św. Marcina wypędzającego czarta z opętanego, na fasadzie katedry w Lukce (ryc. 17), wykazująca tyle zgodności ze sceną przedstawiającą św. Wojciecha wykonującego podobną czynność, albo scena procesji z relikwiami św. Albina na miniaturze Matthew Parisa (ryc. 48), żywo przypominająca przeniesienie zwłok św. Wojciecha. Niewątpliwie istnieć musiały wspólne wzory dla Drzwi Gnieźnieńskich i wymienionych przykładów z w. XIII. Jednakże twórca Drzwi Gnieźnieńskich już w w. XII osiągnął dojrzałość, która miała być udziałem dopiero artystów w. XIII. Rodowodem tego stylu przyjdzie się nam zająć szczegółowo w osobnej pracy.

Chociaż nie ulega wątpliwości zależność twórcy Drzwi Gnieźnieńskich od współczesnej tradycji wyobrazeniowej, nie potrafimy przecież wskazać bezpośredniego źródła całego cyklu ikonograficznego, jednego dzieła, które by

¹⁶⁹ Dla przykładu podajemy, że i na Wschodzie nie brak cykli hagiograficznych zawierających po kilka exemplów dla Drzwi Gnieźnieńskich. Np. w czterech rękopisach *Żywotu Barlaama i Joasafa*, z lat między w. XII a XIV, opublikowanych przez Sirarpie der Nersessian (*L'Illustration du Roman de Barlaam et Joasaph*, Paris 1937), występują następujące wzory: dla sceny Narodzin św. Wojciecha — Narodziny Joasafa (*o.c.*, album, tabl. III, fig. 8; tabl. XLVII, fig. 179); dla Snu św. Wojciecha — Joasaf dowiadujący się prawdy w czasie snu (*tamże*, tabl. XI, fig. 39; tabl. CXXXII, fig. 327); dla Chrztu Bałtów pruskich — Chrzt króla (*tamże*, tabl. XVIII, fig. 67; tabl. XL, fig. 151; tabl. XC, fig. 412), Chrzt pierwszych chrześcijan (*tamże*, tabl. LXVI, fig. 260—261) i Chrzt Nachora (*tamże*, tabl. LXXXV, fig. 339). Bizantyńskie rysy w scenie Złożenia do grobu św. Hadelina na relikwiarzu w Visé podkreśla Collon-Gevaert, *o.c.*, s. 152—153.

¹⁷⁰ *Herbordi vita Ottonis III*, 32. Gwibert z Gembloux (1125, zm. około 1213), od r. 1194 opat w Gembloux, pisze w latach 1160—1170 do Arnulfa scholastyka zamierzającego udać się do Polski w celach zarobkowych: „nolite vos incante extere et barbare genti immergere“ (O. Górka, *List Gwiberta z Gembloux (w. XII) do scholastyka Arnulfa*, „Kwartalnik Historyczny“, XL, 1926, s. 27—28).

zawierało wzory wszystkich scen z życia św. Wojciecha. Ilość bowiem exemplów, jakie dostrzeżliśmy w jednym dziele, dochodzi zaledwie do pięciu¹⁷¹.

Również wszelkie wnioski dotyczące zasięgu artystycznego, z którego wzory zaczerpnięto, wobec rozpowszechnienia poszczególnych układów formalnych w sztuce średniowiecznej wymagają zachowania wielkiej ostrożności. Podkreślić jednak należy, iż bez trudu zebrać się nam udało sporo exemplów z terenów dolnej Lotaryngii, co zgodne jest z wynikami badań stylistycznych¹⁷².

O ile nie potrafimy wskazać żadnego bezpośredniego źródła całego cyklu ani wykreślić zasięgu artystycznego, z którego zaczerpnięto wzory, to nie trudno nam wysunąć pewne przypuszczenia odnoszące się do myśli przewodniej, w oparciu o którą zbudowano program ikonograficzny Drzwi Gnieźnieńskich, i to niezależnie od tego, jakie są podstawy literackie dzieła.

Zgodnie z chrześcijańskimi wierzeniami wzór doskonałego życia dał Chrystus i każdy wyznawca nauki Chrystusa powinien swoje postępowanie na jego postępowaniu opierać. Skoro zaś naturalnym *exemplum* życia każdego chrześcijanina jest życie Zbawiciela, czyż w układach formalnych i motywach ikonograficznych przedstawiających życie św. Wojciecha nie powinniśmy odnajdywać układów formalnych i motywów ikonograficznych zaczerpniętych z cyklu chrystologicznego?

Św. Wojciech jak Chrystus na świat przychodzi i jak Dzieciątko Jezus ofiarowany zostaje w świątyni, jak Chrystus czarta z opętanego wypędza, cuda działa, naucza i jak Chrystus, po męczeńskiej śmierci, znajduje wieczny spoczynek w grobie. Pozostałe sceny bądź zbliżają się do zdarzeń z życia Chrystusa (Sen św. Wojciecha przypomina Sen Józefa przed ucieczką do Egiptu lub Widzenie senne Trzech Mędrców), bądź wiążą się z głoszonymi przez niego przypowieściami, inne wreszcie mają analogie w wyobrażeniach Starego Testamentu lub oparte są na ustalonym schemacie hagiograficznym.

¹⁷¹ Mamy na myśli retablem ze Stavelot, na którym pięciu scenom z życia św. Remakla odpowiadają cztery sceny z życia św. Wojciecha: tematowi *Traditur puer Eligii* — Oddanie św. Wojciecha na naukę do Magdeburga; Wręczeniu pastorału biskupstwa Maastricht św. Remaklowi oraz Nadaniu mu dóbr stavelockich przez króla Siegberta — Nadanie godności biskupiej św. Wojciechowi przez cesarza Ottona; Widzeniu sennemu św. Trudona — Sen św. Wojciecha; Złożeniu do grobu św. Remakla — Złożenie do grobu św. Wojciecha; por. Morelowski, o.c., s. 414—415. Kto wie, czy wątków ikonograficznych, które dostarczyły bezpośrednich wzorów twórcy Drzwi Gnieźnieńskich, szukać się nie powinno w malarstwie ściennym. A. Grabar w *L'Étude des fresques romanes (à propos du centième anniversaire de la première monographie consacrée à des peintures murales romanes)* (Cahiers Archéologiques, II, 1947, s. 163—177) podnosi, że w w. XI i XII cykle hagiograficzne były o wiele liczniejsze w malarstwie ściennym niż w miniaturowym. W malarstwie miniaturowym tradycja wyobrazeniowa poszczególnych scen z życia świętych sięga początkami tylko renesansu karolińskiego, a cykle wykształcone pojawiają się dopiero w okresie romańskim, natomiast w malarstwie ściennym cykle występują od końca starożytności wykazując ciągłość rozwoju aż do pełnego rozkwitu średniowiecza, o czym świadczą zarówno tytuły, jak i zachowane do naszych czasów dzieła. W w. X i nawet jeszcze XI więcej było kościołów całkowicie malowanych niż bogato zdobionych rękopisów (J. Hubert, *Les Peintures murales de Vic et la tradition géométrique*, „Cahiers Archéologiques“, I, 1945, s. 77—88; Grabar, o.c., s. 167). Jest więc możliwe, iż w Gnieźnie istniał cykl fresków z życia św. Wojciecha, który służył jako bezpośredni wzór dla scen wyobrażonych na Drzwiach Gnieźnieńskich. Odkrycia ostatnich lat w Czerwińsku i Tumie pod Łęczycą nadają temu przypuszczeniu charakter prawdopodobieństwa, ale — rzecz jasna — nawet w takim wypadku pozostaje do wyjaśnienia geneza układów formalnych poszczególnych scen.

¹⁷² Zobacz rozprawę M. Morelowskiego zamieszczoną w I t. nin. publ.

W ten sposób życie św. Wojciecha przedstawione na Drzwiach Gnieźnieńskich upodabnia się do życia Chrystusa, wątek hagiograficzny zachodzi niejako na wątek chrystologiczny, miejsce Chrystusa zajmuje jego przedstawiciel: św. Wojciech, jak niegdyś zajęli je najbliżsi uczniowie Zbawiciela: apostołowie. To swoiste naśladowanie Chrystusa: *imitatio Christi*, naśladowanie Jego kapłańskiej misji: *imitatio sacerdotii*, było prawdziwie zgodne z ideologią warstw rządzących tej epoki, której od czasów Karola Wielkiego marzyło się *imitatio Imperii*. W w. XII wskazane pojęcia stawały się powszechnym dobrem ówczesnych społeczeństw. Patrząc na płasko rzeźbione opowiadanie o życiu i śmierci św. Wojciecha średniowieczny widz dostrzegał przede wszystkim podobieństwo z żywotami świętych pańskich i z życiem samego Chrystusa i to mu czyniło cały cykl zrozumiałym i cennym.

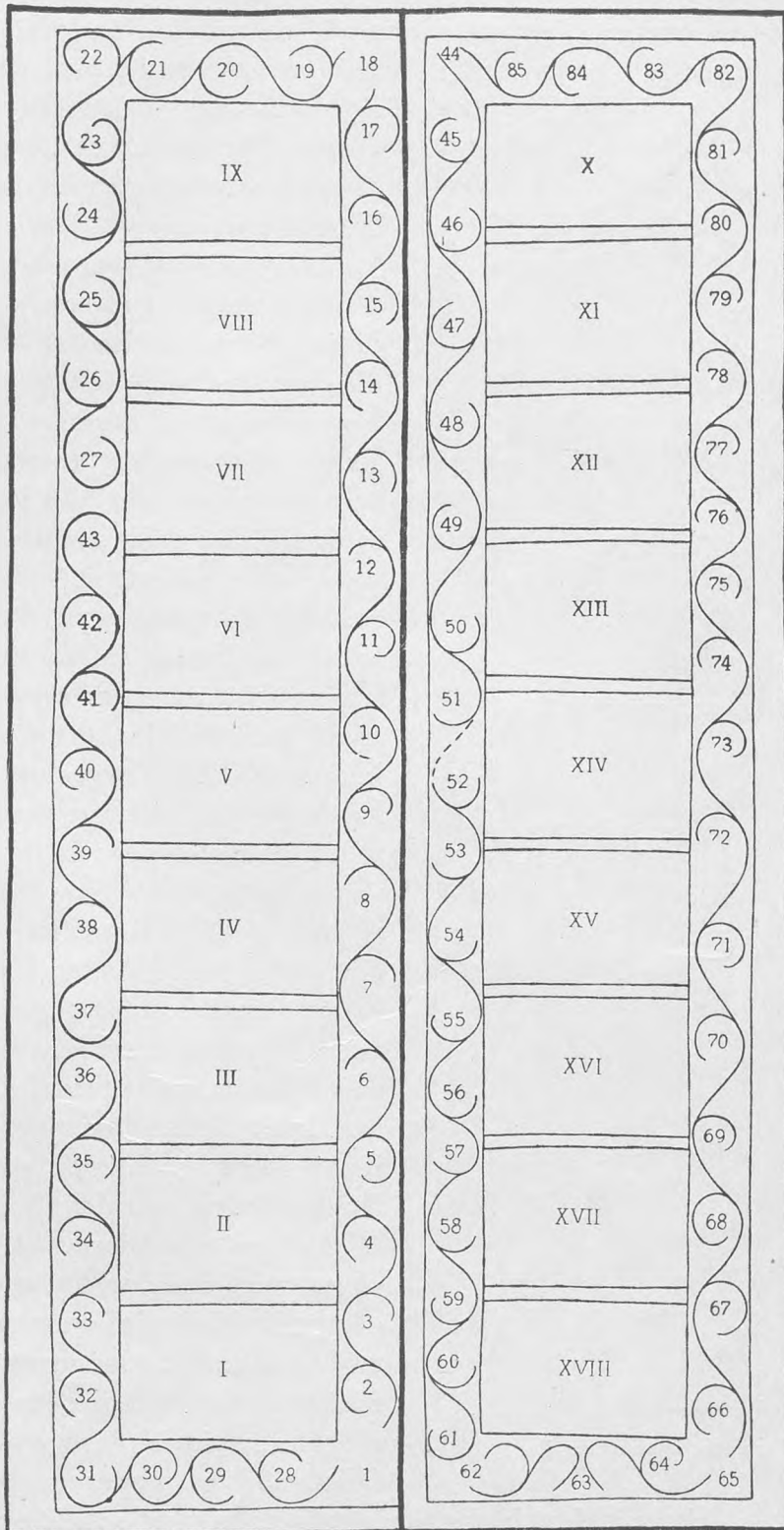
Tak więc w Drzwiach Gnieźnieńskich podziwiać nam przyjdzie nie tyle nowość układów formalnych poszczególnych scen, co ich wybór i sposób opracowania, łączący w całość różne elementy artystycznej tradycji.

BORDIURA: OPIS I GENEZA TYPU

Dziewięć scen z życia św. Wojciecha otacza na każdym skrzydle, niby rama, szeroka bordiura: falująca więc o symetrycznych odgałęzieniach, biegnących to w lewo, to w prawo, zwiniętych spiralnie, ożywionych zmieniającym się ulścieniem, kwiatami i owocami oraz wplecionymi w roślinność postaciami ludzkimi, zwierzętami, ptakami, gadami i fantastycznymi tworami mieszanymi.

Ponieważ podstawą budowy bordiury i głównym jej motywem dekoracyjnym jest falująca więc z odgałęzieniami, podczas gdy wplecione w nią stworzenia są tylko motywami wypełniającymi, na pierwszym miejscu dajemy opis i analizę morfologiczną odgałęzień, liści i kwiatów, aby później dopiero przejść do motywów wypełniających.

Opis bordiury rozpoczynamy od skrzydła lewego, tu bowiem biorą początek dzieje św. Wojciecha. Motyw wyjściowy roślinnej wici znajduje się w prawym narożniku dolnym: jest nim centaur zwrócony w prawo, z zadartą do góry głową, z którego ust wyrasta gruba łodyga biegnąca wzdłuż prawego boku skrzydła. W jednej ręce trzyma on gałązkę zakończoną winnym gronem, drugą zaś ściska węży gryzącego odrośla łodygi pnącej się w górę, ogonem złączonego z drugą łodygą rozwijającą się wzdłuż dolnego boku skrzydła. Obydwie tak kunsztownie powiązane ze sobą łodygi nie tworzą jednego zamkniętego układu zmiernego z paszczy centaura ku prawemu narożnikowi górnemu, by obiegłszy brzegiem prostokątne pole wrócić do motywu wyjściowego, lecz rozwijają się równocześnie w dwóch kierunkach: w górę i w lewo od centaura, najpierw oddalając się od siebie, potem zbliżając się stale ku sobie. Łodyga wypełniająca listwę prawą wspina się nieprzerwanie aż do prawego narożnika górnego, pozostawiając siedemnaście



52. Układ odgałęzień spiralnych w bordiurze Drzwi Gnieźnieńskich.

spiralnych odgałęzień. Z kolei, w prawym górnym narożniku przez prosty łącznik w postaci tworu mieszanego, na pół człowieka, na pół czworonoga, przechodzi w krótki motyw trzech



53. Fragment bordiury nr 2



54. Fragment bordiury nr 1

poziomo ułożonych spirali, urywając się nagle przed lewym narożnikiem górnym, by od nowa zacząwszy bieg sześciokrotnym rytmem zawisnąć na listwie lewej.

Łodyga, zaczepiona niezgrabnie o ogon węża rozłożony na listwie dolnej i wzdłuż lewego boku skrzydła, trzykrotnie bieg swój przerywa. Po raz pierwszy kończy się w sposób ledwie dostrzegalny, rozwinąwszy trzy zaledwie zwoje. Krótka łodyżka łączy zwój trzeci z nowym zwojem wyjściowym umieszczonym w lewym narożniku dolnym, czyli u dołu listwy lewej, na której śmiała cezura wprowadza dwa motywy o rytmie zmienym: raz sześciokrotnym, drugi raz siedmiokrotnym. Na wysokości siódmej kwatery oba układy: rozwijający się w lewo od głównego motywu wyjściowego (centaura) i wspinający się w górę po listwie prawej zatrzymują się nagle przed sobą. Brzmi to jak ostry, niemal niespodziewany dysonans. Ogółem bordiura skrzydła lewego obejmuje czterdzieści trzy pola ozdobne: jeden motyw wyjściowy, jeden motyw przejściowy i czterdzieści jeden spiralnych odgałęzień.

Motyw wyjściowy skrzydła prawego mieści się w lewym narożniku górnym. Jest nim smok dendrofaż: twór mieszany, złożony z głowy drapieżnego czworonoga, tułowia ptaka i ogona węża. Z jego pyska wybiega falista łodyga wypuszczająca na lewej

listwie siedemnaście spiralnych odgałęzień. U dołu swobodne „przetworzenie tematu“ z symetryczną kompozycją palmetową na osi skrzydła śmiałym łącznikiem w kształcie litery C przeprowadza rytm lewej listwy na listwę prawą. Łodyga odrodzona w pysku smoka dendrofażającego prawy

narożnik dolny, nieustannie falując wspina się ku prawemu narożnikowi górnemu dziewiętnastoma spiralnymi zwojami. Na listwie górnej, powtórzywszy trzykrotnie rytm spirali, gubi się w lewym narożniku górnym, nie dochodząc do głównego motywu wyjściowego smoka dendrofaga, który oplata ją swym ogonem.

Mimo bogatego motywu przejściowego na listwie dolnej i śmiałego łącznika z wtórnym motywem wyjściowym w prawym narożniku dolnym więc roślinna tworzy tu jeden zamknięty układ. Bordiura skrzydła prawego posiada razem czterdzieści dwa pola dekoracyjne, w tym jeden motyw wyjściowy, jeden motyw przejściowy, jedną kompozycję („przetworzenie tematyczne“) i trzydzieści dziewięć spiralnych odgałęzień.

W sumie osiemdziesiąt pięć pól bordiury na obu skrzydłach wypełniają dwa motywy wyjściowe, dwa motywy przejściowe, jedna kompozycja i osiemdziesiąt spiralnych odgałęzień.

Na obu skrzydłach łodyga jest bruzdkowana, z wyjątkiem odcinka między czwartą a ósmą spiralą na skrzydle lewym, który nie został uzupełniony cyzelowaniem. Do ogólnych cech morfologicznych łodygi należą ponadto kolanka, czyli tulejkowate zgrubienia, mające zazwyczaj wygląd rogu, z których biorą początek odgałęzienia, łodyżki i szypułki.

Budowa spiralnych odgałęzień i tu, i tam wydaje się jednakowa, ale tak nie jest, zachodzą bowiem między nimi czytelne różnice.

Wśród odgałęzień skrzydła lewego dostrzegamy dwa typy. W typie pierwszym: nr nr 2, 5, 10, 12—14, 19, 27, 29, 32, 34, 37, 39, 41 i 43, łodyga odgałęzienia tworzy stosunkowo regularną spiralę o mniej więcej jednym zwoju i posiada przeciętnie cztery kolanka z pędami rosnącymi w kierunku przeciwnym do skreśtu spirali. Pędy te nie zakłócają głównego biegu łodygi ani czystości jej rysunku, są bowiem albo cieńsze i krótsze niż ona, albo



55. Fragment bordiury nr 4



56. Fragment bordiury nr 3



57. Fragment bordiury nr 6



58. Fragment bordiury nr 5

w taki sposób zakryte ciałami stworzeń, że nie odrywają oczu widza od motywu głównego.

W odgałęzieniach typu drugiego: nr nr 3—4, 7—9, 11, 15—17, 28, 38, 40 i 42 łodyga, począwszy od pierwszego kolanka wewnętrzne, układa się w kształt nowej, małej spirali zakrzywionej odwrotnie niż spirala główna, co upodabnia całe odgałęzienie do odbitej w zwierciadle litery S¹. Niekiedy oba typy występują równocześnie, zachowując swoją odrębność: nr nr 35—36 lub 38—40. Natomiast w typie pierwszym, nawet gdy koniec łodygi odgina się na zewnątrz, rysunek wielkiej spirali zawsze wybija się na pierwszy plan jako motyw główny.

Wydłużone odgałęzienia typu drugiego przeważają w dolnej części prawej listwy, natomiast zbliżone do koła odgałęzienia typu pierwszego są w większości na listwach krótszych i w górnej części listwy lewej.

Bordiura skrzydła prawego posiada odgałęzienia trzech typów. Odgałęzienia typu pierwszego: nr nr 45—46, 48, 51, 53, 62, 64, 66—68, 72 i 74 oraz typu drugiego: nr nr 47, 49, 59, 69 i 73, odpowiadają w zewnętrznych zarysach pierwszemu i drugiemu typowi odgałęzień na skrzydle lewym. Zauważyć jednak trzeba, iż budowa spirali jest tym razem znacznie doskonalsza, a bieg ich łodyg znacznie poprawniejszy niż tamtych. Liście na długich szypułkach w typie drugim wykazują niezwykłą swobodę ruchów, śmiało wybiegając bujnymi odroślami na pola sąsiednie. Wewnątrz spiralnych zwojów brak niekiedy liści, innym razem wszystkie biorą początek z jednego kolanka.

W odgałęzieniach typu trzeciego, najliczniej reprezentowanych: nr nr 50, 52, 54—58,

¹ Układ taki typowy jest dla wici roślinnej we wczesnej sztuce islamu; por. A. Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893, s. 304, fig. 167 (dekoracja meczetu Ibn Tuluna w Kairze) do tekstu na s. 304 n., oraz s. 296, fig. 160 (koptyjska stela) do tekstu na s. 305.

60—61, 65, 70—71, 73, 75—85, łodyga przegina się do tyłu zarysowując ledwie odcinek koła, a gdy przy pierwszym kolanku ulega rozdwojeniu, jeden pęd krótki, lekko nachylony ku środkowi, podtrzymuje dużą kompozycję liściasto-kwiatową, drugi zaś zmierza prosto, układając się bądź równoległe do brzegu bordiury, bądź też ukośnie, przy czym nie rzadko towarzyszą mu dwa lub trzy inne pędy o takim samym ruchu (nr nr 55—58, 60—61, 75—81, 83—85).

W miarę zbliżania się wici roślinnej do końca spiralne zwoje ulegają redukcji na rzecz kompozycji liściasto-kwiatowych; długość odgałęzień staje się coraz mniejsza, rozmiary kwiatów coraz większe.

Przyjrzyjmy się z kolei budowie liści i kwiatów, rozpoczynając od skrzydła lewego. Omówimy najpierw liście i kwiaty ukryte w spiralnych odgałęzieniach, potem rosnące między nimi, na końcu zaś owoce.

Liście w spiralnych odgałęzieniach podzielić można na trzy grupy. Do pierwszej zaliczamy listki o budowie palmetowej:² półpalmety (nr 3—5), zdwojone półpalmety, czyli palmety na pół złożone, widziane perspektywicznie (nr nr 7—9, 12) oraz niezwykle ubogie „palmety“ pięcio- lub sześciodelne (nr nr 3—4, 10, 12), czasem z wierzchołkiem zagiętym do przodu (nr nr 3, 17). Wśród form bogatszych wyróżniają się dwa listki półpalmetowe w układzie sercowatym, z szypułkami przegiętymi w taki sposób, że płatki półpalmet zwrócone są ku środkowi, a nie — jak w typie II Baltrušaitisa — na zewnątrz (nr 3)³.

Druga odmiana obejmuje liście „reali-



59. Fragment bordiury nr 8



60. Fragment bordiury nr 7

² Półpalmeta jest jednym z podstawowych elementów arabskiej sztuki wschodniej. Ze sztuki islamu przedostała się do ornamentyki karolińskiej i romańskiej.

³ J. Baltrušaitis, *La Stylistique ornementale dans la sculpture romane* (Études d'art et d'archéologie publiées sous la direction d'Henri Focillon, Paris 1931, s. 51—67; zwłaszcza s. 63, fig. 162 — Rioux).



61. Fragment bordiury nr 10



62. Fragment bordiury nr 9

styczne“: eliptyczne, karbowane, o blaszkach żyłkowanych, z brzegami zawiniętymi do środka, niekiedy złożone na pół, przez co upodabniają się do zdwojonej półpalmy, bardziej jednak swobodne (nr nr 6, 13–16). W pewnych układach robią one wrażenie nieudolnie odtworzonego stylizowanego akan-tu⁴. Mogłyby to być również liście chmielu albo olchy, albo leszczyny, ale jeszcze nimi nie są.

Na listwie lewej, górnej i dolnej, z ledwie zaznaczonych kolanek wybiegają bez pośrednictwa szypulek liście długie, żyłkowane równolegle. Wygląd mają pędów kasztanowca, zdradzają przy tym pewne naleciałości palmetowe, a raz nawet tworzą niezbyt zgrabną palmetę odwróconą (nr 40). Liście te z reguły wyginają się łukowato i zwijają na końcu spiralnie w kierunku przeciwnym do biegu odgałęzienia głównego, zarysowując ruchliwe figury obrotowe. Takie same „rozkręcone spirale“ widzimy m.in. w kodeksie z St-Germain-des-Prés z lat 1060–1063 w Bibliotece Narodowej w Paryżu⁵.

Kwiaty w spiralnych odgałęzieniach są bardzo nieliczne. Pod ich pojęcie da się podciągnąć roślinę o koronie z płatków dzielnych (nr 2), okazały baldachim marszczony pionowo (nr 12) i dwa „bukiety“ na listwie lewej. Pierwszy z nich, symetryczny, składa się z dwóch zewnętrznych półpalm odchylnych na zewnątrz, lecz ku wnętrzu zwró-

⁴ Materiałem porównawczym może być akant w Nikandrze z w. IX (Paris, Bibliothèque Nationale, Sup. gr. 247) reprodukowany przez C. Singera, *The Herbal in Antiquity* (The Journal of Hellenic Studies, XLVII, 1927, s. 4, fig. 1). Liście wachlarzowato plisowane, niekiedy ozdobione perełkami, charakterystyczne są dla Burgundii; D. Jalabert, *L'Ève de la cathédrale d'Autun. Sa place dans l'histoire de la sculpture romane* (Gazette des Beaux-Arts, 1949, s. 258).

⁵ E. B. Garrison, *Studies in the History of Mediaeval Italian Painting*, t. I, 1, Florence, 1953, fig. 10. Określenia „rozkręcona spirala“ użył prof. Morelowski w dyskusji nad referatem autora o Drzwiach Gnieźnieńskich w dniu 18 II 1954 w Państwowym Instytucie Sztuki.

conych płatkami, dwóch do środka zwiniętych listków wewnętrznych i baldachimowego kwiatu o płatkach korony dzielnych na osi. Drugi, asymetryczny, jest zespołem trzech liści: dwóch półpalmet i listka żyłkowanego pionowo, z wierzchołkiem zagiętym do przodu, oraz dwóch kwiatów: trójliścia lilii i „grzyba“ z poziomym podziałem kapelusza. Pomijamy nie dającą się odczytać roślinę, na której tle siedzi wiewiórka.

Przeważają kompozycje zbudowane tylko z liści. Liście „realistyczne“ raz łączą się w dwuliść osadzony w małym dzbanuszk, przywodzącym na myśl kielich okwiatu (nr 16), a raz w trójliść o kształcie korony kampa-nuli (nr 17). Na listwie lewej, górnej i dolnej, kilkakrotnie powtarza się kompozycja trój-dzielna, niby naśladowująca kielich palmetowy, którego powstanie wyjaśnia Riegl w *Stilfragen*:⁶ po bokach dwa liście rozchylają się kielichowato, w środku zaś znajduje się bądź to jeden liść, ustawiony symetrycznie, z wierzchołkiem zagiętym do przodu (nr nr 21, 24, 28, 43), jak w odmianie motywu II Baltrušaitisa⁷, bądź też dwa liście o wierzchołkach zwiniętych spiralnie i zwróconych ku sobie (nr nr 22, 26). Jedna kompozycja (nr 29) przyjęła postać półpalmetowego trójliścia z płatkami bocznymi półpalmet skierowanymi w dół. Pokrewne formy występują na ołtarzu Rogera z Helmarshausen w Paderborn oraz na krzyżach „w kole“ i świeczniku w katedrze w Hildesheim, przypisywanych jego warsztatowi⁸.

⁶ Riegl, *o.c.*, s. 327, fig. 180 do tekstu na s. 327.

⁷ Baltrušaitis, *o.c.*, s. 59, fig. 147 (Chadenac), s. 71, fig. 186 (Médis). Podobny układ odnajdujemy w malarstwie miniaturowym m.in. w S. Augustini *De civitate dei*, cz. II, w. XII, w Bibliotece Kapitulnej w Pradze (A. Podlaha, *Knihovna kapitulní v Praze. Soupis památek historických a uměleckých*, t. II, 2, Praha 1903, nr 20, sygn.: A, 21 b, s. 86, fig. 97 i s. 87, fig. 98) oraz w *Moraliach* św. Grzegorza z końca w. XI lub pocz. XII w Bibliotece Muncypalnej w Amiens (cod. 38, fol. 23^v; Garrison, *o.c.*, t. I, lfig. 22).

⁸ E. Meyer, *Die Hildesheimer Rogerwerkstatt* (Pantheon, VII, nr 1, 1944, s. 1–11, fig. 1, 4–5, 7).



63. Fragment bordiury nr 12



64. Fragment bordiury nr 11



65. Fragment bordiury nr 14



66. Fragment bordiury nr 13

Z tych samych kolanek, z których początek biorą spiralne odgałęzienia, wyrastają również, pod kątem prostym do boków bordiury, liście osadzone na krótkich łodyżkach lub bez ich pośrednictwa, rzadziej kwiaty. Wśród roślin palmetowych najprostszymi motywami są: półpalmeta (nr 11) i dwie palmy pięciopłatkowe bardzo różniące się między sobą wyglądem (nr nr 4, 12); bogatszymi zaś: dwie półpalmy w układzie bądź symetrycznym, o kształcie kielicha (nr nr 2,3) lub serca (nr 13), bądź też asymetrycznym (nr 10); płatki liści raz są zwrócone do wnętrza kompozycji (nr nr 2, 13), innym razem na zewnątrz (nr 3).

Do roślin „realistycznych“ należą: trójliść (nr nr 5, 6, 17), dwa liście rozmieszczone symetrycznie z grzybem na osi (nr 8) oraz kwiaty podobne do dużej kampanuli, same (nr nr 7, 18) lub z mniejszym kielichem kwiatowym w środku (nr nr 14, 15).

Na listwie lewej dwukrotnie tylko skromny listek o wierzchołku zwiniętym ukazuje się między spiralnymi odgałęzieniami (nr nr 32, 34).

Obok liści, kwiatów i grzybów bordiurę skrzydła lewego ozdobią winne grona, zwisające na długich szypułkach. Występują one przeważnie w tych odgałęzieniach, które ożywione są motywami zoomorficznymi (nr nr 2—6, 8, 10—13, 15 i 17), jednakże nie wszystkie zwoje wzbogacone fauną posiadają owoce (nr nr 2, 3, 7).

Przechodzimy teraz na skrzydło prawe. Najbardziej charakterystyczną i rzucającą się na pierwszy rzut oka cechą dekoracji roślinnej tego skrzydła są wspaniałe kompozycje liściasto-kwiatowe⁹. Mają one jednakową

⁹ Wyglądem swym kompozycje te przypominają tzw. kielich palmetowy, zapożyczony przez sztukę islamu z sasanidzkich wzorów (Riegl, *o.c.*, s. 342, fig. 196 i s. 343, fig. 197 do tekstu na s. 342—343), jednakże zdecydowanie różnią się od kwiatów o budowie sasanidzkiej palmety, rozpowszechnionych w sztuce romańskiej, szczególnie anglosasko-normańskiej, o których pisze D. Jalabert, *Fleurs peintes à la voûte de la chapelle du Petit-Quevilly (Seine-Inférieure)* (Gazette des Beaux-Arts, Janvier 1954, s. 5—26).

budowę palmetową: są symetryczne, pięciocłonowe, z kwiatem na osi oraz dwiema parami liści po bokach. Liście powtarzają się w czterech odmianach: a. obie pary zwrócone są płatkami na zewnątrz; b. obie pary zwrócone są płatkami do wnętrza; c. dolna para zwrócona jest płatkami na zewnątrz, górna do wnętrza; d. dolna para zwrócona jest płatkami do wnętrza, górna na zewnątrz. Niekiedy cała kompozycja wpisana jest w więcej lub mniej regularny pięciobok, zaznaczony wyraźnie linią ciągłą.

W obrębie tej wspólnej budowy wyróżnić możemy trzy jakby „rodziny“:

I. Do typu pierwszego zaliczamy taki układ, którego środek zajmuje kwiat przypominający swym wyglądem półkolisty baldachim (właściwie rozwinięty spadochron): nr nr 46, 57, 68; 45, 66, 77; 85. W jednym wypadku geometryczne zaplecze przekształca się w zarys wspaniałej muszli, której dolną część tworzą dwie zrosnięte z sobą półpalmety, płatkami zwrócone na zewnątrz: nr 73. Innym razem kompozycja posiada aż cztery pary liści: nr 61.

Kwiaty podobne jak w typie pierwszym dostrzegamy m. in. w inicjale Q w kodeksie z Trewiru lub Strasburga, z drugiej połowy w. XII¹⁰, na karcie z próbkami pisma z drugiej połowy w. XII w opactwie benedyktyńskim w Göttweig¹¹, a także na luźnej karcie z pierwszej połowy w. XIII w Bibliotece Narodowej w Wiedniu¹². Wszystkim brak pionowego pasa biegnącego przez środek baldachimu.

II. W typie drugim osią kompozycji jest bądź jeden liść półpalmetowy: nr 49, bądź też dwa liście, zwrócone płatkami ku sobie: nr nr 58; 64. Odmianę tego typu stanowią kompozycje, w których dolna para palmet, zwrócona



67. Fragment bordiury nr 16



68. Fragment bordiury nr 15

¹⁰ H. J. Hermann, *Die deutschen romanischen Handschriften* (Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich N. F., II, Leipzig 1926, nr 52, cod. 1226, fol. 34', fig. 46 do tekstu na s. 90–93).

¹¹ *Tamże*, nr 120 (cod. 67), fig. 124 do tekstu na s. 202–204.

¹² Wien, Nationalbibliothek, cod. 10, karta tytułowa.



69. Fragment bordiury nr 18



70. Fragment bordiury nr 17

płatkami ku wnętrzu, niepomniernie się rozrasta, niby wielka czara, a górna, delikatniejsza, uwysmukła, tworząc z półpalmetowo zakończonymi liśćmi środkowymi mały bukiet kwiatów odchylających się na zewnątrz: nr nr 75, 78¹³.

III. Najczęściej powtarzany typ trzeci, rozwinięcie drugiego, posiada w środku dwa zrosnięte ze sobą liście półpalmetowe, których wierzchołki, zagięte do przodu (ku patrzącemu), przechodzą w układ odwróconej do góry nogami palmety, jak w jednym z wariantów motywu II Baltrušaitisa¹⁴. Zazwyczaj palmeta ta jest niewielka i zwiisa jako zwieńczenie kwiatu u jego wierzchołka: nr nr 53; 47, 50, 56, 66, 69, 82. Kilkakrotnie jednak wypełnia sobą całą przestrzeń środkową, wierzchołkiem dotykając niemal nasady kompozycji: nr nr 54, 83; 62; w przykładzie drugim zapożyczona, rzec by można, z wazowego malarstwa greckiego¹⁵. W innych kompozycjach łodygi liści, z których zbudowana jest odwrócona palmeta, nie są jeszcze z sobą zrosnięte: nr nr 71; 48, 55, 70, także 72.

Typ odwróconej do góry nogami palmety, czyli palmety w przewrocie, znamy m. in. ze *Starego Testamentu* datowanego na drugą połowę w. XI, należącego pierwotnie do opactwa St-Hubert-en-Ardenne, obecnie w Brukseli (ryc. 134)¹⁶, z *Commentarium in epistolam ad Hebreos* św. Jana Chryzostoma z połowy w. XII, niegdyś w opactwie Saint-Martin w Tournai, dzisiaj także w Brukseli¹⁷, z dwunastowiecz-

¹³ Pewne podobieństwo wykazuje kwiat wypełniający jedno ze spiralnych odgałęzień wici roślinnej na archiwolcie w kościele Panny Marii w Halberstadt (R. Hamann, *Deutsches Ornament*, Marburg 1923, fig. 13).

¹⁴ Baltrušaitis, *o.c.*, s. 63, fig. 162 (Rioux); jest to połączenie typu II z typem III.

¹⁵ Riegl, *o.c.*, s. 201, fig. 103; s. 202, fig. 104; s. 204, fig. 106.

¹⁶ Bruxelles, Bibliothèque R. de Belgique, ms. II, 1639, fol. 6^v, z lewej strony (Morelowski, *o.c.*, fig. 31; C. Gaspar et Fr. Lyna, *Les Principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque R. de Belgique*, t. I, Paris, 1937, nr 17, tabl. XII do tekstu na s. 60–64).

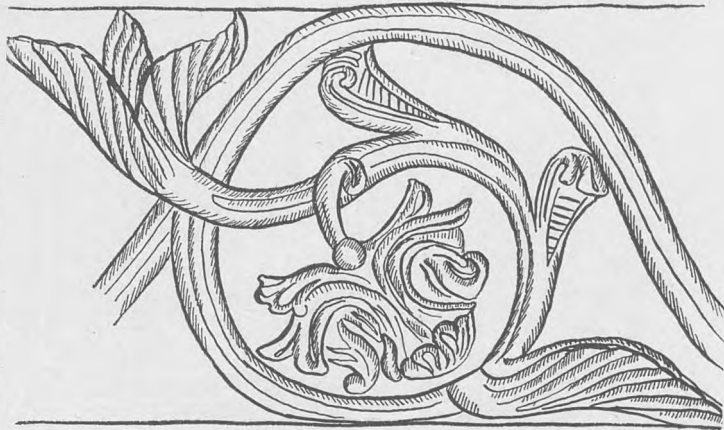
¹⁷ Bruxelles, Bibliothèque R. de Belgique, ms. II, 1015, fol. 1^v (Goldschmidt, *Die Bronzetüren von Novgorod und Gnesen*, tabl. II, fig. 2 do tekstu na s. 36; Gaspar et Lyna, *o.c.*, tabl. XIX do tekstu na s. 95–96).

nego *Ewangeliarza* przypisywanego szkole w Fuldzie, w Bibliotece Uniwersyteckiej w Lejdzie (ryc. 135)¹⁸ i ze styryjskiego wzornika z początku w. XIII, wykonanego prawdopodobnie w opactwie cysterskim w Reun koło Grazu (ryc. 136, 137, 138)¹⁹. Interesującej analogii dostarcza również saraceńska rzeźba w drzewie z w. XII, opublikowana przez Riegla²⁰.

Niekiedy miejsce drugiej pary liści zajmują kwiaty o wyglądzie baldachimowym, z płatkami dzielnymi. Przemianie takiej ulega zarówno typ II: nr 67, jak i III: nr nr 51 i 74. Raz nawet podobny kwiat zawisnął u góry zamiast odwróconej palmety: nr 52.

Ogólnie w budowie wszystkich kompozycji uderza wielka śmiałość i pewność artystycznej wizji. Wskazaliśmy wyżej kilka exemplów dla poszczególnych motywów. Na koniec dorzucić pragniemy jako wspólny wzór pięciodelne kompozycje liściasto-kwiatowe, zdobiące ołtarzyk z rzekami rajskimi z w. XII, przechowywany w Musée du Cinquantenaire w Brukseli²¹.

Na osobną analizę zasługuje łącznik, nazwany przez nas „tematycznym przetworzeniem“: nr 67. Jest to bardzo bogate rozwinięcie motywu II Baltrušaitisa. Dwie łodyżki, łagodnymi odcinkami koła nachylone ku sobie i spięte ząbkowaną od dołu obręczą, układają się nad dolnym brzegiem skrzydła w kształt serca zamykającego palmetę złożoną z dwóch półpalmet, których wierzchołki, zagięte do przodu, tworzą u góry nową palmetę, tym razem odwróconą do góry nogami. Całość uzupełniają długie, lecz zgrabne odrośla,



71. Fragment bordiury nr 20



72. Fragment bordiury nr 19

¹⁸ Leiden, Univ.-Bibliothek, ms. Wulc. 46, fol. 60^r.

¹⁹ Hermann, *o.c.*, nr 231 (cod. 507), fol. 11, s. 358, fig. 215 do tekstu na s. 352–362.

²⁰ Riegl, *o.c.*, s. 306, fig. 168 a; także fig. 168 (ornament stiukowy z meczetu Ibn Tuluna w Kairze).

²¹ M. Creutz, *Die Goldschmiedekunst des Rhein-Maas-Gebietes* (Belgische Kunstdenkmäler, t. I, München 1923, s. 125, fig. 106); Meyer, *o.c.*, s. 10, fig. 14.



73. Fragment bordiury nr 21

przerzucone przez łodygę główną. Figura ta, przerywając rytm spirali, służy za podstawę całemu skrzydłu i jest jednym z piękniejszych pomysłów twórcy bordiury.

W nie wymienionych dotąd odgałęzieniach kryją się liście bądź półpalmetowe, bądź do półpalmetowych zbliżone, o silnie żyłkowanych blaszkach, zbieżnych u nasady: nr nr 54—56, 60, 76, 78, 79, 80, 81, 84.

Między spiralnymi odgałęzieniami, jak na skrzydle lewym, z kolanek głównych wyrastają gdzieś pod kątem prostym do brzegu bordiury listki półpalmetowe: pojedyncze (nr 56), dwa (nr 52), trzy (nr nr 50, 72) oraz grzyby: same (nr 53) lub w połączeniu z dwoma listkami (nr nr 73, 74).

Owoce pojawiają się tu znacznie rzadziej niż na skrzydle sąsiednim. Gałązki winnego grona występują tylko w czterech polach: nr nr 46, 47, 70 i 80.

Porównując między sobą florę obu skrzydeł stwierdzamy istnienie dwóch zasięgów artystycznych: z jednej strony prymitywnej roślinności palmetowej i surowych prób „realistycznego” widzenia rzeczywistości, z drugiej zaś dojrzałych kompozycji palmetowych i wzorowego myślenia abstrakcyjnego o pięknie układów formalnych równym wzorom antycznym.

W listowiu wijących się łodyg i spiralnych odgałęzień kryje się świat fauny: ludzi, zwierząt, ptaków, gadów i wyobrażeń fantastycznych. Na ogólną liczbę osiemdziesięciu pięciu spiralnych odgałęzień przypadają sześćdziesiąt cztery przedstawienia zoomorficzne. Być może, w pierwotnym planie każdemu polu odpowiadać miał jeden lub kilka motywów wypełniających, jednakże na odlewie rozkład tych motywów jest nierówny. Modelarzowi skrzydła lewego wykonanie ich sprawiało zapewne trudności, gdyż odnajdujemy tu tylko dwadzieścia pięć przedstawień zoomorficznych, podczas gdy na skrzydle prawym osiągają one liczbę trzydziestu dziewięciu.

Jakież to stworzenia ożywiają bordiurę Drzwi Gnieźnieńskich? Opisujemy je niżej po kolei, zaczynając od skrzydła lewego²².

Nr 1. Motyw wyjściowy: biegnący w prawo centaur, z którego ust wyrasta główna łodyga pnąca się w górę wzdłuż prawej listwy, prawą ręką ściska gałązkę winnego grona, w lewej zaś trzyma węza gryzącego odrośla łodygi. W miejscu gdzie ciało człowieka zrasta się z ciałem zwierzęcia, widnieje szeroki pas spiralnie zakończonych kosmyków. Ogon węża połączony jest przy pomocy niezgrabnej listwy z drugą łodygą rozwijającą się w lewo.

Nr 2. Nagi człowieczek, jakby siedząc okrakiem na łodydze spiralnego odgałęzienia, prawą ręką chwycił nasadę liścia, lewą przykładając do ust róg, w który dmie z całych sił.

Nr 3. Pies, z długim ogonem zadartym do góry i podniesionymi uszami, goni w prawo.

Nr 4. Zając ze słuchami czujnie nastawionymi odbija się susem w prawo. Brak mu przednich skoków.

Nr 5. Ptak stoi na jednej nodze, na łodydze spiralnego odgałęzienia; prawą łapą obejmuje łodyżkę winnego grona, dziobiąc jego owoce.

Nr 6. Nagi człowieczek, stojąc jakby okrakiem na winnej gałązce trzyma w wyprostowanej lewej ręce łuk, prawą zaś, zgiętą w łokciu, naciąga cięciwę z nałożoną strzałą.

Nr 7. Wiewiórka zwrócona w lewo, z wysoko zadartym do góry ogonem, siedzi na szypułce liścia na tle dużej kompozycji liściasto-kwiatowej zajadając orzeszki, które trzyma w przednich łapkach. Ciało jej przeszywa strzała.

Nr 9. Ptak podobny z dzioba do kruka, zwrócony w lewo, siedzi na szypułce liścia dziobiąc inny liść.



74. Fragment bordiury nr 22



75. Fragment bordiury nr 23

²² Przy opisie korzystałem z cennych uwag mgr Jerzego Świecimskiego, którego proszę o przyjęcie słów szczerzej wdzięczności.



76. Fragment bordiury nr 24



77. Fragment bordiury nr 25

Nr 10. Kozioł o długich rogach, zwrócony w prawo, stojąc na tylnych nogach przednie oparł o gałązkę winnego grona i zajada owoce.

