

*Lech Kalinowski*

ROMAŃSKA POSADZKA  
Z RYTAMI FIGURALNYMI  
W KRYPCIE  
KOLEGIATY WIŚLICKIEJ



W czasie prac archeologicznych, prowadzonych w latach 1959 i 1960 w Wiślicy przez Zespół Badań nad Polskim Średniowieczem UW i PW, pod posadzką gotyckiej kolegiaty, przy południowo-zachodnim narożu prezbiterium odkryte zostały pozostałości romańskiej krypty zbudowanej z regularnych ciosów wapiennych na rzucie leżącego prostokąta z półkolistą absydą od wschodu<sup>1</sup>. We wnętrzu krypty zachowały się szczęśliwie resztki podbudowy ołtarzowej, zwanej *stipes*, przylegającej do absydy, trzy bazy na plintach, świadczące, iż krypta podzielona była pierwotnie na trzy równej szerokości nawy o kwadratowych przesłach oraz posadzka gipsowa, w nawie środkowej szara, ozdobiona rytami figuralnymi, wypełnionymi czarną substancją utworzoną z połączenia gipsu i spalonego drzewa, w nawach bocznych w kolorze różowym, pierwotnie gładka, dziś spękana i zniszczona. Wejście z jednonawowego wnętrza kościoła do krypty prowadziło od zachodu zapewne po kamiennych stopniach ułożonych na osi krypty w miejscu, gdzie w 1961 r. odkryty został romański grób kamienny, w części zniszczony, bez szkieletu<sup>2</sup>.

Dwie bazy, jedna od północy, druga od południa, zachodzą na pole absydy; trzecia baza znajduje się na zachód od bazy północnej. Wszystkie trzy spoczywają na kwadratowych plintach. Każda z baz ukształtowana jest odmiennie. Bazę północno-zachodnią, najbardziej archaiczną, wyróżnia wysoki i niezgrabny *torus*; baza południowo-wschodnia posiada niski *torus* i głęboko ciętą *skotię*; na bazie północno-wschodniej, najmłodszej, nieśmiało występuje zarys

<sup>1</sup> Z. Kozłowska-Budkowa, *Niespodziewane odkrycia w Wiślicy*, Tygodnik Powszechny, t. XIII, nr 39 (557), 1959; Z. Budkowa, *Dalsze odkrycia w Wiślicy*, Małopolskie Studia Historyczne, t. II, 1959, nr 2—3, s. 161—162; W. Antoniewicz, *Recenti scoperte d'arte preromanica e romanica a Wislica in Polonia*, Accademia Polacca di Scienze e Lettere. Biblioteca di Roma. Conferenze, fasc. 13, Roma 1960; W. Hensel, *Polska przed tysiącem lat*, Wrocław-Warszawa 1960, s. 86, fig. 71; W. Antoniewicz, *L'état d'il-y-a mille ans*, La Pologne, t. VII, 1961, nr 2 (78), s. 12; tenże, *Dawna Wiślica*, Problemy, t. XVII, 1961, nr 4 (181), s. 265—277; P. Jasienica, *W Wiślicy*, Twórczość, t. XVII, 1961, nr 9 (194), s. 34—56; T. Dobrowolski, *Rzeźba przedromańska i romańska (w) Historia sztuki polskiej w zarysie*. Praca zbiorowa w 3 tomach pod redakcją T. Dobrowolskiego i W. Tatarkiewicz, t. I, Kraków 1962, s. 101, fig. 52; A. Tomaszewski *La collégiale de Wislica*, Cahiers de civilisation médiévale, V<sup>e</sup> Année, 1962, s. 67—74; Uniwersytet Warszawski i Politechnika Warszawska. Zespół Badań Nad Polskim Średniowieczem. *I Konferencja Naukowa w Warszawie 23 i 24 marca 1960. Referaty i dyskusje*, Warszawa 1962.

<sup>2</sup> Jako przykład jednonawowego założenia romańskiego z kryptą służyć może kościół w Giarnico w Tessynie (*Suisse romane* (w) *La nuit des temps*, nr 8, Zodiaque 1958, fig. na s. 164) albo — przy układzie wzbogaconym transeptem — katedra w Vich w Katalonii (*Congrès Archéologique de France, CXVII<sup>e</sup> session 1959 Catalogne*, Paris 1959, s. 166).

naróżnych szponów w postaci czterech po przekątnej biegnących krawędzi. Styl baz pozwala datować kryptę na pierwszą ćwierć XII w., wydaje się jednak bardziej prawdopodobne, że krypta powstała po 1135 r., w którym Wiślicę najechał i zniszczył Wołodar<sup>3</sup>; na połowę bowiem XII w. wskazują między innymi zachowane detale architektoniczne: fragmenty dekoracji rzeźbiarskiej, pokrewne zabytkom Rusi Halickiej (Św. Stanisław).