Nr 11. Mężczyzna zwrócony w prawo, lekko pochylony do przodu, stojąc „w powietrzu“ z szeroko rozstawionymi nogami ścina prawą ręką przy pomocy noża ogrodniczego o szerokim ostrzu gałązkę winnego grona, lewą zaś przytrzymuje się łodyżki z kwiatem. Mężczyzna ma długie włosy, ubrany jest w obcisły kaftan z długimi rękawami i szeroką spódniczkę.

Nr 12. Mężczyzna z długimi włosami, ubrany jak poprzedni, tym razem jednak w wyraźnie zaznaczonym obuwiu, zwrócony w lewo, na pół siedząc, na pół stojąc okrakiem na łodydze lewą ręką przytrzymuje gałązkę winnego grona, prawą zaś zgiętą w łokciu wkłada do ust jeden owoc; na plecach dźwiga przymocowany sznurem lub pasem kosz albo naczynie pełne owoców.

Nr 13. Mężczyzna o kędzierzawych, krótkich włosach, odziany w kaftan sięgający do pasa, pod szyją rozcięty, z długimi rękawami, i w pięknie fałdowaną raz poziomo, raz pionowo szeroką, lecz krótką spódniczkę, stojąc na wprost patrzącego tłoczy nogami winne grona w niskiej, z poziomych obręczy zbitej kadzi. Ramiona w bok wyciągnąwszy oburącz trzyma się łodygi, lewą ręką chwyciwszy ją tuż nad winnym gronem.

Nr 14. Kolanko, z którego wyrasta spiralne odgałęzienie, ma kształt lwiej głowy.

Nr 15. Zwierzę o wydłużonym pysku wilka, z wysoko sterzącymi uszami i opuszczonym ogonem biegnie w prawo.

Nr 16. Jeleń zwrócony w prawo stoi na tylnych nogach, przednie podkurczone uniósłszy w górę; głowę z rozłożystymi rogami odwrócił do tyłu i bacznie spogląda, jakby czując blisko nieprzyjaciela.

Nr 17. Spiralne odgałęzienie wypełniają trzy motywy: a) smok z głową sarny, tułowiem ptaka lub chrząszcza i zakończonym półpalmętą ogonem węża kroczy po łodydze w lewo; b) kruk z wyciągniętą do przodu głową „zawieszony w powietrzu“ dziobie winogrona; c) kogut o głowie głuszca

i piersi bazyli, zwrócony w prawo stoi na liściu z otwartym dziobem, jakby piejąc.

Nr 18. Motyw przejściowy: czworonóg o głowie ludzkiej, z tylną częścią ciała odwróconą do góry nogami, przednimi łapami obejmuje łodygę. Z jego szeroko otwartych ust wychodzą uliścione gałązki.

Nr 31. Ptak fantastyczny z głową ssaka na długiej szyi i piórami ogona przechodzącymi w liściaste półpalmety, zajada owoc sąsiedniego spiralnego odgałęzienia.

Nr 33. Podobny ptak, o jeszcze dłuższej szyi i jeszcze dłuższym tułowiu, zajada winne grona. Ogon jego przekształca się w bruzdkowaną gałązkę, zachodzącą na pole sąsiednie.

Nr 37. Małpa zwrócona w lewo siedzi okrakiem na gałązce; głowę zadartą do góry lewą ręką wyciągniętą w bok i zgiętą w łokciu trzyma się łodygi spiralnego odgałęzienia, prawą zaś nachyla ku ustom winne grono.

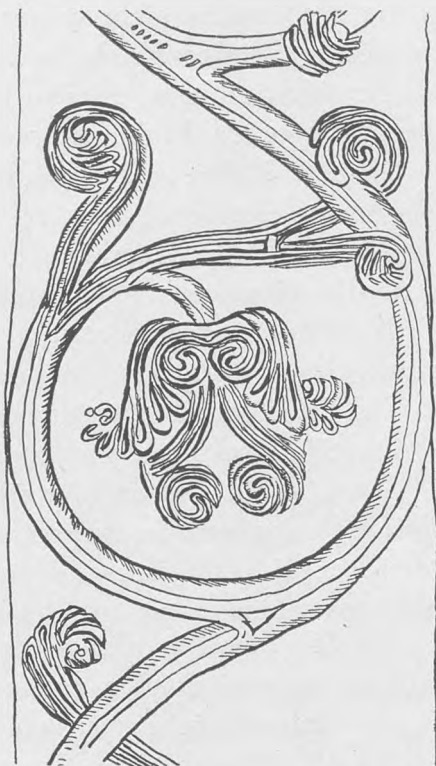
Nr 39. Lew zwrócony w lewo stojąc na tylnych łapach z podwiniętym ogonem lewą nogę przednią oparł na spiralnym odgałęzieniu, prawą obejmuje nieco wyżej jego łodygę, jakby się wspinając. Głowę o wspaniałej grzywie odchylił do tyłu i zajada liście.

Nr 41. Lew w podobnym ruchu jak poprzedni, tym razem zwrócony w prawo.

Nr 42. Paw z głową zadartą do góry, zwrócony w prawo, dziobie winogrona.

Nr 44. Motyw wyjściowy: smok z głową ssaka, tułowiem ptaka i ogonem gada, umieszczony w samym narożu skrzydła, wypływa główną łodygę rozwijającą się wzdłuż lewej listwy, przerzuciwszy ogon przez łodyżkę ostatniego spiralnego odgałęzienia na listwie górnej.

Nr 45. Człowieczek o długich włosach, ubrany jak ludzie pracujący przy winie na skrzydle lewym, lecz nieporównanie od nich mniejszy, zwrócony nogami i tułowiem w lewo,



78. Fragment bordiury nr 26



79. Fragment bordiury nr 27

górną zaś częścią ciała w prawo, w wyciągniętych do przodu rękach trzyma miecz obosieczny, którym przebija smoka.

Nr 46. Smok z rozdwojonym ogonem, zakończonym dwiema półpalmetami, pożera liście zadarłszy do góry głowę.

Nr 47. Małpa siedząc na łodyżce z nogami wyrzuconymi do przodu zajada winogrona, które obiema rękami wkłada sobie do pyska.

Nr 48. Ptak drapieżny z ogonem przechodzącym w liście rozpostarłszy skrzydła biegnie w lewo; dziób ma otwarty do krzyku.

Nr 50. Smok garbaty, z rozdwojonym ogonem zakończonym półpalmetami, głowę zadarłszy do góry zajada gałązkę.

Nr 51. Ptaszek zwrócony w prawo dziobie kwiat baldachimowy.

Nr 53. Ptaszek, jak poprzedni, dziobie półpalmetowy listek.

Nr 54—55. Czworonóg stojący w miejscu kolanka, z którego wyrasta spiralne odgałęzienie, wsparłszy się na szeroko rozstawionych tylnych nogach górną część ciała przegiał gwałtownie do tyłu przerzucając ją nad główną łodygą i oblizuje się lub kąsa w grzbiet.

Nr 56. Smok o głowie drapieżnego ssaka, uskrzydłonym tułowiu i złączonym organicznie z roślinnością ogonie węża odwraca do tyłu głowę w taki sposób, że szyja jego wydłużona zakreśla regularną pętlę.

Nr 58. W polu tym występują dwa stworzenia: z prawej strony czworonóg głowę przerzuciwszy do tyłu między przednimi nogami gryzie się pod brzuchem; z lewej mniejszy od niego ptak z rozpostartymi skrzydłami dziobie listek.

Nr 59. Lew w takiej samej pozycji jak lwy skrzydła lewego, zwrócony w prawo.

Nr 60. Z prawej strony kroczą w lewo dwa żurawie z głowami uniesionymi do góry: na pierwszym planie większy, na drugim mniejszy. Naprzeciwko nich stoi niezdecydowany w ruchu mężczyzna o długich włosach, z mieczem w ręce prawej i tarczą okrągłą w lewej, ubrany podobnie jak pracownicy winnicy na skrzydle lewym.



80. Fragment bordiury nr 29



81. Fragment bordiury nr 28

Nr 61. Czworonóg zadarłszy do góry głowę zjada gałązkę.

Nr 62. Potwór o głowie drapieżnego ssaka i ogonie gada zjada gałązkę.

Nr 65. Wtórny motyw wyjściowy: smok o przepięknej stylizacji upierzenia i skóry, umieszczony w narożu prawym, wypłwca główną łodygę rozwijającą się wzdłuż listwy prawej.

Nr 66. Niewielki lew z głową odwróconą do tyłu trzyma w półotwartym pysku koniec ogona węża, którego ciało o grzbiecie centkowanym, zawieszono na sąsiedniej gałązce, przewija się pod jego tułowiem.

Nr 67. Centaur w półkolistym przykryciu głowy z rozwianą wstążką pędzi galopem w lewo, górną część ciała obróciwszy do tyłu. W prawej ręce unosi łuk o wyglądzie liścia, lewą jak by dopiero co wypuścił strzałę.

Nr 68. Potwór z głową drapieżnika, z tułowiem, nogami i ogonem ptaka, pewnie bazyliszek, kroczy w lewo zjadając gałązkę.

Nr 69. Pies (wilk?) wyrzuciwszy nogi przednie przed siebie a wsparty na tylnych odwrócił głowę do tyłu i zjada gałązkę.

Nr 70. Czworonóg o długiej szyi, zawieszony na przerzuconym między tylnymi nogami ogonie, który się rozdwaja i przekształca w łodygi zakończone półpalmetami, zjada winne grono.

Nr 71. Smok z zakręconym w pętlę ogonem podkurczywszy łapy, głowę podniósłszy do góry i skręciwszy do tyłu zjada gałązkę.

Nr 72. Ptak z twarzą brodatego mężczyzny, o przykryciu głowy podobnym do przykrycia głowy centaury, z zawiętym w ósemkę ogonem, odwróciwszy do tyłu głowę zjada liście.

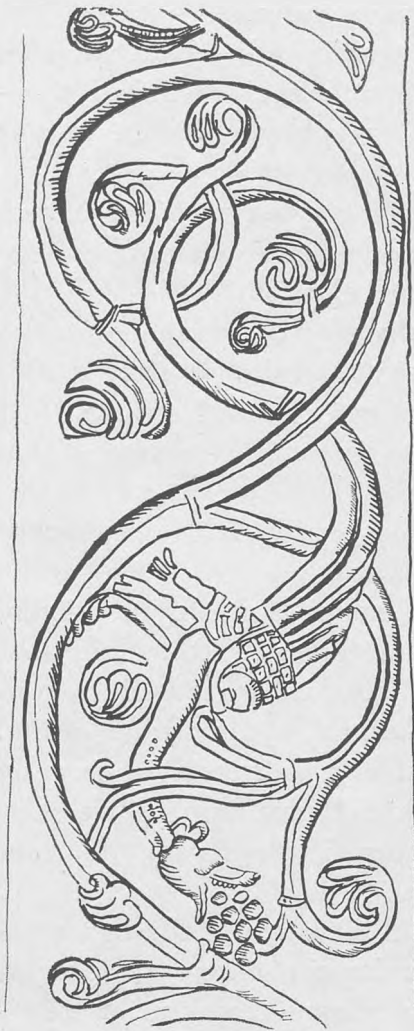
Nr 73. Centaur biegnący w prawo, z lewą nogą zgiętą w kolanie, wysuniętą



82. Fragment bordiury nr 32, 31



83. Fragment bordiury nr 30



84. Fragment bordiury nr 34, 33

do przodu, trzyma w prawej ręce drążek zakończony płaskim talerzykiem kolistym, lewą przykładła do ust róg, w który dmie.

Nr 74. Ptaszek siedzący na łodydze głównej dziobie listek.

Nr 75. Taki sam ptaszek siedząc na listku dziobie inny listek.

Nr 76. Nagi mężczyzna leży u góry na prawym boku; prawą nogę ma wyprostowaną, lewą silnie podkurczoną; prawą rękę podłożył pod głowę, jak gdyby spał. Przyczajony w dole lew, o bujnej grzywie i okazałym ogonie, przykucnąwszy na tylnych łapach, lewą zaś przednią wysunąwszy przed siebie, pożera lewą rękę mężczyzny.

Nr 77. Potwór z głową drapieżnego czworonoga, o ciele węża i krótkich łapach ptasich, podniósłszy do góry głowę zjada gałązkę. Ogon jego zwinięty w pętlę przechodzi w liście.

Nr 79. Duży, wysoki czworonóg o pysku drapieżnika, zwinąwszy w pętlę niezmiernie długą szyję gryzie gałązkę zakończoną liściem.

Nr 80. Ukryty w listowiu wąż cętkowany zakreśliwszy górną częścią ciała pętlę otwiera groźnie paszczę.

Nr 81. Zwierzę fantastyczne z dziobem drapieżnego ptaka, z olbrzymim garbem (czyżby nieudolne przedstawienie wielbłąda?) i po raz

drugi powtórzonymi odnóżami tylnymi zamiast przednich stoi pochylone silnie do przodu, zwrócone w prawo. Jego pysk niemal się styka z pyskiem niewielkiego potwora, który podniósłszy w górę zakrecony w pętlę ogon zagraża mu otwartą paszczą.

Nr 84. Nagi, chudy człowiek „ukryty w liściach“ lewą ręką obejmuje winną gałązkę, w prawej trzyma szeroki, zakrzywiony nóż, którym nacina łodygę.

Uogólniając spostrzeżenia poczynione w czasie opisu zwierzyńca bordiury stwierdzamy, iż lewe skrzydło jest artystycznie mniej doskonałe niż skrzydło prawe, równocześnie jednak wykazuje więcej rysów realistycznych, czego dowodzi samo zestawienie występującej tu i tam fauny. Na skrzydle lewym rzeczywiste zwierzęta: pies, zając, wiewiórka, kozioł, wilk, jelen, lwy i mała, rzeczywiste ptaki: kruki, kogut i paw, oraz rzeczywisty gad: wąż — stanowią przytłaczającą większość w porównaniu z wyobrazeniami fantastycznymi: centaurem, czworonogiem o ludzkiej głowie (tzw. romańskim sfink-

sem), smokiem o pysku sarny oraz dwoma ptakami z pyskami ssaków i roślinnymi ogonami. Na ogólną liczbę dwudziestu pięciu motywów zoomorficznych tylko pięć zaliczyliśmy tu do istotnie rzeczywistych. W wielu ponadto stworzeniach zadziwia trafna charakterystyka wyglądu i ruchów (jest to oczywiście realizm poszczególnych elementów, dodawanych do siebie w sposób nie mający nic wspólnego ani z realizmem analitycznym, ani syntetycznym), co nasuwa myśl, iż wykonawca bordiury dobrze znał przedstawiane zwierzęta z codziennej obserwacji i tworzył je w oparciu o naturę — czy to będzie goniący pies lub dający susa zajęc, czy powoli skradający się wilk, którego poznajemy po wydłużonym pysku, czy gryząca orzechy wiewiórka z zadartym śmiesznie ogonem, czy piejący kogut (choć o dziobie głuszca i piersiach bażanta), czy kruk z wyciągniętą do przodu szyją, czy wreszcie niezrównany w swym pięknie jeleni krętorogi, odwracający do tyłu głowę, albo wijący się w uściskach centaury wąż. Nawet zwierzęta i ptaki nie mieszkające w Europie powtórzone są z dużą poprawnością, np. królewski lew i owłosiona małpa zaspokajająca swe łakomstwo, albo paw, mimo że ogon jego wypadł gorzej.

Na skrzydle prawym natomiast na ogólną liczbę trzydziestu ośmiu motywów figuralnych tylko osiemnaście jest rzeczywistych: czterech ludzi, trzy lwy, małpa, pies, dwa żurawie, cztery ptaki nieokreślone (gołębie czy wróble?) i dwa węże, resztę, tj. dwadzieścia — czyli więcej niż połowę — stanowią wyobrażenia fantastyczne: smoki, potwory, czworonogi z dziwacznie powykręcanyimi szyjami, z ogonami zmieniającymi się w roślinne gałązki, ptaki bajeczne. Jeśli nawet budowa ich oparta jest na budowie zwierząt i ptaków rzeczywistych, poddano je tak silnej stylizacji, że element fantastyczny wybija się na pierwsze miejsce.



85. Fragment bordiury nr 36



86. Fragment bordiury nr 35



87. Fragment bordiury nr38



88. Fragment bordiury nr 37

Dla oceny realizmu fauny jakże pouczające jest porównanie małpy ze skrzydła lewego (nr 37) z małpą na skrzydle prawym (nr 47) albo lwa tu (nr 39 i 41) i tam (nr 59 i 66), czy też jelenia Drzwi Gnieźnieńskich (nr 16) z jeleniem w *Psalterium cisterciense* z początku w. XIII w Heiligenkreuz²³, lub ogólnie zwierzyńca lewego skrzydła ze zwierzętami styryjskiego wzornika z Reun (ryc. 135, 137, 138)²⁴.

Nasuwa się nieodparcie wniosek, że bordiury obu skrzydeł są dziełem dwóch odmiennych usposobieniem ludzi. Twórca bordiury skrzydła lewego był artystą młodym, jeśli nie wiekiem, to wybranym światopoglądem artystycznym. Posiadał mniej doświadczenia i mniej rozmiłowany był w tradycyjnych kanonach romańskich, żywo za to reagował na bodźce dostarczane mu przez otaczającą go przyrodę. Twórca bordiury skrzydła prawego niewątpliwie reprezentował starszą generację, był jednym z najbiedniejszych rzemieślników w. XII, wiązał swe dzieło świadomie z tradycjami znakomitych warsztatów i środowisk sztuki zachodnioeuropejskiej.

Chociaż dwóch artystów, jak przypuszczamy, wykonało bordiurę Drzwi Gnieźnieńskich, to chyba jeden projektował całość. Skąd mógł swój pomysł zaczerpnąć? Gdzie szukać wzoru? *exemplum*? Na pytania te próbowała dać odpowiedź już Furmankiewiczówna, jednakże z wynikami jej badań nie możemy się zgodzić²⁵.

Dzieje falującej wici roślinnej ze spiralnymi odgałęzieniami wybiegającymi raz w lewo, raz w prawo rozpoczęły się — wykazał to Riegl w *Stilfragen* — w drugim tysiącleciu przed n. e. w sztuce mykeńskiej

²³ Heiligenkreuz, Stiftsbibliothek, Cod. 66, fol. 29^v.

²⁴ H. J. Hermann, *Die deutschen romanischen Handschriften* (Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich, N. F. II, Leipzig 1926, nr 231, cod. 507 (Hist. prof. 665), s. 352—362).

²⁵ K. Furmankiewiczówna, *Drzwi gnieźnieńskie* (Sprawozdania z czynności i posiedzeń PAU, 1920, t. XXV, nr 8, Kraków 1921, s. 3—11); Furmankiewiczówna, *La porte de bronze de la cathédrale de Gniezno* (Gazette des Beaux-Arts, Paris 1921, s. 361—370).

(naczynie z Thery)²⁶. W Grecji ornament ten początkowo przybrał postać palmetową, znaną z licznych malowideł zdobiących wyroby ceramiczne w. VI i V. W późniejszych czasach ustaliły się dwie jego odmiany: liści akantu i wina. Odmiana pierwsza, akantowa, powstała w w. IV w Grecji, do pełnego zaś rozkwitu doszła w okresie późnohellenistycznym i w sztuce cesarstwa rzymskiego. Odmiana druga, z winnymi gronami, ma ojczyznę w Azji zachodniej: w Mezopotamii według Daltona (i Bella)²⁷, w Iranie według Strzygowskiego²⁸, a rozpowszechniła się dopiero w sztuce chrześcijańskiej, najpierw na Wschodzie: w Syrii i Egipcie, następnie w Bizancjum i na zachodzie Europy. Widocznie motyw wina bardziej odpowiadał ówczesnemu smakowi niż liście i kwiaty akantu czy inne rodzaje dekoracji. Zapewne nie bez wpływu był tu symboliczny związek między Chrystusem a winną latoroślą²⁹. Wijącą się lodygę w obu odmianach od początku n.e. wzbogacają zwierzęta i ptaki, wyobrażane prawie zawsze w sposób realistyczny, ukryte zazwyczaj w spiralnych odgałęzieniach, niekiedy karmiące się owocami i liśćmi.

W sztuce Cesarstwa Rzymskiego więc roślinną z zoomorficznymi motywami wypełniającymi z wielkim upodobaniem powtarzano w zabytkach malarstwa, jak to widzimy na mozaikach posadzkowych czy w Claterna³⁰ i z Eskwilinu w Antykwarium w Rzymie³¹, czy w tzw. Domu Polowania w Worcester (DH 27-P) i tzw. Domu Wici Roślinnej z Ptakami (DH 28 O/P), w górnym



89. Fragment bordiury nr 40



90. Fragment bordiury nr 39

²⁶ Riegl, *o.c.*, s. 120, fig. 50 do tekstu na s. 121 n.

²⁷ Dalton, *Byzantine Art and Archaeology*, s. 700–705 oraz H. Bell w *Art Studies*, 1926, s. 59–70, jak podaje Sch. Cammann, *The Lion and the Grape Patterns on China Bronze Mirrors* (*Artibus Asiae* XVI, nr 4, 1953, s. 269).

²⁸ J. Strzygowski, *L'Ancien art chrétien de Syrie*, Paris 1939, s. 91.

²⁹ F. Saxl and R. Wittkower, *British Art and the Mediterranean*, London, New York, Toronto 1949, s. 18.

³⁰ D. Levi, *Antioch Mosaic Pavements*, t. I, Princeton 1947, s. 493, fig. 180 do tekstu na s. 492.

³¹ Tenże, *o.c.*, t. I, s. 493, fig. 179 do tekstu na s. 491.



91. Fragment bordiury nr 42



92. Fragment bordiury nr 41

jego poziomie, w Antiochii nad Orontesem³², czy też w martyrium w Seleucji³³ oraz na freskach we wnętrzach domów mieszkalnych, np. w Casa del Sirico w Pompei (styl czwarty)³⁴. Że była ona także stosowana w rzeźbie architektonicznej, świadczy choćby marmurowa dekoracja Domu Eumachii w Pompei z czasów Tyberiusza lub Nerona³⁵. Z reguły jako motywy wypełniające wprowadzano ptaki, lecz zdarzają się również postacie ludzkie (często myśliwi) i zwierzęta, jak lew i pantera w tzw. Domu Polowania w Worcester.

Po równouprawnieniu chrześcijaństwa z innymi religiami w r. 313 więc z fauną w spiralnych odgałęzieniach nadal się wprawdzie utrzymuje w tradycjach malarstwa mozaikowego, zarówno na Zachodzie (np. na mozaice z początku w. IV w południowej bazylice w Akwilei³⁶), jak i na Wschodzie, gdzie za przykład służyć może mozaika z w. VI z Orfeuszem, odkryta w r. 1901 koło bramy prowadzącej do Damaszku³⁷, i mozaika z tego samego czasu w Beisan w Hammanie³⁸, jednakże od końca w. III wśród przykładów przeważają zdecydowanie zabytki rzeźby bądź to architektonicznej, np. na koptyjskich fryzach z łupku z w. IV–V i VI–VII w Kairze³⁹, bądź też w kości słoniowej, jak na słynnym tronie biskupa Maksymiana ze wspianymi zwierzętami i ptakami w roślinnych zwojach⁴⁰,

³² Tenże, *o.c.*, t. II, tabl. CXLIV b i c do tekstu w tomie I, s. 363–365; tabl. CLXXXI i XCI do tekstu w tomie I, s. 366.

³³ Tenże, *o.c.*, t. II, tabl. LXXXVII a, LXXXVIII a i b, LXXXIX b, CLXXXI c.

³⁴ K. Woermann, *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*, t. I, Leipzig 1924, wyd. 2., tabl. 75 a do tekstu na s. 463.

³⁵ Levi, *o.c.*, t. I, s. 492, fig. 178 do tekstu na s. 491.

³⁶ *Ibid.* t. I, s. 499, fig. 183 do tekstu na s. 499.

³⁷ F. Cabrol et H. Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, t. XII, 2, Paris 1936, szp. 2740 n., fig. 9240; J. Leveen, *The Hebrew Bible in Art*, London 1944, tabl. VI, 2; Levi, *o.c.*, t. I, s. 507, fig. 186 do tekstu na s. 507.

³⁸ Levi, *o.c.*, t. I, s. 515, fig. 191 do tekstu na s. 514–515.

³⁹ Dalton, *o.c.*, s. 45, fig. 24 (nr 7302) i s. 46, fig. 25 (nr 7320).

⁴⁰ O. von Falke, *Der Elfenbeinthron Maximians in Ravenna* (Pantheon, XXI, nr 5, 1938, s. 148–154).

lub na koptyjskiej płytce z w. VI w Walters Art Gallery w Baltimore⁴¹, bądź wreszcie w srebrze, jak na tacy z w. VI biskupa Paternusa w Ermitażu⁴².

W w. VII n.e. falującą więc roślinną przejęli Arabowie, przekształcając ją w typowy dla sztuki islamu ornament palmetowy zwany arabeską⁴³. Na Zachodzie przetrwała ona w niezmienionej na ogół postaci — w dużej mierze dzięki przekazom bizantyńskim — w sztuce wczesnego średniowiecza, karolińskiej i ottońskiej; z przykładów na uwagę naszą zasługuje dekoracja krzyży: z Newcastle (Cumberland) z około r. 670⁴⁴, z Ruthwell z w. VIII⁴⁵ i z Easby, Yorkshire, datowanego na w. IX⁴⁶, płytka z kości słoniowej z w. IX—X w zbiorach watykańskich⁴⁷, trybowana pochwa miecza z końca w. X w skarbcu katedry w Essen⁴⁸ oraz bordiura znakomitego antepedium bazylejskiego z roku 1019, zapewne fundacji Henryka II, w Muzeum Cluny w Paryżu⁴⁹.

Dłużej przyjdzie się nam zatrzymać na przykładach falującej wici roślinnej z zoomorficznymi motywami wypełniającymi w sztuce romańskiej, gdyż niezwykle ważną rzeczą jest ustalenie, w jakim środowisku artystycznym w. XI i XII ornament ten ma charakter zjawiska typowego. Tam bowiem, gdzie jest ognisko jego rozkwitu, tam można się również domyślać ogniska promieniowania i przerzutów⁵⁰.



93. Fragment bordiury nr 43

⁴¹ Saxl a. Wittkower, *o.c.*, s. 18, fig. 4.

⁴² Levi, *o.c.*, t. I, s. 513, fig. 190 do tekstu na s. 513. Poza zasięgiem sztuki starochrześcijańskiej ornament ten występuje równocześnie w wyrobach sasanidzkich, np. na srebrnym naczyniu z okolic Uralu w Ermitażu; Государственный Эрмитаж, Музей Истории Культуры и Искусства, *Сасанидское серебро и бронза*, серия I, Ленинград 1933, tabl. 14.

⁴³ Riegl, *o.c.*, s. 259—346; E. Herzfeld, *Arabeske* (Enzyklopaedie des Islams, t. I, Leiden—Leipzig 1913, s. 380 n.); E. Kühnel, *Die Arabeske. Sein und Wandlung eines Ornaments*, Wiesbaden 1949.

⁴⁴ A. Gardner, *A Handbook of english medieval Sculpture*, Cambridge 1937, fig. 8.

⁴⁵ *Tamże*, fig. 11.

⁴⁶ Saxl a. Wittkower, *o.c.*, s. 18, nr 7. W *Masterpieces in the Victoria and Albert Museum*, London 1952, fig. 7 i 9 krzyż ten wymieniony jest jako dzieło w. VI—VII, Gardner (*o.c.*, fig. 14) przypisuje go w. VIII.

⁴⁷ Saxl a. Wittkower, *o.c.*, s. 18, nr 6.

⁴⁸ P. Metz, *Das Kunstgewerbe von der Karolingerzeit bis zum Beginn der Gotik* (Geschichte des Kunstgewerbes aller Zeiten und Völker, herausgegeben von H. Th. Bossert, t. V, Berlin 1932, s. 236).

⁴⁹ W. Pinder, *Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der staufischen Klassik* (Wesen und Werden deutscher Formen: Geschichtliche Betrachtungen, t. I: *Bilder*, Leipzig 1943, s. 74).

⁵⁰ Pojęcie przerzutu definiuje i wyjaśnia W. Tatarkiewicz w artykule *Przerzuty stylowe* (Księga ku czci Władysława Podlacha, Rozprawy Komisji Historii Sztuki, t. I, Wrocław 1957, s. 55-63, Wrocławskie Towarzystwo Naukowe).

Otóż pobieżne nawet zapoznanie się z zachowanym do naszych czasów materiałem zabytkowym wskazuje w odpowiedzi na Italię. Rzecz przy tym uderzająca, wszystkie dostępne nam przykłady należą do rzeźby architektonicznej, wśród nich zaś większość związana jest z dekoracją portalową.

Pod koniec w. XI i w wieku XII rozwój wici roślinnej z zoomorficznymi motywami wypełniającymi ześrodkowuje się w dwóch wielkich zasięgach: na północy i na południu. Na północy w Lombardii, Emilii, Piemontie i na zachodnich obszarach prowincji Wenecji (Werona i okolica). Na południu w Kalabrii, Apulii i na Sycylii.

Do najstarszych przykładów w zasięgu północnym zaliczamy obramowanie okien apsydowych kościoła S. Abondio w Como, datowanego na koniec w. XI⁵¹, oraz terrakotową dekorację ściany frontowej zachodniego przedsionka w kościele opackim w Pomposie koło Ferrary⁵². W przykładzie drugim ornament równocześnie służy za ozdobę okrągłych okien i jako fryz przebiega fasadę; w jednych spiralnych odgałęzieniach zamknięte są zwierzęta lub ptaki, w innych zaś kompozycje kwiatowe albo liściaste.

Z przykładów późniejszych wymienić się godzi boczne portale z lat 1120—1150 w fasadzie zachodniej kościoła S. Michele w Pawii⁵³. Na portalu południowym wić z zoomorficznymi motywami wypełniającymi powtarza się dwukrotnie: na archiwolcie zewnętrznej, szóstej, w listowiu gęsto rozpiętych spirali wyrastających z grubej łodygi poruszają się ludzie, zwierzęta i przyczaiło się ptactwo; na obramowaniu drugiej archiwolty ptaki ożywiają roślinne zwoje na przemian z kompozycjami liściasto-kwiatowymi jak w Pomposie. Na inny przykład natrafiamy w Pawii, w kościele San Pietro in Ciel d'Oro w postaci fryzu na dwóch gzymsach rozpiętych nad portalem⁵⁴. Dekoracja pochodzi z r. 1132 i jest dziełem tego samego warsztatu, który pracował w kościele S. Michele. W tym samym mieście jeszcze raz dostrzegamy ten typ ornamentu w obramowaniu archiwolty portalowej w kościele S. Maria in Bethleem z połowy w. XII⁵⁵. Lombardzkie wpływy zdradza również fryz z w. XII w kościele S. Giovanni in Valle⁵⁶.

Najdoskonalsze wzory omawianego ornamentu pochodzą z warsztatu Wilhelma z Modeny i Mikołaja z Werony. W kręgu mistrza Wilhelma wić roślinna z zoomorficznymi motywami wypełniającymi pojawia się najwcześniej na węgarach i archiwolcie głównego portalu katedry w Modenie z lat 1106—1120, odznaczając się tu bogatym, przypominającym antyczne prace uliścieniem⁵⁷. Po raz drugi widzimy ją w opactwie Sagra di San Michele

⁵¹ A. Goldschmidt, *Die Bauornamentik in Sachsen im XII. Jahrhundert* (Monatshefte für Kunstwissenschaft, III, 1910, s. 299—314, fig. 2); Jullian, *o.c.*, album, tabl. VII, fig. 1.

⁵² C. Ricci, *L'architettura romanica in Italia*, Stuttgart 1925, tabl. 71; R. Bernheimer, *Romanische Tierplastik und die Ursprünge ihrer Motive*, München 1931, tabl. XIV, fig. 41; Jullian, *o.c.*, album, tabl. VII, fig. 2.

⁵³ Ricci, *o.c.*, tabl. 17; von Blankenburg, *o.c.*, tabl. 102, fig. 177; Jullian, *o.c.*, album, tabl. XXIII, fig. 2.

⁵⁴ Jullian, *o.c.*, album, tabl. XXV.

⁵⁵ *Tamże*, tabl. XXVI, fig. 1.

⁵⁶ *Tamże*, tabl. XXXI, fig. 2.

⁵⁷ *Tamże*, tabl. XV, fig. 1 i 2 oraz tabl. XVI, fig. 1, 3 i 5.

w Piemoncie na Portalu Znaków Zodiaku z drugiej ćwierci w. XII, gdzie lodyga główna bierze początek w paszczy dzikiego kota, a do obramowania użyto wici półpalmetowej w typie Baltarušaitisa I, identycznej z wicią półpalmetową na lewej listwie prawego skrzydła Drzwi Gnieźnieńskich (ryc. 139)⁵⁸. Za trzecim razem ornament obiega szerokim pasem tympanon w kościele opakim w Nonantoli pod Modeną, wzniesionym po r. 1121 przez uczniów Wilhelma, niesłusznie datowanym dawniej aż na początek w. XIII⁵⁹.

Wśród dzieł związanych z twórczością Mikołaja z Werony wyróżnia się obramowanie tympanonu w wielkim portalu katedry w Ferrarze⁶⁰. Z maski zwierzęcej symetrycznie umieszczonej w środku szerokiego łuku wyrastają dwie falujące lodygi; w ich odgałęzieniach wyobrażone są na przemian zwierzęta i ptaki. Na fasadzie kościoła S. Zeno w Weronie, będącego głównym dziełem mistrza, ornament wypełnia płyciny pilastrów dzielących płaskorzeźby przedstawiające sceny z *Księgi Rodzaju*⁶¹ i zdoła fryz wewnętrzny kościoła⁶².

Na południu więc roślinna z zoomorficznymi motywami wypełniającymi rozpowszechnia się później niż na północy, choć pierwsze jej przykłady sięgają w. XI, jak np. na filarze międzyościeżowym z r. 1090 w katedrze w Salerno⁶³. Na Sycylii dostrzegamy ją ponadto na węż-



94. Fragment bordiury nr 44, 45



95. Fragment bordiury nr 46

⁵⁸ *Tamże*, tabl. XLII, fig. 7–9.

⁵⁹ *Tamże*, tabl. LXXX, fig. 1.

⁶⁰ *Tamże*, tabl. XLIV, fig. 1.

⁶¹ *Tamże*, tabl. LII.

⁶² W. Arslan, *L'architettura romanica veronese*, Verone 1939, tabl. CXVI. W Weronie wieńczy on ponadto apsydę katedry (*tamże*, tabl. LXVI)

⁶³ Woermann, *o.c.*, t. III, wyd. 2. Leipzig 1926, s. 180, fig. 143.



96. Fragment bordiury nr 47



97. Fragment bordiury nr 48

garach głównego portalu w katedrze w Monreale z końca w. XII⁶⁴. W Apulii: w kościele w S. Leonardo z końca w. XII lub początku w. XIII służy za ozdobę węgarów i obramowanie tympononu⁶⁵; w katedrze w Bitonto obiega otwór wejściowy i tympanon portalu głównego⁶⁶; w katedrze w Bari z końca w. XII otacza fryzem okno apsydy⁶⁷. W Kampanii: w katedrze w Benewencie pokrywa węgary portalu głównego z końca w. XII lub początku XIII⁶⁸.

We Włoszech środkowych ornament taki znajduje się m.in. na fryzie kościoła S. Pietro in Tuscania z w. XII⁶⁹ i na obramowaniu otworu wejściowego i tympanonu w kościele S. Maria di Piazza z r. 1210 w Ankonie w Marchii⁷⁰.

O ile w Italii w w. XII natrafia się na wieć roślinną z zoomorficznymi motywami wypełniającymi na każdym niemal kroku, o tyle w innych krajach ornament ten występuje nieco rzadziej. We Francji znamy go zaledwie z kilku przykładów. Bardzo bogatą postać przyjął on na *frontale* z trzeciej ćwierci w. XII niegdyś w Carrières-Saint-Denis (Seine-et-Oise), obecnie w Luvrze⁷¹. Natomiast okna apsydy w kościele Św. Piotra w Aulnay (Charente-Mar.) zdobi skromna łądyga z postaciami ludzkimi w spiralnych odgałęzie-

⁶⁴ Ricci, *o.c.*, tabl. 254.

⁶⁵ *Tamże*, 197 i 198.

⁶⁶ *Tamże*, tabl. 213.

⁶⁷ M. Wackernagel, *Die Plastik des XI. und XIII. Jahrhunderts in Apulien* (Kunstgeschichtliche Forschungen herausgegeben vom Königlich-Preussischen Historischen Institut in Rom, II, Leipzig 1911, tabl. XXV); Ricci, *o.c.*, tabl. 232 i 234.

⁶⁸ Ricci, *o.c.*, tabl. 246 i 247.

⁶⁹ R. Pettazzoni, *The Pagan Origins of the Three-Headed Representation of the Christian Trinity* (Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, IX, 1946, tabl. 15 a).

⁷⁰ Ricci, *o.c.*, tabl. 122.

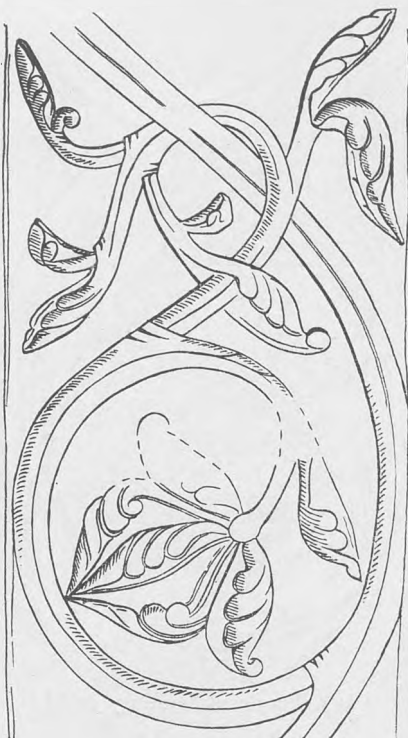
⁷¹ M. Aubert, *Die gotische Plastik Frankreichs 1140—1225* (Pantheon, 1929, tabl. 21); tenże, *La Sculpture française du Moyen Âge*, s. 159; tenże, *Sculpture du Moyen Âge* (Encyclopédie photographique de l'art, Éditions „Tel“ 1948, fig. 43—46).

niach⁷². Najpiękniejsze przykłady znajdują się na południu: na słynnych kapitelach bliźnich klasztoru la Daurade z końca w. XII w Musée des Augustins w Tuluzie⁷³ i w dekoracji pilastru północno-zachodniego z lat 1170—1180 w klasztorze St-Trophime w Arles⁷⁴.

W sztuce nadmozańskiej ornament pokrewny bordiurze gnieźnieńskiej ożywia węgry portalu Samsona w kolegiacie Św. Gertrudy w Nivelles⁷⁵.

Jako dowód włoskich (lombardzkich) wpływów wymieniamy na koniec przykłady niemieckie: dolną część ściany zachodniej Św. Grobu w opactwie Św. Cyriaka w Gernrode z pierwszej ćwierci w. XII⁷⁶; fryz na kapitelu z połowy w. XII przy wejściu do krypty w katedrze w Moguncji⁷⁷; architrav portalu zachodniego w kościele klasztornym w Millstätt w Karyntii z lat 1170—1180⁷⁸; archiwolty w południowej ścianie lektorium katedry w Trewirze, datowane na lata między r. 1170—1196⁷⁹; zewnętrzny fryz chóru kościoła w Bonn z w. XII⁸⁰ oraz fryz lektorium kościoła Panny Marii w Halberstadt z około r. 1200⁸¹.

Rzut oka na dzieje wici roślinnej z moty-



98. Fragment bordiury nr 49



99. Fragment bordiury nr 50

⁷² Tenze, *L'Art français à l'époque romane. Architecture et sculpture*, t. II: Poitou, Saintogne, Angoûmois, Périgord, Nivernais, Auvergne, Velay, Paris 1930, tabl. 25 B i 27 B; P. Deschamps, *La Sculpture française, époque romane*, Paris 1947, fig. 91.

⁷³ G. Kowalczyk u. A. Kastner, *Dekorative Skulptur*, Berlin 1926, tabl. 194—195.

⁷⁴ M. Aubert, *L'Art français à l'époque romane. Architecture et sculpture*, t. IV: Languedoc et Provence, Paris 1950, tabl. 50.

⁷⁵ M. Morelowski, *Pericopae lubińskie, Ewangeliarz płocki i Drzwi Gnieźnieńskie a sztuka leodyjsko-mozańska XII wieku* (Prace i Materiały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki Wil. Tow. Przyj. Nauk, II, z. 1—4, 1935 fig. 4 do tekstu na s. 348).

⁷⁶ Von Blankenburg, *o.c.*, fig. 9; Jullian, *o.c.*, album, tabl. LVIII, fig. 4; H. Nickel, *Untersuchungen zur spätromanischen Bauornamentik Mitteldeutschlands* (Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität, III, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe 1, 1953—1954, s. 53, fig. 132 do tekstu na s. 54—55).

⁷⁷ Hamann, *o.c.*, fig. 12.

⁷⁸ Von Blankenburg, *o.c.*, fig. 129; Jullian, *o.c.*, album, tabl. LVIII, fig. 4.

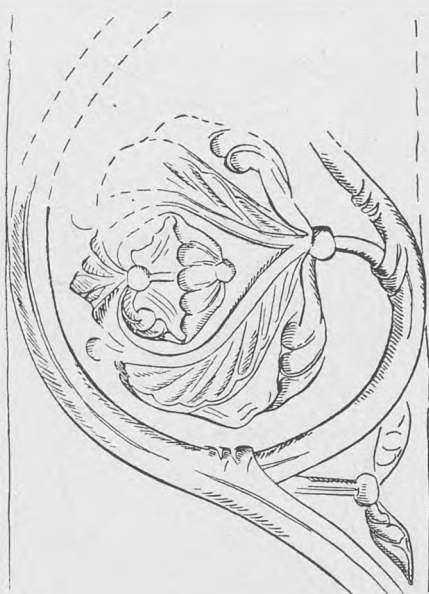
⁷⁹ Von Blankenburg, *o.c.*, fig. 16—18.

⁸⁰ Tamże, fig. 132.

⁸¹ Hamann, *o.c.*, fig. 13.



100. Fragment bordiury nr 51



101. Fragment bordiury nr 52

wami zoomorficznymi w spiralnych odgałęzieniach prowadzi do następujących wniosków. Typ bordiury Drzwi Gnieźnieńskich jest jednym z ogniw trwałego dziedzictwa kultury antycznej w zachodnioeuropejskiej sztuce średniowiecza. W latach między w. XII a XIII ośrodkiem rozkwitu tego ornamentu były Włochy, a we Włoszech Lombardia, słusznie więc chyba nazwać go można motywem lombardzkim. Stąd wijąca się łądyga z fauną w roślinnych zwojach rozchodziła się do krajów sąsiednich, krzewicielami zaś jej byli zapewne *maestri comacini*, których ślady dłuta odkrywamy na północ od Alp na każdym niemal kroku⁸². W okresie gotyku więc roślinna z motywami zoomorficznymi w spiralnych odgałęzieniach ustąpiła wprawdzie innym motywom dekoracyjnym, ale po to tylko, aby odżyć raz jeszcze w „romańskim renesansie“, czego znakomitym przykładem jest lombardzka bordiura na florenckich w stylu drzwiach brązowych Antonia Filarete w katedrze Św. Piotra w Rzymie⁸³.

BORDIURA: MOTYWY WYPEŁNIAJĄCE

Zastanówmy się z kolei, jakie jest pochodzenie motywów wypełniających spiralne odgałęzienia. Czy oparte są na bardzo starej tradycji, czy też młodszej, lub w ogóle tradycji nie posiadają? A jeśli oparte są na tradycji, czy zaczerpnięto je z jednego źródła, czy z wielu? Na koniec dla określenia oso-

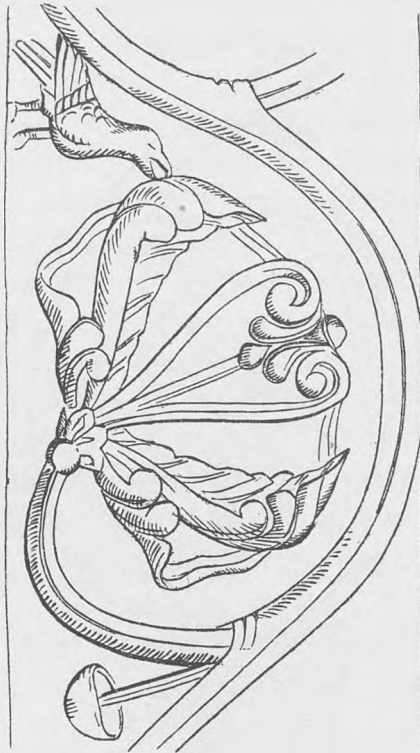
⁸² G. de Francovich, *La corrente comasca nella scultura romanica europea* (Rivista del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte, V, 1935, s. 267–305 oraz VI, s. 47–129); tenże, *Benedetto Antelami, architetto e scultore e l'arte del suo tempo*, t. I, Milano — Firenze 1952, s. 7 n. De Francovich wyróżnia w północnowłoskiej rzeźbie romańskiej, zwanej lombardzką, dwa kierunki: 1) corrente comasca i 2) corrente emiliana viligelmesca. W kierunku komasko-lombardzkim dostrzega z kolei dwie grupy: jedna obejmuje dekorację czysto architektoniczną, z reguły zwierzęcą i roślinną, druga — przede wszystkim przedstawienia figuralne, niekiedy występujące bez związku funkcjonalnego z architekturą, często wzbogacone motywami wschodnimi. Bordiura Drzwi Gnieźnieńskich wiąże się genetycznie z pierwszą grupą kierunku komasko-lombardzkiego.