Ryty figuralne wypełniają oba przęsła nawy środkowej (nazywam je wschodnim i zachodnim) i otoczone są obustronnie obrzeżoną dekoracyjną bordiurą, odpowiadającą swą szerokością bokowi plint podtrzymujących bazy. Bordiura przetrwała w dobrym stosunkowo stanie w czterech odcinkach; w dwóch od północy, w jednym między przęsłami poprzecznie do osi absydy i jednym od południowego zachodu, oraz ułamkowo w piątym odcinku: od południowego wschodu. Przestrzeń między bazami wschodnimi, na polu absydy, zajmuje wyobrażenie rośliny i zwierząt, którego nie należy utożsamiać z bordiurą.

Brak czwartej bazy, ubytki na posadzce wschodniego przęsła i fragmentaryczność zachowania południowo-wschodniego odcinka bordiury są wynikiem wkopu dokonanego przy stawianiu gotyckiej konstrukcji tęczowej za czasów Kazimierza Wielkiego około 1350 r.

Posadzka wiślicka, interesująca ze względu na zastosowany w niej materiał i technikę, przy wielkiej prostocie, jeśli nie ubóstwie, środków wykonania dzieło niewątpliwiej wartości artystycznej urzekające nastrojem odnalezionego niespodziewanie pod ziemią przeszłości, w swych treściach ideowych jest zjawiskiem zgoła wyjątkowym nie tylko w Polsce. Zagadnieniom jej stylu i daty, a przede wszystkim znaczeniu zdobiących ją przedstawień figuralnych poświęcone są niniejsze uwagi<sup>4</sup>.

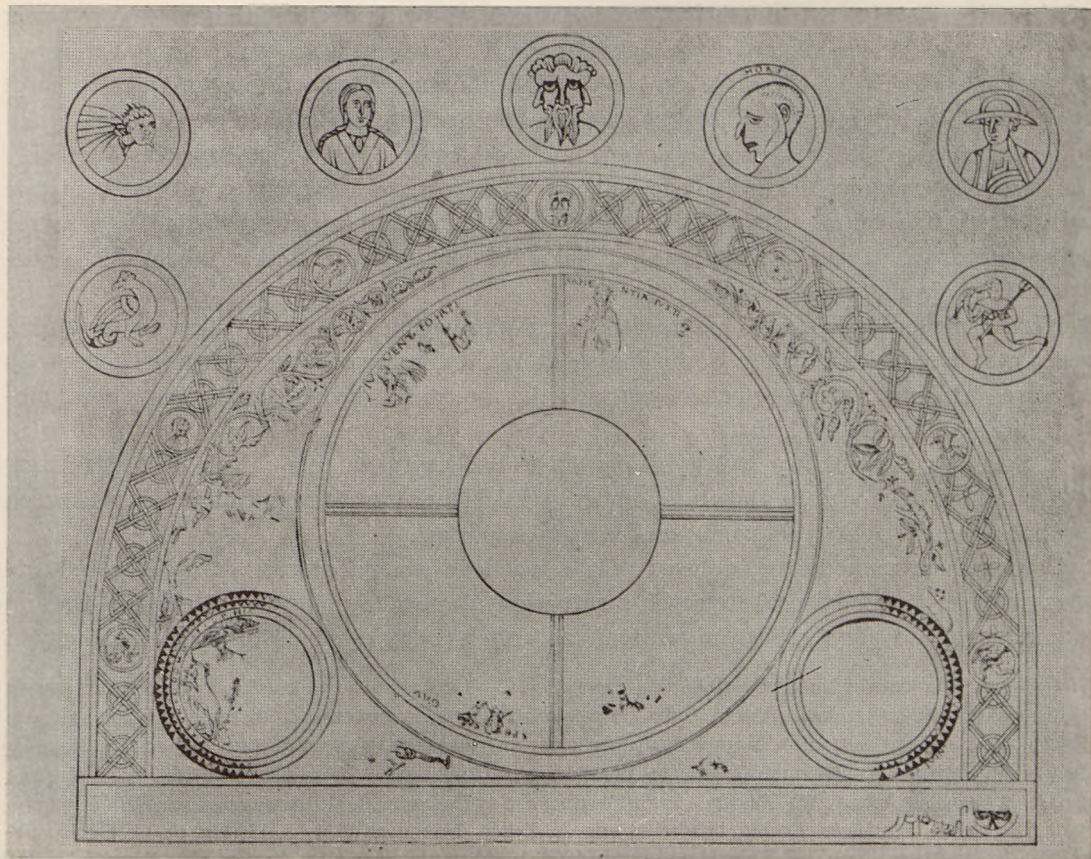
## I. OPIS I ANALIZA STYLISTYCZNA

1. Posadzka gipsowa w Wiślicy na pierwszy rzut oka należy do grupy kamiennych posadzek rytych, określanych łacińskim terminem *pavimentum sculpturatum*, pojawiających się na Zachodzie z początkiem XII w. w nawiązaniu do bizantyńskich wzorów<sup>5</sup>. Wśród najwcześniejszych zachowanych przykładów wymieniane bywają zazwyczaj ryty posadzkowe w Saint Menoux

<sup>3</sup> J. Długosius, *Historiae Poloniae liber IV* (w) *Opera Omnia* cura Alexandri Przeździecki t. X, Cracoviae 1873, s. 551—554: „urbeque despolita et igne conflagrata”.