⁸³ H. Roeder, *The Borders of Filarete's Bronze Door to St. Peter's* (Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, X, 1947, s. 150–153).

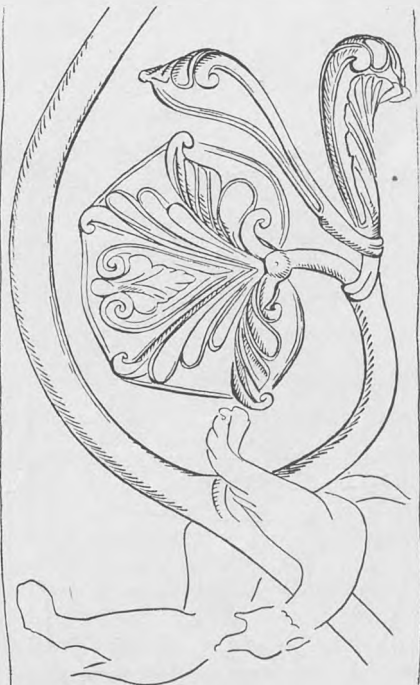
bowości artystycznej twórcy bordiury niezbędne jest stwierdzenie, z jakiego podłoża ideowego wyrastają.

Zgodnie z porządkiem „naturalnym“ zaczynamy od przedstawień ludzi, aby po omówieniu zwierząt rzeczywistych: rodzimych i egzotycznych, oraz rzeczywistych ptaków i gadów przejść do stworzeń mitologicznych i fantastycznych.

Praca w winnicy (nr 11—13). Zajęcia związane z uprawą wina znalazły miejsce w sztuce jeszcze przed n.e., najpierw w Egipcie i Azji zachodniej, później w Grecji i Rzymie¹. U schyłku starożytności były one razem z wyobrażeniami innych codziennych prac ulubionymi motywami w celtyckim kręgu prowincjonalno-rzymskiej sztuki². Gdy w w. IX w ramach kalendarzowych ilustracji zaczęto na Zachodzie przedstawiać poszczególne miesiące zgodnie z gallo-rzymskimi wzorami, wśród tematów zapożyczanych wyłącznie z życia wieśniaków nie zabrakło także zajęć związanych z uprawą wina³. Podporządkowywanie kolejnych czynności dwunastu miesiącom roku zmieniało się zależnie od miejscowych zwyczajów i właściwości klimatu. W średniowiecznych kalendarzach nacinanie drzew, które widzimy w spiralnym odgałęzieniu nr 11, przypada raz na miesiąc luty, kiedy indziej na marzec



102. Fragment bordiury nr 53



103. Fragment bordiury nr 54

¹ *Reallexikon der Vorgeschichte*, herausgegeben von Max Ebert, t. XIV, Berlin 1929, s. 265—269 (artykuły Hahna, Roedera i Thomsena); *tamże*, t. IV, Berlin 1926, s. 171—173 (artykuł Meissnera); P. Brandt, *Schaffende Arbeit und bildende Kunst*, t. I, Leipzig 1927, s. 32 — fig. 26; s. 66 — fig. 72 n; s. 95, fig. 109. Znaczenie motywów wypełniających bordiurę Drzwi Gnieźnieńskich jeden z pierwszych starał się wyjaśnić Bernat, *Über die ehernen Thüren im Dom zu Gnesen* (*Allgemeine Bauzeitung mit Abbildungen*, X, 1845, s. 370—379).

² P. Francastel, *Sculpture gallo-romaine et sculpture romaine* (*Revue Archéologique*, 6^e série, t. XXII, Octobre—Décembre 1944, s. 143—144); H. Stern, *Représentations des mois gallo-romains* (*Gallia*, t. VIII, 1951, s. 21—30).

³ J. C. Webster, *The Labors of the Months in Antique and Mediaeval Art to the End of the Twelfth Century* (Princeton Monographs in Art and Archaeology, XXI, Princeton 1938, s. 37—56); H. Stern, *Poésie et représentations carolingiennes et byzantines des mois* (*Revue Archéologique*, 6^e série, t. XLV, Avril—Juin 1955, s. 141—186).



104. Fragment bordiury nr 55



105. Fragment bordiury nr 56

lub kwiecień; pielęgnowanie wina — z reguły na maj; zbieranie zaś: zrywanie i tłoczenie, jak w spiralnych odgałęzieniach nr 12 i 13 — na wrzesień i październik. W wyniku powolnego rozwoju na przełomie w. XII i XIII powstały dwie odmiany prac miesięcy: odmiana włoska, której przykładem jest płasko-rzeźbiony cykl z w. XII w S. Zeno w Weronie, oraz francuska, którą charakteryzują reliefy zdobiące portal północny katedry w Chartres z początku w. XIII⁴. Jeśli chodzi o uprawę wina, odmiana włoska jest bogatsza od francuskiej, gdyż obejmuje aż trzy sceny odpowiadające trzem miesiącom: nacinanie drzew (luty), zbieranie winogron (sierpień) i tłoczenie wina (wrzesień), podczas gdy odmiana francuska ogranicza temat do dwóch scen: nacinania winnych krzewów w marcu i tłoczenia wina we wrześniu. Trzy wyobrażenia odnoszące się do uprawy winnej latorośli na bordiurze Drzwi Gnieźnieńskich, ułożone w poprawnej kolejności, wskazują — jak sądzimy — na źródła włoskie.

W średniowieczu istniały w Europie liczne winnice w południowej Francji, w Nadrenii, na Węgrzech i we Włoszech. Badania archeologiczne ostatnich dziesięcioleci dowiodły, że również w Polsce w tym czasie pielęgnowano wino, m.in. w Gnieźnie, już od drugiej połowy w. X⁵. Realistyczne rysy w omawianych przez nas scenach nasuwają myśl, iż projektu kompozycji dostarczył człowiek posiadający praktyczną znajomość zajęć związanych z uprawą winnej latorośli. Otóż niezależnie od tego, czy był to artysta miejscowy, czy obcy — rozstrzygną o tym badania stylistyczne — obecność niektórych mo-

⁴ E. J. Beer, *Die Rose der Kathedrale von Lausanne und der kosmologische Bilderkreis des Mittelalters* (Berner Schriften zur Kunst herausgegeben von H. R. Hahnloser, t. VI, Bern 1952, s. 19–20).

⁵ J. Kostrzewski, *Kultura prapolska*, wyd. 2, Poznań 1949, s. 47–48.

tywów wytłumaczyć można bliższymi lub dalszymi zapożyczeniami z malarstwa książkowego i wyrobów artystycznego rzemiosła, dokonywanymi niekiedy nawet poza ramami kalendarzowych cykli należących w w. XII w większości do dzieł rzeźby architektonicznej. Jak stare i odległe tradycje tkwią u źródeł poszczególnych przedstawień, świadczy wymownie dzbanek sasanidzki przechowywany w British Museum w Londynie, z wyobrażeniem winobrania żywo przypominającym winobranie gnieźnieńskie (ryc. 140)⁶. Na dzbanku tym nagi mężczyzna zwrócony w prawo ściąga zgiętymi w łokciu rękami końce zarzuconego na plecy rzemienia, na którym wisi naczynie pełne owoców. W taki sam sposób dźwiga pleciony kosz robotnik na jednej z płaskorzeźb wielkiego cyklu kalendarzowego z początku w. XIII, zdobiącego główny portal kościoła Św. Marka w Wenecji (ryc. 141)⁷.

W sztuce średniowiecznej częstokroć prace miesięcy idą w parze z przedstawieniami znaków zodiaku. W naszym wypadku nie ma chyba o tym mowy, gdyż czynność nacinania winnych krzewów, przypadającą na marzec, poprzedza kozioł odpowiadający grudniowi.

Pigmej walczący z żurawiami (nr 60). Temat antycznego pochodzenia, o którym w *Iliadzie* (III, 6 n.) czytamy:

Gdy się uszykowały z wodzami orszaki,
Trojanie postępują z wrzawą jako ptaki:
Tak powietrze w niesfornej przebiegają wrzawie,
Uciekając przed zimą i słotą, żurawie,
Wzbiwszy się pierzchliwymi skrzydły pod niebiosy;
Mija ocean, ciągnie z brzmiącymi odgłosy
Śmierć i strach niosąc lotna Pigmejom gromada,
Którym wydaje bitwy, gdy z chmur na nie spada.

Popularność zyskał on sobie w starożytności zarówno dzięki licznym tekstom prozą: Herodota, Ktezjasza, Pliniusza, Solina, Pomponiusza Meli, jak i utworom poetów rzymskich: Owidiusza, Juwenala oraz innych. W średniowieczu występuje u Izydora z Sewilli w *Etymologiarum libri XX*, w anglosaskiej *Liber monstorum* ułożonej między w. VII a IX, u Hrabana Maura w *De universo*, u Honoriusza z Autun w *De imagine mundi* i u Tomasza Cantimpratensis w *De natura rerum*⁸.

⁶ R. Ghirshmann, *Notes iraniennes*, cz. V: *Scènes de banquet sur l'argenterie sassanide* (Artibus Asiae, XVI, nr 2, 1953, s. 57, fig. 9).

⁷ Brandt, *o.c.*, t. I, s. 180, fig. 229; Jullian, *o.c.*, album, tabl. CXXV, fig. 1.

⁸ O. Waser, *Pygmaien* (H. W. Roscher, Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, t. III, 2, Leipzig 1902–1909, szp. 3283–3317); P. Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris 1951, wyd. 2, s. 401–402 (*sub voce*: Pygmées); R. Wittkower, *Marvels of the East. A Study in the History of Monsters* (Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, V, 1942, s. 160, 164, 176); E. Faral, *La Queue de poisson des sirènes* (Romania, LXXIV, nr 4, 1953, s. 433–470; *Liber monstorum*, s. 441–470, zob. zwłaszcza s. 449). Źródła starożytne i średniowieczne zestawila Beer, *o.c.*, s. 71–73 (Pliniusz, Solin, Izydor z Sewilli, Hrabanus Maurus, Honoriusz z Autun i Tomasz z Cantimpré). W krakowskim rękopisie czeskiego pochodzenia z początku w. XV, zawierającym *De natura*

Pigmeje, jak informuje wymieniona literatura, byli rodem karłów zamieszkujących Indie. Główny wątek opowiadania o nich skupiał się wokół walki, jaką rokrocznie staczać musieli z żurawiami. Walka ta stała się przedmiotem licznych przedstawień najpierw w malarstwie wazowym greckim — najstarsze wyobrażenie geranomachii zachowała słynna waza zwana François, wykonana przez Klitiasa i Ergotimososa około r. 550 przed n.e., znajdująca się obecnie we Florencji — później w malarstwie ściennym pompejańskim, a także w dziełach rzymskiej gliptyki, niekiedy przybierając zabarwienie wyraźnie parodystyczne⁹. Zazwyczaj dwóch Pigmejów, niemal nagich, uzbrojonych tylko w włócznie i tarcze, broni się przed jednym żurawiem.

Ze średniowiecznych przeżytków starożytnego mitu do piękniejszych zaliczamy: współczesnego Drzwiom Gnieźnieńskim Pigmeja z mieczem w jednej ręce i tarczą w drugiej, toczącego bój z jednym żurawiem, na drewnianej skrzyneczce z w. XII w zbiorach Carrand we Florencji, opublikowanej przez Cahiera według rysunku Martina (ryc. 143)¹⁰, oraz późniejszy nieco, bo z początku w. XIII, lecz o identycznym układzie formalnym witraż wchodzący w skład kosmologicznego programu wielkiej rozety w katedrze w Lozannie (ryc. 142)¹¹.

Ignudi, nagie postacie męskie, powtarzają się czterokrotnie: nr 2, 6, 76 i 84. Ich rolę w poszczególnych odgałęzieniach omawiamy kolejno, zachowując podany wyżej porządek.

Ignudus grający na rogu (nr 2) tworzy całość z psem (nr 3) ścigającym zająca (nr 4). Scenę tę słusznie nazwać można polowaniem. Grupa składa się z dwóch motywów: myśliwego polującego z psem i psa, który goni szaraka.

Motyw pierwszy, znany sztuce antycznej, rozpowszechniał się w średniowieczu podobnie jak przedstawienia zajęć związanych z uprawą wina, dzięki ilustracjom kalendarzowym, w których reprezentuje styczeń, np. w *Chronicon Zwifaltense minus* z lat około r. 1162¹². Ale trafia się również niezależnie od kalendarzowego cyklu. Dla przykładu przytaczamy podwójne polowanie w Königslutter, datowane przez Dehia na lata około r. 1170. Po obu stronach apsydy kroczy mężczyzna ubrany w tunikę, dmąc w róg

rerum libri XX Tomasza z Cantimpré, ustęp o Pigmejach brzmi: „Homines Pigmei habitant in quibusdam montibus Indie duorum cubitorum, quibus bellum est contra grues, qui tertio anno pariunt octavo senescunt“. Tekst ilustruje grupa Pigmejów toczących srogi bój ze stadem żurawi (Kraków, Biblioteka Jagiellońska, rkps 794, fol. 51v).

⁹ Wyobrażenia Pigmejów w sztuce starożytnej podaje Waser, *o.c.*, szp. 3291—3314; w sztuce starożytnej i średniowiecznej Beer, *o.c.*, s. 74—75.

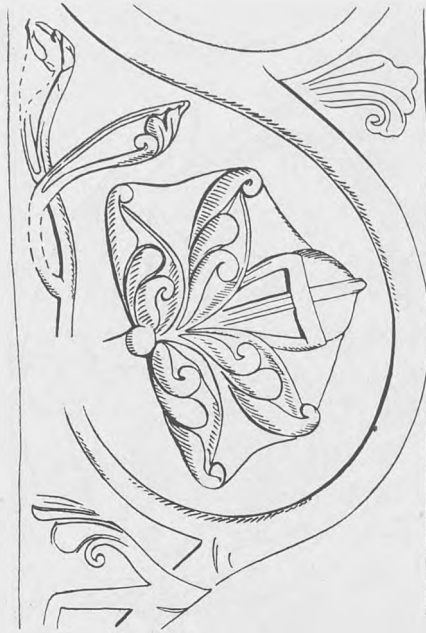
¹⁰ Ch. Cahier, *Nouveaux mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature sur le Moyen-Âge. Ivoires, miniatures, émaux*, Paris 1874, s. 247, fig. C do tekstu na s. 246.

¹¹ Beer, *o.c.*, fig. 30 do tekstu na s. 25—28. Na bizantyjskiej płaskorzeźbie z w. XII w Muzeum w Atenach Pigmej walczy z Geraną, królową żurawi (L. Bréhier, *L'Art byzantin*, Paris 1924, s. 51, fig. 15 do tekstu na s. 50—51).

¹² Brandt, *o.c.*, t. I, s. 152, fig. 193; Webster, *o.c.*, nr 89, tabl. 55 do tekstu na s. 169; por. także W. Molsdorf, *Führer durch den symbolischen und typologischen Bilderkreis der christlichen Kunst des Mittelalters* (Hiersemanns Handbücher, t. X, Leipzig, 1920, s. 129, nr 1028).

myśliwski. Przed nim, w zakreślonych półkolem polach fryzu arkadkowego z jednej strony psy gonią zająca, z drugiej zaś — jelenia i dzika¹³. Zdarza się czasami, że napis wyjaśnia treść wyobrażenia, jak w S. Zeno w Weronie, gdzie relief przy portalu głównym kościoła przedstawia nagiego jeźdźca w rozwianym płaszczu grającego na rogu i psa ścigającego jelenia. Dzięki wierszowanej sentencji wyrytej poniżej dowiadujemy się, nie bez zdziwienia, iż chodzi o temat historyczny: jest to ostatnie polowanie Teodoryka Wielkiego¹⁴.

Motyw drugi, zaliczany do stałego repertuaru sztuki starożytnej i średniowiecznej, pojawia się m.in. na odłamkach naczyń mykeńskich, na brązowej czarze z pałacu Assurnasirpala w Nimrud, w ceramice greckiej, attyckiej i korynckiej, na zabytkach scytyjskich i prowincjonalno-rzymskich wyrobach rzemiosła artystycznego, w sztuce islamu, starochrześcijańskiej i koptyjskiej¹⁵. Z licznych przykładów romańskich godzi się wymienić: kapitel z w. XII w krużgankach katedry w Zurychu, na którym trzy psy łapią zająca uciekającego od drzewa życia o półpalmetowych liściach¹⁶; fryz bocznego portalu w S. Lorenzo w Genui, gdzie zając i pies wpleceni są w taki sposób w dwie gałązki winne o sieciowym układzie rozszerzonego splotu falistego, że każde zwierzę wypełnia osobne oko¹⁷; fryz w zachodnim przedsionku katedry w Münster, wzbogacony ponadto wyobrażeniem jeźdźca polującego na



106. Fragment bordiury nr 57



107. Fragment bordiury nr 58

¹³ Von Blankenburg, *o.c.*, fig. 27—32 do tekstu na s. 150—161.

¹⁴ Jullian, *o.c.*, album, tabl. LII do tekstu na s. 116; por. również W. Anderson, *Romanesque Sculpture in South Sweden* (Art Studies, Mediaeval, Renaissance and Modern, Cambridge Mass. 1928, fig. 69); von Blankenburg, *o.c.*, s. 157.

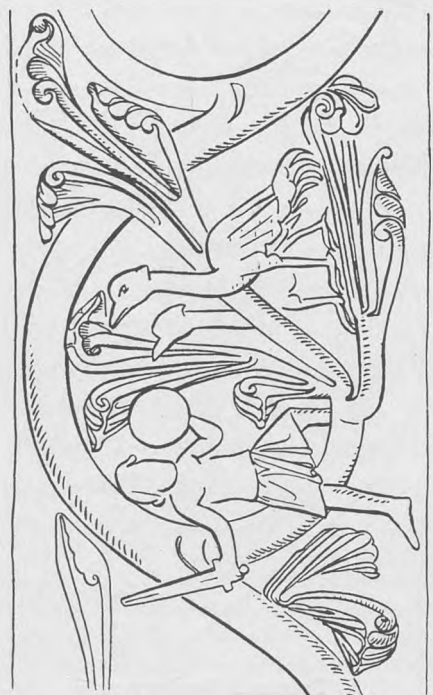
¹⁵ Omówił go na szerokim tle porównawczym K. von Spiess, *Die Hasenjagd. Marksteine der Volkskunst*, cz. I (Jahrbuch für historische Volkskunde, V—VI, 1937, s. 243—270).

¹⁶ *Tamże*, tabl. 3, fig. 3; von Blankenburg, *o.c.*, s. 160.

¹⁷ Von Spiess, *o.c.*, s. 250, fig. 12.



108. Fragment bordiury nr 59



109. Fragment bordiury nr 60

jelenia¹⁸; obramowanie archiwolty zachodniego portalu w Lund¹⁹; nadproże w kościele klasztorным w Millstätt²⁰ oraz archiwoltę wenecką w Muzeum Historycznym w Wiedniu²¹. Pomijamy przykłady późniejsze²².

Podług wierzeń ludowych, o których poucza bogaty materiał etnologiczny, zajęca posiada nektar życia i dlatego polowanie na niego jest równoznaczne z pogonią za czarodziejskim napojem²³.

Interpretacja chrześcijańska tematu brzmi wieloznacznie²⁴. Zdaniem św. Hipolita, męczennika za czasów cesarza Waleriana, myśliwy reprezentuje Chrystusa lub apostołów; podobnie sądzi Izydor z Sewilli. Herrada z Landsbergu widzi w myśliwych kaznodzieję, w ściganych zwierzętach — człowieka grzesznego. Dla Rabana Maura myśliwy uosabia raz Chrystusa lub apostołów, innym razem diabła. Za symbol zła uważają myśliwego: św. Hieronim, św. Augustyn i Piotr Damiani.

Pies w złym znaczeniu, bo jako *Tribulatio*, przedstawiony jest na ilustracji do *Psalmu LXXVI* (w. 3)²⁵. Evans wyraża przypuszczenie, iż przypisywanie psom diabelskich właściwości ma źródło w hebrajskich ujem-

¹⁸ Tamże, s. 250. Polowanie z psem na zajęcia i jelenia powtarza się na trzynastowiecznych płytkach ceramicznych znalezionych w r. 1938 w krakowskim kościele Dominikanów, przechowywanych w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie; por. K. Buczkowski, *Płytki posadzki z XIII wieku znalezione w kościele OO. Dominikanów w Krakowie*, maszynopis przeznaczony do druku w Biuletynie Historii Sztuki i Kultury, t. VII, 1939. Autorowi artykułu dziękuję serdecznie za udostępnienie mi swej pracy.

¹⁹ M. Rydbeck, *Skånes Stenmästare före 1200*, Lund 1936, s. 107, fig. 63 do tekstu na s. 111–112.

²⁰ Von Blankenburg, o.c., tabl. 77, fig. 129; Jullian, o.c., album, tabl. LVIII, fig. 4.

²¹ Von Spiess, o.c., tabl. 6, fig. 18.

²² Nie możemy się powstrzymać przed zwróceniem uwagi czytelnika na piękny przykład gnieźnieńskiego motywu w ręcznie zdobionym inkunabule Bibl. Jagiellońskiej, nr inw. 1934.

²³ Von Spiess, o.c., s. 261–264; von Blankenburg, o.c., s. 161; J. Białostocki, „Ignawia“ gotycka i Orion, łowca zajęcy (Meander, IV, 4, 1949, s. 151–162).

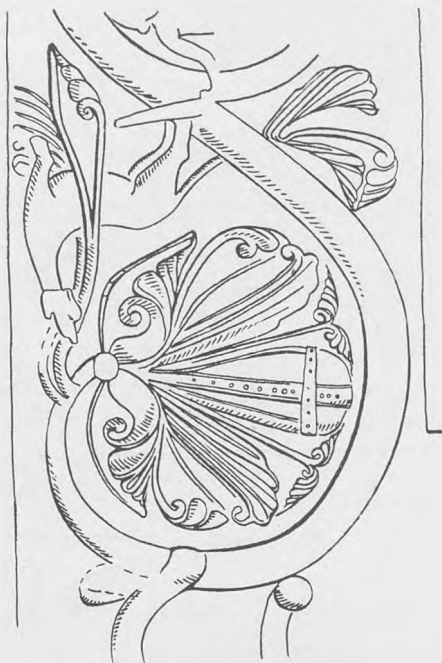
²⁴ Teksty teologiczne zebrał Cahier, o.c., s. 70–77; powtarza je za nim von Blankenburg, o.c., s. 155–156.

²⁵ A. Goldschmidt, *Der Albanipsalter in Hildesheim und seine Beziehung zur symbolischen Kirchensculptur des XII. Jahrhunderts*, Berlin 1895, s. 109, nr 81.

nych sądach o naturze psa²⁶. Obrazem Kościoła nazywa zajęcia Tertulian²⁷, a trzy zajęcia związane uszami, jak wiadomo, oznaczają Trójcę Św.²⁸

Ignudus mierzący z łuku (nr 6) i przeszyta strzałą wiewiórka (nr 7) odpowiadają sobie tak samo jak myśliwy, pies i zajęc w scenie poprzedniej. Wiewiórka rzadko bywa przedmiotem artystycznych wyobrażeń w średniowieczu, zapewne dlatego, że nie ma o niej mowy ani w *Fizjologusie*, ani w bestiariach. Wśród zabytków romańskich dostrzegamy ją na relikwiarzu Karola Wielkiego z r. 1215 w Akwizgranie²⁹. Zresztą motyw nie jest pozbawiony exemplów pośrednich. Układ bowiem grupy przypomina temat polowania na ptaka, w którym z reguły myśliwym jest „dziki człowiek”: faun, centaur lub gandharwa³⁰. W naszym wypadku ptaka zastępuje wiewiórka³¹.

Najstarsze przykłady polowania na ptaka odnalazł von Spiess na asyryjskich tłokach pieczętnych z pierwszego tysiąclecia przed n.e., a następne idąc w porządku czasowym: na brązowej sprzączce z w. V przed n.e. w Zakim w Armenii; na tkaninie z Noin Ula datowanej na lata około początku n.e.; na zwoju Ku-Kaitschi z w. IV n.e. w Chinach; na ugarskim fresku z w. VIII—IX we wschodnim Turkiestanie i na srebrnym rogu z w. X znalezionym w Czernihowie. Z interesujących nas exemplów w sztuce średniowiecznej podajemy inicjał B, w którego dolnym brzuszku stoi strzelec, a w górnym unoszą się dwa ptaki, w *Psalterzu* z Corbie z początku w. IX³² oraz miniaturę z Hagar, Ismailem i jego żoną Egipcjanką w anglosaskim kodeksie z drugiej ćwierci w. XI, zawierającym parafrazę *Pentateuchu* i *Księgi Jozuego*, w British Museum w Londynie³³. We wszystkich przedstawieniach, starszych i młodszych, motyw polowania na ptaka pozostaje w jakimś związku z drzewem lub roślinnością. Według podań i legend ludowych, będących powszechnym, indoeuropejskim dobrem, chodzi tu o drzewo „złotych jabłek”,



110. Fragment bordiury nr 61

²⁶ E. P. Evans, *Animal Symbolism in ecclesiastical Architecture*, London 1896, s. 89 n.

²⁷ Von Blankenburg, o.c., s. 157.

²⁸ Cahier, l.c.; Molsdorf, o.c., s. 124, nr 1006; Künstele, o.c., t. I, s. 226.

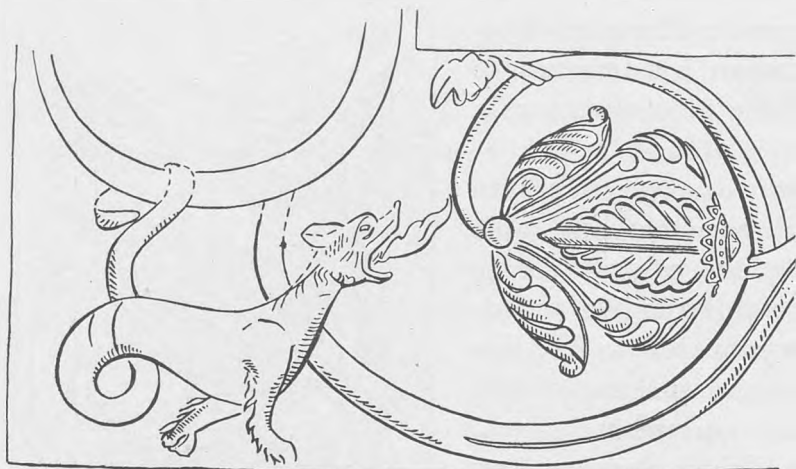
²⁹ Cahier, *Nouveaux mélanges... Décoration d'églises*, Paris 1875, s. 148, fig. 60.

³⁰ K. von Spiess, *Der Schuss nach dem Vogel im Anchlusse an den Altar von Maria Gail in Kärnten. Marksteine der Volkskunst*, cz. I (Jahrbuch für historische Volkskunde, V—VI, 1937, s. 204—242).

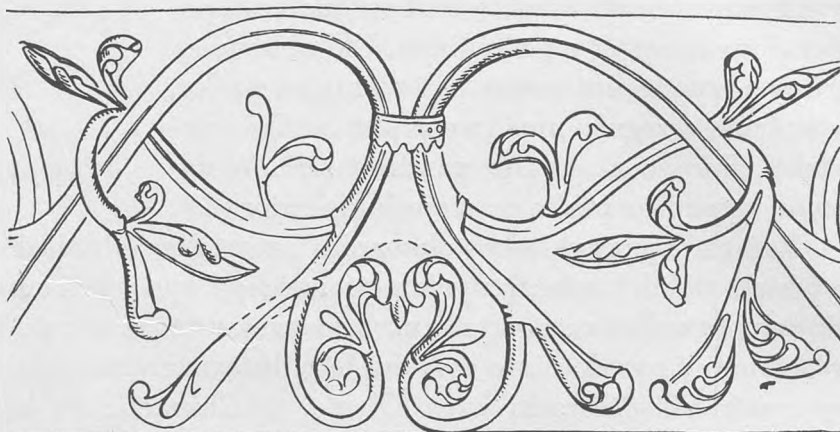
³¹ Zdaniem von Spiessa (*Die Hasenjagd*, s. 258) w motywie polowania na zwierzęta niekiedy wiewiórka zastępuje zajęcia.

³² Von Spiess, *Der Schuss nach dem Vogel*, tabl. VIII, fig. 23.

³³ F. Wormald, *English Drawings of the Tenth and Eleventh Centuries*, London 1952, fig. 19 (a) do tekstu na s. 67.



111. Fragment bordiury nr 62



112. Fragment bordiury nr 63

z którego ptak usiłuje zerwać owoce. W niektórych przykładach roślinnością jest wino, np. na płaskorzeźbie z w. XII w zakrystii katedry w Ferrarze, z tematem winobrania³⁴.

Łuk taki sam jak ten, z którego *ignudus* strzela do wiewiórki, wyobrażony jest kilkakrotnie na Drzwiach Barisanusa da Trani z r. 1179 w Trani i na drzwiach tego samego artysty z tego samego roku w Rawello (Amalfi)³⁵. Typ ów rozpowszechniony był na Wschodzie już w pierwszej połowie pierwszego tysiąclecia n.e., o czym świadczą zabytki sztuki sasanidzkiej³⁶.

³⁴ Goldschmidt, *o.c.*, s. 64–65; Julian, *o.c.*, album, tabl. LXII, fig. 5.

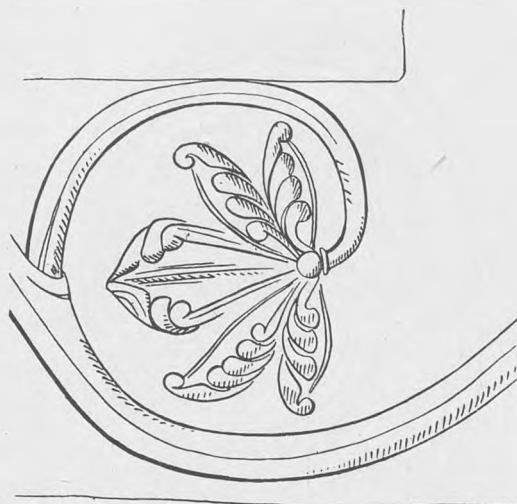
³⁵ A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, t. II: *Dell'arte barbarica alla romanica*, Milano 1902, s. 556, fig. 391; Ricci, *o.c.*, tabl. 209; Goldschmidt, *Die deutschen Bronzetüren des frühen Mittelalters*, fig. 5 (w tekście). Nie była nam dostępna praca A. Boecklera, *Die Bronzetüren des Barisanus von Pisa und des Barisanus von Trani* (Die frühmittelalterlichen Bronzetüren, t. IV, Berlin 1953); patrz także E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance*, t. V, Paris 1874, s. 45, rys. 3 bis.

³⁶ Np. srebrny talerz z wyobrażeniem Szapura II (310–379) polującego na lwa i inny z jeźdźcem wypuszczającym do lwa z łuku strzałę, oba w zbiorach Ermitażu (A. U. Pope and Ph. Ackerman, *A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present*, t. IV, Plates 1–500, Oxford 1938, s. 210 i 217). Przykład pierwszy reprodukuje ostatnio P. H. Feist, *Untersuchungen zur Bedeutung orientalischer Einflüsse für die Kunst des frühen Mittelalters* (Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität, Halle-Wittenberg, II, z. 2, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe 1, 1952–1953, s. 50, fig. 8).

Kim jest *ignudus* napadnięty przez lwa (nr 72)? Wyrażono przypuszczenie, iż scena przedstawia Dawida lub Samsona walczącego z lwem, jak na nadprożu kościoła św. Gertrudy w Nivelles³⁷. Jednakże zarówno w Nivelles, jak i w innych podobnych wyobrażeniach Dawida i Samsona bohater obydwoma rękami rozdziera paszczę zwierzęcia³⁸. Ponieważ zaś na Drzwiach Gnieźnieńskich lew atakuje człowieka pozerając jego lewą rękę, a człowiek nie broni się prawą ręką, lecz trzyma ją zgiętą w łokciu koło twarzy, trudno mówić o walce. Pozycja leżąca i nagość mężczyzny dowodzą, że został on napadnięty w czasie snu. Wprawdzie ruch jego prawej dłoni przypomina zrywanie owoców, ale ręka prawa zbyt przylega do ciała, by wyjaśnienie takie było przekonujące; poza tym owoców nie widać.

Lew zagrażający życiu człowieka jest motywem prastarym, jak pozwala wnioskować płaskorzeźba z kości słoniowej, wykładana lapislazuli i złotem, z lwicą pochyloną nad nagim mężczyzną leżącym wśród kwiatów lotosu, znaleziona w r. 1952 podczas prac wykopaliskowych prowadzonych w Nimrud i Nippur (ryc. 144)³⁹.

W dekoracji romańskich portali motywowi temu odpowiadają często przedstawienia lwa trzymającego jako łup człowieka bądź w paszczy, bądź w łapach, np. w głównym portalu kościoła Św. Jakuba w Ratzbonie, gdzie Goldschmidt doszukiwał się ilustracji słów *Psalmu XXI* (22): *Salva me ex*



113. Fragment bordiury nr 64

³⁷ Morelowski, *Drzwi Gnieźnieńskie a miniatury rękopisów leodyjskich w Brukseli i Berlinie*, s. 434; Michalcówna, o.c., s. 46. Nadproże kościoła kolegiackiego w Nivelles reprodukuje: A. Goldschmidt, *Die belgische Monumentalplastik des 12. Jahrhunderts* (Belgische Kunstdenkmäler herausgegeben von P. Clemen t. I, München 1923, s. 58, fig. 40) oraz Morelowski w „Pracach i Materiałach Sprawozdawczych SHS Wil. Tow. Przyj. Nauk”, II, fig. 4 i 25.

³⁸ London, Brit. Museum, ms. Add. 10546, *Biblia z Grandval*, fol. 234^a (W. Köhler, *Die karolingischen Miniaturen*, t. I: *Die Schule von Tours*, Berlin 1930, fig. 43); Parma, Bibl. Palatina, cod. 386, *Biblia z w. XI* (Toesca, *Miniature romane dei secoli XI e XII*, fig. 8 do tekstu na s. 80); Dijon, Bibliothèque de Dijon, ms. 14, *Biblia Stefana Hardinga III* (Oursel, o.c., tabl. IV i V); London, Brit. Museum, oprawa z kości słoniowej *Psalterza Melisendy*, córki Baldwina II, żony Fulka, księcia Anjou i króla Jerozolimy (1131–1134) (Dalton, *Catalogue of the Ivory Carvings of the Christian Era*, tabl. XV, nr 28 do tekstu na s. 22–26; Goldschmidt u. Weitzmann, o.c., t. II, tabl. LXXIII, nr 224 do tekstu na s. 79); Gurk, tympanon kościoła na dziedzińcu probostwa, około r. 1200 (F. Novotny, *Romanische Bauplastik in Österreich*, Wien 1930, fig. 62 do tekstu na s. 78–81; K. Ginhart, *Die bildende Kunst in Österreich. Vorromanische und romanische Zeit (von etwa 600 bis um 1250)*, Wien 1937, fig. 73); Lund, romański tympanon północnego portalu katedry (Anderson, o.c., s. 14); Dalby, tympanon zachodni kościoła, w. XII (Rydbeck, o.c., s. 93, fig. 52). Bohater walczący z lwem albo stoi na ziemi, albo siedzi na zwierzęciu.

³⁹ F. Safar, *Archaeological Finds of 1952 on Exhibition in the Iraq Museum, Bagdad* (Museum, VII, nr 1, 1954, s. 36, fig. 31).



114. Fragment bordiury nr 67



115. Fragment bordiury nr 65, 66

*ore leonis*⁴⁰, idąc za napisem *De ore leonis libera me*, umieszczonym w katedrze w Pizie obok zaskoczonego przez lwa mężczyzny⁴¹.

Na Drzwiach Gnieźnieńskich wyobrażenie to posiada raczej⁴² znaczenie apotropaiczne, jak na angielskiej skrzyneczce z kości słoniowej z lat około r. 1100 w British Museum w Londynie z dwoma lwami zjadającymi istotę ludzką, na tympanonie z kościoła w Stagnaby z w. XII, w Muzeum Historycznym w Lund, gdzie z paszczy lwa wystaje tułów i nogi nieszczęsnej ofiary (ryc. 145)⁴³, albo na romańskich antabach z głowami grzeszników

⁴⁰ Goldschmidt, *Der Albanipsalter in Hildesheim*, s. 83–88, tabl. III. Innego przykładu dostarcza dekoracja apsydy z około r. 1150 w katedrze w Aix-en-Provence (R. Hamann, *Tierplastik im Wandel der Zeiten*, Berlin 1949, fig. 53 a i b).

⁴¹ Goldschmidt, *o.c.*, s. 65. Apotropaiczne znaczenie przypisuje inkrustacji pizańskiej autor artykułu *Dämonen* (Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, z. 32 (t. III, z. 8), Stuttgart und Waldsee 1953, szp. 1022).

⁴² Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit, XI.–XIII. Jahrhundert*, t. IV, tabl. VII, nr 286 do tekstu na s. 14.

⁴³ Anderson, *o.c.*, fig. 73 do tekstu na s. 63; także fig. 74 do tekstu na s. 63 (południowy portal katedry w Weronie). W podobny sposób zjada człowieka smok skrzydlaty na tympanonie umieszczonym nad wejściem do zamku w Wartburgu koło Eisenach, co wiąże z mitologią germańską J. Kühn, *Mythologische Motive in romanischen Kirchen: „Widar“* (Kunst als Sprache des Geistes, 1, Schafhausen 1945, s. 23, fig. 9).

w lwim pysku, symbolizującym piekło, jak na Drzwiach Płockich w Nowogrodzie⁴⁴.

Czwarty *ignudus* nacina krzak winnej latorośli (nr 84), robiąc to w podobny sposób jak mężczyzna z kalendarzowego cyklu na skrzydle lewym (nr 11). W wykonywanej przez niego czynności upatrujemy obraz tajemniczych sił wiecznie odradzającej się przyrody.

Co określa stan nagości człowieka we wszystkich czterech scenach? Zazwyczaj pod postacią nagiej istoty przedstawiano w średniowieczu duszę: *animam*⁴⁵. W rysunkach *Psalterza Albanich* nagość odnosi się do ludzi ubogich (*pauperes*; *Ps. CXI*, 9), niewinnych (*immaculati*; *Ps. CXVIII*, Aleph, 1) i do człowieka stworzonego przez Boga (*Ps. CXVIII*, Jod. 73)⁴⁶. W innych dwunastowiecznych dziełach uosabia demona, grzesznika i złą wolę, jak na kapitelu z drugiej ćwierci w. XII niegdyś w krużgankach klasztoru benedyktyńskiego la Daurade, obecnie w Musée des Augustins w Tuluzie, lub na kapitelu z lat około r. 1130 w kościele Św. Magdaleny w Vézelay⁴⁷.

Bernheimer kierując się napisem: *Ethiop*, zachowanym obok nagiego człowieka w kościele St-Sauveur w Nevers, skłonny jest przyjąć, iż nagi mężczyzna utożsamiany był w w. XII z „ludźmi dzikimi“, i z dalszych przykładów wymienia wspomnianego wyżej mężczyznę siedzącego na bazyliuszku w Vézelay, mężczyznę jadącego na gryfie w Autun i męż-

⁴⁴ Goldschmidt, *Die Bronzetüren von Novgorod und Gnesen*, tabl. II 19, II 20 i II 50; R. Hamann, *Türkopf und Höllendarstellung* (Pantheon, IX, 1932, s. 358–361). Według celtyckich wierzeń wilczyca karmiąca się ciałem ludzkim symbolizuje ziemię, która równocześnie żywi i „pożera“ człowieka; por. M. E. Mariën, *La Sculpture à l'époque romaine*, Bruxelles 1945, tabl. XXII.

⁴⁵ Goldschmidt, *Der Albanipsalter in Hildesheim*, s. 90.

⁴⁶ Tamże, s. 120, nr 122; s. 122, nr 129; s. 124, nr 138.

⁴⁷ R. Hamann, *Das Tier in der romanischen Plastik Frankreichs* (Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter, Cambridge Mass. 1939, s. 445, fig. 35 oraz s. 439, fig. 23).



116. Fragment bordiury nr 69



117. Fragment bordiury nr 68



118. Fragment bordiury nr 71



119. Fragment bordiury nr 70

czyzną walczącego z wielkim ptakiem w Autun i w Perrecy-les-Forges⁴⁸.

Kozioł (nr 10) symbolizuje nieczystość i lubieżność, często w sztuce spotykany jako wierzchowiec *Luxuriae*⁴⁹. U Mateusza (25, 33) czytamy o Synu człowieczym: *et statuit oves a dextris suis, haedos autem a sinistris*⁵⁰.

Wyobrażenie kozła stojącego na tylnych nogach, wspinającego się przednimi na krzak winny i zjadającego owoce, zaliczamy do motywów pochodzenia sasanidzkiego. Zazwyczaj kozły występują parami w układzie antytetycznym, jak na reliefie ze stiuku w Kaiser-Friedrich-Museum w Berlinie⁵¹. Z zabytkami wschodnimi motyw ten przedostał się na Zachód, gdzie przejęła go sztuka romańska. Z exemplów polskich sam się nasuwa kapitel wieńczący kolumnę portalową z lat około r. 1160 w Tumie pod Łęczycą⁵².

Wilk (nr 15). Izydor z Sewilli (XII, rozdz. 2,23) nazywa go łupieżcą i gwałcicielem⁵³. Jak wilk porywa owoce, tak szatan dusze. Jest więc symbolem diabła. Na Drzwiach Gnieźnieńskich kroczy za jeleniem odwracającym do tyłu głowę; być może, oba zwierzęta tworzą jeden motyw.

Jeleń (nr 16) wchodzi w skład *Fizjologusa* razem z wężem⁵⁴. Jest wcieleniem dobra, reprezentuje bądź Chrystusa spragnionego ludzkości, bądź duszę chrześcijańską szukającą Boga, zgodnie z *Psalmem XLI* (1): *Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aqua-*

⁴⁸ R. Bernheimer, *Wild Men in the Middle Ages. A Study in Art, Sentiment and Demonology*, Cambridge Mass. 1952, s. 204, przypis 21; także s. 91.

⁴⁹ Weisbach, *Religiöse Reform und mittelalterliche Kunst*, s. 121–122.

⁵⁰ Goldschmidt, o.c., s. 36.

⁵¹ F. Erdmann, *Sassanidische Kunst* (Staatliche Museen in Berlin, Bilderhefte der Islamischen Abteilung, 4, Berlin 1937, fig. 1); M. Walicki, *Kolegiata w Tumie pod Łęczycą*, Łódź 1938, tabl. 4.

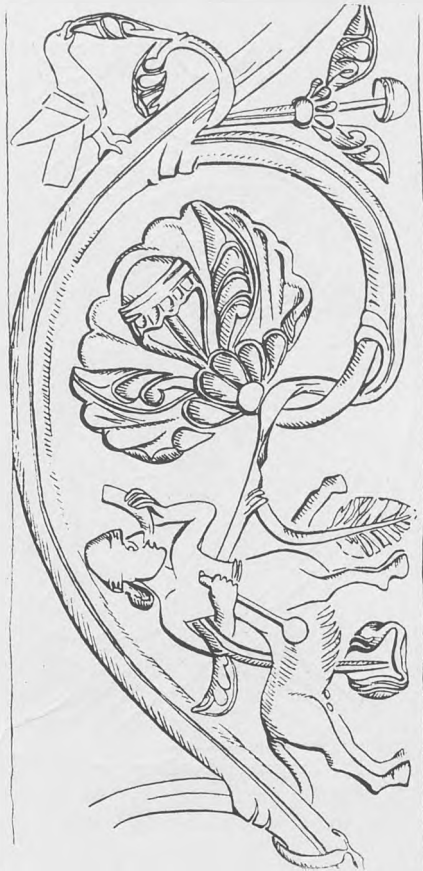
⁵² Walicki, o.c., tabl. XVIII i XIX a.

⁵³ F. Lauchert, *Geschichte des Physiologus*, Strasburg 1889, s. 143, przypis 6.

⁵⁴ *Tamże*, s. 27, nr 30.

rum, ita desiderat anima mea ad te Deus⁵⁵. Układ ciała zwierzęcia odpowiada motywowi I Baltrušaitisa, charakterystycznemu w równym stopniu dla romańskiego średniowiecza, jak niegdyś dla sztuki starożytnej Mezopotamii⁵⁶.