<sup>4</sup> Praca ta jest uzupełnionym i opatrzonym przypisami tekstem referatu wygłoszonego 28 kwietnia 1961 w Warszawie na II Sesji Sprawozdawczej Zespołu Badań nad Polskim Średniowieczem UW i PW oraz powtórnego 28 listopada 1961 na Sesji Naukowej „Nauka i Życie” zorganizowanej przez Oddział PAN w Krakowie; patrz *Sprawozdania z posiedzeń Komisji Oddziału PAN w Krakowie. Lipiec — grudzień 1961, 1962*, s. 518—521. Profesorowi drowi W. Antoniewiczowi składam serdeczne podziękowanie za zaproszenie mnie do zajęcia się rytami wiślickimi. Równocześnie dziękuję mgrowi A. Tomaszewskiemu za łaskawie mi udzieloną pomoc w czasie mego pobytu w Wiślicy, a drowi W. Schubertowi i drowi E. Bellmannowi z Halle (Saale) za przysłane mi fotografie posadzek w Ilsenburgu i Nienburgu.

<sup>5</sup> E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, t. II, Paris 1859, s. 259—276 (Carrelage) oraz t. V, Paris 1861, s. 9—20 (Dallage); A. de Caumont, *Abécédaire ou rudiment d'archéologie*, t. III. *Architecture religieuse*, wyd. 5, Caen 1870, s. 500—512 (Pavages des églises); H. Otte, *Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie des deutschen Mittelalters*, t. I, wyd. 5, Leipzig 1883, s. 92—95; F. X. Kraus, *Geschichte*



Ryc. 1. Przerys rytów posadzkowych z kościoła katedralnego w Hildesheim, 2 połowa XII w. Wg Zellera

z pierwszych lat XII w. oraz w prezbiterium kościoła Saint Bertin z 1109 r.<sup>6</sup> i w kościele katedralnym pod wezwaniem Panny Marii z XII i XIII w. w Saint Omer w północno-wschodniej Francji<sup>7</sup>. Gdy jednak kamienne posadzki ryte z reguły składają się z płytek o jednakowym kształcie i jednakowej wielkości (tzw. *dallages gravés*), posadzka w Wiślicy, mimo podziałów na pola z przedstawieniami figuralnymi i pasy bordiury, w swej materialnej strukturze tworzy jednolitą płaszczyznę, nie złożoną z płytek. Dzięki temu jak i dzięki użyciu gipsu, wiąże się ona z nieliczną grupą posadzek wywodzących się od klepiska, występujących w XII i XIII w., m. in.

*der christlichen Kunst*, t. I, Freiburg i. Br. 1896, s. 297; C. Enlart, *Manuel d'archéologie française depuis les temps mérovingiens jusqu'à la Renaissance*. Première partie: *Architecture*, t. I. *Architecture religieuse*, Paris 1902, s. 704—723 (Pavements); A. Venturi, *Storia dell'arte italiana* t. III, *L'arte romanica*, Milano 1904, s. 421—444; H. Bergner, *Handbuch der kirchlichen Kunstaltentümer in Deutschland*, Leipzig 1905, s. 92—93; L. Crema, *Pavimento* (w) *Enciclopedia Italiana*, t. XXVI, Roma 1935, szp. 551—555; H. Leclercq, *Pavement* (w) F. Cabrol et H. Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, t. XIII, cz. 2, Paris 1938, szp. 2734—2754.

<sup>6</sup> Viollet-le-Duc, op. cit., t. V, s. 10; C. Enlart op. cit., t. I, s. 710.

<sup>7</sup> E. Wallet, *Description du pavé de l'ancienne cathédrale de Saint-Omer*, 1847.

w Saksonii: w katedrze w Hildesheim (ryc. 1)<sup>8</sup>, w kościele św. Ludgera w Helmstedt (prowincja Brunświk)<sup>9</sup>, w kościele pobenedyktyńskim w Ilseburgu (prowincja Saksonia, okręg Wernigero-de)<sup>10</sup> i w pobenedyktyńskim kościele zamkowym w Nienburgu (prowincja Anhalt, okręg Bernburg) (ryc. 2)<sup>11</sup>. Równocześnie wygląd jej przypomina najprostszą postać sgraffita, czyli ryt na tynku (niem. *Putzritzung* lub *Kratzputz*), stosowany od drugiej ćwierci XIII w., jak świadczą fragmenty nad oknami wschodniego skrzydła krużganków przy katedrze w Magdeburgu<sup>12</sup>. Wprowadzenie techniki rytu wypełnionego barwikiem na duże powierzchnie masy gipsowej nadaje posadzce wiślickiej charakter rysunków konturowych, jakie spotyka się w romańskich kodeksach, i pozwala zaliczyć ją do zabytków malarstwa<sup>13</sup>.

Niezależnie od wskazanego pokrewieństwa z gipsowymi posadzkami i rytym na tynku, postępowanie techniczne, jakim posłużono się w Wiślicy, przywodzi na myśl wszelkie wyroby złotnicze ozdobione rytym, wypełnionym pastą, jak np. niello, będące mieszaniną srebra, ołowiu, miedzi, siarki i boraksu.