Lew trzykrotnie powtarza za jeleniem motyw I Baltrušaitisa (nr 39, 41, 59)⁵⁷. Potęga i groźność króla zwierząt odnoszona bywa zarówno do Chrystusa, jak i do diabła⁵⁸. Z Chrystusem łączy go *Fizjologus*⁵⁹. *Hic leo forma Salvatoris* głosi za nim napis na witrażu z w. XIII we Fryburgu w Bryzgowii⁶⁰. W rzeźbie romańskiej lwy z reguły skupiają się przy portalu, strzegąc otworu wejściowego, jako symbol czujności⁶¹. Na Drzwiach Gnieźnieńskich znaczenie to przypada również antabom⁶². Za obraz zła uważano lwa w oparciu o słowa *Psalmu XLI*, 13: *Super aspidem et basiliscum ambulabis et conculcabis leonem et draconem*⁶³. Według Honoriusza z Autun aspisem jest grzech, bazylizkiem – śmierć, lwem – antychryst, smokiem – diabeł.



120. Fragment bordiury nr 73



121. Fragment bordiury nr 72

⁵⁵ Goldschmidt, *o.c.*, s. 101.

⁵⁶ J. Baltrušaitis, *Art sumérien, art roman. Forme et style*. (Essais et mémoires d'art et d'archéologie, Paris 1934, s. 16, fig. 1 a i b, 2 a i b, 4 a, 5 a, b i c do tekstu na s. 15 n.).

⁵⁷ Inne przykłady: Bawit, fresk koptyjski (W. R. Hovey, *Sources of the Irish Illuminative Art*, Art Studies, Medieval, Renaissance and Modern, Cambridge Mass, 1928, fig. 28 do tekstu na s. 118); Bruxelles, Bibliothèque R. de Belgique, ms. II, 1639 (Morelowski, *Drzwi Gnieźnieńskie a miniatury rękopisów leodyjskich w Brukseli i Berlinie*, fig. 30).

⁵⁸ G. Heider, *Ueber Thier-Symbolik und das Symbol des Löwen in der christlichen Kunst*, Wien 1849.

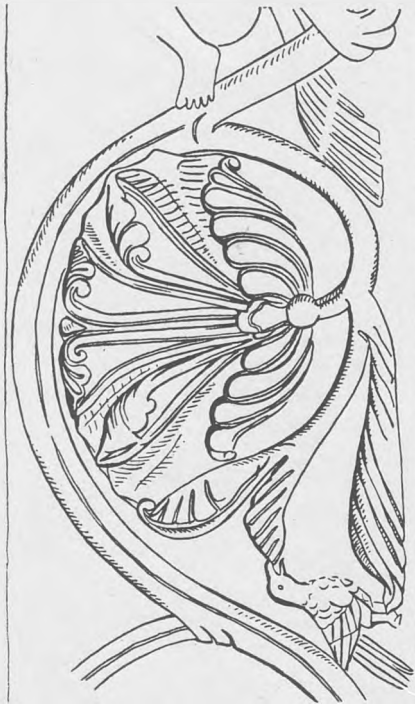
⁵⁹ Lauchert, *o.c.*, s. 4–6.

⁶⁰ Evans, *o.c.*, s. 83.

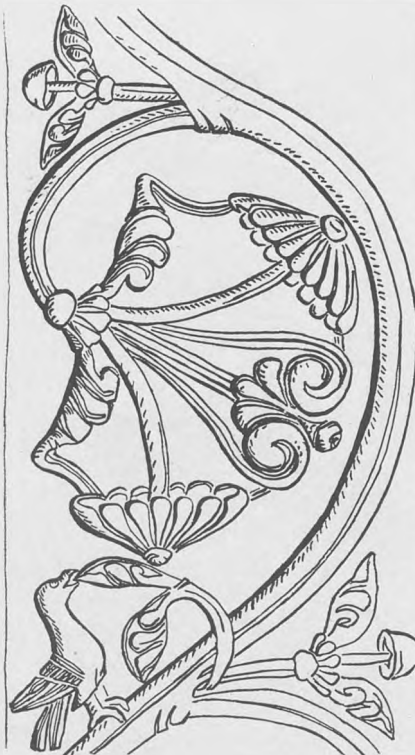
⁶¹ Molsdorf, *o.c.*, s. 43, nr 490. Rolę ich wyjaśnia ostatnio A. Alföldi, *Die Geschichte des Trontabernakels* (La Nouvelle Clío, I–II, nr 10, 1950, s. 537–566).

⁶² Evans, *o.c.*, s. 86.

⁶³ Köhn, *Aspis* (Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, t. I, Stuttgart 1937, szp. 1148). O lwie jako symbolu i obrazie zła patrz Weisbach, *o.c.*, *passim*. W piętnastowiecznym rękopisie traktatu astrologicznego Michała Scotusa w Bibl. Jagiellońskiej, nr inw. 576, wejście do piekła wyobrażone jest w postaci studni, której strzegą cztery lwy. Pod rysunkiem znajduje się podpis: „Puteus facta inter astra circa quem confluunt multi spiritus“.



122. Fragment bordiury nr 75



123. Fragment bordiury nr 74

Głowa lwa umieszczona w miejscu kolan-ka, z którego wyrasta spiralne odgałęzienie (nr 14), symbolizuje życiodajne siły przyrody. Von Blankenburg przytacza na dowód z *Fizjologusa*: krzyk pantery niosący pokój i miły zapach, oraz oddech lwa wskrzeszający trzeciego dnia martwe lwiątko⁶⁴. Podobną funkcję spełniają lwie głowy na wspomnianych wyżej archiwoltach lektorium z ostatniej ćwierci w. XII w katedrze w Trewirze⁶⁵.

W dekoracji głowic motyw ten przyjmuje postać symetrycznego układu: z lwiej paszczy, wyobrażonej w środku zdobionej płaszczyny, wybiegają w przeciwnych kierunkach dwie spiralnie skręcone łodygi⁶⁶.

Małpa (nr 37, 47) według H. W. Jansona posiada w średniowieczu trzy znaczenia. W pierwszym, najstarszym, utrzymującym się aż do w. XIV, uosabia szatana: *figura diaboli* — tak ją określa *Fizjologus*⁶⁷. W drugim wskazuje na grzesznika⁶⁸. W trzecim jest zniekształconą podobizną człowieka; dał temu wyraz znakomity poeta Bernard Silvestre, żyjący w w. XII, w poemacie *De mundi universitate*, w następujący sposób kończąc relację o stworzeniu zwierząt: *Prodit et in risus hominum deformis imago simia, naturae degenerantis homo*⁶⁹.

W rękopisie *Mater verborum* z połowy w. XIII, w Bibliotece Uniwersyteckiej w Pra-

⁶⁴ Von Blankenburg, *o.c.*, s. 191–192.

⁶⁵ *Tamże*, tabl. 10–12, fig. 16–18.

⁶⁶ *Tamże*, tabl. 36, fig. 55 i 56; tabl. 37, fig. 57 i 58; tabl. 49, fig. 78; tabl. 51, fig. 82. Niekiedy jest to paszcza ludzka, np. na kapitulu kolumnienki stojącej w uskoku prawego węgara w portalu kościoła opackiego w Czerwińsku (W. Łuszczkiewicz, *Kościół klasztorny w Czerwińsku nad Wisłą*, Sprawozdania KHS, IV, 1891, tabl. XIII do tekstu na s. 34–43; M. Walicki, *Pierwotny wygląd portalu czerwińskiego opactwa*, Biul. Hist. Szt. i Kult., V, nr 1, 1937, s. 36). Cahier (*Nouveaux mélanges... Ivoires, miniatures, émaux*, s. 55) interpretuje głowę kobiecą, z której ust wychodzą rośliny, jako symbol ziemi.

⁶⁷ H. W. Janson, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance* (Studies of the Warburg Institute, XX, s. 13–27).

⁶⁸ *Tamże*, s. 29–71.

⁶⁹ *Tamże*, s. 73–106.

dze, małpa przedstawiona jest w inicjale X obok na półnagiej postaci mężczyzny zbierającego winne grona, jako intruz, który niepowołany dostał się do winnicy pańskiej⁷⁰. Jedząc owoce symbolizuje zaspokajanie potrzeb zmysłowych, np. na marginesowej miniaturze w *Psalterzu Peterborough* z w. XII w Brukseli, gdzie zajęta pokarmem nie słyszy anielskiej trąby wzywającej na sąd⁷¹.

Wielbłąd (nr 81). W średniowieczu podobizny wielbłąda docierały do najdalszych zakątków Europy dzięki pielgrzymom do Ziemi Św., którzy wracając z Palestyny przywozili ze sobą ampułki wyobrażające św. Menasa jako oranta stojącego między dwoma leżącymi symetrycznie naprzeciwko siebie wielbłądami. Późnym przykładem tego rodzaju przedstawień jest płasko rzeźbiony zwornik z w. XIV w kościele Św. Jana w Gnieźnie⁷².

Na Drzwiach Gnieźnieńskich zwierzę jest bardzo zniekształcone. Artysta pewnie posługiwał się dalekimi od doskonałości wzorami w rodzaju styryjskiego szkicownika z początku w. XIII, o którym była już mowa (ryc. 136, 137, 138)⁷³.

Między zabytkami polskimi, współczesnymi Drzwiom Gnieźnieńskim, wielbłąd występuje na tzw. „czarze włocławskiej“ datowanej na koniec w. XII, w scenie wyobrażającej obóz Madianitów⁷⁴. Wyjaśniając obecność zwierzęcia na wyrobie miejscowym Adam Bochnak pisze: „Mogły tu oczywiście zapośredniczyć zabytki wschodnie, ale i żywe



124. Fragment bordiury nr 77



125. Fragment bordiury nr 76

⁷⁰ Tamże, tabl. XII, fig. a.

⁷¹ Tamże, s. 111.

⁷² A. Misiąg-Bocheńska, *Ze studiów nad gotycką rzeźbą architektoniczną w Polsce* (Biul. Hist. Szt. i Kult., III, nr 3, 1935, s. 198).

⁷³ Zob. przypis 19.

⁷⁴ W. Górzyński, W. Stroner i M. Sokołowski, *Czara włocławska* (Sprawozdania KHS, IX, 1913, tabl. IV i fig. 8 do tekstu na szp. VI—XLII).



126. Fragment bordiury nr 79



127. Fragment bordiury nr 78

wielbłądy docierały do Polski już w w. X: wśród darów Mieszka I dla małego Ottona III w r. 986 znalazł się wielbłąd, który do Polski dostał się zapewne z kupcami arabskimi⁷⁵.

Z innych przykładów wymieniamy wielbłąda stojącego obok dwóch związanych małą na cokole fasady zachodniej kościoła St-Gilles-du-Gard⁷⁶.

O kuku (nr 5, 9, 17) bestiaria opowiadają, że małe jego do dwunastego dnia są bez upierzenia; rodzice nie będąc w stanie rozpoznać dzieci, nie mogą ich karmić⁷⁷. Jest on atrybutem śmierci⁷⁸, niekiedy uosabia Żydów⁷⁹.

Kogut (nr 17) reprezentuje albo nieczystość, wtedy bywa atrybutem *Luxuriae*⁸⁰, albo też czujność i wezwanie do pokuty⁸¹.

Ptaszki w rodzaju gołębi lub wróbli (nr 51, 53, 74, 75) są w ilustracjach *Psalmów* obrazem ducha (*spiritus*), niekiedy duszy (*anima*)⁸². Do ptaka przyrównuje duszę *Psalm CXXIII* (7): *anima nostra sicut passer erepta est de laqueo venantium*⁸³. Zazwyczaj dziobią winne grona, które oznaczają naukę Chrystusa⁸⁴.

Paw (nr 42) pochodzi z Indii Wschodnich; jedną jego odmianę sprowadzono do Grecji w czasach Peryklesa lub wcześniej za pośrednictwem Persji, dlatego nosi nazwę ptaka perskiego⁸⁵. W Rzymie poświęcono go Ju-

⁷⁵ A. Bochnak, *Przemysł artystyczny w Historii sztuki polskiej*, I (Encyklopedia PAU, t. XIII, rkps s. 79).

⁷⁶ Deschamps, *o.c.*, fig. 105; Janson, *o.c.*, tabl. VI, fig. a.

⁷⁷ Lauchert, *o.c.*, s. 142; Evans, *o.c.*, s. 149–150.

⁷⁸ Molsdorf, *o.c.*, s. 132–133, nr 1042.

⁷⁹ Evans, *o.c.*, s. 76.

⁸⁰ Molsdorf, *o.c.*, s. 98, nr 93; s. 121, nr 986; Weisbach, *o.c.*, s. 114.

⁸¹ Molsdorf, *o.c.*, s. 108, nr 950.

⁸² Goldschmidt, *o.c.*, s. 90.

⁸³ *Tamże*, s. 60.

⁸⁴ *Tamże*, s. 58, przypis 1.

⁸⁵ A. Brehm, *Die Vögel*, t. II, Leipzig und Wien 1911, s. 46–49.

nonie; często ozdobił grobowce osób apoteozowanych⁸⁶. W pierwszych wiekach n. e. stał się ulubionym motywem w sztuce starochrześcijańskiej i wczesnobizantyńskiej jako symbol przyszłego zmartwychwstania. *Quis enim nisi Deus creator omnium dedit carni pavonis mortui ne putresceret?* mówi św. Augustyn w *De civitate Dei* (XXI, 4). W sztuce bizantyńskiej utrzymał się i w późniejszych okresach, zachowując charakter czysto dekoracyjny, jaki też zapewne posiada na Drzwiach Gnieźnieńskich.

Fizjologus podaje o pawiu, że się cieszy własnym pięknem, lecz krzyczy, gdy spojrzy na swe brzydkie nogi⁸⁷. Miało to być przenośnym określeniem duszy obawiającej się, by w mroku grzesznej nocy nie zgubić Boga.

Wąż (nr 1, 66, 80) z reguły symbolizuje pokusę, występki, grzech⁸⁸. Spotykamy go wśród atrybutów *Fornicationis*, *Invidiae*, *Luxuriae*⁸⁹, ale także *Prudentiae*⁹⁰, a to ze względu na właściwości, jakie przypisuje mu *Fizjologus*⁹¹.

Dla motywu lwa zjadającego ogon węża (nr 66) bezpośrednich analogii nie udało się nam odszukać. Kto wie, czy lew nie zastępuje orła? Zarówno bowiem orzeł, jak lew są stworzeniami solarnymi⁹². W każdym razie ani lew, ani orzeł nie posiada żadnego związku ideowego ze smokiem dendrofagiem, służącym za motyw wyjściowy w prawym, dolnym narożniku skrzydła prawego.

⁸⁶ Evans, *o.c.*, s. 310–312.

⁸⁷ Lauchert, *o.c.*, s. 39.

⁸⁸ Znalazło to wyraz w temacie jelenia walczącego z wężem, o czym pisze H.-Ch. Puech, *Le Cerf et le Serpent: Note sur le symbolisme de la mosaïque découverte au baptistère de l'Henchir Messaouda* (Cahiers Archéologiques, t. IV, 1949, s. 17–60).

⁸⁹ Molsdorf, *o.c.*, s. 120, nr 982; s. 121, nr 986; Goldschmidt, *o.c.*, s. 85; Weisbach, *o.c.*, s. 81.

⁹⁰ Molsdorf, *o.c.*, s. 117, nr 966.

⁹¹ Lauchert, *o.c.*, s. 15; Evans, *o.c.*, s. 114–116.

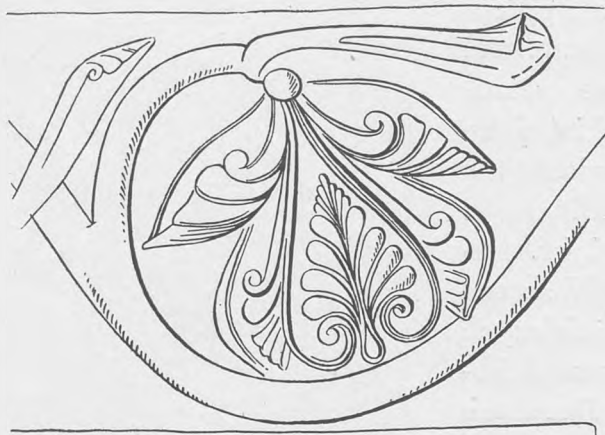
⁹² E. Wittkower, *Eagle and Serpent. A Study in the Migration of Symbols* (Journal of the Warburg Institute, II, 1938, s. 293–325).



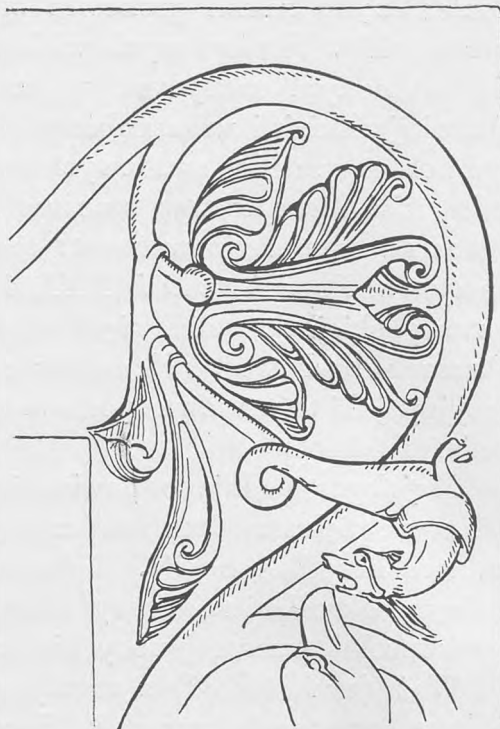
128. Fragment bordiury nr 81



129. Fragment bordiury nr 80



130. Fragment bordiury nr 83



131. Fragment bordiury nr 82

Centaur (nr 1, 67, 73) — *Juncta simul faciunt unum corpus corpora duo*, jak brzmi napis w St-Sernin w Tuluzie, a kiedy indziej: *Pars prior est hominis altera constat aequo* — w mitologii greckiej potomek Ixiona i Nefele, należy do najbardziej rozpowszechnionych motywów antycznego pochodzenia w sztuce średniowiecznej⁹³. O jego popularności świadczy fakt, iż na Drzwiach Gnieźnieńskich powtórzono go trzykrotnie. W *Fizjologusie* znajduje się pod nazwą onocentaury: na pół osła, na pół człowieka⁹⁴.

Na skrzydle lewym (nr 1) utożsamiony jest z życiodajnymi siłami przyrody, jak świadczy łodyga wyrastająca z jego otwartych ust. Wąż, którego ściska w lewej ręce, upodabnia go do hiszpańskiego *homme aux serpents*, obrazującego zło⁹⁵.

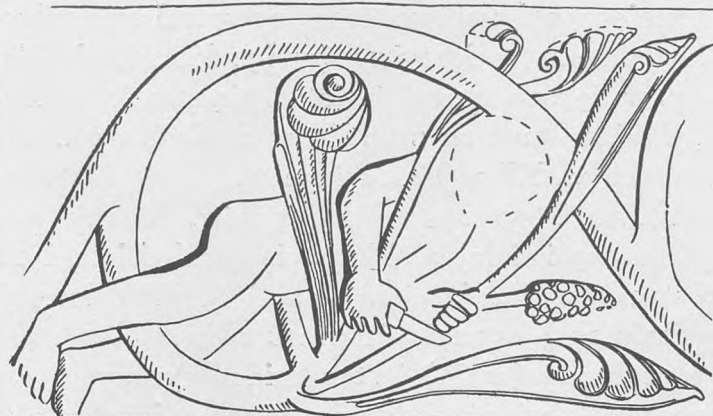
W obu pozostałych przykładach na skrzydle prawym występuje jako myśliwy i mieszkaniec lasu (nr 67 i 73). Jest to w całkowitej zgodzie z tradycjami rzeźby romańskiej, która przedstawia go bądź gdy strzela z łuku do zwierząt, odwracając do tyłu górną część ciała, np. w Saulieu, Aubeterre, St-Sernin w Tuluzie, St-Aignan-sur-Cher, Parthenay-le-Vieux a także na jednej z kwater Drzwi Augsburgskich (ryc. 146)⁹⁶, bądź też gdy grając na

⁹³ F. Piper, *Mythologie der christlichen Kunst von der ältesten Zeit bis ins 16. Jahrhundert*, t. I, Weimar 1847, s. 393–402; W. H. Roscher, *Kentauren* (W. H. Roscher, Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, t. II, 1, Leipzig 1890–1894, szp. 1032–1088); R. van Marle, *Iconographie de l'art profane au Moyen Âge et à la Renaissance et la décoration des demeures*, t. II: *Allégories et Symboles*, La Haye 1932, s. 108; J. Adhémar, *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français. Recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration* (Studies of the Warburg Institute, VII, London 1939, s. 179–182).

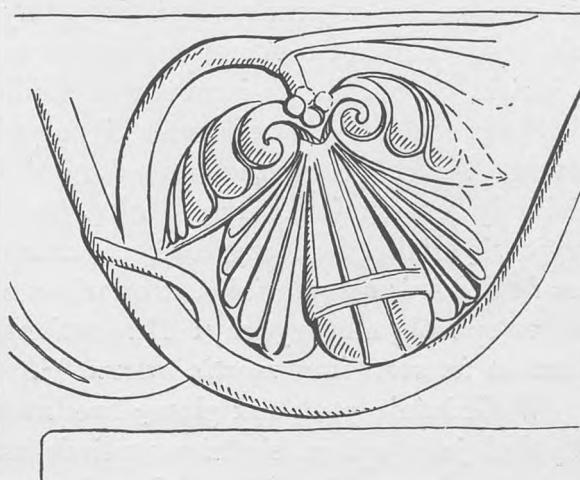
⁹⁴ Lauchert, o.c., s. 18, nr 13.

⁹⁵ Weisbach, o.c., s. 117.

⁹⁶ Adhémar, o.c., s. 180.



132. Fragment bordiury nr 84



133. Fragment bordiury nr 85

rogu zaprasza na polowanie lub wraca z ubitą zwierzyną do domu, jak na kapitelu w Sant'Eustorgio w Mediolanie, gdzie niesie zająca⁹⁷.

Wyobrażony w chwili gdy wypuszcza z łuku strzałę — centaur w spiralnym odgałęzieniu nr 66 niewątpliwie trzymał pierwotnie w lewej ręce łuk; w odlewie jest to tylko pęd przypominający kształt łuku — upodabnia się do Saggiariusza gwiazdnych konstelacji, co się znów łączy z kalendarzem i eposem astronomicznym Aratosa z Soli z w. III pt. *Phaenomena* (*Zjawiska gwiazdznego nieba*)⁹⁸. W tym wypadku symbolizuje demona ścigającego dobro, może w nawiązaniu do listu św. Pawła (Ef. 6, 16): „We wszystkim podnoście tarczę wiary, którą byście mogli wszystkie strzały złośliwego zgasić“, i słów Izajasza (XXXIV, rozdz. 14): *et occurrent daemonia onocentauris*⁹⁹.

⁹⁷ Tamże, s. 179—180.

⁹⁸ Tamże, s. 180; Z. Ameisenowa, *Bestiariusz w Biblii Hebrajskiej z XIII wieku (studium ikonograficzne z 6 reprodukcjami)*, odbitka z „Miesięcznika Żydowskiego“, Warszawa 1932, s. 26—27.

⁹⁹ Goldschmidt, *o.c.*, s. 58; również Weisbach, *o.c.*, s. 149. Czysto dekoracyjną rolę przypisuje większości centaurów romańskich, a między nimi także gnieźnieńskim, J. Bayet, *Le symbolisme du Cerf et du Centaure à la Porte Rouge de Notre-Dame de Paris* (Revue Archéologique, 6 série, t. XLIV, Juillet — Septembre 1954, s. 24, d. c. przypisu ze s. 22).

Przedmiot w lewej ręce trzeciego z kolei centaury, w spiralnym odgałęzieniu nr 73, przypomina instrument perkusyjny (w języku niemieckim *Gabelbecken*). Widzimy go m.in. w rękach muzyków otaczających króla Dawida, np. na miniaturze w *Psalterium aureum* z w. IX w St-Gallen i w anglosaksońskim *Psalterzu* z początku w. XI w Cambridge¹⁰⁰.

Fizjologus przyrównuje centaury i syreny do heretyków, którzy pod pozorem wiary i pobożności (górną część ciała) wciskają się do Kościoła i na manowce zwodzą umysły prostaczków (część ciała dolna)¹⁰¹. W dekoracji portali kościelnych centaur spełnia rolę ostrzeżenia przed złem.

Ptaka o głowie brodatego mężczyzny (nr 71) jest odmianą syreny.

Średniowiecze znało syrenę pod dwiema postaciami: raz jako ptaka z głową kobiety, drugi raz jako kobietę z rybim ogonem¹⁰². Pierwsze ujęcie zgadza się z przekazami antycznymi i tekstem *Fizjologusa*¹⁰³. Drugie, jak wykazała Zofia Ameisenowa, powstało w w. IX n.e. na Wyspach Brytyjskich, a ustaliło się i rozpowszechniło na Zachodzie dopiero w w. XIII¹⁰⁴.

Syrenom już w starożytności przypisywano charakter złowrogi i groźny, dlatego Kirke przestrzega przed nimi Odysa. W literaturze średniowiecznej niekiedy uosabiają Matkę Boską, daleko częściej jednak pod ich postacią kryje się diabeł i nieczystość, co uzasadnia zwrot Izajasza (XIII, 22): *sirenes in delubris voluptatis*¹⁰⁵. Honoriusz z Autun tłumaczy ich obecność w *Odysei* w sposób alegoryczny: *Delectationes quae corda hominum ad vicia molliunt et in somnium mortis ducunt*¹⁰⁶.

W Gnieźnie ptak ma głowę brodatego mężczyzny zamiast głowy kobiety. Wygląd jego opiera się niewątpliwie na wzorach antycznych. Ptak bowiem z męską głową od najdawniejszych czasów występuje w wierzeniach i sztuce greckiej, symbolizując zawsze dusze zmarłych¹⁰⁷. Dziwnym trafem (czy można przypisać mu szczególne znaczenie?) na Drzwiach Gnieźnieńskich męski odpowiednik syreny znajduje się w tym miejscu bordiury, które graniczy z wystawieniem zwłok św. Wojciecha, czyli z odłączeniem duszy od ciała.

W sztuce romańskiej motyw ptaka z głową mężczyzny dostrzegamy m.in. na kapitelu-nasadniku z w. XII w katedrze w Bazylei: myśliwy wypu-

¹⁰⁰ H. Besseler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance* (Handbuch der Musikwissenschaft, Potsdam 1931, s. 69, fig. 35 oraz tabl. V). Morełowski (o.c., fig. 23 i 24) porównuje tego centaury z centurem na portalu Samsona w Nivelles.

¹⁰¹ Lauchert, o.c., s. 215.

¹⁰² Piper, o.c., t. I, s. 377–393; Lauchert, o.c., s. 18, nr 13; także s. 214 n.; Weicker, *Sirenen* (W. H. Roscher, Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, IV, Leipzig 1909–1915, szp. 601–640); Grimal, o.c., s. 424–425.

¹⁰³ Lauchert, l.c.

¹⁰⁴ Ameisenowa, o.c., s. 24–26. Nie znając pracy polskiej autorki do podobnego wyniku dochodzi Faral (o.c.) na podstawie badań filologicznych.

¹⁰⁵ Goldschmidt, o.c., s. 83; Faral, o.c., s. 433.

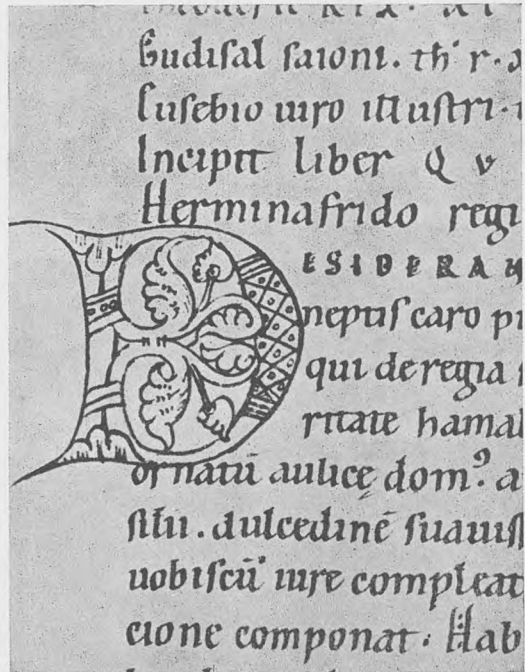
¹⁰⁶ Goldschmidt, l.c.

¹⁰⁷ O. Ad. Erich, *Zur Darstellung der Seele und des Geistes in der christlichen Kunst* (Adolf Goldschmidt zu seinem siebenzigsten Geburtstag am 15. Januar 1933, Berlin 1935, s. 51–54, zob. s. 52).



134. Odwrócona palmeta, *Stary Testament* z opactwa Saint-Hubert-en-Ardenne z drugiej poł. w. XI, Biblioteka Królewska w Brukseli.

Wg Gaspara i Lyny



135. Odwrócona palmeta, ewangeliarz z w. XII przypisywany szkole w Fuldzie, Biblioteka Uniwersytecka w Lejdzie.



136. Wzornik styryjski z pocz. w. XIII, Biblioteka Narodowa w Wiedniu.

Wg Hermanna



137. Wzornik styryjski z pocz. w. XIII, Biblioteka Narodowa w Wiedniu.

Wg Hermanna



138. Wzornik styryjski z pocz. w. XIII, Biblioteka Narodowa w Wiedniu.

Wg Hermanna



139. Wić półpalmetowa na portalu Znaków Zodiaku z drugiej ćw. w. XII, opactwo Sagra di San Michele w Piemontcie.

Wg Julliana



140. Winobranie, dzbanek sasanidzki, British Museum w Londynie.

Wg Ghirshmana



141. Winobranie, płaskorzeźba z portalu głównego w kościele Św. Marka w Wenecji, w. XIII.

Wg Julliana

szcza z łuku strzałę w kierunku dwóch ptaków-mężczyzn, z których jeden ma głowę przykrytą kapturem¹⁰⁸. Do interesujących przykładów zaliczyć wypada kilkakrotne przedstawienie ptaka z głową mężczyzny na skrzyńce z kości słoniowej w Zbiorach Czartoryskich w Muzeum Narodowym w Krakowie, nietrafnie określonej w *Survey of Persian Art* Pope'a jako wyrób sasanidzki¹⁰⁹.

Bazyliuszka (nr 68) opisują średniowieczni pisarze jako groźną istotę z głową koguta; spojrzeniem swym zabija człowieka, co stwierdza Izydor z Sewilli (XII, 4, 6)¹¹⁰. Na bordiurze Drzwi Gnieźnieńskich posiada tułów ogon i łapy ptaka, głowę zaś czworonoga.

Smok skrzydlaty (nr 17, 44, 56, 65, 71) składa się z ciała węża, skrzydeł ptaka oraz głowy i łap drapieżnego ssaka podobnego do wilka¹¹¹. Po raz pierwszy pojawia się w malarstwie książkowym anglo-iryjskim, mianowicie w *Ewangeliarzu* Cutbrechta z końca w. VIII, zdradzając wyraźnie wschodnie pochodzenie¹¹². W jego powstaniu odegrały pewną rolę bajeczne stworzenia morskie, należące do orszaku Posejdonu i Amfitryty: trytony i nereidy, pantery, lwy, kozły i hippokampy, wreszcie Ketos, wyróżniają się dzikością i potwornością. Główne etapy rozwoju upatruje Köhn w tradycjach hellenistyczno-sasanidzkich, w zasięgu bizantyńsko-pontyjskiej sztuki i w kręgu artystycznym longobardzkim. W wykształconej postaci smok znany jest dopiero od w. XII przede wszystkim w krajach położonych na północ od Alp i w Italii północnej.

Smoki skrzydlate prawego skrzydła Drzwi Gnieźnieńskich przypominają swą budową te same istoty wyobrażone w układzie antytetycznym na kapitelach z w. XII w kościołach klasztornych w Hammersleben i Alpirsbach¹¹³.

Smok, *aspis*, oznacza zawsze zło. *Serpens anticus qui est diabolus* wyrzył romański kamieniarz obok skrzydlatego smoka o ciele węża na kapitelu w Moissac około r. 1100¹¹⁴. W średniowieczu drakonologia oparta na antycznym przyrodznawstwie i *Biblii* przybierała postać dwojaką: z jednej strony kierunku przyrodniczo-symbolicznego, z drugiej zaś — alegoryczno-egzegezyjnego¹¹⁵.

Rycerz walczący pieszo ze smokiem, uzbrojony w miecz obosieczny (nr 44), jest tylko wzbogaceniem motywu smoka, charakterystycznym dla

¹⁰⁸ Von Spiess, *Der Schuss nach dem Vogel*, tabl. 11, fig. 32.

¹⁰⁹ S. S. Komornicki, *Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie* (Muzea Polskie, V, Kraków 1929, s. 49, nr 235^a); Pope a. Ackerman, *o.c.*, t. IV, s. 257.

¹¹⁰ Lauchert, *o.c.*, s. 143; H. Köhn, *Basilisk* (Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, I, Stuttgart 1937, szp. 1488—1492); von Blankenburg, *o.c.*, s. 178—179.

¹¹¹ H. Köhn, *Romanisches Drachenornament in Bronze- und Architekturplastik* (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 275, Strasburg 1930).

¹¹² *Tamże*, s. 21.

¹¹³ *Tamże*, tabl. III, fig. 10 i 12; von Blankenburg, *o.c.*, tabl. 49, fig. 79 oraz tabl. 86, fig. 149.

¹¹⁴ Hamann, *Romanische Tierplastik in Frankreich*, s. 448.

¹¹⁵ Köhn, *o.c.*, s. 11 n.

drugiej połowy w. XII i początku w. XIII. Podobne przedstawienia wskazał Köhn m.in. na węgarach portalu głównego w kościele S. Michele w Pawii, na tympanonach w Altenstadt i Straubing, na węgarze portalu w Andlau i na filarze zwierzęcym w krypcie kościoła w Freising¹¹⁶.

Smoki bez skrzydeł (nr 61, 77, 82) — nazywaliśmy je stale potworami — są odmianą właściwego smoka romańskiego uskrzydłonego.

Do pozostałych gatunków fauny Drzwi Gnieźnińskich należą: czworonogi fantastyczne (nr nr 18, 54—55, 57—58, 69, 70, 79) i fantastyczne ptaki (nr nr 48 i 58).

Dotychczasowa analiza upoważnia nas do stwierdzenia, że wśród stworzeń bordiury Drzwi Gnieźnińskich wyróżnić można kilka niezależnych od siebie motywów ikonograficznych takich, jak centaur trzymający w ręce węża (nr 1), polowanie na zającą (nr 2—4), polowanie na wiewiórkę, w którym dopatrujemy się przekształconego polowania na ptaka (nr 6—7), uprawa wina zapożyczona z kalendarzowego cyklu prac miesięcy (nr 11—13), rycerz walczący ze smokiem (nr 44—45), pigmej broniący się przed żurawiami (nr 60), lew (zamiast orła) gryzący ogon węża (nr 66), człowiek napadnięty przez lwa (nr 76). Większość pozostałych motywów wypełniających, jak też część stworzeń wchodzących w skład motywów „niezależnych“, jest typowa dla średniowiecznego bestiariów.

Co to jest bestiarium? W języku polskim Zofia Ameisenowa poświęciła temu tematowi niewielką rozmiarami, lecz niezwykle cenną rozprawę noszącą tytuł: *Bestiarius w Biblii hebrajskiej z wieku XIII (Studium ikonograficzne)*¹¹⁷. Ponieważ autorka w oparciu o badania źródłowe Wellmanna zarysowała w sposób wyczerpujący powstanie i znaczenie bestiariów, do rozprawy jej odsyłamy czytelnika pragnącego się zapoznać ze szczegółową literaturą, na tym zaś miejscu ograniczamy się do powtórzenia niezbędnych dla nas wiadomości.

Bestiaria należą do tej gałęzi przyrodniczej literatury pełnego średniowiecza, której najstarszym przedstawicielem jest *Fizjologus*, anonimowy podręcznik historii naturalnej, mający źródła w żydowskiej, biblijno-talmudycznej spekulacji i symbolice zwierzęcej, pomieszanej z hellenistycznym synkretyzmem zabarwionym magicznie, i wzbogaconej zapożyczeniami to z mitologii egipskiej, to z legendy indyjskiej, zredagowany bądź w II w. n.e. w Aleksandrii, jak przyjmuje długoletnia tradycja, bądź około r. 370 n.e. w Syrii, zapewne w Cesarei, jak twierdzi Wellmann¹¹⁸. Napisany w języku greckim jako rodzaj teologii ludowej, objaśniającej przy pomocy przykła-

¹¹⁶ *Tamże*, s. 118—119.

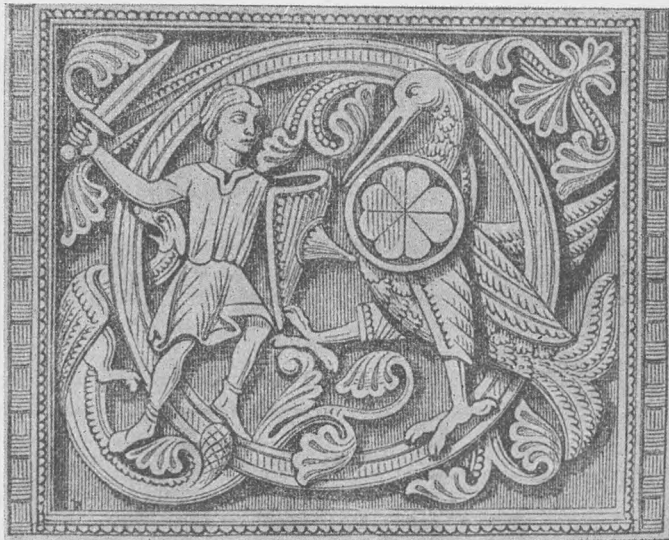
¹¹⁷ *Zob.* przypis 98.

¹¹⁸ M. Wellmann, *Der Physiologus. Eine religionsgeschichtlich-naturwissenschaftliche Studie* (Philologus, Supplementband, XXII, z. 1, Leipzig 1930). Wbrew wywodom Wellmanna na tradycyjnym stanowisku stoi B. G. Perry, *Physiologus* (A. Pauly u. G. Wissowa, Reallexikon der classischen Altertumswissenschaft, XX, 1, 1940, szp. 1074—1129).



142. Pigmej walczący z żurawiem, fragment wielkiej rozety w katedrze w Lozannie, pocz. w. XIII.

Wg Beer



143. Pigmej walczący z żurawiem, drewniana skrzyneczka z w. XII, zbiory Carrand we Florencji.

Wg Cahiera

dów zaczerpniętych z życia zwierząt i interpretowanych alegorycznie dogmaty i wskazania moralne, *Fizjologus* od początku swego istnienia cieszył się niezmierną popularnością, przede wszystkim na chrześcijańskim Wschodzie, gdzie się też rychło doczekał wielu przekładów, m.in. na język syryjski, etiopski i armeński; później przetłumaczono go również na wszystkie niemal języki zachodnioeuropejskie. Otóż bestiaRIA są w swym rdzeniu *Fizjologusem* uzupełnionym cytatami z *Hexameronu*, św. Ambrożego, Izydora z Sewilli i Solina, poszerzonym pod względem ilości zawartych w nim zwierząt¹¹⁹. Redagowane w językach ludowych kształtują swą postać między w. XI a XIII; wtedy powstają liczne wersje pisane prozą lub wierszem, obejmujące od 12 do 116 zwierząt. Z biegiem czasu niektóre odmiany bestiariów, odrzucając moralizujące uwagi, służą więcej zaspokojeniu ciekawości i żądzy poznawczej człowieka niż pobudkom religijnej natury. W w. XIII bestiaRIA wchodzi w skład encyklopedycznej wiedzy o świecie.

Od samego początku rękopisy *Fizjologusa* były bogato ilustrowane, jak świadczy jeden z najstarszych zachowanych do naszych dni kodeksów w Bernie Szwajcarskim, datowany na w. IX, być może oparty na późnoantycznym wzorze¹²⁰. BestiaRIA zawierają także z reguły ilustracje.

Jakie stworzenia występujące na Drzwiach Gnieźnieńskich pochodzą z *Fizjologusa*? Jakie zapożyczono z bestiariów? Sprawa o tyle jest trudna do rozstrzygnięcia, że — jak słusznie podnosi Bernheimer, a za nim Ameisenowa — rzeźbiarze romańscy często wyobrażali rozmaite zwierzęta i ptaki bez dokładnego charakteryzowania ich budowy¹²¹. Hiena, pantera, salamandra, tygrys, ichneumon, krokodyl, a zdarza się, że słoń i wielbłąd, gdy nie znajdowano pod ręką wschodniego wzoru, przedstawiane bywały po prostu jako czworonogi; charadrius zaś, fulica, turkawka i pelikan jako pokrewne sobie wyglądem ptaki. Czasami niełatwo odróżnić świnię od niedźwiedzia lub bobra. Lewe skrzydło Drzwi Gnieźnieńskich dzięki realistycznym rysom nie nasuwa większych wątpliwości w rozpoznaniu fauny. Natomiast na skrzydle prawym z zastrzeżeniem odczytujemy bazyliuszka i wielbłąda, a wielu zwierząt fantastycznych i ptaków w ogóle nie jesteśmy w stanie określić.

¹¹⁹ J. V. Carus, *Geschichte der Zoologie bis auf Joh. Müller und Charl. Darwin* (Geschichte der Wissenschaft in Deutschland, Neuere Zeit, t. XII, München 1872, s. 108—145); P. Meyer, *Les Bestiaires* (Histoire littéraire de la France, t. XXXIV, Paris 1915, s. 362—390); A. Konstantinowa, *Ein englisches Bestiar des XII. Jahrhunderts* (Kunstwissenschaftliche Studien, IV, Berlin 1929); R. Bernheimer, *Romanische Tierplastik und die Ursprünge ihrer Motive*, München 1931, s. 146—154; F. H. Garrison, *Herbals and Bestiaries* (Bulletin of the New York Academy of Medicine, VII, nr 12, 1931, s. 891—904); J. Anker, *Bird Books and Bird Art. An Outline of the Literary History and Iconography of Descriptive Ornithology*, Copenhagen 1939, s. 5; J. V. G. Cronin, *The Bestiary and the Medieval Mind* (Modern Language Quarterly, II, 1944, s. 191—198); J. P. Harshan, *Medieval Bestiaries* (Geographical Magazine, XXII, 1949, s. 182—190).

¹²⁰ H. Woodruff, *The Physiologus of Bern. A Survival of Alexandrian Style in the IX Century Manuscript* (The Art Bulletin, XII, 1930, s. 230—253).

¹²¹ Bernheimer, o.c., s. 150.



144. Mężczyzna w kwiatkach lotosu napadnięty przez lwicę, płaskorzeźba z kości słoniowej wykładana lapis-lazuli i złotem, znaleziona w r. 1952 w czasie prac wykopaliskowych w Nimrud i Nippur.

Wg Safara



145. Lew pożerający człowieka, tympanon kościoła w Stagnaby z w. XII, Muzeum Historyczne w Lund.

Wg Andersona

Według G. B. Pitry istnieje sześć wersji *Fizjologusa*¹²². Bordiura Drzwi Gnieźnieńskich ożywiona jest dwudziestu jeden gatunkami stworzeń. Piętnaście z nich znajduje się w *Fizjologusie*; mianowicie, w wersji alfa: lew, syrena, onocentaury, jeleń, małpa, kruk i wąż; w wersji delta: paw; w wersji epsilon i dzeta: pies, zając, kogut i bazyliszek; w innych wreszcie kozioł skalny, smok (*aspis*) i żuraw.

Jednakże nie z *Fizjologusa*, lecz z jakiegoś bestiariusz zaczerpnął motywy twórca gnieźnieńskiej bordiury. Uderza bowiem w niej brak stworzeń o teologiczno-moralnej i typologicznej symbolice, bezpośrednio związanych z tradycjami *Fizjologusa*; brak jednorożca, którego ułaskawić zdołała tylko dziewica — tak Maria przyjęła do swego łona Chrystusa; brak jaszczurki ślepnącej na starość i odzyskującej wzrok dzięki wschodzącemu słońcu — tak grzesznik, gdy oczy jego duszy zło zaciemnia, szukać powinien pomocy u Boga; brak charadriusa odwracającego głowę od śmiertelnie chorego — tak odwrócił Zbawiciel swe oblicze od Żydów, gdy nie przyjęli jego nauki; brak pelikana, który krwią własną ożywia martwe dzieci — tak Chrystus śmierć ponosząc na krzyżu powołał wyznawców do wiecznego bytu; brak orła, który gdy na starość ociężały się staje i wzrok mu słabnie, szuka źródła, ku słońcu się wznosi, zapala od jego promieni skrzydła i blasku oczom dodaje, a potem ku ziemi lot zniża, aby się w wodzie zanurzyć i odmłodzić — tak każdy powinien postępować, gdy duszę jego grzech splami. I wielu innych symboli „boskiego zwierzyńca“ na próżno szukać by nam tu przyszło: jaszczurki, żmii, dudka, lwa, mrówki, łasicy, bobra, hieny, hydrusa, ichneumona, żab, salamandry, słonia, strusia. U tych zaś stworzeń, które wchodzi również w skład *Fizjologusa*, żaden szczegół nie podkreśla cech wskazujących na teologiczno-moralne lub typologiczne znaczenie. Lew otwiera groźnie paszczę, ale nie zdradza żadnej z trzech *fysis*: ani nie zacierą ogonem swych śladów, aby myśliwi nie mogli go odszukać, co alegorycznie przedstawia tajemnicę wcielenia Chrystusa; ani nie śpi z otwartymi oczami czuwając, jak Syn Boży, gdy wisiał na krzyżu; ani nie ożywia oddechem swych dzieci, które martwe na świat przyszły, w czym kryje się znak Zmartwychwstania Pańskiego. Jeleń nie pije ze źródła, aby za chwilę smoka wypędzić z ukrycia i zabić wyplutą wodą, jak Zbawiciel pokonał diabła niebieską nauką. Dumny paw nie spogląda na swe brzydkie nogi i nie wydaje bolesnego okrzyku, niby człowiek płaczący i lamentujący z powodu szpecących go grzechów.

Z jakiego więc bestiariusz pochodzi fauna Drzwi Gnieźnieńskich? Różnice między skrzydłem lewym a prawym oraz wielość układów „niezależnych“ prowadzą do wniosku, że motywy zoomorficzne Drzwi Gnieźnieńskich zostały zaczerpnięte z kilku wzorów. Nie popełnimy chyba błędu przyjmując, że wzorami tymi nie były bestiaria pisane. Analiza bowiem typu bordiury i próba ustalenia jej genezy wykazały, iż od schyłku starożytności nieprze-

¹²² J. B. Pitra, *Spicilegium Solesmense*, t. III, Parisiis 1854, s. XLVII—LXXX, tekst grecki na s. 338—394.



146. Centaur, fragment drzwi brązowych z w. XI
w Augsburgu.

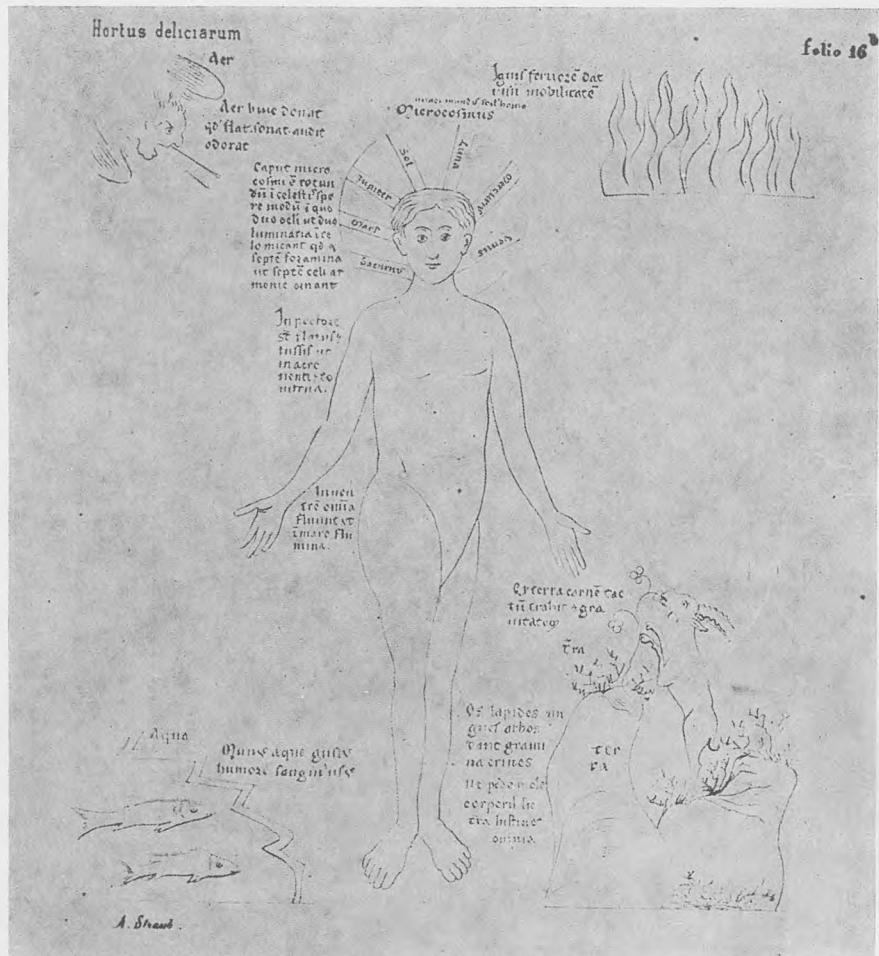
Wg Goldschmidta

rwanie aż do w. XII w wyrobach rzemiosła artystycznego i w rzeźbie architektonicznej realizowane były wyobrażenia zwierząt i ptaków ukrytych w spiralnych odgałęzieniach wici roślinnej, równocześnie służące zdobieniu i zaspokajające poznawcze potrzeby. Źródło ich stanowiła przekazywana ze środowiska do środowiska i z pokolenia w pokolenie tradycja warsztatowa, która nawet ulegając wpływowi *Fizjologusa* i literackich bestiariów zachowywała swą niezależność i samodzielność. Naszym zdaniem bordiura Drzwi Gnieźnieńskich jest jednym z ogniw tej właśnie tradycji. Niestety, dzieje bestiariów nieliterackich nie zostały jeszcze napisane.

Wartość ikonograficzna bordiury Drzwi Gnieźnieńskich polega więc na umiejętnym wyborze i uporządkowaniu istniejących od dawna motywów. W nowej całości rzucają się w oczy dwie cechy: na skrzydle prawym liczne ślady kultury antycznej, łączące nasz zabytek z wybitnymi ośrodkami myśli zachodnioeuropejskiej; na skrzydle zaś lewym śmiały realizm pojęciowo-zmysłowy. Jeśli nawet poszczególne motywy przejęto z wzornika w rodzaju kodeksu z Reun (ryc. 136, 137, 138)¹²³ lub *Livre de portraiture* Villarda de Honnecourt¹²⁴, niewątpliwie twórca bordiury lewego skrzydła poddał je

¹²³ Zob. przypis 98.

¹²⁴ H. R. Hahnloser, *Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms. fr. 19093 der Pariser Bibliothek*, Wien 1935; de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, t. III, s. 251–261.



147. Człowiek w otoczeniu czterech żywiołów, miniatura w *Hortus deliciarum* Herrady z Landsbergu, w. XII.

Wg Strauba i Kellera

licznym uzupełnieniom i poprawkom dyktowanym przez bezpośrednią obserwację natury.

Zastanawiając się nad wynikami rozważań dotyczących pochodzenia motywów wypełniających spiralne odgałęzienia dochodzimy na koniec do pytania, czym jest właściwie cała bordiura w stosunku do otaczającej artystę rzeczywistości? Jakie wartości przedstawieniowe w sobie kryje?

Stawiamy pytanie i jednocześnie uświadamiamy sobie odpowiedź. Klucz do niej tkwi w czwartej kwaterze, w scenie wyobrażającej św. Wojciecha modlącego się przed rotundą. Wzgórze, na którym stoi budowla, pokryte jest jak bordiura rozwiniętą poziomo łodygą o pięciu spiralnych odgałęzieniach. Ornament w obu wypadkach, i tu, i tam, „odtworza” florę pokrywającą wzniesienie bujną roślinnością: jest znakiem, który zawiera w sobie pojęcie żdźbła trawy, barwnych kwiatów, wspaniałych krzewów i rozłożystych drzew; razem ze stworzeniami jest mozaikowym obrazem encyklopedycznych zainteresowań artysty. Flora bowiem i fauna składające się

na bordiurę są całym niemal ożywionym światem: dostrzegamy tu zarówno ludzi prawdziwych i mitycznych, jak też zwierzęta, ptaki i gady; stworzenia drapieżne i oswojone; europejskie i zamieszkujące dalekie kraje, rzeczywiste i fantastyczne — wszystkie karmiące się roślinnymi gałązkami, czasem przybierającymi postać wina, innym razem jakby leszczyny lub chmielu, kiedy indziej po prostu abstrakcyjnych kompozycji palmetowych: liściastych, kwiatowych i liściasto-kwiatowych.

Ten pojęciowo-zmysłowy sposób odtwarzania rzeczywistości jest wspólnym rysem dzieł drugiej połowy w. XII. Według takich samych zasad, choć w zupełnie innym układzie niż na Drzwiach Gnieźnieńskich, wyobraża ziemię miniatura w *Hortus deliciarum* Herrady z Landsbergu, opatki w alzackim klasztorze Św. Otylii¹²⁵. W środku karty stoi nagi człowiek (*mikrokosmos*); otaczają go cztery żywioły: ogień, powietrze, woda i ziemia, a głowę jego obiega siedem ciał niebieskich (*makrokosmos*). Artystycznym odpowiednikiem ziemi jest wzgórze porośnięte kwiatami, których liście i owoce zajada kozioł wspinający się na tylnych łapach, taki sam jak ten, którego widzimy na lewym skrzydle Drzwi Gnieźnieńskich (ryc. 147). Rodzaj przyjętej w obu dziełach stylizacji, bardziej lub mniej realistycznej, jest obrazem wiedzy ówczesnej o przyrodzie i jako taki czymś więcej niż estetycznym kaprysem: jest odbiciem poglądu na świat.

CZĘŚĆ II

TREŚCI IDEOWE DRZWI GNIEŹNIEŃSKICH

Dlaczego dwunastowieczny fundator polecił sporządzić ku czci św. Wojciecha i ku chwale polskiego kościoła brązowe drzwi? Dlaczego nie zadowolono się wspaniałym relikwiarzem, jaki Bolesław Krzywousty aktem pokutnym ofiarował bazylice gnieźnieńskiej na odnalezioną w r. 1127 głowę męczennika? A jeśli się już nie zadowolono, dlaczego nie wykonano bądź innego relikwiarza w kształcie skrzyńeczki, zdobnej w sceny z życia św. Wojciecha, na wzór relikwiarza św. Hadelina w Visé czy relikwiarza św. Serwacego w Maastricht, bądź też ołtarza przenośnego, jak ołtarz ze Stavelot w Musée du Cinquantenaire w Brukseli lub ołtarz z Abdinghof Rogera z Helmarshausen w kościele franciszkańskim w Paderborn, bądź wreszcie złotego retabulum podobnego do retabulum Św. Kastora w Koblencji czy retabulum Św. Remakla ze Stavelot, zaginionego w w. XVIII, a znanego nam tylko z siedemnastowiecznego rysunku (ryc. 9)? Dlaczego nie ograniczono się do malowideł ściennych, których istnienie wydaje się dziś po odkryciu dwunastowiecznej polichromii w Tumie pod Łęczycą więcej niż prawdopodobne? Dlaczego pomyślano o drzwiach, skoro podobnego dzieła nie ma ani w Czechach,

¹²⁵ Herrade de Landsberg, o.c., tabl III bis i VI do tekstu na s. 6 (fol. 16^v).

gdzie Goldschmidt upatrywał pierwotnie miejsce wykonania gnieźnieńskich podwoi, ani nad Mozą, dokąd szczegółowa analiza formalna prowadzi Morelowskiego?

Pojęcie drzwi jest ściśle związane z pojęciem otworu wejściowego¹. Rzymianie w odniesieniu do miasta, zamku, muru lub innego miejsca obronnego obwarowanego wałami i fosą określali otwór taki terminem *porta*, a w odniesieniu do domu prywatnego terminami *janua* od Janusa, *ostium* od *os*, *oris* i niekiedy *fores*². Już w czasach starochrześcijańskich, gdy obok miejsc modlitwy w domach prywatnych powstały pierwsze bazyliki, z których jedne służyły spełnianiu czynności liturgicznych gminy, inne zaś poświęcone były czci męczenników, na równi z pozostałymi częściami kościoła zdobiono bogatą dekoracją drzwi główne, wykonane z kamienia, metalu lub drzewa³. Drzwi te, w źródłach nazywane *fores*, częściej *valvae*, w pierwszym rzędzie strzegły wnętrza przed ciekawością pogan, jak świadczy urząd odźwiernych, zwanych *ostiarrii*, wzbraniających dostępu osobom niepożądanym⁴. Równocześnie jednak od początku, zgodnie z biblijną symboliką, zapraszały do przekroczenia progu świątyni i wzięcia udziału w czynnościach kultowych. Chrystus bowiem powiedział: *Ego sum ostium, per me si quis introierit, salvabitur* (Joh., 10, 9), a na innym miejscu: *Ego sum via, et veritas, et vita. Nemo venit ad Patrem nisi per me* (Joh., 14, 6)⁵. Do szczęśliwie zachowanych zabytków z okresu Kościoła triumfującego po edykcie mediolańskim należą m.in. drzwi: z w. IV w bazylice ambrozjańskiej w Mediolanie, z dziesięcioma scenami z życia króla Dawida; z w. V w bazylice Św. Sabiny w Rzymie, z ilustracjami Starego i Nowego Testamentu; oraz z w. VI w Deir-Mar-Elyan w Syrii⁶.

Treści ideowe, jakie wiązano z drzwiami w czasach starochrześcijańskich, odczytać można bez trudu z płaskorzeźb w kości słoniowej z tematem Zmartwychwstania. Na prostokątnej płytce w British Museum w Londynie, stanowiącej niegdyś bok skrzyneczki a pochodzącej według Volbacha z lat 420—430, grobowiec Chrystusa ma kształt prostopadłościanu o pod-

¹ Znaczenie otworu wejściowego i drzwi omawia w świetle bogatego materiału etnologicznego J. A. Mac Culloch, *Door* (Encyclopaedia of Religion and Ethics edited by James Hastings, t. IV, Edinburgh 1911, s. 846—852).

² H. Philipp, *Thyra* (A. Pauly u. W. Wissowa, Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, s. 2, cz. XI, Stuttgart 1937, szp. 737—742); Ae. Forcellini, I. Furlanetto, F. Corradini et I. Perin, *Lexicon totius latinitatis*, Patavii 1940, t. II, s. 516—517 (*sub voce*: foris); s. 956 (*sub voce*: janua); t. III, s. 531 (*sub voce*: ostium); s. 766—767 (*sub voce*: porta); t. IV, s. 911 (*sub voce*: valva).

³ H. Leclercq, *Porte* (F. Cabrol et H. Leclercq, Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, t. XIV, 1, Paris 1939, szp. 1504—1523).

⁴ Jest to zresztą zgodne z wywodami Witruwiusza: „ostium, per quod ab aliquo arcemur ingressu, ab obstando dictum“ (Forcellini, Furlanetto, Corradini et Perin, *o.c.*, t. III, s. 531). O ostiariuszach patrz: H. Lesètre, *Portier* (F. Vigouroux, Dictionnaire de la Bible, t. V, Paris 1912, szp. 555—558); Leclercq, *o.c.*, szp. 1505.

⁵ Dziś jeszcze akt poświęcenia nowego portalu przewiduje według *Pontificale Romanum* wypowiedzenie następującego zdania: „Porta sit ostium pacificum per eum, qui se ostium appellavit, Jesum Christum dominum nostrum“. W związku z interpretacją otworu wejściowego w średniowieczu zwraca na to uwagę H. G. Evers, *Tod, Macht und Raum als Bereich der Architektur*, München 1939, s. 168.

⁶ Starszą literaturę poświęconą drzwiom bazyliki Św. Sabiny zebrał Leclercq, *o.c.*; dorzucić należy artykuł R. Delbrücka, *Notes on the Wooden Doors of Santa Sabina* (The Art Bulletin, XXXIV, nr 2, 1952, s. 139—145).

stawie kwadratowej, wieńczy zaś go okrągły w planie bęben przykryty niskim, stożkowatym dachem⁷. Otwór wejściowy zamykają lekko uchylone, dwuskrzydłowe drzwi. Prawe skrzydło, niestety, uległo zniszczeniu; lewe składa się z dwóch kwater: na górnej wyobrażono dwufigurową scenę wskrzeszenia Łazarza, na dolnej — siedzącą kobietę pogrążoną w smutku. Między kwaterami znajduje się uchwyt w postaci lwiej paszczy z kolistym pierścieniem. Przedstawione w dolnej części skrzydła dyptychowego z około r. 400 (niegdyś w zbiorach Trivulzio w Mediolanie, obecnie w Castel Sforzesco) mauzoleum, w którym złożono ciało Chrystusa po zdjęciu z krzyża, posiada także drzwi dwuskrzydłowe⁸. Każde skrzydło podzielone jest na trzy kwatery, wypełnione odpowiadającymi sobie figurami. Para górna wyobraża Wskrzeszenie Łazarza: z lewej strony stoi Chrystus, z prawej, na tle grobowca — Łazarz, owinięty w całun; para środkowa — Chrystusa z Zacheuszem: tym razem z lewej strony stoi Zacheusz na drzewie, z prawej zaś Chrystus; para dolna jest zakryta, więc nic na niej dostrzec niepodobna. W obu przykładach tematy testamentowe jako antytyipy zapowiadają Zmartwychwstanie Chrystusa.

Średniowiecze, przejmując w spadku po sztuce starochrześcijańskiej zwyczaj zdobienia drzwi w budowlach kultowych, zachowało termin łaciński *valvae* lub *fores*, używając go *promiscue* z terminami *janua* i *ostium*, przy czym symbolika otworu wejściowego nadal odnosi się do portalu jako do całości złożonej z drzwi i architektonicznego obramienia. Zależnie od etymologii przyjętej za właściwą drzwi oznaczają także teraz bądź Chrystusa wzbraniającego dostęp złu: *ostium* od *obsistere* lub *obsidere*, bądź Chrystusa wskazującego drogę do miejsca świętego i zbawienia: *ostium* od *ostendere*. Honoriusz z Autun pisze w *Gemma animae* (1, rozdz. 138): *Ostium ab abstando vel ostendendo dicitur. Ostium quod inimicis obstat et amicis aditum introeundi ostendit, est Christus qui per justitiam obstans infideles a domo sua arcet, et fideles aditum ostendendo per fidem introducit*⁹.

W w. XI i XII symbolikę portalu uzasadniają niejednokrotnie teksty epigraficzne powtarzające w dosłownym brzmieniu lub z pewnymi zmianami słowa Jezusa (Joh., 10, 9 i 14, 6). Na tympanonie kościoła w Alpirsbach w Wirtembergii należącego do kongregacji w Hirsau, wokół wyobrażenia *Majestatis Domini*, ujętego w mandorłę, wykuto zdanie: *Ego sum ostium*,

⁷ W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, wyd. 2, Mainz 1952, s. 60, nr 116; tabl. 35.

⁸ Volbach, *o.c.*, s. 58, nr 111; tabl. 33.

⁹ Migne, *Pat. lat.* t. CLXXII, Parisiis 1895, szp. 587. Tekst Honoriusza wskazuje J. Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*, wyd. 2, Freiburg i. Br. 1902, s. 119.

W innym miejscu Honoriusz z Autun rozróżnia drzwi życia i drzwi śmierci (*Gemma animae*, I, rozdz. CLII. „De domo non consecrata“; Migne, *Pat. lat.*, t. CLXXII, szp. 591): „Jubet etiam ut principes tenebrarum portas mortis ab Ecclesia tollant, portae vero aeternales, id est coelestes, eleventur, et justī vitam ingrediantur“ i zaraz wyjaśnia (*Gemma animae*, I, rozdz. CLII: „De portis“; Migne, *l.c.*): „Portae quippe mortis sunt vitia et peccata. Portae vitae sunt fides, baptisma, operatio“.

*dicit Dominus, per me si quis introierit, salvabitur*¹⁰. Ten sam tekst odnajdujemy w dekoracji tympanonu kościoła w Holtensen w pobliżu Hameln¹¹. W kościele w Lachem, również koło Hameln, Chrystus zachęca do wejścia słowami zaczerpniętymi z Mateusza (25, 21): *Euge serve bone*, których dalszy ciąg brzmi: *intra in gaudium Domini tui*¹², a w katedrze w Wormacji siedzący w środku tympanonu Zbawiciel trzyma otwartą księgę, na której kartach czytamy: *Ego sum via, veritas et vita*¹³. Tympanon kościoła w Ébreuil (Allier) głosi: *Adest porta per quam iusti redeunt ad patriam*¹⁴, na tympanonie zaś kościoła w Mozat koło Riom (Puy-de-Dôme) z wyobrażeniem *Majestatis Mariae* sentencję tę zastąpiono skromną inwokacją: *Ingressus templum refer ad sublima vultus*¹⁵. Z symboliką portalu wyrażoną słowami spotykamy się także w tym czasie w Polsce. Tympanon romańskiego kościoła Św. Michała we Wrocławiu, zburzonego w r. 1527, wyobrażał — według ryciny z w. XVIII — m.in. *Majestas Domini* w mandorli, której brzegiem biegł napis majuskułowy: *Janua sum vitae per me quicumque venite*¹⁶.

Na treści ideowe otworu wejściowego w średniowieczu rzucają na koniec światło liczne źródła pisane, bądź odnoszące się do konsekracji kościoła¹⁷, bądź też omawiające godność ostiariuszy, jeden z najniższych stopni w hierarchii kościelnej, o którym wspomnieliśmy już wyżej¹⁸.

¹⁰ A. Goldschmidt, *Der Albanipsalter in Hildesheim und seine Beziehung zur symbolischen Kirchensculptur des XII. Jahrhunderts*, Berlin 1895, s. 75; Evers, o.c., s. 168, przypis 3; W. Weisbach, *Religiöse Reform und mittelalterliche Kunst*, Einsiedeln-Zürich 1945, s. 204, przypis 106. Inne napisy portalowe zebrali: H. Otte, *Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters*, wyd. 5, Leipzig 1883, t. I, s. 420—426 i H. Bergner, *Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland*, Leipzig 1905, s. 411—412.

¹¹ Evers, l.c.

¹² Goldschmidt, o.c., s. 75—76.

¹³ Tamże, s. 75.

¹⁴ Weisbach, l.c.

¹⁵ E. Mâle, *L'Art religieux du XII^e siècle en France*, wyd. 2, Paris 1924, s. 376; Weisbach, o.c., s. 78.

¹⁶ J. Frankenstein, *Działalność budowlana rodu Łabędziów na Śląsku i Kujawach w XII w.* (Biul. Hist. Szt. i Kult., III, 4, 1935, s. 352, fig. 2); W. Semkowicz, *Paleografia łacińska*, Kraków 1951, s. 543, fig. 175 do tekstu na s. 543—544; Z. Świechowski, *Architektura na Śląsku do połowy XIII wieku* (Pomniki architektury polskiej, z. 2, Warszawa 1955, fig. 477 do tekstu na s. 84).

¹⁷ Honoriusz z Autun, *Gemma animae*, I, rozdz. CLI: „De domo non consecrata“ oraz rozdz. CLII: „De portis“ (Migne, *Pat. lat.*, CLXXII, szp. 591); Piotr de Roissy, *Manuale de mysteriis Ecclesiae*, I: „De corporali fabrica ecclesiae“: „Quare episcopus cum virga ter januas percutit“, fol. 7^r (V. L. Kennedy, *The Handbook of Master Peter Chancellor of Chartres*, Mediaeval Studies, V, Toronto 1943, s. 21).

¹⁸ Honoriusz z Autun, *Gemma animae*, I, rozdz. CLXXV: „De ostiariis“ (Migne, *Pat. lat.*, t. CLXXII, szp. 598): „Qui in Synagoga janitores vel aeditui dicebantur, in Ecclesia ostiarii nuncupantur. Illorum autem officium in lege erat, quod templum ut Samuel aperiebant et claudebant, et de Judaeis pollutos, de gentibus autem immundos, id est incircumcisos de domo Dei excludebant. In Ecclesia autem hoc officium habent, ut catechumenos baptizandos in ecclesiam introducant, et poenitentes per episcopum reconciliatos in ostio accipiant, et in domum Dei reducant. Dum hi ordinantur, claves ecclesiae eis ab episcopo traduntur, ut videlicet credentibus januas ecclesiae aperiant, incredulis claudant, et templum Dei quod ipsi sunt virtutibus aperiant, vitiis claudant“. Patrz także Piotr de Roissy, *Manuale de mysteriis Ecclesiae*, II: „De ordinibus et vestimentis“; „De hostiario“ oraz „Quando Christus fuit hostiarius“, fol. 9^v (Kennedy, o.c., s. 7 i 8). Oczywiście i w Polsce urząd ostiariuszy był znany. W zbiorze przepisów kościelnych z w. XI—XII, przeznaczonym dla kapituły krakowskiej, w części *De officiis et honestate clericorum* rubryka druga brzmi: „Eiusdem de hostiariis“. Zbiór ten dołączony jest do *Collectio trium partium* z w. XI—XII, przechowywanej w bibliotece kapituły krakowskiej (I. Polkowski, *Katalog rękopisów kapitułnych katedry krakowskiej*. Archiwum do dziejów literatury i oświaty w Polsce, t. III, Kraków 1884, s. 61—78, nr 84; W. Abraham, *Organizacja kościoła w Polsce do połowy wieku XII*, wyd. 2, Lwów 1893, s. 291).



148. Męczeństwo świętych Jana i Pawła, fresk Alberta Sotio z w. XII, krypta kościoła SS. Giovanni e Paolo w Spoleto.

Wg Anthony'ego

Niektóre z romańskich drzwi posiadają tylko obramowanie: roślinną, zwierzęcą lub geometryczną dekorację; większość przedstawia dzieje Chrystusa, niekiedy poprzedzone dziejami upadku Adama i Ewy, czasem ponadto uzupełnione, jak w S. Zeno w Weronie, scenami z życia miejscowego patrona¹⁹.

Jeśli na drzwiach i w portalach występują apostołowie, postaciom ich przypisać należy takie same treści ideowe, jakie łączymy z wyobrazeniami Chrystusa przeciwstawionymi dziejom Adama i Ewy lub wzbogaconymi innymi tematami Starego Testamentu. Według średniowiecznej interpretacji sam termin *porta*, pochodzący od łacińskiego *portare*, oznacza apostołów, którzy nieśli naukę Chrystusa ludziom dobrej woli, zapewne z powodu zdania: *Diligit Dominus porta Sion* w *Psalmie LXXXVI* zaczynającym się od słów: *Fundamenta eius in montibus sanctis*²⁰. Św. Augustyn w komentarzu do tego *Psalmu* pisze: *Quare sunt fundamenta Apostoli et Prophetarum? Quia eorum auctoritas portat infirmitatem nostram. Quare sunt portae? Quia per ipsos entramus ad regnum Dei: praedicant enim nobis. Et cum per ipsos entramus, per Christum intramus: ipse est enim janua*²¹. Pierre de Roissy

¹⁹ Tematy ikonograficzne występujące na starochrześcijańskich, średniowiecznych i renesansowych drzwiach kościelnych zestawil R. Domm, *Das Bronztor der Augsburger Domes*, Augsburg 1925, tabl. po przypisach (przed ilustracjami).

²⁰ Por. Sauer, *o.c.*, s. 120.

²¹ Migne, *Pat. lat.*, t. XXXVII, Parisiis 1865, szp. 1103.

zaś, żyjący na przełomie w. XII i XIII, wyraża się o portalu w następujący sposób w *Speculum Ecclesiae*, czyli *Manuale de mysteriis Ecclesiae*: *Hostium est Christus qui dicit: Ego sum hostium. Si autem sint plura hostia, significant prelatos, per quos intratur ad Christum; et sunt versus meridiem et aquilonem, quia aliqui de utroque populo intrant. Unde Ysaïas: Dicam Aquiloni: Da; et Austro: Noli prohibere*²².

Jak dzięki pracy misyjnej apostołów, tak też dzięki zasługom męczenników dostąpić może chrześcijanin królestwa bożego. Świadomość tego była w w. XI i XII szczególnie żywa. Artystyczny wyraz dał jej między innymi Alberto Sotio na fresku z ostatniej ćwierci w. XII w SS. Giovanni e Paolo w Spoleto (ryc. 148)²³. Malowidło zdobi kryptę i przedstawia śmierć za wiarę obu patronów kościoła. W polu o kształcie odcinka koła, przypominającym zarys tympanonu, z lewej strony siedzi na tronie król, wyobrażony w chwili gdy stojącemu obok człowiekowi daje rozkaz wykonania wyroku śmierci na uczniach Chrystusa. Po prawej stronie jesteśmy świadkami ścięcia męczenników. Obaj święci klęczą na ziemi zwróceniem w prawo; ciało jednego z nich, bez głowy, broczy krwią; nad drugim kat wznosi do góry miecz. Środek kompozycji zajmują postacie św. św. Jana i Pawła, stojących symetrycznie naprzeciwko siebie. Każdy z nich trzyma w rękach jedno skrzydło drzwi ozdobionych jedenastoma kwadratowymi kwaterami. Są to drzwi prowadzące do raju, *janua paradisi*, jak świadczy popiersie Chrystusa w półkolu umieszczone u góry, nad świętymi.

W Gnieźnie martyrium świętego pańskiego w wyjątkowy sposób podniesiono do godności chrystologicznego tematu. Życie św. Wojciecha niby życie Chrystusa jaśnieje na brązowych wierzejach chwałą osiemnastu prostokątnych kwater. Wysunięto niedawno przypuszczenie, iż płaskorzeźby Drzwi Gnieźnieńskich, choć źródłami ich były żywoty św. Wojciecha, posiadają własną myśl przewodnią, w której dominującej roli nie odgrywa już tendencja dydaktyczno-dewocyjna. Autentyzm dzieła dowodziłby, że twórcy drzwi pragnęli nadać im charakter dokumentarny w pełnym zrozumieniu politycznego znaczenia kultu św. Wojciecha²⁴. Przypuszczenie to jest jednostronne w odczytaniu treści ideowych zabytku i dlatego zbyt śmiało. W pojęciu dwunastowiecznego człowieka śmierć męczeńska św. Wojciecha otwarła bramy zbawienia pogańskiemu ludowi Prusów, a przez analogię polityczną także i mieszkańcom Pomorza Zachodniego. Takie niewątpliwie uzasadnienie kultowe miała opowieść o Wojciechu Sławnikowicu, ostiariuszu świętyni pańskiej. Ale Drzwi Gnieźnieńskie, jak każde dzieło sztuki średniowiecznej, są tworem wielowarstwowym. Kryją one w sobie jeszcze inną

²² V. Mortet et P. Deschamps, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au Moyen Âge, XII^e—XIII^e siècles*, Paris 1929, s. 186.

²³ R. van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, t. I, The Hague 1920, s. 196, fig. 90 do tekstu na s. 197—198; E. W. Anthony, *Romanesque Frescoes*, Princeton 1951, fig. 86 do tekstu na s. 78—79.

²⁴ T. Dobrzeniecki, *Drzwi Gnieźnieńskie* (Klejnoty Sztuki Polskiej), Warszawa 1953, s. 18.

symbolikę, bardziej naukową, odpowiadającą odradzającym się w w. XII elementom filozofii neoplatonickiej, dostępną niewspółmiernie mniejszemu kręgowi odbiorców. Zanim ją jednak poznamy, przyjdzie się nam zatrzymać na zagadnieniu treści ideowych bordiury.

ZNACZENIE BORDIURY

Powiedziano, i słusznie, że bordiura harmonizuje z dramatyczną opowieścią o dziejach św. Wojciecha. Na czymże więc polega harmonia między wątkiem hagiograficznym a światem bordiury? Przed oczyma dwunastowiecznego człowieka „po cóż ta śmieszna potworność, owa dziwna bezkształtna kształtność i kształtna bezkształtność? Po co tu nieczyste małpy? po co srogie lwy? po co potworne centaury? po co na pół ludzkie stworzenia? po co plamiste tygrysy? po co walczący rycerze? po co grzmiący w rogi myśliwi?”¹

W świetle tych pytań, rzuconych niegdyś przez św. Bernarda zakonnej braci w słynnym liście do opata z St-Thierry, wydaje się, że rzeczywista i fantastyczna fauna bordiury: ludzie, zwierzęta, ptaki, gady i twory mieszane, byłaby tylko igraszką wyobraźni romańskiego artysty, szczerym wyrazem długo tłumionych upodobań estetycznych, dalekich od wszelkiej religijnej treści, jaką wiążemy z osiemnastoma scenami przedstawiającymi życie i śmierć męczennika św. Wojciecha. W podobny sposób na marginesie gotyckiego kodeksu, obok pobożnego tekstu, ręka gorliwego w sprawach sztuki iluminatora kreśliła znaki ornamentalnej doskonałości.

Jak wykazał niedawno Meyer Schapiro w przełomowym dla oceny średniowiecza artykule o estetyce romańskiej, w ramach sztuki kościelnej w w. XI i XII rozwijała się twórczość pozbawiona jakichkolwiek dydaktycznych celów, zadziwiająca bezpośredniością wypowiedzi artystycznej, indywidualnością ujęcia, śmiałością pomysłów, wrażliwością kolorystyczną i uczuciowym wyrazem². Dostrzegamy to przede wszystkim w różnorodności romańskich głowic i zmiennej ozdobności członów architektonicznych, niekiedy w abstrakcyjnej dekoracji rękopisów, innym razem w eklektycznych

¹ Bernard z Clairvaux, *Apollogia ad Guillelmum abbatem*: „Caeterum in claustribus coram legentibus fratribus quid facit ridicula monstrositas, mira quaedam deformis formositas ac formosa deformitas? Quid ibi immundae simiae? quid feri leones? quid monstrosi centaury? Quid semihomines? quid maculosae tigrides? quid milites pugnantes? quid venatores tubicinantes?” Pełny tekst listu drukują: Migne, *Pat. lat.*, t. CLXXII, szp. 914–916; J. von Schlosser, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters* (Sonder-Ausgabe aus Eitelberger-Ilgs Quellenschriften, Wien 1896, s. 266–268); V. Mortet, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au Moyen Âge, XI^e–XII^e siècles*, Paris 1911, s. 366–370. Przytoczony wyjątek podają: G. Heider, *Über Thier-Symbolik und das Symbol des Löwen in der christlichen Kunst*, Wien 1849, s. 3–4; Pitra, o.c., t. III, s. LXXII; Lauchert, o.c., s. 208; Evans, o.c., s. 180–181 (w tłumaczeniu angielskim); Hamann, o.c., s. 452 (w tłumaczeniu niemieckim); de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, t. II, s. 140–141 (w tłumaczeniu francuskim).

² M. Schapiro, *On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art* (Art and Thought issued in honour of A. K. Coomaraswamy, London 1947, s. 130–150).

zapożyczeniach ze sztuki odległych środowisk — takie zapożyczenia cechują także twórczość wczesnego i pełnego średniowiecza aż do w. XIII — lub w nowym, antykwarycznym niemal stosunku do antyku. Dążność do estetyzowania nie ograniczała się do rzeźby architektonicznej, malarstwa i artystycznego rzemiosła, ślady bowiem podobnej postawy odnaleźć można również w ówczesnej poezji czy to łacińskiej, czy pisanej w narodowych językach, w muzyce, strojach, nawet w rytuale kościelnym. Niższe warstwy feudalnego społeczeństwa, z których się rekrutowali w większości wytwórcy, z niezwykłą łatwością ulegały świeckim prądom czasu. Jaskrawe światło rzucają na to wypowiedzi podróżników, hagiografów i kronikarzy, wybiegające poza zakres religijnego pouczenia i podziwu dla użyteczności produkcji w dziedzinę sądów orzekających o jakości (*qualitas*) i budowie dzieła sztuki (*formositas, compositio*), o cenności materiału (*sumptuositas*), podobieństwie do fizycznej rzeczywistości, doskonałości rzemiosła (*operis subtilitas*), różnorodności wyobrażeń, niezależnie od treści ikonograficznej zabytków. Sądy ich, zadziwiające troską o dokładność opisu oraz wysiłkiem zmierzającym do poprawnego odczytania form i kolorów, niejednokrotnie zdradzają uniesienie estetyczne i zachwyt równy niemal mistycznej ekstazie. Dla takich ludzi (zaliczyć by do nich można na pierwszy rzut oka i twórcę Drzwi Gnieźnieńskich) świat natury nie posiadał na pozór żadnego kultowego celu ani nadprzyrodzonego symbolizmu.

Ta „ornamentalna“ interpretacja bordiury niewątpliwie wzbogaca naszą wiedzę o artyście i estetycznych upodobaniach epoki, wydaje się nam jednak w nie mniejszym stopniu jednostronna niż polityczna interpretacja scen z życia św. Wojciecha i jak ona wymaga uzupełnienia. Czym innym przecież były Drzwi Gnieźnieńskie w oczach znakomitego rzemieślnika, czym innym w oczach spekulacją teologiczną karmionego umysłu duchownego feudała, czym innym wreszcie w oczach szerokich warstw społeczeństwa: prostaczków św. Bernarda z Clairvaux. W średniowieczu sztuka obok symbolizmu zamierzonego w umyśle fundatora lub twórcy (*ante rem*) posiadała symbolizm wtórny w umysłach odbiorców (*post rem*), niezależny od woli artysty, a dla społecznego życia dzieła o podstawowym znaczeniu³. Artysta symbolizm ten znał i musiał się z nim liczyć.

Dwa źródła wiadomości o świecie przyjmowano w w. XII: na pierwszym miejscu słowo objawione *Starego i Nowego Testamentu*, zawierające wszelkie informacje dotyczące dziejów człowieka na ziemi, na drugim — doświadczenie oparte na poznaniu zmysłowym. Istnienie tego drugiego źródła stopniowo sobie uświadamiano w miarę społecznego i umysłowego rozwoju⁴. Oba źródła posiadały z kolei wielorakie możliwości interpretacji.

³ Mortet (*o.c.*, s. 160, ciąg dalszy przypisu 32 ze strony 161) mówi o symbolizmie *a posteriori* i *a priori*; de Bruyne (*o.c.*, s. 339) o alegoryzmie *post factum* i *ante factum*.

⁴ Lynn White jr., *Natural Science and Naturalistic Art in the Middle Ages* (*American Historical Review*, LII, 1947, s. 424).

Teksty biblijne rozumiano czworako: historycznie, typologicznie, tropologicznie lub anagogicznie⁵. Ujęcie historyczne zatrzymywało się na dosłownym znaczeniu wyrazów, przypisując im zdolność bezpośredniego odzwierciedlenia rzeczywistości. Trzy pozostałe upatrywały w wyrazach treści ideowe odnoszące się bądź do *Nowego Testamentu* (interpretacja typologiczna), bądź do świata pojęć moralnych (interpretacja tropologiczna), bądź wreszcie do życia przyszłego (interpretacja anagogiczna). Już więc sama wielość interpretacji słowa bożego zawierała w sobie wielość interpretacji stworzeń występujących na kartach obu *Testamentów*.

Podobnie jak tekst biblijny również świat materialny pojmowano wielorako: raz dosłownie, innym razem parabolicznie, kiedy indziej wreszcie alegorycznie. W ujęciu dosłownym nazwy określały bezpośrednio rzeczy: *res*. W ujęciu parabolicznym i alegorycznym uważano je za znaki: *signa*. Dlatego św. Bonawentura mówi: *creaturae possunt considerari ut res vel ut signa*⁶. W kręgach wykształconego duchowieństwa postawą panującą był alegoryzm sakralny szkoły wiktoryńskiej. Wszystko, co istnieje, jest podobieństwem bytu nadzmysłowego. Ryszard od Św. Wiktora pisze: *Quid enim dixerim rerum visibilium formam nisi quamdam quasi rerum invisibilium picturam?*⁷ A w innym miejscu: *Habent corpora omnia ad invisibilia bona similitudinem*⁸. Nawet sztuka, jeśli naśladuje naturę, wyobraża cienie rzeczy niewidzialnych lub przyszłych: *Unde fit etiam ut operatio industriae (id est artis) in quantum imitatur naturam, in tantum segestet invisibilium vel futurorum umbram*⁹.

Patrząc takimi oczyma na Drzwi Gnieźnieńskie mimo wykazanej wyżej niejednorodności tematycznej motywów wypełniających spiralne odgałęzienia dostrzegamy rysy moralizującego symbolizmu. Przewija się on przez całą niemal bordiurę, niewiele miejsca pozostawiając niczym nie zakłóconej radości poznania. W czasach starochrześcijańskich wić roślinna z winnymi gronami oznaczała boski napój: οἶνος, wino, które apostołowie nieśli światu z nauką Chrystusa. Na płaskorzeźbie zdobiącej przód tronu biskupa Maksymiana w Rawennie w środku pola wyobrażony jest św. Jan Chrzciciel z czterema ewangelistami. U dołu dekoracyjną ramę tworzy krzak winny wyrastający z naczynia napelnionego wodą życia. W Gnieźnie lodyga rodząca winogrona na lewym skrzydle drzwi wychodzi z paszczy centaury dendrofa i czworonoga o ludzkiej głowie z odwróconymi do góry tylnymi nogami, na prawym dwukrotnie bierze początek z pyska smoka. Ponadto na skrzydle lewym w jednym miejscu kolanko, z którego wybiega spiralne odgałęzienie, przybrało kształt lwiej głowy. Otwarte usta ludzkie lub zwierzęce z wyra-

⁵ De Bruyne, *o.c.*, t. II, s. 302–313.

⁶ I Sent. 3, 3, ad 2^a; de Bruyne, *o.c.*, t. II, s. 304.

⁷ Migne, *Pat. lat.*, CLXIX, rozdz. 99; de Bruyne, *o.c.*, t. II, s. 335.

⁸ Migne, *Pat. lat.*, CLXIX, rozdz. 90; de Bruyne, *o.c.*, t. II, s. 337.

⁹ Migne, *Pat. lat.*, CLXIX, rozdz. 92; de Bruyne, *o.c.*, t. II, s. 338.

stającymi z nich roślinami symbolizują życiodajne siły przyrody. W naszych przykładach są to siły tajemnicze i złe, jak tajemnicza i zła jest natura centaury, czworonoga o ludzkiej głowie i smoka.

Wśród stworzeń karmiących się płodami ziemi dwie się wyraźnie zarysowują grupy. Pierwsza obejmuje motywy charakteryzujące niemal z reguły zło: centaurów, smoki skrzydlate i bez skrzydeł, czworonogi-potwory, ptaki fantastyczne, mały, lwy, psy, wilki, kozła, kruki, węże. Do drugiej należą: zając, wiewiórka, jeleni, ptaki rzeczywiste i niektórzy ludzie. Te motywy niewątpliwie uosabiają zagrożone dobro: zająca goni pies; do wiewiórki strzela *ignudus*; za jeleniem kroczy wilk; bohater karłowaty broni się przed smokiem; Pigmėja atakuja żurawie; człowieka śpiącego napada lew.

Jeśli w średniowiecznej symbolice te same zwierzęta raz dają świadectwo dobru, innym razem złu, nie ma w tym żadnej sprzeczności, tak samo jak żadnej sprzeczności nie ma w istnieniu wielu motywów alegorycznych dla jednego przedmiotu. Polarność znaczeń i wielość motywów alegorycznych jest w całkowitej zgodzie z mechanizmem myślenia i sposobem odczuwania ówczesnego człowieka. Teorii bowiem alegoryzmu sakralnego nie chodziło o tożsamość materialnego świata, zwierzęta nie były celem same w sobie, ale o stwierdzenie prawdziwości podstawowych pojęć, takich jak dobro i zło, Bóg i szatan, świętość i grzech, niebo i piekło. Zmieniały się hipostazy, ale nie zmienione pozostawały hipostazowane treści. Jedność systemu wynikała nie tylko z wzajemnego podobieństwa alegorycznych obrazów, lecz także z podporządkowywania ich jednemu przedmiotowi. Wiek XII — trafnie to określił de Bruyne¹⁰ — dążył do materializowania idei, nie do idealizowania materialnego świata.

Jak bardzo złożona jest sztuka romańska: realistyczna i symboliczna równocześnie, znakomicie unaocznia motyw mężczyzny zbierającego winne grona (nr 12). Temat, jak wspomnieliśmy wyżej, zapożyczony jest z kalendaryzowych ilustracji. Gdy jednak w scenie tej mężczyzna zazwyczaj niesie kosz pełen winogron na plecach lub wykonuje samą czynność zbierania owoców, w przykładzie gnieźnieńskim wkłada owoc do ust.

Czy mamy tu do czynienia z realistycznym motywem, podpatrzonym z życia? Oto łodygę głównej spirali, w którą wpleciona jest postać mężczyzny, przerywa głowa lwa gotowego pożreć pozostałą część łodyżki, zakończoną winnym gronem. Zagrożony przez lwa człowiek sycący się owocami przypomina mimo woli znaną z legendy o Barlaamie i Joasafie parabolę o młodzieńcu, który skrył się przed rozszalałym jednorożcem na drzewo rosnące nad przepaścią¹¹. Myszy podgryzają korzenie drzewa, na dnie przepaści czatu-

¹⁰ De Bruyne, o.c., t. II, s. 336. Wieloznaczność symboli w sztuce wyjaśnia w związku z pojęciem analogii H. Sedlmayr, *Analogie, Kunstgeschichte und Kunst* (Studium Generale, t. VIII, z. 11, Dezember 1955, s. 697—703).

¹¹ Legenda znajduje się u Jana Damasczeńskiego (Migne, *Pat. graec.*, XCVI, szp. 859—1240). W w. XII przetłumaczono ją z greckiego na łacinę. Zob. K. Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Literatur*, wyd. 2, München 1897, s. 886 n.; O. Bardenheuer, *Geschichte der altkirchlichen Literatur*, t. V, Freiburg i. Br. 1932, s. 62 n.

je straszny smok. Młodzieniec jakby nie dostrzegając niebezpieczeństwa ze spokojem zajada miód znaleziony przypadkowo w konarach. Umysł wykształcony bez trudu odczytywał dydaktyczne treści zawarte w takich opowiadaniach.