2. Swobodny rysunkowy styl wynikający z techniki rytu na dużych, gładkich płaszczyznach najsilniej dochodzi do głosu na posadzce wiślickiej w przedstawieniach ludzi. Na dwóch kwadratowych polach wyobrażono sześć stojących postaci.

Powierzchnia zachodniego, dolnego pola wypełniona jest podobiznami trzech osób: mężczyzny, kobiety i młodzieńca, stojących z zestawionymi nogami, jakby na palcach, z głowami podniesionymi do góry, robiącymi wrażenie zadartych, ze zgiętymi w łokciach i uniesionymi

<sup>8</sup> Posadzka z czasów następcy biskupa Brunona (1153—1163) barwnie inkrustowana m.in. tartą cegłą i rutką, z personifikacjami czasu, życia, śmierci i czterech żywiołów, pierwotnie w absydzie za ołtarzem chóru głównego, od 1850 r. w stanie silnego zniszczenia przechowywana na górnym piętrze północnego skrzydła krużganków. Patrz: A. Bertram, *Geschichte des Bisthums Hildesheim*, t. I, Hildesheim 1899, s. 171—172, fig. 57; Bergner, op. cit., s. 92; *Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover*, t. II. *Regierungsbezirk Hildesheim 4. Stadt Hildesheim. Kirchliche Bauten*, bearbeitet von A. Zeller, Hannover 1911, s. 13, fig. 8; G. Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst*, t. I, Leipzig und Berlin 1921, s. 153; tenże, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, t. V, *Nordwestdeutschland*, wyd. 2, Berlin 1928, s. 202.

<sup>9</sup> Posadzka z czasów opata Bernharda von Wefelkoven, XII w., zachowana we wschodniej części nawy głównej kościoła; przedstawia Siedmiu Mędrców Grecji z wstęgami, na których widnieją napisy zaczerpnięte z Prudenccjusza *Septem sapientium sententiae*. Patrz: Bergner, op. cit., s. 93 oraz fig. 393 na s. 461; Dehio, op. cit., t. I, s. 153; t. V, s. 189; J. Baum, *Die Malerei und Plastik des Mittelalters*, t. II. *Deutschland, Frankreich und Britannien (w) Handbuch der Kunstwissenschaft*, Wildpark-Potsdam 1930, s. 274.

<sup>10</sup> Posadzka z XII—XIII w. Patrz: H. Giesau, *Funde in der ehemaligen Klosterkirche zu Ilseburg am Harz (w) Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, Jahrgang 1935, s. 229—230; H. Feldkeller, *Die Wiederherstellung der Schlosskirche in Ilseburg*, Jahrbuch der Denkmalpflege in der Provinz Sachsen und in Anhalt, nr 5, 1937/38, s. 49—74; tenże, *Die Schlosskirche in Ilseburg, Die schöne deutsche Kirche*, z. 17, Berlin 1939; H. Giesau, *Die ehemalige Klosterkirche in Ilseburg, Ihre Sicherung und Wiederherstellung*, Deutsche Kunst und Denkmalpflege, Jahrgang 1939, s. 33—40.

<sup>11</sup> Posadzka z XIII w. Patrz: L. Grote, *Die Ausgrabungen in der Schlosskirche zu Nienburg im Jahre 1926*, Jahrbuch der Denkmalpflege in der Provinz Sachsen und in Anhalt, t. 2, 1931, s. 17. Resztki posadzki z wyobrażeniem cnót w medalionach zachowane na drugim piętrze północnej wieży z 1235 r. Patrz: *Bau- und Kunstdenkmale der Provinz Sachsen*, 1929, il. na s. 233; K. Mertens, *Der Dom zu Erfurt*, (w) *Das christliche Denkmal*, z. 21—22, Berlin 1960, s. 49.

<sup>12</sup> L. Arntz, *Aussenschmuck auf Mortelgrund*, *Zeitschrift für christliche Kunst*, t. XXIX, 1916, tabl. X i fig. 27; H. Urbach, *Geschichtliches und Technisches vom Sgraffitoputz*, Berlin 1928, fig. 2 (Die Ritz- und Putztechnik); Baum, op. cit., t. II, s. 330.

<sup>13</sup> Idę za Baumem, op. cit., t. II, s. 274 i 330.



Ryc. 2. Ryty posadzkowe w kościele zamkowym w Nienburgu, początek XIII w. Fot. Institut für Denkmalpflege-Aussenstelle Halle

przed sobą w górę rękami o wyprostowanych dłoniach. Środek pola zajmuje mężczyzna o krótkich, „kędzierzawych” włosach, zwrócony w prawo, ubrany w tunikę zakrywającą kolana, przewiązaną dwukrotnie (?) pasem, którego zwisające swobodnie końce ujęte są okrągłymi skuwkami, i w płaszcz (czechło) lekko rozwiany, spięty na prawym ramieniu kolistą sprzączką, spod której jakby zwisały dwie do łokcia dochodzące wstążki. Nogi jego odziane w trudne do rozpoznania obuwie są ugięte w kolanach i zróżnicowane w układzie przez wysunięcie lewego kolana do przodu. Za mężczyzną pręży się w bezruchu chłopak bez zarostu, „kędzierzawy” jak mężczyzna, jak on zwrócony w prawo, odziany w rozciętą pod szyją tunikę, sięgającą poniżej kolan. Przed mężczyzną stoi na wprost niego kobieta okryta suknią (rucho) o nieco rozszerzających się sztywnych rękawach, w czepcu z podwiką na głowie. Oglądani razem wyglądają jak rodzina: mąż, żona i syn.