Zwierzęta posiadały w średniowieczu symbolikę bezpośrednią, która przemawiała do odbiorcy niezależnie od tego, w jakim celu wprowadzał je twórca. Symbolikę tę ustaliła wielowiekowa tradycja dzięki niezliczonym odpisom i tłumaczeniom greckiego *Fizjologusa* oraz dzięki bestiariom, które mimo przekształcenia niekiedy w podręczniki historii naturalnej z reguły zachowywały alegoryczne rysy. Filip de Thaon w swym poetyckim dziele, pierwszym francuskim bestiariu, po prostu stwierdza:

Nen est rien en cest munt
Ki essample ne dunt
Kil saureit demander
Enquere e espruver¹².

Nawet monstra Ktezjasza i Solina, pozbawione pierwotnie jakiegokolwiek religijnej treści, przybierać zaczęły od w. XII znaczenie symboliczne i służyć moralizującym celom, jak walczący z żurawiami Pigmeje, obraz pokory, w trzynastowiecznym bestiariu w bibliotece kapituły opactwa Westminster¹³ lub w czternastowiecznym przekładzie starofrancuskim *Libri de monstruosis hominibus orientis*, którego autor wyraził swój negatywny stosunek do świata w gorzkim westchnieniu:

Monde, monde, tu ne vaus rien
fol est, ki s'i fie de bien¹⁴.

Temat Barlaama i Joasafa w sztuce omawiają: S. der Nersessian, *L'illustration du roman de Barlaam et Josaph*, Paris 1937; W. Stammeler, *Barlaam und Josaphat* (Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, I, Stuttgart 1937, szp. 1452–1457); B. Knipping, *De Iconografie van de Contra-Reformatie in de Nederlanden*, t. I, Hilversum 1939, s. 89. Dla porównania przytaczamy relief z końca w. XII w baptysterium w Parmie: C. Ricci, *L'architettura romana in Italia*, Stuttgart 1925, s. 57 (u góry); R. van Marle, *L'Iconographie de l'art profane au Moyen Âge et à la Renaissance et la décoration des demeures*, t. II: *Allégories et symboles*, La Haye 1932, s. 156, fig. 181, do tekstu na s. 149.

¹² Ch.-V. Langlois, *La Connaissance de la nature et du monde au Moyen Âge d'après quelques écrits français à l'usage des laïcs*, Paris 1911, s. 8; de Bruyne, *o.c.*, t. II, s. 341. Mimo woli przypomina się tu wiersz przypisywany Allainowi z Lille:

„Omnis mundi creatura
quasi liber et pictura
nobis est in speculum;
nostrae vitae, nostrae mortis,
nostrae status, nostrae sortis
fidele signaculum.

Nostrum statum pingit rosa,
nostri status decens glosa,
nostrae vitae lectio;

quae dum primo mane floret,
defloratus flos effloret
vespertino senio.

Ergo spirans flos expirat,
in pallorem dum delirat
oriendo moriens;
simul vetus et novella,
simul senex et puella,
rosa marcet oriens...“

de Bruyne, *o.c.*, t. II, s. 338–339.

¹³ Wittkower, *Marvels of the East*, s. 176.

¹⁴ Beer, *o.c.*, s. 25–26.

Myślenie paraboliczne było tak powszechne, że kaznodzieje, mistycy i uczeni z reguły ilustrowali swoje wywody opisami lub anegdotami (exemplami), zaczerpniętymi z życia zwierząt¹⁵.

Św. Bernard z jednej strony potępia wyobrażenia zwierząt rzeczywistych i fantastycznych (w budowlach klasztornych), a z drugiej uzasadnia ich obecność koniecznością przyciągania do kościoła prostaczków (w budowlach duchowieństwa świeckiego): *alia est causa episcoporum, alia monachorum*. „Inaczej rzecz się ma z biskupami, inaczej z mnichami. Wiemy bowiem, że ci pierwsi, skoro powierzono im troskę zarówno o wykształconych, jak i o prostaczków, pobożność zmysłowego ludu nie mogąc duchowymi — zmysłowymi podsycają ozdobami“¹⁶. Otóż nasuwa się pytanie, dlaczego właśnie wyobrażenia zwierząt rzeczywistych i fantastycznych podsycały pobożność zmysłowego ludu? Niewątpliwie w dużej mierze dlatego, że zaspokajały poznawcze potrzeby twórcy i odbiorcy, a tym samym wrodzoną im ciekawość rzeczy egzotycznych, ale w znacznie większym stopniu dlatego, że odpowiadały ich psychice i umysłowi, częstokroć nie odróżniającemu wartości obiektywnych od subiektywnych, niby w stanach widzenia sennego. Wyobrażenia zwierząt rzeczywistych i fantastycznych, o których mówi św. Bernard — odnajdujemy je i na Drzwiach Gnieźnieńskich — były wyrazem emocjonalnego życia dwunastowiecznego człowieka, obrazowym znakiem jego doznań, uczuć i wierzeń.

Interpretacja bordiury Drzwi Gnieźnieńskich ściśle się łączy z ogólną interpretacją rzeźby zwierzęcej w sztuce romańskiej. Najtrafniej analizę tego zjawiska przeprowadził Ryszard Hamann. Poglądy jego streszczamy niżej, gdyż nie tylko stanowią one niezbędne dla naszych uwag tło, ale także zawierają ostateczną na nasze pytania odpowiedź¹⁷.

Jak człowiek i ciało ludzkie było podstawową kategorią myślenia artystycznego w sztuce greckiej, tak zwierzę należało do głównych kategorii wypowiedzi artystycznej w sztuce romańskiej. Zwierzęta w tym okresie występowały we wszystkich dziedzinach twórczości: na kartach manu-

¹⁵ J.-Th. Welter, *L'Exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Âge*, Paris et Toulouse 1927, s. 34—61; wspomina o tym Weisbach w *Religiöse Reform und mittelalterliche Kunst*, s. 90—91.

¹⁶ „Et quidem alia causa est episcoporum, alia monachorum. Scimus namque, quod illi, sapientibus et insipientibus debitores cum sint, carnalis populi devotionem, quia spiritualibus non possunt, corporalibus excitant ornamentis“ (Bernard z Clairvaux, *Apollogia*). Warto przy okazji zwrócić uwagę na odpowiedź, jaką dał św. Bernardowi Hugo d'Amiens, kolejno przeor w Saint-Martial w Limoges i w Lewes w Anglii, zakonnik w Reading, a od r. 1129 arcybiskup Rouen, o czym pisze obszernie A. Wilmart, *Une Riposte de l'ancien monachisme au manifeste de Saint Bernard* (Revue Benedictine, XLVI, 1934, s. 296—344); zob. także R. Rey, *L'Art roman et ses origines. Archéologie préromane et romane*, Toulouse et Paris 1945, s. 361—362.

¹⁷ R. Hamann, *Das Tier in der romanischen Plastik Frankreichs* (Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter, t. II, Cambridge Mass. 1939, s. 413—452). Myśli Hamanna rozwijają: von Blankenburg w *Heilige und dämonische Tiere* oraz Weisbach w cytowanym kilkakrotnie dziele o wpływach reformy religijnej na sztukę romańską. Natomiast z poglądami jego polemizuje de Francovich w pracy *Benedetto Antelami, architetto e scultore e l'arte del suo tempo*, t. I, w przypisach 353—402 do tekstu na s. 222—226, omawiając wspomniały fryz z wyobrażeniami zwierząt (zooforos), obiegający dołem zewnętrzną stronę baptysterium w Parmie. Stanowisko de Francovicha nie wydaje się nam słuszne.

skryptów, w wytworach rzemiosła, przede wszystkim jednak w zabytkach rzeźby architektonicznej: zarówno w bogatym kościele klasztorным lub okazałej katedrze, jak w kolegiacie albo w kościele dworsko-grodowym czy w skromnym parafialnym kościółku.

Kiedy się zbliżamy do miejsca uświęconego kultem, na spotkanie nasze wychodzą zwierzęta. Ożywiają wysokie cokoły, łapami lub pyskami ujmują bazy kolumn, obsiadają kapitele, wciskają się w węgary portali, splatają swe ciała w smukłe kształty międzyościeżowych filarów, pełzają po fasadzie, czepiają się gzymsów, wdrapują na szczyty portyków. W bogatej różnorodności odnajdujemy je tutaj jak na miniaturach *Księgi Rodzaju* albo w dniu potopu w arce Noego, lub kiedy Dawid siedząc z instrumentem muzycznym, niby Orfeusz, łączył słowa modlitwy w wiersze i zwrotki psalmów¹⁸. Tylko że nie są tym razem ani skrepowane nieśmiałością pierwszych dni swego istnienia czy też drewnianymi przegrodami arki, ani onieśmielone podniosłą poezją psalmisty. Zwołała je wszystkie nienazwana siła zbiorowej wyobraźni.

Zwierzęta nie zatrzymują się na zewnątrz budowli. Również w jej wnętrzu, gdy promień słońca rozświetli przeszła nawy, towarzyszą każdemu naszemu krokowi i każdemu spojrzeniu. Przykucnięte na bazach kolumn dzielących przestrzeń niemal się ocierają o nogi przechodnia, szorstkimi powierzchniami kamieni dotykają wyciągniętych rąk, wzrok przyciągają ku kapitelom i pasom gzymsów, grzbietom archiwolt i wspornikom. Po rozpiętych sklepieniach pierwszego gotyku przechodzą na klucze sklepień. Wciskają się swymi ciałami w każdą ukształtowaną materię, której akt religijny nadał piętno świętości. Dotykają stopni ołtarza, porzucają swe wymiary gwałtownie się zmniejszając, aby pomieścić się na złotych ściankach relikwiarzy, wtapiają się w szklane pasty i emalie zdobiące retabula i antepedia, tłoczą się na oprawach ksiąg liturgicznych i powierzchniach skrzyneczek wyrabianych z kości słoniowej. Wystarczy, że św. Wojciech dotknie ręką pastorału, symbolizującego władzę Chrystusa na ziemi, a już się ku niemu z krzywizny pióra wychyla otwarty pysk potwora, który odtąd towarzyszyć mu będzie aż do śmierci: w chwili wypędzenia czarta z opętanego i gdy staje przed Bolesławem II ujmując się za niewolnikami, gdy jedzie łodzią do Bałtów pruskich, gdy chrzci, naucza, ostatnią mszę odprawia. Z godnością biskupią przejmie symboliczne zwierzę brat jego Gaudenty¹⁹.

¹⁸ Stosunek średniowiecznych miniatur *Księgi rodzaju* do bestiariów porusza A. Beaumier w recenzji pracy Karniera, *Documents et remarques pour l'histoire littéraire du Physiologus* (Romania, XXV, 97, Paris 1896, s. 459–465). Doskonały przykład rzeźbionego zwierzyńca rajskiego dostrzegamy na odwrotnej stronie dyptyku Arcebindusa w Luwrze z wyobrażeniem Adama i Ewy. Awers nosi datę 506, rewers uznał Goldschmidt za dzieło w. IX (Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, VIII. — IX. Jahrhundert*, t. I, tabl. LXX, fig. 188 do tekstu na s. 77).

¹⁹ Znaczenie węża w dekoracji pastorału wyjaśnia Cahier (*Nouveaux mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature sur le Moyen Âge. Ivoires, miniatures, émaux*, s. 26–28) treścią napisu na pastorału z Siegburga: „Moribus

Motyw zwierząt w architektonicznej dekoracji zachodnioeuropejskiej początkami sięga epoki hellenistycznej i rzymskich ołtarzy ofiarnych. Kiedy jednak w starożytności ukryte w wici roślinnej zwierzę jest tylko grą wyobraźni mitycznej, jak w *Metamorfozach* Owidiusza, w sztuce romańskiej zwierzętom przypadają dwie funkcje: z jednej strony zachwycają one umysł niby bajka, z drugiej zaś są dzikie, groźne i niebezpieczne. Sztuka ta zatracą prostotę wierzenia greckiego i staje się złożona, dwuznaczna: jest równocześnie ornamentem i zawilą treścią ideową; dekoracją architektoniczną i układem o wartościach symbolicznych. Żart i powaga splatają się z sobą. Zwierzę nabiera kultowego niemal znaczenia.

W każdym wierzeniu pierwotnym z trwogi towarzyszącej trosce o utrzymanie życia rodzi się mit zwierzęcy i w każdym rozwoju społecznym dochodzi do chwili, gdy ludzkie bóstwo światła przewycięża demony ciemności. Człowiek walczy ze zwierzęciem: Gilgamesz z lwami, Herakles z Hydram lerneńską, Lafici z centaurami, św. Michał i św. Jerzy ze smokiem. W taki sposób misterium składania ofiary zwierzętom, wywołane strachem przed nimi, przekształcało się w akt potępienia zła, w czynność apotropaiczną, umożliwiając zastąpienie mitu interpretacją moralną, wskazującą na niebezpieczeństwa grożące duszy ze strony świata. Alegoryczna sublimacja nie pozbawiła przy tym zwierząt pierwotnej podniosłości. Pod szatą bowiem pobożnych tematów sztuka chrześcijańska nadal dawała wyraz siłom dręczącym duszę i uzależniającym człowieka od natury. Wtedy zwierzę, porzucając rolę atrybutu, przejęło dostojną godność ewangelistów i nawet pod postacią baranka zajęło miejsce samego Chrystusa, jak niegdyś wąż miedziany zajął miejsce Jehowy.

W rzeźbie średniowiecznej nie dlatego więc zwierzęta są tak liczne, że przekazała je późnoantyczna tradycja, ale dlatego że żądał ich mitycznie nastawiony umysł ówczesnego człowieka. Jak „dworska liryka miłosna Wilhelma Akwitańskiego powstała nie pod wpływem archeologicznej lektury *Artis amatoriae* Owidiusza, ale na odwrót: świadomość roli, jaką przypada miłości, włożyła w ręce średniowiecznego trubadura brewiarz rzymskiej miłości“²⁰, tak zwierzyniec romański pojawił się nie pod wpływem *Fizjologusa* i kształtujących się dopiero bestiariów, ale odwrotnie: świadomość roli, jaką zwierzę spełniało w życiu przyrody i człowieka, kazało dwunastowiecznemu kamieniarzowi sięgać po rękopisy, by czerpać z nich obraz stworzeń dalekich i bliskich, rzeczywistych i fantastycznych. Jedne i drugie w takim samym stopniu tajemniczością swą pobudzały wyobraźnię, jedne i drugie w jednakowym stopniu uważano za prawdziwe.

esto gravis, rector fore disce suavis; Astu serpentis volucris tege simpla gementis“. Inny symbol władzy, tym razem świeckiej, *faldistorium* w scenie V i VIII, ozdobione jest protomami lwa. Typy i odmiany tego mebla opisuje Viollet-le-Duc, *o.c.*, t. I, Paris 1872, s. 109–115.

²⁰ M.-D. Chenu, *L'Homme et la Nature. Perspectives sur la Renaissance du XIII^e siècle* (Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Âge, Année 1952, t. XXVII, Paris 1953, s. 39).

Drzwi Gnieźnieńskie, jak każde wielkie dzieło sztuki w. XII, są na swój sposób — *mutatis mutandis* — średniowieczną encyklopedią. Dzieją się na nich sprawy boskie i ludzkie, chrześcijańskie i pogańskie, dobre i złe, wszystkie zamknięte kręgiem natury: ludzi rzeczywistych, zwierząt, ptaków, gadów (*bestiarium* i *aviarium*) oraz roślin (*herbarium*). Wić ze spiralnymi odgałęzieniami i ożywiającej ją stworzenia reprezentują całą przyrodę, a więc także otaczający człowieka świat dziwów zasłyszanych w opowiadaniach rybałtów, mocy tajemnych, mitów dalekich, niebezpieczeństw bezustannych. Św. Wojciech, *athleta Dei*, idzie do Bałtów pruskich po śmierć męczenniczką, w pogański mrok; przypatruje mu się las, do którego zbiegły się wszystkie zwierzęta, jakie kiedykolwiek oglądał i o jakich kiedykolwiek słyszał. Tak przypatrywał się niegdyś las i zbiegły się wszystkie stworzenia, gdy św. Julian Szpitalnik wracał z nieudanych łowów, aby aktem okrutnego gniewu, nieświadomego popełnianej zbrodni, zamordować ojca własnego i matkę. Historię tę wielokrotnie opowiedziano w średniowieczu i na pergaminowych kartach gotyckich kodeksów wielokrotnie treść jej została spisana, lecz tylko Flaubert potrafił powtórzyć ją słowami połyskliwymi jak złoto romańskiego relikwiarza i przenikającymi aż do głębi serca:

Wyższa moc łamała jego siłę, ale gdy chciał zawrócić do domu, znalazł się znowu w lesie. Przeszkadzały mu pnące i kiedy rozcinał je szablą, łasica przemknęła mu nagle między nogami, pantera skoczyła mu przez ramię i wąż owinał się dokoła jesionu.

W listowiu siedziała potworna kawka, wpatrując się w Juliana; w wielu miejscach zajaśniały wśród gałęzi światelka, tak jakby wszystkie gwiazdy z niebieskiego stropu spadły do lasu. Były to oczy zwierząt: dzikich kotów, wiewiórek, sów, papug, małp; Julian godził w nie strzałami: strzały, opatrzone w pióra, zostawały wśród liści i wyglądały jak białe motyle. Zaczął zlorzeczyć, chciał walczyć, zionął przekleństwami, dusiła go wściekłość.

Pojawiły się wszystkie zwierzęta, jakie kiedykolwiek tropił i zamknęły go ciasnym kręgiem. Jedne przysiadły na zadzie, inne stały wyprostowane. Stał pośrodku, zdrętwiały ze strachu, niezdolny do jakiegokolwiek poruszenia. Trzeba mu było nadludzkiego wysiłku woli, żeby postąpić krok naprzód. Wtedy ptaki, które siedziały na drzewach, rozwinęły skrzydła, a zwierzęta, co chodziły po ziemi, ruszyły; towarzyszyły mu wszystkie.

Na czele szły hieny, za nimi dzik i wilk. Z prawej strony byk kołysał głową; po lewej wąż czoił się wśród traw, a pantera, gnąc grzbiet w kablak, posuwała się w długich aksamitnych susach. Starł się iść jak najostrożniej, żeby ich nie rozdrażnić; widział, jak z gałęzi zarośli wyłaniały się lisy, żmije, szakale i niedźwiedzie.

Zaczął biec. Wąż syczał, pyski cuchnących bestii ociekały śliną. Dzik trącał kłami jego nogi, wilk włochatym pyskiem ocierał mu się o dłonie. Małpy szczypały go, wykrzywiając mordy, łasica plątała się pod stopami. Niedźwiedź machnięciem łapy zrzucił mu czapkę, pantera wypluła z pogardą strzałę, którą niosła w pysku.

Szyderstwo przebijało z podstępnych ruchów zwierząt, patrzyły na Juliana z ukosa, zdając się obmyślać zemstę, i oszołomiony brzęczeniem owadów,

oślepiiony skrzydłami ptaków, dusząc się wśród gorących oddechów szedł jak ślepiec z rękami wyciągniętymi, z przymkniętymi powiekami i nawet nie miał sił krzyknąć: »łaski«²¹.

Może dla rzemieślnika, który rysował na pergaminowej karcie projekt i modelował w wosku bordiurę Drzwi Gnieźnieńskich, albo dla oczu wrażliwego na piękno układów formalnych waganta, co w długiej wędrówce otarł się o dalekie środowiska twórcze i umiał sycić wzrok widokiem dzieł dojrzałych, świat ten był radosną okazją do estetycznych uniesień, zaspokojenia wyobraźni zuchwałej, dalekiej od wszelkiej dydaktycznej i umoralniającej myśli. Dla ludu złączonego z przyrodą, z rytmem jej życia, z lasami, wodami i ziemią stanowił rzeczywistość równie nęcącą, jak w tajemniczości swej groźną. Chrześcijaństwo przyjmowało się powoli, pisze o tych czasach Brückner, „święta obchodzono, ale nie w kościele, tylko w gajach, wśród płasów i śpiewów »diabelskich«, w maskach zwierzęcych (kobylnicy i in.)“²².

CZĘŚĆ III

TREŚCI ESTETYCZNE DRZWI GNIEŹNIEŃSKICH

Dualizm moralny (dobro i zło) i filozoficzny (świat ducha i materii), wyrażone zarówno w samych scenach z życia św. Wojciecha, jak i w przeciwieństwie tych scen i otaczającej je bordiury, nie wyczerpują treści ideowych Drzwi Gnieźnieńskich. Dwunastowieczna literatura filozoficzna oraz teksty źródłowe z dziedziny sztuki i estetyki wskazują, że umysł ówczesnego człowieka dążył do przezwyciężenia dualizmu posługując się wizją materialnego świata jako obrazem świata nadprzyrodzonego. Najpełniejszy wyraz dążność ta znalazła w neoplatońskim kierunku myśli średniowiecznej¹.

Wszechświat, według chrześcijańskiej filozofii rozwijanej w oparciu o pisma Plotyna (205—270) przez Dionizego Pseudo-Areopagite w w. V i Jana Szkota Eriugene w w. IX, jest jednolity w swej budowie i ma naturę światła. Bóg Ojciec tworzy i podtrzymuje przy życiu wszelki byt drogą emanacji. Jako źródło światła, *pater luminum*, wysyła ku materii promienie, rozpra-

²¹ G. Flaubert, *Trzy opowieści* (przełożył Julian Rogoziński), Warszawa 1948, s. 79—81. Ostatnie zdanie w *Św. Julianie Szpitalniku* brzmi: „I oto skończona legenda o św. Julianie Szpitalniku, opowiedziana tak, jak ją widziałem na witrażu kościoła w moich stronach rodzinnych“. Mowa jest o witrażu katedry w Rouen. Patrz J. Ciraud, *La Genèse d'un chef-d'oeuvre. La Légende de Saint Julien L'Hospitalier* (Revue d'Histoire Littéraire de la France, t. XXVI, Paris 1919, s. 87—93); także J. Seznec, *Flaubert and the Graphic Arts* (Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, VIII, 1945, s. 175—190).

²² A. Brückner, *Dzieje kultury polskiej*, t. I, Kraków 1931, s. 218.

¹ O estetyce Plotyna patrz: F. Krakowski, *L'Esthétique de Plotin et son influence*, Paris 1929; A. Grabar, *Plotin et les origines de l'esthétique médiévale* (Cahiers Archéologiques, I, 1945); P. A. Michelis, *Neo-Platonic Philosophy and Byzantine Art* (The Journal of Aesthetics and Art Criticism, XI, nr 1, 1952, s. 21—45). Estetykę neoplatońską w średniowieczu omawiają m.in.: E. Panofsky, *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and its Art Treasures*, Princeton 1946, s. 18—24 oraz de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, I—III.

szając mrok, wydobywa z niego zarysy przedmiotów, nadaje im formę². Między światem materialnym a niematerialnym nie ma przepaści nie dającej się przekroczyć; zachodzi tylko różnica ilościowa, hierarchii. Nawet najniżej zorganizowana materia posiada jakiś kształt, przesycona jest światłem: *vera luce*; i na odwrót, żaden byt duchowy, nawet najwyższy, nie jest pozbawiony elementu materialnego. W taki sposób duch i materia stale się przenikają nawzajem.

Tendencji zstępującej bytu duchowego odpowiada tendencja wstępująca bytu materialnego. Jak promień słoneczny dociera do ziemi oświetlając materię (droga w dół), tak od materii ukształtowanej światłem istnieje powrót do źródła światła (droga wzwyż). Każda rzecz materialna, czy to dzieło natury, czy ręki człowieka, jest symbolem świata nadprzyrodzonego. Umysł zaś ludzki jest w stanie dotrzeć do niego tylko przy pomocy materii: *materiali manducatione*, wznosząc się stopniowo od bytu materialnego do duchowego: *de materialibus ad immaterialia transferendo*³.

Okolo r. 1140 w benedyktyńskiej wspólnoty pod Paryżem, zawiązanej pod wezwaniem św. Dionizego, opat Sugerus (1122—1151) przystąpił do przebudowy chóru i zachodniego przedsionka klasztornej kościoła⁴. W tym właśnie czasie z inicjatywy wielkiego duchem, choć małego ciałem człowieka — *corpore, gente brevis, gemina brevitae coactus, in brevitae sua noluit esse brevis* — odlano w brązie i pokryto złotem drzwi z wyobrażeniami Pasji i Zmartwychwstania Chrystusa, przeznaczone do zachodniego portalu. W *Liber de rebus in administratione sua gestis*, w rozdziale XXVII noszącym tytuł „De portis fusilibus et deauratis“, twórca gotyckiej architektury, odnowiciel średniowiecznej typologii, donosi słowami poezji o treściach ideowych i programie estetycznym swego dzieła:

Versus etiam portarum hi sunt:

Portarum quisquis attollere quaeris honorem,
Aurum nec sumptus, operis mirare laborem.
Nobile claret opus, sed opus quod nobile claret
Clarificet mentes, ut eant per lumina vera,
Ad verum lumen, ubi Christus janua vera.
Quale sit intus, in his determinat aurea porta:
Mens hebes ad verum per materialia surgit,
Et demersa prius hac visa luce resurgit⁵.

² Teksty biblijne niejednokrotnie mówią o Bogu jako o świetle: „Dominus amictus lumine sicut vestimento“ (*Psalm CIII*, 2); „in lumine tuo, videbimus lumen“ (*Psalm XXXV*, 16); „erat lux vera“ (Joh., 1, 9); „Ego sum lux mundi“ (Joh., 8, 12); por. C. Baeumker, *Witelo* (Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters und der Neuzeit, III, 2, Strassburg 1908, s. 358).

³ Panofsky, *o.c.*, s. 21. Zdaniem Schellinga sztuka klasyczna podporządkowuje nieskończoność skończoności, sztuka chrześcijańska odwrotnie: stara się uczynić skończoność alegorią nieskończoności; patrz Michelis, *o.c.*, s. 22.

⁴ Panofsky, *o.c.*; M. Aubert, *Suger* (Figures Monastiques, Éditions de Fontenelles, 1950, s. 125—165, rozdz. III: „Suger constructeur et artiste“).

⁵ Panofsky, *o.c.*, s. 46—48; Aubert, *o.c.*, s. 137—138. Tytuł ten znaleźć można również u Schlossera, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*, s. 270—271; przedrukowuje go także J. Evans, *Art in Mediaeval France 987—1498*, London, New York, Toronto 1948, s. 46. Komentarzem zaopatrzyli wiersz Sugerusa: Panofsky, *o.c.*, s. 22—24 i Aubert, *l.c.*

Neoplatońskie rysy artystycznego poglądu na świat Sugerusa odtworzył Panofsky we wstępie do wydanych niedawno pism francuskiego opata. Przytoczone tu *versiculum* wprowadza nas między ludzi, którzy w wytworach sztuki upatrywali nie tylko wartość materii: złota lub srebra, lecz także zdolni byli podziwiać samo dzieło.

Do cech wspólnych całej estetyce średniowiecznej, powtarzających się u wszystkich autorów, należą obok symbolizmu i alegoryzmu kult proporcji i podziw dla właściwości świetlnych materialnego przedmiotu⁶. Pomiedzy proporcją a świetlistością, jako kategoriami estetycznymi, zachodzi następująca różnica. Gdy proporcja, będąca wynikiem poprawnej kompozycji, jest czymś złożonym, światło, stanowiące z jednej strony warunek zewnętrznej widzialności a z drugiej podstawę koloru, zalicza się do elementów prostych. Wszystkie rzeczy posiadające należyte proporcje są równocześnie obdarzone właściwościami świetlistymi. Proporcja utrwała w nich harmonię i ład, światło nadaje im szlachetność: *nobilitas*. Dzieło sztuki dlatego właśnie jest godne podziwu, że zawiera w sobie szlachetną jasność: *nobile claret opus*, jasność fizyczną, która rozjaśni z kolei umysły światłem duchowym. Płaskorzeźby przedstawiające mękę Chrystusa i jego zmartwychwstanie jako *lumina vera* skierują duszę *ad verum lumen*, którym jest sam Chrystus. W jaki sposób przechodząc przez brązowe, złożone drzwi dojść można tam, *ubi Christus janua vera*, o tym poucza końcowa sentencja: *mens hebes ad verum per materialia surgit*⁷.

Skąd zaczerpnął Sugerus wątek ideowy swego tytułu? Panofsky wskazuje na Eriugene, z jego poglądami bowiem mógł się znakomity opat zapoznać dzięki przymusowemu pobytowi Abelarda w St-Denis⁸. Dla Eriugeny każda forma jest objawieniem nieskończonego piękna: teofanią. *Materialia lumina, sive quae naturaliter in caelestibus spatiis ordinata sunt, sive quae in terris humano artificio efficiuntur, imagines sunt intelligibilium luminum, super omnia ipsius verae lucis*. Istnieje jednak jeszcze inna możliwość zapożyczenia. W w. XII sformułowania Eriugeny powtarza estetyka wikto-ryńska: *Omnis visibilis pulchritudo invisibilis pulchritudinis imago est*⁹. Według Hugona od Św. Wiktora piękno ciała ludzkiego jest obrazem świata duchowego. *In quantum visibilis, homo contemplationis est janua, in quantum*

⁶ De Bruyne, *L'Esthétique du Moyen Âge*, s. 61.

⁷ Tamże, s. 70—79.

⁸ Panofsky, *o.c.*, s. 24. Stosunek Eriugeny do neoplatonizmu jest przedmiotem osobnej pracy M. Dal Pra, *Scoto Eriugena ed il neoplatonismo medievale*, Milano 1941; poglądy estetyczne Jana Szkota analizuje de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, t. I, s. 339—370. Przypomnieć tu należy, iż Eriugena przetłumaczył na łacinę i komentarzem opatrzył dzieła pseudo-Dionizego Areopagity na podstawie kodeksu, który Ludwik Pobożny dostał od cesarza bizantyńskiego Michała Jakały i ofiarował opactwu Św. Dionizego pod Paryżem. O tłumaczeniu tym i innych łacińskich tłumaczeniach dzieł pseudo-Areopagity pisze M. Grabmann, *Mittelalterliches Geistesleben. Abhandlungen zur Geschichte der Scholastik und Mystik*, t. I, München 1926, s. 449—468.

⁹ Migne, *Pat. lat.*, CLXXV, Parisii 1879, szp. 948—950; patrz również de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, t. II, s. 212—218.

invisibilis est via. Znaczenie terminu *janua* wyjaśnia zdanie następne: *Janua est quia quodammodo invisibilia visibilibus ostendit*¹⁰.

Treści ideowe drzwi Sugerusa są więc podwójne. Obok prostej symboliki słów Chrystusa: *Ego sum ostium, quicumque per me transierit, salvabitur*, jaką w. XII wiąże z każdymi drzwiami prowadzącymi do domu bożego, Sugerus nadaje im wyższą symbolikę neoplatońskiej estetyki światła.

Średniowiecze ceniło sztukę jako narzędzie służące do szerzenia prawd wiary, przypisywało jej wytworom wartość dydaktyczną; tym przecież praca rzeźbiarza lub malarza różniła się od pracy innych rzemieślników. W opactwie Św. Dionizego dzieło sztuki zyskało sobie wartość wyjątkową dla tych samych przyczyn, dla których najwyższe miejsce wśród czynności ludzkich przypisał jej Plotyn. Artysta przekształcając brzydką materię w racjonalną formę wydobywa z mroku ideę obdarzoną jasnością i w taki sposób oczom cielesnym człowieka ukazuje świat duchowy. „Starożytni, którzy pragnęli, aby bogowie wśród nich przebywali i dlatego wznosili im świątynie i wykonywali ich posągi, zdaniem moim dobrze ujmowali naturę wszechświata, rozumieli bowiem, iż łatwo jest dotrzeć do duszy wszechświata, lecz najłatwiej zatrzymać ją, tworząc przedmiot podatny na jej wpływ i na przyjęcie jej cząstki gotowy. Otóż wyobrażenie artystyczne zawsze podatne jest na wpływy tego, co jest przedstawione, chwytając jak zwierciadło formę zjawiskową rzeczy”¹¹. Sugerus wierzył, że sztuka ratuje człowieka przed upadkiem, wskazując mu drogę powrotu.

Idealistyczna estetyka Plotyna wysuwana bywa słusznie jako teoretyczne uzasadnienie sztuki późnoantycznej, oddalającej się od rzeczywistości¹². Plotyn kładzie nacisk na kontemplowanie piękna okiem wewnętrznym, sztuka odpowiadająca jego estetyce służy podkreśleniu tych elementów, które oko wewnętrzne spostrzega, jest więc z założenia arealistyczna. Neoplatonizm chrześcijański w. XII w tej interpretacji, jaką nadawał mu Sugerus, przesuwając akcent na materialne podstawy wizji prawdziwego piękna, dzięki czemu coraz większej wagi nabiera prawdziwie realistyczna twórczość. W tym „materialistycznym” nastawieniu Sugerusa, z którym walczył w imię estetyki proporcji św. Bernard z Clairvaux, tkwią nie tylko źródła gotyckiej katedry, lecz także, jak wykazał Sedlmayr, realizmu spostrzeżeniowego sztuki późnośredniowiecznej¹³.

Mamy powody przypuszczać, iż najwybitniejszym jednostkom wśród duchowieństwa polskiego w. XII nieobce było przeciwieństwo dwu systemów estetycznych, z których pierwszy znalazł gorliwego przedstawiciela w osobie

¹⁰ Migne, *Pat. lat.*, CLXXV, szp. 824; de Bruyne, *o.c.*, t. II, s. 245.

¹¹ *Enneada* IV, cz. III, rozdz. 11 (Bibliotheca Graecorum et Romanorum Teubneriana, *Plotini Enneades*, edidit Ricardus Volkmann, t. II, Lipsiae 1884, s. 23).

¹² Taką interpretację estetyki Plotyna daje Grabar, *o.c.* Odmienne stanowisko zajął Michelis (*o.c.*), odróżniając starożytną estetykę piękna od średniowiecznej estetyki wzniosłości i podkreślając związek Plotyna z pierwszą.

¹³ H. Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale*, Zürich 1950, s. 304–327.

Sugerusa, drugiego zaś żarliwie bronił św. Bernard z Clairvaux. Być może nawet, że odlane w brązie *versiculum* Sugerusa znano i powtarzano w Polsce. Do nadania obu tym przypuszczeniom charakteru prawdopodobieństwa skłaniają nas liczne kontakty duchowieństwa polskiego z Francją. W świetle badań historycznych ostatnich dziesięcioleci Jakub ze Żnina, arcybiskup gnieźnieński w latach 1124—1149, z którym łączono dotąd w nauce naszej Drzwi Gnieźnieńskie, Aleksander z Malonne, biskup płocki (1129—1156), i brat jego Wauthier (Walter) z Malonne, biskup wrocławski (1149—1169), kształcili się zapewne w słynnej szkole Anzelma (zm. 1117) w francuskim Laon, skąd domniemany autor *Rocznika* tzw. świętokrzyskiego dawnego przejął głosę interlinearną, Wauthier zaś służbę kościelną znaną pod nazwą *Officium laudunense cum cantu*¹⁴. Żywe wspomnienie ziemi francuskiej niewątpliwie towarzyszyło wszystkim trzem dostojnikom w ich akcji kościelnej i kulturalnej w Polsce, a związków z Zachodem w w. XII nie brakło¹⁵. Jeszcze przed r. 1147 Aleksander wysłał brata swego, wówczas kanonika kapituły płockiej, do Henryka de Leez, biskupa leodyjskiego, aby ratować przed upadkiem posiadłości rodzinne w Malonne¹⁶. Za zgodą Henryka, Wauthier osadził przy kościele rodzinnym kanoników regularnych sprowadzonych z opactwa Św. Idziego w Leodium i nawet przez pewien czas sam kierował zakonną wspólnotą¹⁷. W latach 1147—1148 na dworze papieskim w Paryżu przebywała i udział wzięła w synodzie w Reims delegacja polska, zabiegająca z ramienia episkopatu polskiego m. in. o zatwierdzenie przywilejów diecezji wrocławskiej¹⁸. Prawdopodobnie w skład delegacji wchodził znajdujący się wówczas na Zachodzie Wauthier. Gdy w r. 1147 Ludwik VI wyruszył z krucjatą do Ziemi Świętej, obowiązki króla na terenie Francji przejął Sugerus, wybrany regentem jeszcze 16 II 1147¹⁹. W tych warunkach przybysze z Polski żywo się zapewne interesowali słynnym opactwem. Jest to tym bardziej prawdopodobne, że stosownie do tradycji papieże spędzali we Francji święto Zmartwychwstania u Św. Dionizego pod Paryżem. Jak donosi Sugerus w *Liber*

¹⁴ W. Semkowicz, *Rocznik świętokrzyski dawny* (Rozprawy Wydz. Hist.-Filozof. PAU, t. LIII, Kraków 1910, s. 259); T. Silnicki, *Dzieje i ustrój Kościoła katolickiego na Śląsku do końca w. XIV*, Warszawa 1953, s. 35—49.

¹⁵ Sposób rozpowszechniania się idei w średniowieczu omawia Ch. H. Haskins, *The Spread of Ideas in the Middle Ages* (Speculum, I, 1926, s. 19—30).

¹⁶ Sprawę przedstawia obszernie M. Gębarowicz, *Mogilno—Plock—Czerwińsk. Studia nad organizacją Kościoła na Mazowszu w XI i XII w.* (Prace historyczne w 30-lecie działalności profesorskiej Stanisława Zakrzewskiego, Lwów 1934, s. 113—174, zob. zwłaszcza s. 166); por. również: tenże, *Aleksander (1156)* (Polski słownik biograficzny, t. I, Kraków 1935, s. 65—66); Silnicki, *o.c.*, s. 36.

¹⁷ Dokument Henryka de Leez przytacza ostatnio według wydania Barbiera Ch. Dereine, *Les Chanoines réguliers au diocèse de Liège avant saint Norbert* (Académie Royale de Belgique. Classe des Lettres et des Sciences Morales et Politiques. Mémoires. Collection in 8°, t. XLVII, Fasciculus I, Bruxelles 1952, s. 232—234).

¹⁸ J. Fijałek, *Ustalenie chronologii biskupów wrocławskich*, Kraków 1894, s. 11 (bulla z 4 kwietnia 1148 roku); Gębarowicz, *o.c.*, s. 166.

¹⁹ Sugerus wzbraniał się przez dłuższy czas przed tą godnością, aż skłonił go do przyjęcia jej papież Eugeniusz III; patrz H. Glaber, *Papst Eugen III (1145—1153) unter besonderer Berücksichtigung seiner politischen Tätigkeit* (Beiträge zur mittelalterlichen und neueren Geschichte herausgegeben von Friedrich Schneider, 6, Jena 1936, s. 53); także Aubert, *o.c.*, s. 98—102.

de rebus in administratione sua gestis, Eugeniusz III poszedł śladami swych poprzedników, Kaliksta II i Innocentego II, i na dzień 20 IV, na który w r. 1147 przypadała Wielkanoc, przybył do królewskiego opactwa²⁰.

Do Paryża prowadzą również badania nad początkami jednego z najstarszych opactw kanoników regularnych w Polsce²¹. Według wszelkiego prawdopodobieństwa około r. 1148 Aleksander z Malonne sprowadził do Czerwińska kanoników regularnych z klasztoru Św. Wiktora pod Paryżem w miejsce benedyktynów, którzy niegdyś przyszli tu z Mogilna. Dzieje francuskiego opactwa nie są dla nas bez znaczenia²². W r. 1108 Wilhelm z Champaux, uczeń wspomnianego już Anzelma z Laon, profesor paryski, zniechęcony do miasta działalnością zwalczającego go Abelarda, przeniósł się do pustelni koło kaplicy Św. Wiktora niedaleko Paryża, położonej wśród łąk nad lewym brzegiem Sekwany, gdzie wkrótce otworzył szkołę. Gdy w r. 1112 Wilhelm został biskupem Châlons, kierownictwo klasztoru przejął Gilduin (zm. 1155), za którego rządów kongregacja doszła do liczby 44 osad. W r. 1127 Ludwik VI zapisał opactwu swą bibliotekę. Szkoła Św. Wiktora pod Paryżem otwarta dla wszystkich do r. 1140 była jednym z najwybitniejszych ognisk myśli neoplatonickiej i estetycznej spekulacji; tu działali: Hugo pochodzący z Dolnej Lotaryngii (zm. 1142); Ryszard Szkot (zm. 1173) i Andrzej Francuz (zm. 1175), wszyscy zwani „od Św. Wiktora“. Rozgłos, jakim się cieszyło opactwo, przyczynił się do tego, że „powierzono mu m. in. regularyzację kościoła Św. Genowefy w Paryżu, przez co zostały położone podwaliny pod późniejszy uniwersytet paryski“²³. Reformę kapituły przeprowadził w r. 1147 Sugerus jako regent.

Związki kleru polskiego z Francją potwierdza dalej obecność Francuzów na stanowiskach biskupich i wśród członków kapituł katedralnych w Gnieźnie, Krakowie, Płocku i Wrocławiu²⁴. Na wzmiankę zasługuje również, obok przybycia do Polski w połowie w. XII cystersów z Morimondu, francuskie pochodzenie polskich premonstratensów, skoro większość historyków polskich wyprowadza ich z Prémontré i Laon²⁵, oraz obecność duchownych fran-

²⁰ Glaber, *o.c.*, s. 53, 63–64.

²¹ Gębarowicz, *o.c.*, s. 165–174.

²² Tamże, s. 169–173; patrz również: H. O. Taylor, *The Mediaeval Mind. A History of the Development of Thought and Emotion in the Middle Ages*, t. II, London 1911, s. 60–75; B. Smalley, *The Study of the Bible in the Middle Ages*, Oxford 1952, s. 83–111.

²³ Gębarowicz, *o.c.*, s. 169.

²⁴ M. Friedberg, *Kultura polska a niemiecka*, t. II (Prace Instytutu Zachodniego, VIII) Poznań 1946, s. 45–50; J. Kostrzewski, *Kultura prapolska* (Prace Instytutu Zachodniego, XI, wyd. 2, Poznań 1949, s. 505). Bywało, że duchowni polscy wyjeżdżali na studia do Francji. W Paryżu kształcił się późniejszy biskup płocki Vitus (zm. 1206); por. A. Birkenmajer, *Die nächsten Aufgaben bei der Erforschung der Frühgeschichte des gepressten Lederbandes im christlichen Europa* (Jahrbuch der Einbandkunst, I, 1927, s. 13 przypis 5). Godzi się wspomnieć także, iż w latach 1143–1145 Mateusz, biskup krakowski, i komes Piotr odpowiadają Bernardowi z Clairvaux na zapytanie w sprawie misji ruskiej; patrz Z. Kozłowska-Budkowa, *Repertorium polskich dokumentów doby piastowskiej*, z. I: do końca wieku XII, Kraków 1937, s. 49.

²⁵ W. Knapiński, *Św. Norbert i jego zakon*, Warszawa 1885, nr 67, s. 145–151; Friedberg, *o.c.*, t. II, s. 58; Silnicki, *o.c.*, s. 73–74, 97–103.

cuskich wśród opatów sieciechowskich, których klasztor uważany jest za filię opactwa St-Gilles w Prowansji²⁶. Wspomnieć tu należy także o wpływach francuskich na ustrój kościoła polskiego, przejawiających się w osobnym urzędzie archidiaconatu w obrębie kapituły i w nadrzędnym stanowisku dziekana w kapitule, a nie prepozyta, jak w krajach niemieckich²⁷.

Nie mamy żadnych podstaw źródłowych, aby fundacji Sugerusa przypisywać jakąkolwiek rolę w genezie Drzwi Gnieźnieńskich. Biorąc jednakże pod uwagę nowe datowanie polskiego zabytku drzwi opactwa Św. Dionizego uznać musimy — obok drzwi płockich — za najbliższe czasem powstania Drzwiom Gnieźnieńskim, co z kolei, wobec znaczenia artystycznej działalności Sugerusa dla sztuki europejskiej w. XII, prowadzi do postawienia pytania, czy drzwi francuskie nie były bodźcem ideowym dla obu dzieł polskich?

Warto na koniec zwrócić uwagę, że Sugerus, podobnie jak nie znany nam bliżej inicjator Drzwi Gnieźnieńskich, działalności swej nadawał wyraźnie charakter polityczny; podstaw zaś do tego nie brakło²⁸. Klasztor jego był opactwem królewskim. Tu spoczywały relikwie św. Dionizego, patrona Francji (do których w r. 997 pielgrzymował św. Wojciech). Tu znajdowały się groby monarchów francuskich²⁹. Tu wreszcie przechowywano Oriflamme, symbol narodowej jedności.

Najstarsze źródła zachowane o Drzwiach Gnieźnieńskich, jakie miał w swych rękach ks. Polkowski, nazywają zabytek nasz terminem *porta*. „Od w. XVII piśmienne o drzwiach zapiski, znajdujące się w aktach kapituły metropolitalnej gnieźnieńskiej, do tego tylko schodzą, że drzwi rzezczone zowią to drzwiami królewskimi, *porta regia*, to drzwiami miedzianymi, *porta aënea*, to złotymi drzwiami, *porta aurea*“³⁰. Ile w tych nazwach: *porta regia*, *porta aënea*, *porta aurea* kryje się średniowiecznej tradycji — nie potrafimy rozstrzygnąć. Nie będzie jednak bez znaczenia, jeśli się zwróci uwagę, że według średniowiecznej etymologii brąz: *aes*, *aer-is*, złoto: *aur-um* i srebro: *ar-argentum* są piękne dlatego, iż wchłonęły w siebie *aer*, powietrze oświetlone słońcem i gwiazdami, które błyszczy, gdy spoczna na nim promienie zewnętrznego światła: *naturale est ut metallorum splendor plus fulgeat, alia luce percusus*³¹. Drzwi Gnieźnieńskie, jak świadczą wyniki badań technologicznych

²⁶ J. Umiński, *Historia Kościoła*, t. I, Lwów 1933, s. 413.

²⁷ T. Silnicki, *Wpływy francuskie na organizację kościoła w Polsce w XII i XIII wieku* (Pamiętnik IV Zjazdu Powszechnego Historyków Polskich w Poznaniu 6–8 grudnia 1925, I: Referaty, Lwów 1925); tenże, *Wpływy francuskie na polski Kościół w XI–XIII w.* (Przegląd Teologiczny, VII, nr 1, 1926, s. 49–69); tenże, *Dzieje i ustrój Kościoła katolickiego na Śląsku do końca w. XIV*, s. 71–73. Do kapituły wchodził też według wzoru przyjętego z Zachodu archidiacon jako osobny prałat; w Niemczech tego nie znano.

²⁸ Panofsky, o.c., s. 1–6; Aubert, o.c., s. 71–121.

²⁹ P. Vitry et G. Brière, *L'Église abbatiale de Saint-Denis et ses tombeaux. Notice historique et archéologique*, wyd. 2, Paris 1925.

³⁰ I. Polkowski, *Katedra gnieźnieńska*, Gniezno 1874, s. 103. Chodzi o dokumenty z lat: 1608, 1611 i 1616.

³¹ De Bryune, *L'Esthétique du Moyen Âge*, s. 17–72.

ostatnio przeprowadzonych, nigdy nie były złożone. Tak więc termin *porta aurea* może posiadać tylko to znaczenie, jakie nadała mu średniowieczna estetyka światła. Podobnie, zobaczymy to niżej, również termin *porta regia* ma nie tyle dosłowną, co symboliczną treść, odnosi się bowiem do pojęcia godności związanej z otworem wejściowym³².

W taki sposób Drzwi Gnieźnieńskie służyły prostej dewocji szerokich kręgów społeczeństwa i „uczonej“ pobożności znakomitego feudała.

REALIZM DRZWI GNIEŹNIEŃSKICH

Pozostaje na koniec do omówienia obecność elementów realistycznych w Drzwiach Gnieźnieńskich, w szczególny sposób uderzająca na skrzydle lewym, w motywach wypełniających bordiurę.

W jaki sposób wyjaśnić realizm, gdy układy formalne dzieła w wielkim stopniu oparte są na wyobrazeniowej tradycji? Czy jest on wynikiem pilnej obserwacji świata otaczającego artystę, czy też naśladowaniem opartych na naturze wzorów? A jeśli wolno się w nim dopatrywać mowy zmysłowego poznania, czy mamy do czynienia ze zjawiskiem jednorazowym, wybiegającym poza osiągnięcia współczesnej sztuki, czy też uznać je można za jedno z ogniów w rozwoju artystycznej myśli średniowiecza, przejaw budzącego się realizmu spostrzeżeniowego w. XII?

Każde dzieło sztuki, jak się nam wydaje, uwarunkowane jest dwojako; z jednej strony osobowością artysty: jego zdolnościami wrodzonymi i naturalnymi skłonnościami; z drugiej zaś współrzędnymi miejsca i czasu wyrażającymi się w światopoglądzie zarówno grupy społecznej, dla której artysta bezpośrednio tworzy, jak też tych grup społecznych, z którymi związany jest swą nauką, wybraną tradycją i zapożyczeniami, wreszcie przyjętą postawą ideową.

Dzięki badaniom nad genezą układu formalnego poszczególnych scen z życia św. Wojciecha i motywów bordiury otrzymaliśmy pierwsze zarysy osobowości artystycznej twórcy Drzwi Gnieźnieńskich. Zapytajmy teraz z kolei, jakie uzasadnienie obraz powyższy posiada w poglądzie na świat człowieka w. XII? Z jaką postawą poznawczą związać wypadnie znakomite dzieło? Ponieważ nie rozporządzamy żadnymi źródłami pisanymi z obszaru dwunastowiecznej Polski, które by na postawione pytania pozwoliły dać odpowiedź choćby w przybliżeniu trafną, sprowadzić musimy treści artystyczne Drzwi Gnieźnieńskich do mianownika wspólnego całemu romańskiemu średniowieczu. Czynimy to tym śmieiej, że estetyczne założenia dzieła skierowały już nas ku opactwu Św. Dionizego pod Paryżem i zwróciły naszą uwagę na filozofię neoplatońską.

³² Patrz niżej s. 144.

Wiek dwunasty był świadkiem największego odrodzenia kultury zachodniej, jakie miało miejsce od czasów upadku rzymskiej świetności¹. Odrodzenie to objęło wszystkie dziedziny działalności ówczesnego człowieka. Na polu społecznym i gospodarczym przejawiało się m. in. w powstaniu nowych ognisk życia zbiorowego, autonomicznych gmin miejskich, i w zawiązaniu się nowej — obok oddanych modlitwie mnichów i walczących o utrzymanie feudalnego porządku rycerzy — warstwy: mieszczaństwa, którego podstawą i głównym przedmiotem zainteresowania były rzemieślnicza produkcja i wymiana handlowa towarów²; w wypracowaniu „rewolucyjnej“ techniki, stwarzającej lepsze warunki bytu materialnego człowieka³; w reformach klasztorów; w przewyciężaniu gasnących ideałów wspólnoty benedyktyńskiej przy pomocy odżywiającej reguły św. Augustyna i w walce kleru świeckiego o uniezależnienie się od duchowieństwa zakonnego; wreszcie w hasłach ładu społecznego, opartego na zasadach czystej ewangelii: *vita apostolica*⁴. Na polu życia umysłowego — w zawiązaniu pierwszych, dostosowanych do miejskiego środowiska szkół świeckich i uniwersytetów⁵; w pielęgnowaniu naukowego przyrodoznawstwa rodzącego się z pogłębionej wiedzy o rzeczach, czyli *quadrivium*⁶; w odkryciu antycznej literatury, umożliwionemu w wielkiej mierze ożywionymi kontaktami ze światem islamu⁷; w usamodzielnieniu się filozofii od teologii⁸; w nowych poglądach na społeczeństwo

¹ Ch. H. Haskins, *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge Mass. 1928. Z późniejszej literatury o charakterze ogólnym wymieniamy: W. A. Nitze, *The So-called Twelfth Century Renaissance* (Speculum, XXIII, 1948, s. 464—471); E. M. Sanford, *The Twelfth Century—Renaissance or Proto-Renaissance* (Speculum, XXVI, nr 4, 1951, s. 635—642); U. T. Holmes jr., *The Idea of a Twelfth-Century Renaissance* (Speculum, XXVI, nr 4, 1951, s. 643—651); J. Roosval, *Proto-Renaissance at the End of the XII Century* (Beiträge für Georg Swarzenski, Berlin 1951, s. 39—44); M.-D. Chenu, *L'Homme et la Nature. Perspectives sur la Renaissance du XII^e siècle* (Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Âge, Année 1952, t. XXVII, Paris 1953, s. 39—66); F. B. Artz, *The Mind of the Middle Ages. A. D. 200—1500. An Historical Survey*, New York 1953. W języku polskim informuje o niektórych poruszanych przez nas zagadnieniach, jednakże z punktu widzenia w. XIII, A. Birkenmajer, *Prądy umysłowe XII i XIII stulecia* (odbitka z „Przeglądu Powszechnego“, 1921).

² H. Pirenne, *Mediaeval Cities*, wyd. 5, Princeton 1949; tenże, *Economic and Social History of Mediaeval Europe*, London 1947, s. 40—57; por. także White, *Natural Science and Naturalistic Art in the Middle Ages*, s. 422—423.

³ L. White jr., *Technology and Invention in the Middle Ages* (Speculum, XV, nr 2, 1940, s. 141—159); zob. również Chenu, *o.c.*, s. 63—64.

⁴ Haskins, *o.c.*, s. 32—69.

⁵ Taylor, *The Mediaeval Mind*, t. II, s. 378 n.; Haskins, *o.c.*, s. 368—396; J. S. Heddi, *Libraries in the XII Century; Their Catalogues and Contents* (Haskins Anniversary Essays in Mediaeval History, Boston and New York 1929, s. 1—23); G. Paré, A. Brunet et P. Tremblay, *La Renaissance du XII^e siècle. Les écoles et l'enseignement*, Ottawa 1932; S. d'Irsay, *Histoire des universités françaises et étrangères des origines à nos jours*, t. I: *Moyen-Âge et Renaissance*, Paris 1933.

⁶ L. Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science during the first thirteenth Centuries of our Area*, t. II, New York 1923; Ch. H. Haskins, *Studies in the History of Mediaeval Science* (Harvard Historical Studies, XXVII, Cambridge Mass. 1924); tenże, *The Renaissance of the Twelfth Century*, s. 303—340; G. Sarton, *Introduction to the History of Science*, t. II: *From Robbi ben Ezra to Roger Bacon*, wyd. 2., Carnegie Institution of Washington 1950.

⁷ Haskins, *The Renaissance of the Twelfth Century*, s. 93—126; H. Liebeschütz, *Das XII. Jahrhundert und die Antike* (Archiv für Kulturgeschichte, t. XXXV, 1953, s. 247—271).

⁸ Haskins, *o.c.*, s. 341—376. Zmiany w dziedzinie teologii przedstawiają: J. de Ghellinck, *Le Mouvement théologique au XII^e siècle*, wyd. 2, Bruges 1948; M.-D., Chenu, *Naturalisme et Théologie au XII^e siècle* (Recherches de Science Religieuse, XXXVII, 1950, s. 5—21); w dziedzinie egzegezy biblijnej: B. Smalley, *The Study of the Bible in the Middle Ages*, Oxford 1952.

i państwo⁹. Na polu zaś sztuki: w poezji — rozkwitem liryki miłosnej, zapoczątkowanej przez Wilhelma IX Akwitańskiego (zm. 1127)¹⁰; w architekturze i rzeźbie — powstaniem gotyckiego systemu architektonicznego i w parze z tym idącym zastąpieniem realizmu pojęciowych znaków realizmem zmysłowego poznania¹¹.

U źródeł wszystkich tych przeobrażeń dostrzegamy odkrycie natury: głęboką świadomość, że świat otaczający człowieka istnieje jako organiczna całość, zbudowany jest według zasad rozumnych, a zachodzące w nim zjawiska powiązane są z sobą w przyczyny i skutki¹².

Przyrodę można poznać, działanie jej przewidzieć, siły opanować i uczynić poddanyymi potrzebom człowieka. Trzeba tylko szukać bezpośrednich przyczyn wszelkich zmian zachodzących w przyrodzie nie poza nią, lecz w niej samej. W dziedzinie praktyki prowadzi to do wielkich wynalazków i udoskonaleń technicznych (m. in. młynów wodnych, kół hydraulicznych, wiatraków, urządzeń do podnoszenia ciężarów, kuszy, uprzęży końskiej busoli, zegarów mechanicznych), w dziedzinie teoretycznej wiedzy — do pozbawienia natury charakteru sakralnego, do pierwszych załamania w symbolicznym obrazie świata i do zawężenia zakresu nadprzyrodzoności. Andrzej od Św. Wiktora radzi, by zamiast odwoływać się do cudów: *ad miracula confugere*, wyczerpać uprzednio wyjaśnienia naturalne¹³. Pojawiają się i nieśmiałe próby fizykalnej interpretacji opisów przyrody zawartych w *Księdze Rodzaju*. W miarę jak człowiek dostrzega zadania przypadające ekonomii ludzkiej w religijnym porządku świata, rzemiosło nabiera coraz większej wartości. Gilbert de la Porrée zaleca fanatycznym zwolennikom dialektyki, aby zapoznali się przede wszystkim z pracą piekarza¹⁴. Nie wszystko przecież stworzone jest przez Boga. *De artificialibus quaeritur, utrum a Deo facta sunt, sicut caseus, et sotulares, et huiusmodi quae dicuntur esse opera hominis non Dei*¹⁵. Zgodnie z odczuwaną powszechnie potrzebą encyklopedycznego wykształcenia żywe zainteresowanie zajęciami rękodzielniczymi znalazło wyraz w słowniku Aleksandra Neckhama (zm. 1217) *De nominibus utensilium*¹⁶ oraz w systematycznym podziale wiedzy i czynności ludzkich, dokonany przez Hugona od Św. Wiktora¹⁷.

⁹ H. Liebeschütz, *Mediaeval Humanism in the Life and Writings of John of Salisbury* (Studies of the Warburg Institute, XVII, London 1950).

¹⁰ A. J. Denomy, *An Inquiry into the Origins of Courtly Love* (Mediaeval Studies, VI, Toronto 1944, s. 175—260); tenże, *Fin' Amors: The Pure Love of the Troubadours, Its Amoralism and Possible Source* (Mediaeval Studies, VII, Toronto 1945, s. 139—207).

¹¹ Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale*, s. 281—284, 304—327, 476—500.

¹² Chenu, *o. c.*

¹³ W komentarzu do Ezechiela (I, 1): „Aperti sunt celi et vidi visiones Dei”. Tekst pełny podała do druku według rkps Bibl. Nat. Lat. 1443 Smalley, *o. c.*, s. 388—389; por. także Chenu, *o. c.*, s. 54, przypis 2.

¹⁴ Chenu, *o. c.*, s. 64.

¹⁵ Gilbert de la Porrée w *Note super Johannem*; por. Chenu, *o. c.*, s. 63, przypis 1.

¹⁶ Haskins, *Studies in the History of Mediaeval Science*, s. 359—360; Sarton, *o. c.*, t. II, s. 385—386; Chenu, *l. c.*

¹⁷ De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, t. II, s. 371—380, 386. Hugo od Św. Wiktora rozróżnia cztery rodzaje umysłowych i fizycznych czynności: A) *Theorica*; B) *Practica*; C) *Mechanica*; D) *Logica*. Armaturę wcho-

Stała dążność do poznania i opanowania natury z jednej strony przyczyniła się do wzbogacenia wiedzy o człowieku i jego możliwościach (*homo artifex*), z drugiej zaś — dała podstawy nowym pojęciom o wszechświecie jako jedności nadrzędnej, wykraczającej poza zjawiska zmysłowe (*universitas*).

W w. XII zarysowują się na Zachodzie dwa prądy umysłowe: pierwszy, humanistyczny, nazwać by go można również filologicznym lub — używając ówczesnej terminologii — gramatycznym, związany ze znajomością autorów starożytnych; drugi, przyrodniczy, rozwijający się w oparciu o medycynę i wiedzę autorów nie tylko starożytnych, lecz także arabskich¹⁸. Oba prądy, spokrewnione z Platonem, którego do w. XII uważano za największego myśliciela-filozofa, w niezwykle szczęśliwy sposób podały sobie ręce w temacie człowieka-mikrokosmosu, wprowadzonym do ówczesnej literatury przez Honoriusza z Autun w *Elucidarium*¹⁹. Systematycznego wykładu doktryny o paralelizmie mikro- i makrokosmosu, występującej w Timeuszu, którego pierwsze dwie księgi znane były w średniowieczu z *Commentarium in Timaeum Platonis* Chalcydiusza, żyjącego w w. IV n.e., podjęła się Szkoła w Chartres, główny ośrodek studiów humanistycznych, kierujący równocześnie swe zainteresowania ku badaniom nad materialnymi właściwościami świata²⁰. Za źródło informacji służyły autorom w. XII także pisma greckich Ojców Kościoła, m.in. Grzegorza z Nisy, literatura hermetyczna oraz liczne pisma Eriugeny. Najznakomitszy komentarz naukowy dał Wilhelm z Conches (zm. 1154). Zagadnienie interesowało zarówno przedstawicieli prozy filozoficznej, jak i mowy wiązanej. Bernard Silvestre poświęcił mu utwór w dwóch księgach *De mundi universitate* (napisany w latach 1145—1153), którego część pierwsza omawia makrokosmos, druga zaś mikrokosmos. Przedmiotem uczonej poezji uczynił je na koniec Alain z Lille (zm. 1203). Platonizm Timeusza przenikał także do środowiska cystersów, jak świadczą dzieła Guillaume'a de Saint-Tierry, cystersa od r. 1135 (zm. 1148), oraz

dzącą w skład *Mechaniki* na drugim miejscu dzieli z kolei w następujący sposób: I. *Architectonica*: a) „coementaria quae ad latomos pertinet”; b) „carpentaria quae ad carpentarios et tignarios pertinet”; c) „(venustatoria quae pertinet ad) polientes, dolantes, sculptentes, limantes, compingentes, linientes in qualibet materia: luto, latere, lapide, ligno, osse, sabulo, calce, gypso etc”. II. *Fabrilis*: a) „malleatoria quae feriendo massam in formam redigit”, b) „exclusoria quae fundendo massam in formam redigit”. Drzwi Gnieźnieńskie należą do *armatura fabrilis exclusoria*.

¹⁸ C. Baeumker, *Der Platonismus im Mittelalter*, München 1916, s. 7 n.

¹⁹ O Timeuszu Platona patrz: R. P. Festugière, *La Révélation d'Hermès Trismégiste. II: Le Dieu Cosmique* (Études Bibliques, Paris 1949, s. 92—152); A. Olerud, *L'Idée de macrocosmos et de microcosmos dans le Timée de Platon. Étude de mythologie comparée*, Upsala 1951. O tradycjach Timeusza w średniowieczu pisze Chenu, o. c., którego poglądy niżej streszczamy. W związku ze sztuką w. XII i XIII temat ten porusza Sedlmayr, o. c., s. 479—481. Wpływy Platona na myśl średniowieczną omawiają: Baeumker, o. c., i. R. Klibansky, *The Continuity of the Platonic Tradition during the Middle Ages*, London 1939.

²⁰ A. Clerval, *Les Écoles de Chartres au Moyen Âge (du V^e au XV^e siècle)*, Paris 1895; Baeumker, o. c., s. 9 n.; de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, t. II, s. 255—301; A. Forest, F. van Steenberghen et M. de Gandillac, *Le Mouvement doctrinal du IX^e au XIV^e siècle* (Histoire de l'Église depuis les origines jusqu'à nos jours, XIII, Blond et Gay 1951, s. 69—109).

do szkoły Św. Wiktora, gdzie wpływom środowiska chartryjczyków ulegał przez pewien czas (od r. 1155–1160) Godefroy de Saint-Victor (zm. 1196).

Pierwsze wysiłki zmierzające do wykazania paralelizmu między mikrokosmosem a makrokosmosem miały charakter materialistycznej fizyki. Oba światy składają się z czterech elementów: ziemi, wody, powietrza i ognia. *Unde corporalis (substantia in hominis formatione?) De quattuor elementis, unde et microcosmus id est minor mundus dicitur; habet namque ex terra carnem, ex aqua sanguinem, ex aere flatum, ex igne calorem*²¹. Świadomość więzi łączącej człowieka z makrokosmosem zachęcała do zajęcia się przyrodą; znać świat, to znaczy znać siebie samego, swój własny los. Fizykalna kosmologia przekształcała się w naturalistyczną antropologię. Powstaje wtedy „materialistyczna” psychologia traktatów *de anima*. Jak życie człowieka warunkowane jest życiem makrokosmosu, tak wszechświat na wzór człowieka posiada duszę, która pośredniczy między światem zmysłowym a światem idei. Dusza wszechświata, *anima mundi*, utrzymuje w nim ład i porządek. Ten idealistyczny monizm przesycony jest etycznym i estetycznym optymizmem. W świetle jego nawet zło przestaje być złem, staje się tylko dobrem w mniejszym stopniu, a brzydota, jak u św. Augustyna, zamienia się w mniejszego stopnia piękno. Wszechświat jest zbiorem uporządkowanym stworzeń, stwierdza Wilhelm z Conches w glosie do Timeusza: *Est mundus ordinata collectio creaturarum*²². Jedność wszechświata obejmuje sobą przeciwieństwo materii i ducha. Najpiękniej wyraził to Honoriusz z Autun w *Liber XII quaestionum* (rozdz. 2)²³: *Summus namque opifex universitatem quasi magnam citharam condidit, in qua veluti varias chordas ad multiplices sonos reddendos posuit: dum universum suum opus in duo, vel duo sibi contraria distinxit. Spiritus enim et corpus quasi virilis et puerilis chorus gravem et acutum sonum reddunt, dum in natura dissentiunt, in essentia boni conveniunt. A dalej: Reciprocum sonum reddunt Spiritus et corpus, angelus et diabolus, coelum et infernus, ignis et aqua, aer et terra, dulce et amarum, molle et durum, et sic caetera in hunc modum.*

Taka właśnie intelektualna radość z powodu istnienia świata przenika również dzieła sztuki od połowy w. XII, gdy z kamiennych ciosów to tu, to tam wyłaniają się obok fantastycznych stworzeń postacie ludzkie, zwierzęta, ptaki i rośliny, odtwarzane z natury²⁴.

²¹ Honoriusz z Autun, *Elucidarium*, I, rozdz. 11; por. Migne, *Pat. lat.*, CLXXII, Parisiis 1895, szp. 1116; por. również Chenu, o. c., s. 43, przypis 2.

²² *Glossa in Timaeum*; por. Chenu, o. c., s. 49.

²³ Migne, *Pat. lat.* CLXXII, szp. 1179; Chenu, o. c., s. 49–50.

²⁴ Zagadnienie stosunku średniowiecza do natury posiada bogatą literaturę. Wymieniamy ważniejsze pozycje: A. Biese, *Die Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit*, wyd. 2, Leipzig 1892; W. Ganzmüller, *Das Naturgefühl im Mittelalter* (Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance herausgegeben von Walter Goetz, XVIII, Leipzig und Berlin 1914, zob. zwłaszcza s. 120–241); M. Dvořák, *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei* (Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung, München 1928, s. 41–147); W. Goetz, *Die Entwicklung des Wirklichkeitssinnes*:

Zmiana w sposobie artystycznego wyrażania stosunku człowieka do świata nastąpiła około r. 1140. Obojętność wobec zewnętrznych zjawisk, pociągająca za sobą szukanie zadowolenia w doskonałych układach formalnych graniczących z abstrakcją, powoli ustępować zaczęła miejsca badawczemu przyglądaniu się przyrodzie. Nowe spojrzenie na rzeczywistość najszybciej doszło do głosu w dekoracji roślinnej, gdzie łatwiej było się uwolnić od religijnej tradycji niż w obciążonych symboliczną treścią wyobrażeniach figuralnych ludzi i zwierząt. Etapy tego rozwoju we Francji odtworzyła znakomicie Jalabert²⁵. Najwcześniejsze przejawy realistycznego ujęcia przypadają na lata 1140—1170 i związane są z katedrami w Noyon, Laon, Provins i Paryżu, choć roślinność tu nadal nosi na sobie piętno platońskiej idealizacji, nie różnicując się na gatunki. Między r. 1170 a 1200 flora jest jeszcze abstrakcyjna, ale liście zaczynają się już przygotowywać na przyjęcie naturalistycznych szczegółów. Na lata po r. 1200 przypada rozkwit realistycznie odtwarzanej roślinności; na gotyckich głowicach pojawiają się: chmiel, dąb, bluszcz, winorośl, morwa, klon, jaskry, przestęp²⁶. Po raz pierwszy w dziejach feudalnego społeczeństwa przyroda przestaje być rebusem kryjącym w sobie dydaktyczną myśl i zaczyna interesować człowieka w swej świeckiej szacie, jako świat sam w sobie, zachwycający i piękny.

Ciekawość poznawcza przenikała nawet do umysłów oddanych biblijnej egzegezie²⁷. Mimo utrzymującej się wciąż alegorycznej interpretacji tekstu neoplatońska wizja zmysłowego świata jako drogi prowadzącej do ponadnaturalnej rzeczywistości coraz częściej zwracała umysły teologów ku materialnym właściwościom przedmiotów: ich przeźroczystości (*pulchre lucens*) i miękkości w dotyku (*tactu placens*). Pod szatą dydaktycznej lekcji pobożny komentator z upodobaniem opisywał osoby, florę i faunę biblijnej historii. W w. XIII wzmagającą się potrzebę realiów zaspokoja *Libri naturales*, tak jak na fasadach gotyckich katedr realistyczne kształty ciał zwierzęcych przemieniają się w wielkie zwierciadło natury.

Liczne ślady nowej postawy, charakterystyczne dla drugiej połowy w. XII, dokładniej dla ostatniej ćwierci stulecia, odnajdujemy również w Drzwiach Gnieźnieńskich. W scenach z życia św. Wojciecha elementami realistycznymi są twarze i sumiaste wąsy wojowników pruskich, ich tarcze, topór kata, waga i inne podobne przedmioty. W szczególny jednak sposób realizm uderza w bordiurze. Na prawym skrzydle przeważa jeszcze świat ba-

vom 12. zum 14. Jahrhundert (Archiv für Kulturgeschichte, XXVII, 1945, s. 33—73); N. Pevsner, *The Leaves of Southwell* (The King Penguin Books 1945); L. White jr., *Natural Science and Naturalistic Art in the Middle Ages* (American Historical Review, LII, 1947, s. 425—435).

²⁵ D. Jalabert, *La Flore gothique: ses origines, son évolution du XII^e au XV^e siècle* (Bulletin Monumental, XCL, 1932, s. 181—246); poglądy Jalabert streszcza White, o. c., s. 426 n. Patrz również H. David, *Les Signes avant-coureurs du réalisme dans la sculpture du moyen âge en Bourgogne* (À Cluny, Congrès Scientifique, Dijon 1950, s. 254—259).

²⁶ Pevsner, o. c.

²⁷ Chenu, *Naturalisme et Théologie du XII^e siècle*; Smalley, o. c., s. 370—371.

jeczny i nierzeczywisty wykonany przez starszego artystę. Na lewym natomiast fauna i flora rodzima młodszego rzemieślnika wiernie odtworzona syci wzrok wielością odkrytych szczegółów. Wprawdzie łądygi, z których wyrastają spiralne odgałęzienia ożywione motywami wypełniającymi, i tu, i tam biorą początek z paszczy na pół ludzkich, na pół zwierzęcych istot i skrzydlatych smoków, a królestwo przyrody pozostaje nadal tajemnicze i złe, jak zła i tajemnicza jest natura centaury, sfinksa czy smoka, ale zło to, podobnie jak zło w systemie filozoficznym szkoły w Chartres, nosi na sobie znamię niewysłowionego piękna, jest przecież tylko mniejszym, mniej doskonałym dobrem. *Cum intuearis decorem et magnificentiam universi — invenies ipsum universum esse velut canticum pulcherrimum — et creaturas pro varietate mira concordia consonantes concentum nimiae jucunditatis efficere*²⁸. Rytm roślinnych zwojów brzmi jak radosna jublacja oplatająca *conductus* mistrza Leonina. I w tym pogodzeniu dobra ze złem, świętości z grzechem, piękna z brzydota — upatrujemy źródło owej zadziwiającej harmonii między przedstawieniami zdarzeń z życia św. Wojciecha a wszechświatem bordiury.

ZAKOŃCZENIE

Idąc śladami romańskiej symboliki staraliśmy się dotrzeć do treści ideowych Drzwi Gnieźnieńskich. Widzieliśmy, jak czcigodne podwoje otwierały przed średniowiecznym człowiekiem bramy rajy i zbawienia, bezpieczeństwa i dobra, broniąc go przed złem, grożącym mu bezustannie poza obrębem Kościoła. Czyż jednak wspaniałe płaskorzeźby, ilustrujące troskliwie wybrane sceny z życia św. Wojciecha, po to tylko powstały, abyśmy pospiesznie je mijali przechodząc do wnętrza kryjącego w sobie bezcenne relikwie? Pragnąc usunąć tę pozorną sprzeczność między treściami ideowymi a użytkowym przeznaczeniem dzieła sztuki uprzytomnić sobie musimy związek drzwi kościelnych z architektonicznym zapleczem. Jak słusznie przypomniał Evers, portal w w. XII i XIII służył za tło kultowe dla życia zbiorowego chrześcijańskiej gminy miasta czy wiejskiej osady, przejmując niejako funkcję starochrześcijańskiej apsydy, aby w późnym średniowieczu przekazać ją drewnianemu *retabulum*¹. Przed portalem witano dostojnych gości, wznoszono ołtarze, udzielano chrztu, zawierano małżeństwa, odprawiano pokutę, zbierano się na narady, wydawano sądowe wyroki. Plac przed kościołem, miejsce zebrań i sprawowania czynności o charakterze prawnym, spełniał rolę niemal ratusza, a sam portal wzbogacony uskokami i nadprożem, oży-

²⁸ G. d'Auvergne; por. de Bruyne, *L'Esthétique du Moyen Âge*, s. 129.

¹ H. G. Evers, *Tod, Macht und Raum als Bereich der Architektur*, München 1939, s. 168—198. Na pracę Eversa zwrócił uwagę w związku z Drzwiami Gnieźnieńskimi P. Paulsen w artykule *Was bedeutet die Bronzetür zu Gnesen für die Frühgeschichte des deutschen Ostens*, który po raz pierwszy ukazał się w czasopiśmie „Germanien”, I, 1941, a w postaci rozszerzonej w kwartalniku „Jomsburg”, V, 1941, s. 43—69.

wiony smukłymi kolumnkami i odkutymi w kamieniu postaciami ludzkimi, strzeżony przez czujne lwy, podniesiony został do symbolu najwyższej godności łukiem tympanonu i okalających go archiwolt, niby dalekie echo rzymskich łuków triumfalnych². Stąd jego nazwa *porta regia*, obok kultowej *porta coeli*³. Wykształcenie się tak rozwiniętego portalu perspektywicznego poprzedziły w XI i XII stuleciu wspaniałe, romańskie drzwi.

Mamy podstawę przypuszczać, że podobną funkcję społeczną, choć w węższym, być może, zakresie, spełniały także Drzwi Gnieźnieńskie. Wskazują na to zarówno prace archeologiczne prowadzone na Górze Lecha, jak i teksty pouczające o zwyczajach w dawnej Polsce⁴.

Jak informuje Brückner w *Dziejach kultury polskiej*, w czasie wyvodu związanego z chrztem — gdy błogosławieństwo kapłana zastępowało dawne oczyszczenie niewiasty — „kobieta klęczała z świecą w rękach przed drzwiami kościelnymi”⁵. Podobnie i obrzęd ślubny łączył się z zewnętrzną stroną budowli. Zgodnie z zachodnim rytuałem aktu zawarcia małżeństwa dokonywano w średniowieczu przed wejściem do świątyni: *ante hostium, ante fores ecclesiae*⁶. Z kolei we wnętrzu następowała msza ślubna, po której kapłan udzielał uroczystego błogosławieństwa. *Statuty legata Filipa* z r. 1279 oraz późniejsze nasze postanowienia synodalne wskazują, że w Polsce śluby odbywały się przed kościelnymi drzwiami jak na Zachodzie; i u nas rytuał *ante fores* oddzielano od rytuału mszy ślubnej, przy czym nawet się nie utrzymał zwyczaj uroczystego błogosławienia nowożeńców w kościele. Obrzęd ślubny ludności wiejskiej i pospólstwa z reguły kończył się u drzwi kościoła. Przy ślubie „nie było i mszy uroczystej; para stawała przed kościelnymi drzwiami, ksiądz wymawiał formułki po polsku, nakładał pierścionki, wiązał ręce stułą, całował młodego, a ten młodą, pobłogosławił ich, ale mszy osobnej nie odprawiał”⁷.

Otóż nie brak dowodów, wprawdzie późnych, niemniej opartych na długiej tradycji, że rytuału *ante fores ecclesiae* pilnie przestrzegano w katedrze Panny Marii w Gnieźnie. Najstarsza bowiem agenda gnieźnieńska, zachowana w postaci druku krakowskiego z r. 1512, ułożona z polecenia kardynała Fryderyka a zwana niemieckim zwyczajem *obsequiale* lub *exsequiale*, wymienia dwa rytuały: obok nowszego starszy, polegający na bło-

² O sakramentalnym charakterze rzymskiego łuku tryumfalnego pisze F. Noack, *Triumph und Triumphbogen* (Vorträge der Bibliothek Warburg, V, 1925—1926, Leipzig und Berlin 1928, s. 147—201); por. również Evers, *o. c.*, s. 159, przypis 57; także H. Lützel, *Sinn und Formen religiöser Kunst* (Saeculum, III, 2, München 1952, s. 278).

³ Już Grzegorz z Tours (IV, rozdz. XIII) używa tego określenia w zdaniu: „Ad regias aedis sacrae, quae tunc reserratae erant, adpropinquant”; por. Evers, *o. c.*, s. 184.

⁴ K. Żurowski, *Sprawozdanie z badań wykopaliskowych na Górze Lecha w Gnieźnie w latach 1948—1951* (Studia wczesnośredniowieczne. Studia, materiały, sprawozdania, t. II, Warszawa—Wrocław 1953, s. 89—111).

⁵ Brückner, *o. c.*, t. I, s. 261.

⁶ W. Abraham, *Zawarcie małżeństwa w pierwotnym prawie polskim* (Studia nad historią prawa polskiego, t. IX, Lwów 1925, s. 371).

⁷ Brückner, *o. c.*, s. 262.

gosławieństwie małżeńskim *ante fores ecclesiae*. Rytuał ten, *ordo benedictionis seu intronisationis sponsi et sponsae secundum quorundam consuetudinem*, „był właśnie dawnym gnieźnieńskim rytuałem benedycji małżeńskiej przy ceremonii u drzwi kościoła i został następnie pomimo wydania nowej agendy utrzymany jako zwyczajem uświęcony, a później go również uszanowano”⁸.

Dodajmy, że inne czynności kultowe także związane były z portalem, i to nie tylko w średniowieczu. W *Pontificale Romanum* z r. 1561, drukowanym w Wenecji, gdzie pod późną redakcją Abraham dostrzega ślady pierwotnej stylizacji, o ceremoniale obowiązującym w czasie konsekracji kościoła czytamy: *Pontifex sedens cum mitra in faldistorio ante fores ecclesiae sibi parato et versus ad populum, facit ibi breviter sermonem de virtute et privilegiis ecclesiae dedicationis et decimis et aliis provenientibus ecclesiasticis integre persolvendis. Fundator quoque ecclesiae et plebs diligenter admonentur de dote illius et qualiter honorem ecclesiae et presbyteris exhibere debent*⁹. W krakowskim *Pontificale* z w. XII, miejscowego zapewne pochodzenia, właściwy *passus* brzmi: *His ita per ordinem gestis cum redierit iterum ad ostium ecclesie facto silentio habet pontifex verbum ad plebem de honore ecclesiastico et decimis vel oblationibus ecclesiarum ac de anniversario ipsius ecclesie dedicationis. Ipse autem dominus et constructor ecclesie admonetur de dote illius et qualem honorem vel curam ecclesie et presbitero exhibere debet*¹⁰. W taki sposób na oczach wiernych uroczystość konsekrowania i dedykowania świątyni przemieniała się w umowę prawną. Kościół przez usta biskupa nakładał panu feudalnemu obowiązki służebnej powinności. *Ipse dominus et constructor ecclesie* musiał się czuć wyróżniony tym aktem wobec zgromadzonej społeczności. Czyż było dostojniejsze miejsce dla uwiecznienia jego dumy niż półkolistie zamknięte pole tympanonu? Tu czynność prawna powtórzona w kamieniu przybrała kształty nadziemskiej rozmowy: hieratyczna surowość siedzącego w majestacie Chrystusa zatarła indywidualne rysy biskupiej twarzy, a pod onieśmielonym fundatorem nogi się same ugięły w akcie pokornej zależności. Taka jest społeczna treść wieńczącego otwór wejściowy tympanonu. Reprezentacyjna funkcja portalu na tym się nie kończyła. Mamy przekazy z drugiej połowy w. XII świadczące, iż uroczystości związane z konsekracją i dedykacją kościołów były pierwszymi zjazdami-kol-

⁸ Abraham, o. c., s. 424. Jak trafnie zauważa Evers (o. c., s. 178), średniowieczna tradycja zawierania małżeństw *ante fores ecclesiae* znalazła m. in. wyraz w nowożytnych przedstawieniach zaślubin Marii z Józefem, np. na obrazach Rafaela, Dürera, Parmeggianina, Rubensa.

⁹ W. Abraham, *Pontificale biskupów krakowskich z XII wieku* (Rozprawy Wydz. Hist.-Filozof. PAU, S. II, t. XI, nr 1, Kraków 1927, s. 9, przypis 2).

¹⁰ Kraków, Biblioteka Jagiellońska, rkps nr 2057. Abraham (o. c.) przypisuje go ogólnie pograniczu niemiecko-francuskiemu skłaniając się ku diecezji leodyjskiej. Z. Ameisenowa, *Rękopisy i pierwodruki iluminowane Biblioteki Jagiellońskiej*, Wrocław—Kraków 1958, s. 107-108, określa go jako dzieło wykonane w Krakowie, oparte na wzorach zachodnich. Cytowany ustęp przedrukował Abraham (o. c., s. 9) bez początkowych słów pierwszego zdania.

lokwiemi¹¹: „W r. 1161 do Łęczycy na konsekrację tumu przybyli Bolesław Kędzierzawy, Henryk sandomierski, Kazimierz oraz bratanek ich Odo, syn wielkopolskiego Mieszka, koło nich zaś zebrał się cały prawie episkopat polski, z rycerstwa zaś wszyscy najwybitniejsi mężowie”¹². „Podobna uroczystość, konsekracja kościoła jędrzejowskiego (w r. 1174—1176), ściągnęła książąt Mieszka i Kazimierza, którzy przybyli tam jako *domini terre* w towarzystwie biskupów i opatów oraz licznych orszaków znakomitego rycerstwa¹³”. Do tych chwil niejednokrotnie później wracano, i to nie tylko myślami. Wskazują na to liczne zjazdy, które się odbywały w Łęczycy po r. 1161.

Niewątpliwie przed kościelnymi drzwiami gromadzono się także na sądy, ale wzmianek źródłowych o tym odnaleźć się nam nie udało¹⁴.

Lublin 1954.

ЛЕХ КАЛИНОВСКИ

ИДЕЙНОЕ И ЭСТЕТИЧЕСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ ГНЕЗНЕНСКИХ ДВЕРЕЙ

Гнезненские двери являются единственными уцелевшими остатками оборудования романского архикафедрального собора XII века в Гнезне. Вделанные в XIV веке в стены готического храма они издавна были предметом традиционного восхищения вследствие своей старины и связанного с нею исторического значения. Несмотря на ценные труды поясняющие стилистическое происхождение а также время и место возникновения памятника, мы все еще не знаем, чем были эти двери для человека XII века: для мастера, для заказчика и для приемщиков.

Наш труд состоит из трех частей, из которых первая посвящается иконографическому анализу сцен из жизни св. Войцеха и фигурных мотивов бордюра, вторая занимается идейным содержанием произведения, третья же пытается определить эстетическую программу, по которой произведена была артистическая отделка Гнезненских дверей.

I

Сравнивая Гнезненские двери с более ранними и современными им такими-же памятниками, мы убеждаемся, что ближе всего к Гнезненским дверям по пропорции, по числу и характеру отдельных сцен и их порядку — приходятся двери в Гильдескейме и они-то наверно послужили в общих чертах образцом для автора Гнезненских дверей. Разница состоит в том, что в Гильдесгейме цикл начинается и кончается

¹¹ S. Zachorowski, *Colloquia w Polsce od XII do XIV w.* (Studia z historii prawa kościelnego i polskiego, Kraków 1917, s. 37—38).

¹² *Tamże*, s. 52.

¹³ *Tamże*.

¹⁴ О коścieле, jako miejscu czynności prawnej, na jedną tylko natrafiliśmy wzmiankę, mianowicie w testamencie Dzierzka z końca w. XII (*Cod. dipl. Poloniae*, I, nr 6): „Haec autem dicta et scripta sunt in ecclesia beatae Mariae ante ipsius altare, sub testimonio solius Dei et genetricis eius, dominique Johannis primi ibidem praepositi, facta ad eum confessione, et sacri corporis et sanguinis Christi de manu ipsius communione sumpta, dum ad bellum processi”.

наверху, а в Гнезне — внизу. Кроме того у Гнезненских дверей имеется, кроме главного мотива — сцен из жизни св. Войцеха, добавочный мотив — бордюр с зооморфическими изображениями.

Избрание формальной схемы для отдельных сцен из жизни св. Войцеха свидетельствует о хорошем ознакомлении с произведениями западного искусства. Это вовсе не удивительно, потому что в XII веке художник руководствовался не столько чувственными восприятиями, сколько шаблонными композиционными схемами, продуктами коллективной фантазии в такой же степени сверхперсонального характера что и язык. Эти схемы осуществленные в различных произведениях искусства, благодаря традиции мастерских становились иконографическими типами, а под влиянием культа приобретали значение символов.

Сцена I, Рождение св. Войцеха, основана на сирийском типе Рождения Христа (рис. 1). Лежачее положение роженицы и мотив купели младенца встречается также в изображениях рождения других библейских фигур, нпр. Девы Марии (рис. 2, 3) или св. Иоанна Крестителя (рис. 4).

Сцена II, Посвящение во храм св. Войцеха, отвечает Сретению Иисуса Христа (рис. 5—8).

Сцена III, Родители отдают св. Войцеха в науку в Магдебурге, приводит на память родителей св. Ремакля отдающих сына под покровительство св. Евлогия на знаменитом *retabulum* из Ставелота (рис. 9).

Позицию св. Войцеха в сцене IV можно причислить к часто встречающейся позе пред ликом Христа или святого погруженного в молитву (рис. 11, 12).

Сцена V, Св. Войцех получает от императора Оттона должность пражского епископа, напоминает две тематические сходные сцены украшающие упомянутое *retabulum* св. Ремакля из Ставелота (рис. 9).

У сцены VI, Св. Войцех изгоняет дьявола из бесноватого, имеется много аналогий в иллюстрациях евангельских текстов, описывающих исцеление бесноватого из Гераза (рис. 13—15), а также в агиографических циклах (рис. 16—17).

К христологическим примерам VII сцены, Видения св. Войцеха, принадлежит Сон Иосифа (рис. 8) и Сон Трех Волхов (рис. 22). Изображение сна, во время которого Бог извещает человека о своей воле, встречается кроме того часто в житиях святых (рис. 19, 20, 24), даже в Старом Завете (рис. 21, 23) и в мирских книгах.

Сцена VIII, Св. Войцех обвиняет перед князем Болеславом в продаже христиан в рабство, повторяет точно композицию сцены VI, что обеим сценам можно приписать общий образец. Примеры приводит также Энеида XII века (рис. 26).

Многочисленные примеры сцены IX, Чудо св. Войцеха с кувшином, находятся среди иллюстраций обоих Заветов (Чудо Иисуса Христа в Кане — рис. 28; Прием Авраамом трех ангелов — рис. 30; Пир Соломона, Пиршество Юдифи и Голофернеса, Свадебное пиршество Самсона и Женщины из Талемната, в агиографических мотивах — рис. 31, 32) и в светских текстах (рис. 33, 34).

Сцена X, Св. Войцех едет в Пруссию, представлена также как Призвание апостолов Петра и Андрея (рис. 35) или Чудесный улов рыб (рис. 36). Наиболее близкие примеры можно найти в житиях святых (рис. 37).

Сцена XI, Крещение пруссов св. Войцехом. Мотив крещения в бадье посредством окунания, редко встречающийся в изображениях крещения Господина, как правило выступает в иллюстрациях проповеднической деятельности святых Господних (рис. 39—41).

Сцена XII, Св. Войцех проповедует пруссам. В христологических темах нет непосредственного образца для формальной композиции этой сцены, имеются только косвенные образцы с похожим размещением фигур, но с другим содержанием. Зато

тема проповеди схожей композиции очень часто повторяется в изображениях взятых из жития святых.

Сцена XIII, Св. Войцех совершает последнее богослужение. Тема богослужения появляется в конце XII и в начале XIII века в литургической и агиографической литературе (рис. 42).

Сцена XIV, Мученическая смерть св. Войцеха, по нашему мнению состоит из двух независимых от себя мотивов: первый из них — это прусс пронизывающий копьем св. Войцеха (рис. 43), другой мотив — это прусский балтиец опирающийся ногой на св. Войцеха, в позе напоминающей Давида или Самсона борющегося со львом (рис. 44, 46), или Самсона сражающегося с Филистинами (рис. 45).

Для сцены XV и XVI нам неизвестны примеры.

Сцена XVII, Перенесение останков св. Войцеха, связана с двумя иконографическими мотивами: с изображением Ковчега Завета в рукописях Старого Завета и со средневековым культом мощей (рис. 47, 49).