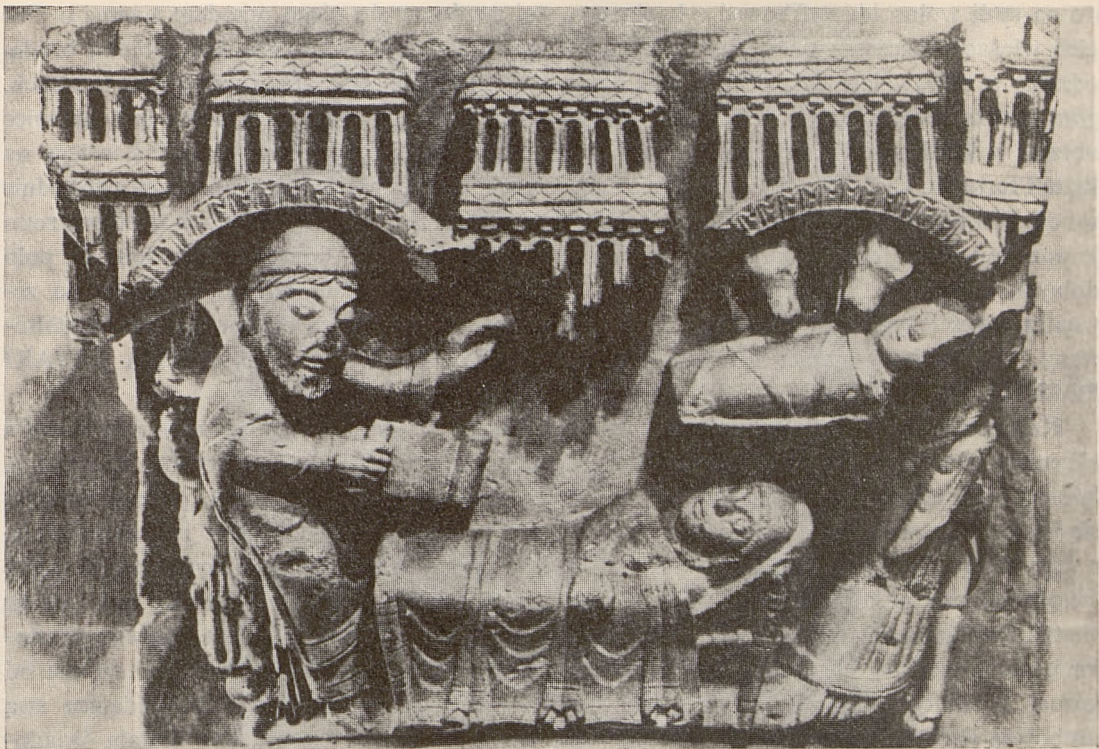
W środku pola wschodniego, górnego, wyróżnia się wysoki mężczyzna w sile wieku, zwrócony w prawo, w długiej do stóp sukni podobnej do szaty, jaką nosi kobieta na polu dolnym. Jego bujne włosy są u szczytu głowy, jak się na pierwszy rzut oka wydaje, wygolone, a kształt czaszki sugeruje, iż chodzi o tonsurę, co znajduje na pozór potwierdzenie w obrysie „łysiny”,

Ryc. 3. Św. Pantaleon. Miniatura w kolońskim kodeksie z 1 poł. XII w. w British Museum w Londynie. Wg Swarzenskiego



Ryc. 4. Rzemieślnik. Płaskorzeźba z 1 poł. XII w. w muzeum w Cluny. Wg Pradela i Sougez





Ryc. 5. Boże Narodzenie. Głowica z poł. XII w. w muzeum w Dreux. Wg Pradela i Sougez

łączącej się organicznie z pozostałą częścią głowy. Jednakże wątpliwości nasuwa wąski pasek, zaznaczony dwiema cienkimi liniami, odcinający włosy od miejsca bez zarostu. Odczytując dolny brzeg paska jako granicę tonsury, a górny jako przykrycie głowy, przyjąć by należało *pileolus*, tylko że według Brauna po raz pierwszy spotyka się go w sztuce dopiero w XIV w. i to w postaci czepka zachodzącego na uszy, wkładanego pod infułę lub tiarę<sup>14</sup>. Zatrzymując wzrok na samym pasku dostrzec w nim można zakończenie czapki używanej w XII w., jak na głowie św. Pantaleona w kolońskim kodeksie z około 1130 r. (ryc. 3)<sup>15</sup> albo na rzeźbionych wyobrażeniach pracującego rzemieślnika z pierwszej połowy XII w. w Muzeum w Cluny (ryc. 4)<sup>16</sup> lub św. Józefa na kapitelu z około 1150 r. niegdyś w kolegiacie St Etienne w Dreux (ryc. 5)<sup>17</sup>, a także w podobiznie św. Mateusza w Ewangeliarium kruszwickim z lat 1160—1170 w bibliotece kapitulnej w Gnieźnie<sup>18</sup>. Przed mężczyzną w tonsurze lub czapce, którego ze wzglę-

<sup>14</sup> J. Braun, *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik*, Freiburg i. Br. 1907, s. 509—510; tenże, *Die liturgische Paramente in Gegenwart und Vergangenheit. Ein Handbuch der Paramentik*, Freiburg i. Br. 1924, s. 182.

<sup>15</sup> H. Swarzenski, *Monuments of Romanesque Art*, Chicago 1954, tabl. 99, fig. 228.

<sup>16</sup> P. Pradel et E. Sougez, *Sculptures romanes des Musées de France*, Paris 1958, s. 23, fig. 9.

<sup>17</sup> Tamże, s. 52, fig. 49.

<sup>18</sup> Gniezno, Biblioteka kapitulna, Ms. 2, f. 15, scena dolna. Patrz: J. Kohte, *Verzeichniss der Kunstdenkmäler der Provinz Posen*, t. IV, Posen 1897, s. 103, fig. 95; S. Sawicka, *Les principaux manuscrits à peintures des*

du na strój wolno identyfikować z kapłanem, stoi zwrócony do niego przodem starzec o długich włosach rozczesanych na boki, z długimi wąsami i długą, dostojną, rozdwojoną brodą, odziany w zakrywającą całą postać szatę o rozszerzających się rękawach, przepiętą na biodrach, górą gładką, dołem rozchodzącą się i pofałdowaną. Za kapłanem wyobrażony jest chłopiec ubrany w krótką, sięgającą poniżej kolan tunikę, z włosami oplecionymi potrójną wstęgą na kształt turbanu. Ciężar jego wiotkiego ciała spoczywa na lewej nodze, prawą odrzucił swobodnie w bok. Wszyscy trzej stoją lekko na palcach z głowami podniesionymi do góry, tak że odtworzono je poziomo. Gdy jednak starsi trzymają dłonie tak samo jak postaci przedstawione na polu dolnym, chłopiec w turbanie unosi w górę ręce po obu stronach ciała, dłońmi zwrócone na zewnątrz, w geście typowym dla oranta. U samego brzegu pola górnego biegnie pięknie ukształtowany, majuskułowy napis: HI CONCLUCARI QUAERUNT UT IN ASTRA LEVARI POSSINT ET PARITER VERIT. TI... przechodzący na brzeg prawy.

Kompozycja w obu polach jest niezwykle prosta, gdyż oparta na rytmicznym powtarzaniu akcentów pionowych, ożywionych ruchem głów. Na dole różnice wieku i wzrostu mężczyzny, kobiety i chłopca wyrównane zostały w ten sposób, że głowy wszystkich trzech postaci znajdują się na jednej niemal linii. Aby osiągnąć izokefalię, ciało chłopca wydłużone jest nadmiernie, a jego stopy umieszczone są wyżej niż stopy mężczyzny i kobiety. Mężczyzna ugiął jakby świadomie nogi w kolanach i jeśli mimo to głową prawie dotyka górnej granicy pola, dzieje się tak dlatego, że płaszczyzna malarska posadzki w dolnym polu ma kształt leżącego prostokąta, nie kwadratu, choć przypada na przeszło kwadratowe, oddzielona bowiem została od górnej bordiury wąskim, pustym pasem zamkniętym od dołu linią, odpowiadającą swą grubością obrzeżeniu bordiury. Płaszczyzna malarska pierwotnie kwadratowa została świadomie obcięta i zmniejszona, jakby robiąc miejsce dla napisu. W górnym polu dorośli stoją na prawie równym poziomie, a głowa kapłana silnie góruje nad starcem. Chłopiec jest bardzo młody lub niewielkiego wzrostu, bo stopy jego przypadają na poziomie krańca szaty postaci środkowej, głowa zaś ledwie dosięga ramion kapłana. Zestawienie swobodnej pozy chłopca i sztywnej pozy mężczyzny wzbogaca kompozycję w sposób zgoła nieoczekiwany. Uzyskano to prostymi środkami, z niepospolitym wyczuciem artystycznym.