Сцена XVIII, Сложение св. Войцеха во гроб, передает Сложение во гроб Иисуса Христа (рис. 50), Авраама и святых Господних (рис. 51).

Умозаключения по поводу первой главы приводят к следующим общим выводам:

Иконографические мотивы и формальные композиции, представляющие жизнь св. Войцеха на Гнезненских дверях, несмотря на многочисленные связи с литературными текстами, не представляют собой ни буквального ни свободного перевода слов агиографа на язык резьбы, но рекомендуются собственной артистической родословной, независимой от писанных источников. Как авторы житий, страстей и легенд использовали современную агиографическую традицию, так автор барельефов черпал мотивы и схемы из современной ему иконографической традиции. Не все однако сцены обладают в одинаковой степени богатыми образцами. Мотивы и схемы, для которых мало основных образцов или нет вовсе, надо считать наиболее самостоятельными.

Так как произведенный анализ не вскрыл никакой двойственности иконографических замыслов, то мы считаем, что проект обеих створок был сделан одним художником. Однако мы не сумеем ни указать на непосредственный источник всего цикла, ни определить ту артистическую среду, из которой зачерпнуты образы. С другой стороны, надо заметить, что без труда удалось собрать порядочно мотивов и схем из территории Нижней Лотарингии, что согласуется с результатами стилистических исследований Морелёвского.

Какова была ведущая мысль, на основании которой составлена была агиографическая программа Гнезненских дверей? Образцом, примером жизни каждого христианина является жизнь Иисуса Христа. Подражать этому образцу должен каждый человек стремящийся к совершенству. На Гнезненских дверях св. Войцех приходит в мир как Христос и как Иисус посвящается во храм, как Христос изгоняет дьявола из бесноватого, творит чудеса, проповедует, и как Христос после мученической смерти в гробу обретает вечный покой. В сценах из жизни св. Войцеха средневековый зритель замечал прежде всего сходство с жизнью Христа и святых Господних, благодаря чему весь становился ему понятным и близким.

Девять сцен из жизни св. Войцеха на каждой створке обрамляет как-будто широкой рамкой бордюр: волнообразный стебель с ритмическими разветвлениями в левую и правую сторону, спирально скрученными, оживленное перемежающимися листьями, цветами и фруктами с вплетенными в растительность человеческими фигурами, животными, птицами, пресмыкающимися и фантастическими тварями смешанного вида.

Автор производит подробное описание и морфологический анализ сначала стебля и ответвлений, а затем листьев и цветов и наконец дополнительных мотивов.

Бордюры левой створки схватывает сорок три декорированные поля: один походный мотив, один переходный мотив и сорок одно спиральное ответвление. Стебель несколько раз прерывает свое направление и начинает сызнова. Бордюры правой створки состоит из сорока двух декоративных полей, в том числе два исходные мотивы, одна переходная композиция и тридцать девять спиральных разветвлений.

Сравнивая флору обеих створок мы констатируем сосуществование двух артистических признаков: с одной стороны (левая створка) примитивной пальметтовой растительности и суровых попыток „реалистического” видения окружающей действительности, с другой же (правая створка) зрелых пальметтовых композиций и образцового отвлеченного мышления с красивыми формальными схемами, равными античным образцам.

Двум видам флоры отвечают два вида фауны. На левой створке, из общего числа двадцати пяти зооморфических мотивов, только пять относятся к несуществующим тварям. Зато на правой створке, из общего числа тридцати восьми фигурных мотивов, только восемнадцать реальны.

Напрашивается вывод, что бордюры обеих створок являются произведениями двух мастеров различающихся темпераментами. Автор бордюра левой створки был художником молодым, если не летами, то присвоенным артистическим кругозором. У него было меньше опыта и он менее увлекался шаблонным романским трафаретом, зато живо воспринимал импульсы получаемые от окружающей его природы. Автор бордюра правой створки несомненно принадлежал к старшему поколению, был одним из опытных мастеров XII века, сознательно нагибал свое произведение к традициям знаменитых центров западно-европейского искусства.

Хотя два художника изготовили бордюры, вероятно один только проектировал композицию всего произведения. Откуда он мог заимствовать свой замысел?

Рассматривая историю растительного сплетения с зооморфическими мотивами в спиральных ответвлениях мы видим, что тип бордюра Гнезненских дверей является одним из звеньев наследия античной культуры. В годы между XI и XII веками центром процветания этого орнамента была Италия, а в Италии Ломбардия, поэтому его можно справедливо назвать ломбардским мотивом. Из Ломбардии выходящий стебель с фауной в растительных сплетениях распространился по соседним странам, а пропегировали его прежде всего мастера „*comasini*”, следы резца которых мы находим в это время на север от Альп почти на каждом шагу.

Автор определяет происхождение мотивов выполняющих спиральные ответвления, начиная, согласно с естественным порядком, с людей: работа в винограднике (нр 11—13), пигмей сражающийся с журавлями (нр 60), нагой человек охотящийся с собакой на зайца (нр 2—4), нагой человек наводящий лук на белку (нр 6, 7), спящий нагой человек подвергающийся нападению льва (нр 72), нагой человек нарезающий куст виноградной лозы (нр 85), чтобы после описания настоящих местных животных: козла (нр 10), волка (нр 15), оленя (нр 16), и экзотических: льва (нр 14, 39, 41 также 59), обезьяны (нр 37, 47), верблюда(?) (нр 81), настоящих местных птиц: вороны (нр 5, 9, 17), петуха (нр 17), птиц вроде голубей или воробьев (нр 51, 53, 74, 75,) и экзотических: павлина (нр 42) — перейти к мифологическим и фантастическим тварям: центавру (нр 67, 73), мужской разновидности сирены (нр 72), василиску(?) (нр 68), крылатому дракону (нр 17, 44, 56, 65, 71), дракону без крыльев (нр 61, 77, 79), фантастическим четвероногим (нр 18, 54, 55, 57, 58, 69, 70, 79) и фантастическим птицам (нр 48, 58).

Среди упомянутых существ отличается группа независящих от себя иконографических сюжетов, таких как центавр держащий в руке ужа (нр 1), охота на зайца (нр 2—4), охота на белку (нр 6, 7), возделывание винограда, заимствованное из календарного цикла распределения трудов по месяцам (нр 11—13, рис. 140, 141), рыцарь сражающийся с драконом (нр 44, 45), пигмей защищающийся от журавлей (нр 60), лев (вместо орла) грызущий хвост ужа (нр 65), человек подвергающийся нападению льва (нр 76). Большинство остальных дополняющих мотивов, а также часть тварей входящих в состав „независимых” сюжетов — типичны для средневекового бестиариума. Разница в стилистике бордюра обеих створок, а также многочисленность „независимых” ситуаций свидетельствует о том, что дополнительные мотивы были зачерпнуты из нескольких образцов. Мы вероятно не совершим ошибки принимая, что этими образцами не были писанные бестиариумы. Ведь изображения животных и птиц скрытых в спиральных ответвлениях узора, служащие одновременно для украшения и для удовлетворения любознательности человека, были представлены в изделиях артистического ремесла и в архитектурной резьбе непрерывно от конца средневековья до XII века. Источником этих изображений была передаваемая из одной среды в другую и из поколения в поколение традиция мастерских (рис. 136—138), которая даже подвергалась влиянию Физиологуса и литературных бестиариумов — сохранила свою независимость и самостоятельность. По нашему мнению бордюр Гнезненских дверей является одним из звеньев этой традиции, еще недостаточно исследованной.

II

Понятие двери находится в нераздельной связи с понятием входного отверстия. В старохристианские времена дверь ведущая во храм с одной стороны ограждала вход от любопытства язычников, как об этом свидетельствует должность привратников, вратарей, с другой стороны, согласно с библейской символикой, приглашала переступить порог святыни и принять участие в церковных таинствах, так как Христос сказал, что он является дверью, через которую если кто войдет, тот спасется (Иоанн 10, 9).

Средневековье, получив в наследство от старохристианского искусства обычай украшения дверей богатой декорацией, сохранило первоначальную символику, применяя ее к порталу как к целому, состоящему из дверей и архитектурного окаймления. В зависимости от того, какую этимологию принято считать правильной, двери обозначают теперь или Христа противящегося доступу зла: *ostium* от *obsistere* или *obsidere*, или же Христа указывающего путь к святому месту и к спасению: *ostium* от *ostendere*. В XI и XII веках идейное содержание портала часто обосновывают эпиграфические тексты повторяющие в буквальном смысле или с некоторыми изменениями евангельские тексты.

Большинство средневековых дверей оповещает историю Христа, с предшествующей иногда историей Адама и Евы, пополненную кроме того иногда сценами из жита местного заступника. Если на дверях изображены апостолы — их фигурам нужно приписать тоже самое идейное содержание, какое мы сочетаем с изображениями Христа, противопоставленным истории Адама и Евы, так как согласно средневековому толкованию само понятие *porta* происходящее от латинского *portare* обозначает апостолов, которые несли науку Христа к людям доброй воли.

Как благодаря проповедничеству апостолов, так и благодаря заслугам мучеников может христианин обрести царствие небесное. В артистической форме выразил это Альберто Сотио во фреске последней четверти XII века, изображающей св. св. Джованни и Паоло в Сполето (рис. 148). Фреска представляет в замкнутом полукругом

поле — по бокам мученичество святых Иоанна и Павла, а в середине обоих мучеников находящихся напротив друг друга. Здесь каждый из них держит в руках одну створку дверей. Эти двери ведут в рай, как об этом свидетельствует бюст Христа в сиянии, уместенный сверху, над святыми.

Из этого следует, что мученичество св. Войцеха воснесено в Гнезне до ранга христологической идеи. В воображении человека XII века смерть епископа Войцеха (Адальберта) отвергла врата спасения языческому племени пруссов, а по политической аналогии также жителям Западного Поморья. Несомненно такую религиозную мотивировку имело повествование о Войцехе Славниковиче, привратнике храма Господина.

Каким образом гармонизирует мир представленный в бордюре с драматическим повествованием о деяниях св. Войцеха? Какую роль можно ему приписать?

Следя за умозаключениями Мейера Шапиро — в бордюре следует видеть игру фантазии романского художника, откровенное изъявление долго подавляемых эстетических стремлений, далеких от всякого религиозного содержания, какое мы сочетаем с восемнадцатью сценами представляющими жизнь и мученическую смерть св. Войцеха.

Этого рода „орнаментальное” толкование бордюра несомненно обогащает наше знание о художнике и эстетических веяниях эпохи, но все-таки кажется нам недостаточным. Совершенно ведь по-иному представлялись Гнезненские двери глазам духовного феодала, разум которого питался теологическими умозаключениями и глазам широких слоев общества.

Для разума занимающегося теологическими рассуждениями в мотивах спиральных ответвлений заключались черты морализирующего символизма. Животные например имели в средних веках свою непосредственную символику, которая представлялась убедительной зрителю, независимо от того, с какой целью она была введена художником. Эту символику установила многовековая традиция благодаря несметным копиям и переводам греческого Физиологуса и благодаря bestiариям, которые хотя были иногда переделываемы на руководства по естествознанию, по правилу сохраняли аллегорические черты.

Смотря на Гнезненские двери глазами широких масс общества толкование бордюра надо сочетать с общей интерпретацией звериных изображений в романском искусстве. Самый правельный анализ этого явления произвел Ричард Гаманн. Как тело в греческом искусстве, так в романском искусстве животное составляло главную категорию артистического выявления. Мифически настроенный разум тогдашнего человека требовал звериных изображений, так как они были символом его эмоциональной жизни, образным знаком его восприятий, чувств и верований.

Гнезненские двери как каждое большое произведение искусства XII века являются своего рода — *mutatis mutandis* — средневековой энциклопедией. Изображены на них вещи божественные и человеческие, христианские и языческие, хорошие и дурные. Все они замкнуты кругом природы: людей, зверей (bestиариум), птиц (авиариум), пресмыкающихся и растений (гербариум). Стебель со спиральными ответвлениями и оживляющие его твари представляют всю природу, а следовательно также и окружающий человека мир чудес, расточаемый в повествованиях баянов, таинственных сил, далеких мифов, непрестанных опасностей. Св. Войцех, борец за веру, направляется к прусским балтам на встречу мученической смерти, в языческий мрак. Присматривается ему лес, в который сбежали всякие звери, каких не видано, слыхом не слыхано. Так же присматривался когда-то лес и сбежались все звери, когда св. Юлиан-Странноприимник возвращался после неудачной охоты, чтобы в приступе свирепого гнева, затемняющего сознание совершаемого преступления, убить ро-

дного отца и мать. Историю об этом многократно в средних веках передавали и на пергаментных листах готических сводов записывали много раз ее содержание, однако только Фалуберт сумел повторить ее словами переливающимися как золото романской раки и проникающими в глубину души.

Быть может для мастерового, который рисовал проект и моделировал из воска бордюры Гнезненских дверей, мир наш был радостной возможностью проявления своей эстетической восторженности. Для народа, связанного с природой, с ритмом ее жизни, с землей, лесами и водами, мир был действительностью, в той же степени заманчивой, в какой угрожающей своей таинственностью.

III

Моральный дуализм (добро и зло) и философский дуализм (мир духа и материи) выраженные как в сценах из жизни св. Войцеха, так и в противопоставлении этих сцен окружающему их бордюру, не исчерпывают идейного содержания Гнезненских дверей. Философская литература XII века и тексты источников из области искусства и эстетики свидетельствуют о том, что разум тогдашнего человека стремился победить дуализм, используя представление о видимом материальном мире в качестве прообраза невидимого мира. Самое полное выражение этого стремления воплотилось в неоплатоновском направлении мышления в средние века.

Какая эстетика скрывается за барельефами Гнезненских дверей — об этом нам говорят непосредственно никакие писанные источники, но мы полагаем, что луч света на эту эстетику бросает надпись умещенная на дверях, которые приказал изготовить приблизительно в 1140 году Сугериус для аббатства св. Дионисия под Парижем: *Portarum quisquis attollere quaeris honorem etc.* — Панофски обратил внимание на неоплатоновские элементы надписи и указал на Эриугена как на посредника, с произведениями которого Сугериусу нетрудно было ознакомиться. Существует однако еще одна возможность заимствования. В XII веке формулировку Эриугена повторяет эстетика Виктора: *Omnis visibilis pulchritudo invisibilis pulchritudinis imago est* — всякая видимая красота есть образом невидимой красоты. По словам Гугона от св. Виктора красота человеческого тела есть образом света духовного: *In quantum visibilis homo contemplationis est janua, in quantum invisibilis est via.* Значение слова *janua* выясняет следующее предложение: *Janua est quia quodammodo invisibilia visibiliter ostendit.*

Таким образом идейное содержание дверей Сугериуса двойное. Наряду с простой символикой слов Христа, говорящего, что Он является дверью, через которую кто пройдет, тот спасется, какую сочетали в XII веке с каждой дверью ведущей в Божий храм, Сугерий придает им символику неоплатоновской эстетики света. У нас есть поводы предполагать, что наиболее выдающимся польским духовным XII века не чуждо было противопоставление двух эстетических систем, из которых первая нашла ревностного приверженца в лице Сугериуса, а за вторую усиленно ратовал св. Бернгард из Клерво. Возможно даже, что вырезанная в бронзе строка Сугериуса была известна и что это предположение вероятно — в этом убеждают нас многочисленные сношения нашего духовенства с Францией, в связи с пребыванием в этой стране папы Евгения III.

Уцелевшие старейшие источники относящиеся к Гнезненским дверям (XVII в.) называют их такими терминами: *porta regia, porta aenea, porta aurea*. По свидетельству технологических исследований произведенных в последнее время, Гнезненские двери не были золочены, поэтому термин *porta aurea* может иметь только то значение, которое придавала ему средневековая эстетика освещения. Согласно же средневековой

этимологии — бронза: *aes*, *aer-is*, золото: *aur-um* и серебро: *ar-gentum* красивы потому, что поглотили *aer* — воздух, освещенный солнцем и звездами, который блестит, когда на него ложится лучи внешнего света: *Naturale est ut metallorum splendor plus fulgeat, alia luce percussus*.

Остается наконец истолковать наличие реалистических элементов в Гнезненских дверях. По нашему мнению эти элементы с первыми проявлениями открытия природы, характерными для ренессанса XII века.

В XII веке постоянное стремление познать природу и подчинить ее, с одной стороны способствовало обогащению науки о человеке и его возможностях (*homo artifex*), а с другой стороны было фундаментом новых понятий о вселенной как о главенствующем единстве выступающем за пределы чувственных осязаний. Оба главные течения мышления в XII веке: гуманитарное и естественное, породнившиеся с философией Платона, которого до XII века считали величайшим философом — чрезвычайно удачно пошли рука об руку в вопросе человека мирокосмоса, введенном в тогдашнюю литературу Гонорием из Отён в Элюцидариум, и разработанном в школе в Шартр, проникнутой этическим и эстетическим оптимизмом. Вселенная является собранием упорядоченных существ, а ее единство охватывает собой противоположность материи и духа. Интеллектуальная радость по поводу существования мира проникает начиная с половины XII века произведения искусства, когда из каменных глыб то здесь то там возникают рядом с фантастическими тварями человеческие фигуры, звери, птицы и растения изображаемые с натуры. Перемена в способе артистического выражения отношения человека к миру наступила приблизительно в 1140 году. Несмотря на все продолжающиеся аллегорическое толкование неоплатоновская концепция чувственного мира как дороги ведущей к сверхестественной действительности все больше направляла тогдашние умы к материальным особенностям предметов. Многочисленные следы нового отношения, характерного для второй половины XII века, для последней четверти находятся также в Гнезненских дверях. Особенно бросается в глаза этот реализм в бордюре на левой створке.

Идя следами романской символики мы старались разгадать идейное содержание Гнезненских дверей. Мы видели как почтенные двери отпирали средневековому человеку врата рая и спасения, безопасности и добра, храня его от зла угрожающего ему непрерывно вне предела костела. Как справедливо заметил Эверс, великолепные барельефы не потому появились, чтобы их торопливо миновать, проходя внутрь собора содержащего неопредимые реликвии. В XII веке портал, а следовательно и двери исполняли роль фона для христианской общины перенимая, так сказать, функцию старохристианской абсиды, чтобы в позднем периоде средневековья передать ее деревянному *retabulum*. Перед порталом встречали именитых гостей, воздвигали алтари, крестили, венчали, исповедали — здесь собирались на вече и выслушивали судебные приговоры. У нас есть основания предполагать, что такую функцию исполняли Гнезненские двери.

LECH KALINOWSKI

LE CONTENU IDÉOLOGIQUE ET ESTHÉTIQUE DE LA PORTE DE GNIEZNO

La Porte de Gniezno est le dernier vestige de l'ancienne basilique romane du XII^e siècle. Incorporée au XV^e siècle à une église gothique elle est depuis lors l'objet d'une admiration toute particulière justifiée par sa valeur de monument antique et historique. Bien que nous connais-

sions des ouvrages remarquables expliquant la provenance stylistique, la date, le lieu et l'origine de cette oeuvre, nous sommes encore dans le vague quant à son rapport avec l'homme du XII^e siècle: artiste, fondateur et fidèles.

La présente étude se compose de trois parties dont la première est consacrée à l'analyse iconographique des scènes de la vie de saint Adalbert et des motifs figurés dans la bordure, la seconde traite des idées contenues dans l'oeuvre, la troisième par contre s'efforce de reconstituer le programme esthétique de la Porte de Gniezno.

I

1. La comparaison de la Porte de Gniezno avec d'autres plus anciennes ou contemporaines démontre qu'il y a une étroite affinité entre la Porte de Gniezno et celle de Hildesheim par leurs proportions, le nombre et la forme de leurs panneaux et par l'ordre des scènes. Sans doute, l'auteur de la Porte de Gniezno prit la porte de Hildesheim pour modèle. La différence consiste en ce qu'à Hildesheim le cycle commence et finit en haut contrairement à Gniezno où il commence et finit en bas. En plus la Porte de Gniezno présente, à côté de la trame principale: scènes de la vie de saint Adalbert, une trame secondaire: bordures à représentations zoomorphiques. La disposition formelle des scènes respectives sur la vie de saint Adalbert prouve une profonde connaissance des oeuvres d'art occidentales. Rien d'étonnant, car au XII^e siècle les observations de la nature cédaient le pas aux schémas de composition usuels produits par une imagination collective de caractère suprapersonnel au même degré que la langue. Apparaissant dans de nombreuses oeuvres d'art ces schémas devenaient, par la tradition d'atelier, des types iconographiques qui grâce au culte prenaient force de symboles.

La scène I: Naissance de saint Adalbert, est basée sur le type syrien de la naissance du Christ (fig. 1). Une accouchée allongée, ou le motif du bain d'un nouveau-né se rencontrent également dans les scènes présentant la naissance d'autres personnages bibliques, par exemple celle de la Vierge (fig. 2, 3) ou de saint Jean-Baptiste (fig. 4).

La scène II: Présentation de saint Adalbert, répond à la Présentation de l'Enfant Jésus (fig. 5—8).

La scène III: Les parents mettant saint Adalbert à l'école de Magdebourg, rappelle les parents de saint Remacle confiant leur fils à saint Elige du célèbre retable de Stavelot (fig. 9).

La position du corps de saint Adalbert plongé dans la prière dans la scène IV est identique avec l'attitude d'un donateur devant le Christ ou d'un saint adorant les reliques (fig. 11, 12).

La scène V: Saint Adalbert promu à la dignité d'évêque par l'empereur Othon, rappelle les deux scènes, de thème semblable du retable de saint Remacle à Stavelot (fig. 9).

La scène VI: Saint Adalbert exorcisant un possédé, offre beaucoup d'analogie avec les illustrations des textes évangéliques décrivant la guérison du possédé de Gerasse (fig. 13—15), ainsi qu'avec les cycles hagiographiques (fig. 16—17).

A la scène VII de la Vision de saint Adalbert endormi on peut rapporter les exemples christologiques du sommeil de saint Joseph (fig. 18) et du sommeil des Rois Mages (fig. 22). Du reste, la scène du sommeil pendant lequel Dieu fait connaître à l'homme sa volonté est fréquente dans l'*Ancien Testament* (fig. 21, 23), dans la vie des saints (fig. 19, 20, 24) et même dans les livres profanes.

La scène VIII: Saint Adalbert accusant les Juifs devant le Duc Boleslas d'avoir vendu des chrétiens, répète fidèlement la composition de la scène VI à tel point qu'on peut leur attribuer des modèles communs. De pareils agencements des personnages se rencontrent dans l'*Enéide* du XII^e siècle (fig. 26).

On trouve de nombreux exemples de la scène IX: le Miracle de Saint Adalbert avec la cruche, dans les illustrations du *Nouveau* et de l'*Ancien Testament* (le Miracle du Christ à Cana, fig. 28; Abraham visité par trois anges, fig. 30; le Festin de Salomon; les Noces de Judith et

d'Holopherne; les Noces de Samson et de la femme de Talamata), dans les textes hagiographiques (fig. 31, 32) et profanes (fig. 33, 34).

La scène X: Saint Adalbert partant pour la Prusse, rappelle la Vocation des Apôtres Pierre et André (fig. 35), la Pêche Miraculeuse (fig. 36) et saint Amand passant la mer (fig. 37).

La scène XI: Saint Adalbert baptisant les Prussiens. Le motif du baptême dans une vasque *per immersionem*, très rare dans les représentations du baptême du Christ paraît de règle dans les scènes illustrant l'activité missionnaire des saints (fig. 39—41).

La scène XII: Saint Adalbert harangue les Prussiens. Dans les thèmes christologiques on ne trouve pas de modèle de cette scène. Il n'y a que des dispositions des personnages analogues, mais d'un sens différent. En revanche une composition semblable se répète fréquemment dans les scènes de sermon tirées de la vie des saints.

Le sujet de la scène XIII: Saint Adalbert disant sa dernière messe, apparaît souvent vers la fin du XII^e et au commencement du XIII^e siècle dans la littérature liturgique et hagiographique (fig. 42).

La scène XIV: le Martyre de saint Adalbert, se compose à notre avis, de deux motifs indépendants: le premier c'est un Prussien transperçant saint Adalbert de sa lance, conforme à la tradition iconographique établie dans les biographies d'autres saints (fig. 43), le second c'est un Prussien appuyant son pied sur le corps de saint Adalbert, dont le mouvement rappelle David ou Samson terrassant le lion (fig. 44, 46) ou Samson en lutte contre les Philistins (fig. 45).

Il manque d'exemples pour les scènes XV: Exposition du corps de saint Adalbert, et XVI: Boleslas le Vaillant rachète le corps de saint Adalbert.

La scène XVII: le Transfert des restes de saint Adalbert, se rattache par ses données iconographiques à la scène de l'Arche d'Alliance dans les manuscrits de l'*Ancien Testament* ainsi qu'au culte médiéval des reliques (fig. 47, 49).

La scène XVIII: la Mise au tombeau de saint Adalbert, reproduit la mise au tombeau du Christ (fig. 50), d'Abraham et des saints (fig. 51).

La prise en considération du chapitre 1^{er} nous mène aux conclusions générales suivantes: les motifs iconographiques représentant la vie de saint Adalbert sur la Porte de Gniezno ne sont ni une traduction servile, ni une traduction individuelle des textes littéraires en langage sculptural, mais démontrent une création artistique, indépendante des sources écrites. Pareillement aux auteurs des Vies, des Passions et des Légendes, qui exploitèrent la tradition hagiographique contemporaine, l'auteur des bas-reliefs puisait ses types dans la tradition iconographique de son temps. Pourtant toutes les scènes ne semblent pas avoir eu des modèles d'une richesse égale — il faut donc estimer les motifs, dont il y a très peu ou pas du tout de modèles, comme originaux.

Puisque l'analyse n'a démontré aucune dualité dans les conceptions iconographiques, nous pouvons supposer que le projet des deux vantaux est du même artiste. Il nous est pourtant impossible d'indiquer la source directe du cycle entier ni le cercle artistique où furent puisés les exemples. Il vaut relever toutefois qu'il a été possible de rassembler sans trop de difficulté beaucoup de motifs en Basse-Lorraine, ce qui est conforme aux examens de style faits par le professeur Morelowski.

Et voilà l'idée maîtresse du programme hagiographique de la Porte de Gniezno: la vie du Christ sert d'exemple à chaque chrétien, celui qui avance à la perfection doit l'imiter. La Porte de Gniezno nous montre saint Adalbert qui vient au monde comme Jésus, est présenté au temple comme Jésus, chasse le démon d'un possédé comme Jésus, fait des miracles, enseigne et meurt martyr comme le Christ et comme lui est mis au tombeau. Dans les scènes de la vie de saint Adalbert, l'homme du moyen âge apercevait avant tout cette ressemblance avec la vie du Sauveur et celle de ses Saints, ce qui lui faisait le cycle entier plus proche et plus compréhensible.

2. Neuf scènes de la vie de saint Adalbert sont encadrées sur chaque vantail par une large bordure, une tige ondulante se ramifiant à gauche et à droite en spirale, enjolivée de feuilles,

de fleurs et de fruits variés, avec dans le feuillage des figures humaines et animales, des oiseaux, des reptiles et des êtres fantastiques entremêlés.

Nous donnons une description détaillée et une analyse morphologique, d'abord de la tige et de ses branches, ensuite des feuilles et des fruits et pour finir, des motifs de remplissage.

La bordure du vantail gauche comporte quarante-trois panneaux décoratifs: un motif comme point de départ, un motif de passage et quarante-et-un embranchements en spirale (fig. 52). La plante interrompt maintes fois son cours et reprend de nouveau.

La bordure du vantail droit comporte quarante-deux panneaux décoratifs, deux motifs comme point de départ, une composition de passage et trente-neuf spirales (fig. 52).

En comparant la flore des deux battants nous constatons l'existence de deux mondes artistiques: d'un côté (le vantail gauche) on voit la végétation primitive de palmettes et des essais frustes de perception „réaliste”, de l'autre (le vantail droit) — des compositions de palmettes bien mûres, d'une perception „abstraite” et d'une beauté égalant les modèles antiques. A deux espèces de flore correspondent deux espèces de faune. Dans le vantail gauche le monde réel emporte sur le monde irréel: sur le total de vingt-cinq motifs zoomorphiques, on n'y trouve que cinq représentations irréelles. Par contre dans le vantail droit sur le total de trente-huit motifs de figures, on n'en trouve que dix-sept de réelles.

On est amené à penser que les bordures des deux battants sont l'oeuvre de deux artistes de caractère différent. L'auteur de la bordure du vantail gauche fut un artiste jeune, sinon par les années du moins par son horizon d'esprit; il avait moins d'expérience et avait moins de sympathie pour les canons de l'art roman, en revanche il dut réagir vivement aux stimulants de la nature environnante. L'auteur de la bordure du vantail droit était sans doute quelqu'un de plus âgé. Il fut lui-même un des artistes les plus experts du XII^e siècle et rattachait sciemment son oeuvre aux traditions des centres d'art éminents en Europe occidentale. Bien que deux artistes aient exécuté la bordure, l'un d'eux dut faire le projet de l'ensemble. Quelle fut donc la source de sa conception?

Un coup d'oeil sur l'histoire de la tige végétale avec ses motifs zoomorphiques dans l'embranchement en spirale nous apprend que le type de la bordure de la Porte de Gniezno est un chaînon de l'héritage de la culture antique. Dans les années entre le XI^e et le XII^e siècle, la Lombardie fut le centre d'épanouissement de cette ornementation, il est donc juste de l'appeler: motif lombard. C'est de la Lombardie que la tige ondulante avec spirales entremêlées de faunes se répandait dans les pays limitrophes, grâce aux „maestri comacini” qui ont laissé les traces de leur ciseau presque à chaque pas.

3. Nous établissons l'origine de ces motifs qui remplissent les embranchements en spirale, en commençant d'après l'ordre iconographique par les hommes: le travail dans la vigne (n° 11—13), la lutte d'un pygmée avec des grues (n° 60), un ignudus chassant un lièvre, accompagné de son chien (n° 2—4), un ignudus bandant son arc contre un écureuil (n° 6—7), un ignudus attaqué par un lion pendant son sommeil (n° 72), un ignudus coupant un cep de vigne (n° 85). Puis nous parlons des animaux indigènes: le bouc (n° 10), le loup (n° 15), le cerf (n° 16) et des animaux exotiques: le lion (n° 14, 39, 41 et 59), le singe (n° 37 et 47), le chameau (?) (n° 81), ensuite des oiseaux indigènes: le corbeau (n° 5, 9, 17), le coq (n° 17), des petits oiseaux dans le genre des pigeons ou des moineaux (n° 51, 53, 74, 75) et des oiseaux exotiques: le paon (n° 42), après cela des reptiles: le serpent (n° 1, 66, 82), pour finir par des êtres mythologiques et fantastiques: le centaure (n° 67, 73), le mâle de la sirène (n° 72), le basilic (n° 68), le dragon ailé (n° 17, 44, 56, 65, 71), le dragon sans ailes (n° 61, 77, 79), des quadrupèdes fantastiques (n° 18, 54-55, 57-58, 69, 70, 79) et des oiseaux fantastiques (n° 48, 58).

Parmi les motifs énumérés se distingue un groupe isolé de thèmes iconographiques: un centaure tenant un serpent dans ses mains (n° 1), la chasse au lièvre (n° 2—4), la chasse à l'écureuil (n° 6—7), la viticulture, prise dans le cycle du calendrier des travaux mensuels (n° 11—13; cf fig. 140, 141), le chevalier combattant un dragon (n° 44—45), le pygmée se défendant contre

des grues (n° 60); cf. fig. 142, 143), le lion (à la place de l'aigle) mordant la queue d'un serpent (n° 65), un homme attaqué par un lion (n° 76; cf. fig. 144, 145). La majorité des autres motifs de remplissage, ainsi qu'une partie des êtres appartenant au groupe isolé de thèmes iconographiques est typique pour le bestiaire du moyen âge. La différence de style de la bordure des deux vantaux ainsi qu'une diversité de traits originaux démontrent que les motifs de remplissage furent réalisés d'après plusieurs modèles. Nous n'allons sans doute pas commettre une erreur en soutenant que ces exemples ne furent pas des bestiaires écrits. On sait que ces scènes d'animaux et d'oiseaux, entremêlées dans les volutes des tiges végétales, qui servaient d'ornements et satisfaisaient en même temps les besoins humains de la connaissance du monde, étaient produites par le métier d'art et la sculpture depuis le déclin de l'antiquité jusqu'au XII^e siècle. La source de ces représentations fut la tradition des ateliers, transmise de centre en centre, de génération en génération (fig. 136-138). Bien que cette tradition subît l'influence des „Physiologus” et des bestiaires littéraires, elle gardait son indépendance. D'après nous, la bordure de la Porte de Gniezno est un des chaînons d'une telle tradition encore mal connue de nos jours.

II

1. La conception de la porte est liée directement avec la notion de la baie d'entrée. Dans les premiers temps de la chrétienté la porte conduisant au sanctuaire défendait d'un côté l'accès à la curiosité des païens, ce qui prouve la fonction des ostiaires, et de l'autre côté, conformément à la symbolique biblique, invitait à passer le seuil de l'église pour prendre part aux cérémonies du culte. Le Christ n'avait-il pas dit: „Ego sum ostium, per me si quis introierit salvabitur” (Jean 10 : 9) ?

Le moyen âge avait pris de l'ancien art chrétien l'usage d'orner la porte d'une riche ornementation, en gardant la symbolique originaire et en l'adaptant au portail considéré comme un tout, composé d'une porte et d'une embrasure architecturale. Selon l'étymologie adoptée comme juste, la porte signifierait: ou bien le Christ luttant contre le mal: *ostium* provient de *obsistere* ou de *obsidere*, ou bien le Christ indiquant la voie du lieu saint et du salut: *ostium* provient alors de *ostendere*. Au XI^e et XII^e siècle la signification idéologique du portail est fréquemment relevée par des textes épigraphiques répétant littéralement, ou avec quelque changement, les paroles de l'Évangile.

Les portes d'église du moyen âge racontent pour la plupart l'histoire du Christ, parfois précédée par celle d'Adam et d'Eve, et complétée en outre par des scènes de la vie d'un patron local. Quand sur les portes apparaissent des apôtres, il faut leur attribuer le même rôle que possèdent les représentations du Christ opposées à l'histoire d'Adam et d'Eve. D'après l'interprétation du moyen âge le terme *porta* provenant du verbe latin *portare* signifie les apôtres qui portaient l'enseignement du Christ aux hommes de bonne volonté.

Grâce aux apôtres allant en mission, ainsi qu'au mérite des martyrs, le chrétien peut monter au Royaume des Cieux. C'est Alberto Sotio qui donna une expression artistique à cette idée, dans une fresque de la fin du XII^e siècle à SS. Giovanni e Paolo de Spoleto (fig. 148). Sur un champ demi-circulaire l'artiste représenta d'un côté un roi condamnant à mort saint Jean et saint Paul, de l'autre leur martyre, et au milieu ces deux saints debout l'un en face de l'autre: chacun d'eux tient un vantail de la porte entre ses mains. C'est la porte qui mène au paradis: *janua paradisi*, comme le prouve le buste du Christ aux rayons divergents, placé au-dessus des saints.

A Gniezno le martyre de saint Adalbert fut élevé aux honneurs d'un sujet christologique. Dans la conception de l'homme du XII^e siècle sa mort devait ouvrir la voie du salut aux Prussiens païens et, par analogie politique, aux habitants, de la Poméranie Occidentale également. Telle était sans doute la raison d'être du culte voué à l'évêque Adalbert Sławnikowic, ostiaire de l'Église du Seigneur.

2. Y a-t-il une affinité entre la bordure et le récit dramatique de la vie de saint Adalbert? Quel rôle faut-il lui attribuer?

En développant les idées de Meyer Schapiro sur l'attitude esthétique dans l'art roman on pourrait voir dans la bordure avant tout le jeu d'imagination et l'expression sincère de goûts esthétiques bien éloignés des thèmes religieux, figurés dans les dix-huits scènes représentant la vie et la mort de saint Adalbert. Cette interprétation „ornementale” de la bordure élargit sans doute notre connaissance de l'artiste et des préférences esthétiques de l'époque. Mais la Porte de Gniezno fut autre chose aux yeux de l'artiste, autre chose aux yeux d'un féodal d'esprit nourri de spéculation théologique, et encore autre chose aux yeux du peuple.

A un esprit imbu de spéculation théologique les motifs zoomorphiques entremêlés dans les spirales révélèrent une tendance moralisatrice. Les animaux eurent au moyen âge une signification symbolique qui s'adresse directement aux fidèles, indépendamment de l'intention de l'artiste. Cette symbolique fut fixée par une tradition plusieurs fois séculaire, grâce à d'innombrables copies et traductions du grec *Physiologus* ainsi qu'aux bestiaires qui quoique transformés parfois en manuels d'histoire naturelle, ne manquaient pas de garder leurs caractères allégoriques.

En regardant la Porte de Gniezno avec les yeux du peuple, on est amené à placer l'interprétation de la bordure dans l'interprétation générale d'animaux de l'art roman. L'analyse de ce phénomène, faite par Richard Hamann, nous paraît la plus juste. Ainsi que le corps humain dans l'art grec, dans l'art roman l'animal constituait le sujet essentiel de la création artistique. L'homme d'alors, ayant un goût prononcé pour les mythes, demanda des scènes animales qui furent l'expression de son émotivité, c'est-à-dire le signe imaginaire de ses sentiments et croyances.

La Porte de Gniezno, parallèlement à chaque chef-d'oeuvre de l'art du XII^e siècle, est à sa manière — *mutatis mutandis* — une encyclopédie médiévale. Il s'y passe des choses divines et humaines, chrétiennes et païennes, bonnes et mauvaises, toutes circonscrites par le cercle de la nature: hommes, animaux (*bestiarium*), oiseaux (*aviarium*) et plantes (*herbarium*). La tige avec ses volutes est animée d'êtres représentant toute la nature: le monde merveilleux des récits des vagants, les pouvoirs mystérieux, les mythes lointains, les dangers continuels. Saint Adalbert, cet „athleta Dei” va chez les Baltes prussiens chercher la mort de martyr dans des ténèbres païennes. La forêt, avec toute une foule d'animaux connus de lui ou dont il avait entendu parler, le regarde. C'est ainsi, que forêt et animaux s'étaient jadis émerveillés de saint Julien l'Hospitalier, revenant d'une chasse manquée, pour commettre l'acte cruel d'un assassinat inconscient de son père et de sa mère. Cette histoire fut au moyen âge maintes fois racontée et maintes fois fixée sur des parchemins gothiques. Flaubert seul a su lui donner un éclat pareil à l'or des reliquaires romans pénétrant au plus profond du coeur.

Il est fort possible que pour l'artisan, qui dessina et modela dans la cire la bordure de la Porte de Gniezno, son travail fut l'occasion d'une joie esthétique. Pour le peuple, vivant près de la nature suivant le rythme de sa vie, lié avec la terre, les eaux et les bois, ce monde imaginaire devenait une réalité mystérieuse et effrayante.

III

Le dualisme moral (le bien et le mal) et philosophique (le monde de l'esprit et de la matière) exprimé dans les scènes de la vie de saint Adalbert et dans l'opposition de ces scènes avec la bordure n'épuisent pas les idées contenues dans la Porte de Gniezno. La littérature du XII^e siècle: les textes de source sur l'art et sur l'esthétique témoignent que l'homme, à cette époque, s'efforçait de combattre le dualisme en se servant de la vision du monde matériel pour se former une image du monde surnaturel. Cette tendance trouve sa parfaite expression dans le néoplatonisme médiéval.

De quelle esthétique s'agit-il dans la Porte de Gniezno? Aucun texte ne nous le dit directement, mais il suffit de se reporter au fameux titulus que Suger fit placer vers l'an 1140 sur la porte de l'abbaye de Saint-Denis près de Paris:

Portarum quisquis attollere quaeris honorem,
Aurum nec sumptus, operis mirare laborem.
Nobile claret opus, sed opus quod nobile claret
Clarificet mentes, ut eant per lumina vera
Ad verum lumen, ubi Christus janua vera.
Quale sit intus in his determinat aurea porta:
Mens hebes ad verum per materialia surgit,
Et demersa prius hac visa luce resurgit.

Erwin Panofsky attira l'attention sur les éléments néo-platoniciens de cette inscription. Suger dut être familier avec les écrits d'Eriugène et prit connaissance de son esthétique de la lumière. Il y a pourtant encore une autre possibilité d'influence. Au XII^e siècle la formule d'Eriugène fut reprise par l'esthétique victorienne: *Omnis visibilis pulchritudo invisibilis pulchritudinis imago est*. Selon Hugues de Saint-Victor, la beauté du corps humain est l'image du monde spirituel: *In quantum visibilis homo contemplationis est janua, in quantum invisibilis est via*. La signification du terme *janua* est expliquée par la phrase suivante: *Janua est quia quomodo invisibilia visibiliter ostendit*.

Les idées contenues dans la porte de Suger sont donc doubles. A côté de la simple symbolique des paroles du Christ: *Ego sum ostium, per me si quis introierit salvabitur*, sujet lié au XII^e siècle avec chaque porte menant à la maison de Dieu, il ajouta une symbolique plus profonde et plus élevée: celle de l'esthétique néo-platonicienne de la lumière.

Il y a lieu de croire que certaines personnalités éminentes du clergé polonais du XII^e siècle n'étaient pas sans connaître l'opposition de deux systèmes d'esthétique, dont l'un fut admirablement représenté par Suger et l'autre, plus austère, par saint Bernard de Clairvaux. Il est même possible que le versicule de Suger gravé dans le bronze était connu et propagé en Pologne. Chose vraisemblable, étant donné les nombreuses relations du clergé polonais avec la France, par suite du séjour du Pape Eugène III dans ce pays.

Le plus ancien document sur la Porte de Gniezno date du XVII^e siècle et parle de *porta regia, porta aenea, porta aurea*. Les dernières recherches technologiques aboutissent à la constatation que cette porte n'a jamais été dorée. Le terme de *porta aurea* ne peut donc avoir d'autre signification que celle que lui donnait l'esthétique médiévale de la lumière. Selon l'étymologie du moyen âge le bronze: *aes, aeris*, l'or: *aurum* et l'argent: *argentum* ont de la beauté parce qu'ils ont absorbé l'air: l'air éclairé par le soleil et les étoiles, l'air qui brille en recevant les rayons d'une lumière extérieure: *Naturale est ut metallorum splendor plus fulgeat alia luce percussus*.

2. Pour finir il nous reste à discuter les éléments réalistes dans la Porte de Gniezno. Si nous ne nous trompons pas, ces éléments se lient avec les premières manifestations de découvertes de la nature caractéristiques de la Renaissance du XII^e siècle.

Au XII^e siècle la tendance à connaître et à dominer la nature contribuait d'un côté à l'enrichissement de la connaissance de l'homme et de ses possibilités (*homo artifex*), de l'autre elle fut la base d'une nouvelle notion de l'univers comme unité supérieure, dépassant les phénomènes sensibles (*universitas*).

Ces deux courants de l'esprit du XII^e siècle, humanisme et science de la nature, apparentés à la philosophie de Platon, considéré jusqu'au XII^e siècle comme le plus grand philosophe, se sont réunis dans le thème de l'homme-microcosmos, alors introduit dans la littérature par Honorius d'Autun dans son *Elucidarium* et développé par l'Ecole de Chartres, imbue d'optimisme éthique et esthétique. L'univers est un ensemble d'êtres organisés, et son unité englobe la contradiction de l'esprit et de la matière. La joie intellectuelle de l'existence du monde se

fait sentir dès la moitié du XII^e siècle dans les oeuvres d'art, lorsqu'à côté des représentations abstraites et fantastiques, taillées dans la pierre, apparaissent des figures humaines, des animaux et des plantes prises sur le vif dans la nature. Le changement qui se produisit dans la manière d'exprimer artistiquement la relation de l'homme envers le monde eut lieu vers l'an 1140. Tout en maintenant l'interprétation allégorique néo-platonicienne, la vision du monde sensible, en tant que voie conduisant à la réalité supranaturelle, tournait les esprits de cette époque de plus en plus vers les qualités matérielles des objets. On retrouve dans la Porte de Gniezno des traces nombreuses de cette attitude, caractéristique de la seconde moitié du XII^e siècle. Le réalisme est surtout apparent dans la bordure du vantail gauche.

Suivant la trace de la symbolique romane, nous nous sommes efforcés de pénétrer jusqu'aux idées religieuses et esthétiques contenues dans la Porte de Gniezno. Nous vîmes alors s'ouvrir devant l'homme du moyen âge les vantaux vénérables de la porte du paradis et du salut, le défendant contre le mal, dont il est constamment menacé en dehors de l'Eglise. Mais la remarque d'Evers est juste qui dit que les magnifiques bas-reliefs ne furent pas créés pour passer hâtivement sans les regarder, en entrant dans un sanctuaire où se trouvent des reliques inestimables. Au XII^e siècle le portail et la porte servaient de fond à la vie collective de la commune chrétienne. C'est devant le portail qu'avaient lieu les réceptions des personnages de distinction et qu'on dressait des autels; c'est là qu'avaient lieu les baptêmes, les mariages, les amendes honorables, les réunions des conseils et la promulgation des sentences. Nous avons raison de croire que telle fut également la fonction de la Porte de Gniezno.