Ciało, włosy i szaty wszystkich postaci oddane są w stylu linearnym, charakterystycznym dla techniki rysunku, przy zachowaniu dwóch zasad kompozycyjnych: zasady równoległego i zasady wachlarzowatego prowadzenia kresek. Zasada pierwsza zaznaczyła się w odtworzeniu włosów i ciała (nóg, palców) oraz krańców szat, obrzeżonych szlakiem z motywem perełek, ujętych w zwielokrotnione, równoległe linie. Zasada druga dochodzi do głosu w układzie rozszerzających się dołem tunik i sukni i występujących na nich fałdów. Pokrewną stylizację ograniczoną do równoległego prowadzenia kresek spotykamy w zaginionej w czasie ostatniej wojny biblii płockiej datowanej na lata przed 1148 r., określonej jako produkt nadmozańskiego skryptorium, w temacie muzykującego Dawida (ryc.6), Rozmowy Anioła z Tobiaszem (ryc. 7), Hioba

*Bibliothèques: des Zamoyski à Varsovie, du Seminaire de Płock et du Chapitre de Gniezno, Bulletin de la Société française de reproductions de manuscrits à peintures, 19<sup>e</sup> année, Paris 1938, nr 38 tabl. XLIII.*

Z innych przykładów dwunastowiecznych przytoczyć warto podobiznę rzymianina w saskim Ewangeliarzu w Dreźnie, Öffentliche Bibliothek, Ms. A. 94, f. 48 (R. Bruck, *Die Malereien in den Handschriften des Königreichs Sachsen*, Dresden 1906, nr 14, s. 38, fig. 32) i św. Elizeusza w *Bede Venerabilis Historia ecclesiastica* kolońskiej szkoły w Lipsku, Stadtbibliothek, Ms. CLXV, t. 1 (tamże, nr 15, s. 43, fig. 36).



lu. Séminaire.

Ryc. 6. Dawid i Asaf, Jubal i Tubalkain. Miniatura w zaginionej Biblii płockiej z 1 poł. XII w. Wg Sawickiej



Ryc. 7. Tobiasz i Anioł. Miniatura w zaginionej Biblii płockiej z 1 poł. XII w. Wg Sawickiej

i św. Pawła<sup>19</sup>. Jednakże poziom artystyczny biblii płockiej w przedstawieniach figuralnych bardzo rodzimej jest bez porównania niższy i nie posiada tej doskonałej, choć naiwnej, prostoty, która nas na posadzce wiślickiej zadziwia. Że ryty wiślickie są znacznie dojrzalsze w stylu i datować je trzeba na drugą połowę XII w., świadczą zarówno próby przestrzennego, trójwymiarowego modelowania postaci (wszyscy prócz oranta w turbanie są widziani z boku), jak też stosowanie

<sup>19</sup> Płock, Biblioteka Seminarium, Ms. perg. nr 2 (zaginiony): M. Bersohn, *Księgozbiór katedry płockiej*, Warszawa 1899, fig. 1—6; Sawicka, op. cit., tabl. XXXV—XXXVI; fol. 159: Tobiasz, Bersohn, op. cit. fig. 3; Sawicka, op. cit. tabl. XXXV; fol. 165: Estera, Bersohn, op. cit., fig. 4; Sawicka, op. cit. tabl. XXXV; fol. 211: Dawid, Bersohn, op. cit., fig. 5; Sawicka, op. cit., tabl. XXXVI; fol. 252: Joel, Bersohn, op. cit., fig. 2; św. Paweł, Sawicka, op. cit., tabl. XXXVI.



Ryc. 8. Żona komesa Janusza. Fragment nie istniejącego tympanonu z 3 ćwierci XII w. w kościele św. Prokopa w Strzelnie. Fot. ze zbiorów Instytutu Sztuki PAN

„przeźroczyściej” draperii, pozwalającej wyczuć smukłość ciała młodzieńca i kobiety, czy wreszcie widok dolnych krańców szat *dal sotto al sù*, jak w baroku, wywołujący nieprzeparłe wrażenie unoszenia się wyobrażonych ludzi w górę.

Zresztą szczegóły stroju odtworzone na posadzce krypty wiślickiej są powszechną własnością sztuki XII w., więc nie brak dla nich ani wzorów, ani analogii w dziełach rzeźby i malarstwa romańskiego na ziemiach polskich. I tak płaszcz spięty okrągłą sprzączką na prawym ramieniu mężczyzny z dolnego pola występuje na ramionach Hioba i św. Pawła we wspomnianej już biblii płockiej<sup>20</sup> i nosi go Piotr Wszeborowicz na tympanonie z św. Anną z około 1175 r. w ponorbertańskim kościele św. Trójcy w Strzelnie<sup>21</sup>. W Wiślicy podobnie jak w przytoczonych przykładach pod prawą ręką mężczyzny zarysowuje się wydłużony trójkąt draperii przerzuconej przez górną część jego lewego ramienia. Długa suknia kobiety i czepiec z podwiką powtarzają się razem z „przeźroczyście” stylizacją szaty w przedstawieniu żony komesa Janusza na zniszczonym w 1945 r. tympanonie z kościoła św. Prokopa w Strzelnie, z trzeciej ćwierci XII w. (ryc. 8)<sup>22</sup>, oraz w wyobrażeniu św. Anny i opatki Anny na wspomnianym tympanonie w kościele św. Trójcy<sup>23</sup>. Znakomitej wreszcie analogii i dla tuniki z pasem, i dla układu ciała mężczyzny na dolnej płycie dostarcza podobizna Świętosława na tympanonie z kościoła kanoników regularnych pod wezwaniem Panny Marii (na Piasku) we Wrocławiu ostatnio datowana na lata przed 1175 r. (ryc. 9)<sup>24</sup>.

Przy tych zgodnościach ze sztuką XII w. zwrócić należy uwagę na fakt, że niektóre elementy ubioru są przejęte w spadku po XI w. Do części odzieży nie obcych XI w. i powszechnie noszonych w XII w. zaliczyć trzeba i płaszcz, o którym była mowa wyżej<sup>25</sup>, i tunikę (*tunica manicata*) z rozcięciem pod szyją i nawet turban, nosi go bowiem św. Erhard w Ewangelista-

<sup>20</sup> Patrz przyp. 19.

<sup>21</sup> N. Pajderski, *Konserwacja kościołów w Strzelnie oraz uregulowanie ich otoczenia*, Ochrona Zabytków nr 1—4, cz. I, 1930—1931, s. 157, fig. 137; J. Frankenstein, *Działalność budowlana rodu Łabędziów na Śląsku i Kujawach*, Biuletyn HSK, t. III, 1935, s. 358, fig. 9.

<sup>22</sup> Pajderski, op. cit., s. 157, fig. 138; J. Starzyński i M. Walicki, *Rzeźba architektoniczna w Polsce wieków średnich*, Warszawa 1931, fig. 11; M. Walicki, *Sztuka polska za Piastów i Jagiellonów* (w) J. Starzyński i M. Walicki, *Dzieje sztuki polskiej*, Warszawa 1934, s. 25, fig. 10; Frankenstein op. cit. s. 359, fig. 10.

<sup>23</sup> Patrz przyp. 21.

<sup>24</sup> W. Łuszczkiewicz, *Kościoły i rzeźby Duninowskie w Strzelnie na Kujawach*, Pamiętnik wydziału filologicznego i filozoficzno-historycznego PAU t. III, Kraków 1876, s. 89; L. Burgemeister, *Die Kunstdenkmäler der Provinz Niederschlesien*, t. I. *Die Stadt Breslau*, cz. 1, Breslau 1930, s. 224, fig. 176; Frankenstein, op. cit., s. 350 fig. 1; M. Gębarowicz, *Architektura i rzeźba na Śląsku od najdawniejszych czasów do roku 1400* (w) *Historia, Śląska do roku 1400*, Kraków 1936, tabl. VI; T. Dobrowolski, *Sztuka na Śląsku*, Katowice-Wrocław 1948, s. 41, fig. 6; M. Morelowski, *Tympanon Marii Włostowicowej i Świętosława na tle wrocławskiej rzeźby XII wieku*, Sprawozdania Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego nr 4, 1949 — dodatek 1, Wrocław 1950; W. Semkowicz, *Paleografia łacińska*, Kraków 1951, s. 542, fig. 174; Z. Świechowski, *Architektura na Śląsku do połowy XIII w.*, Warszawa 1955, s. 331, fig. 466.

<sup>25</sup> W podobny sposób zarzucony na ramiona i spięty fibulą płaszcz zdobi Mieszka II na miniaturze z księżniczką saską Matyldą w zaginionym kodeksie zawierającym *Ordo romanus*, z początku XI w. (MPH, t. I, Lwów 1864, tabl. IV; M. Perlbach, *Zur Geschichte einer verlorenen Handschrift. Der Brief der schwäbischen Herzogstochter Mathilde an König Mieszko II. von Polen*, Zentralblatt für Bibliothekswesen, t. XXXII, 1915, s. 69—85; F. Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce*, t. I, Kraków 1925, s. 1, fig. 1; T. Wojciechowski, *Szkice historyczne jedenastego wieku*, wyd. 3, PIW 1951, fig. 12; Semkowicz, op. cit., s. 304, fig. 92; Hensel, op. cit., s. 185, fig. 199;

rze Uty (zm. 1025) w Staatsbibliothek w Monachium<sup>26</sup> i jedna z prorokiń na malowidłach ściennych w kościele Panny Marii w Brixen, datowanych na trzecią ćwierć XII w.<sup>27</sup> Cechę stroju charakterystyczną dla tego okresu stanowi również motyw perełek stosowany na krańcach szat jako obszycie rąbka<sup>28</sup>. Natomiast stylizacja włosów mężczyzny i chłopca na dolnym polu, o puklach znaczonych równolegle prowadzonymi krótkimi liniami w kształcie drobnych odinków koła, układanymi to pionowo, to poziomo, wywodzi się z tradycji iryjskich (Ewangeliarz Cutberchta z VIII w. w Wiedniu)<sup>29</sup>, była niezwykle modna w XI w. w kręgu sztuki północnofrancuskiej i leodyjskiej i nie powtarza się na ogół w XII w. Dla przykładu wymieniam scenę Triumfu Wiary i Zgody w kodeksie leodyjskim z drugiej połowy XI w.<sup>30</sup>; św. Augustyna z tego samego czasu w innym kodeksie tej samej szkoły<sup>31</sup>; św. Maurycego (?) z początku XI w., w kodeksie ze Stavelot (?) (ryc. 10)<sup>32</sup>; św. Jana Ewangelistę z drugiej połowy XI w., w kodeksie z Corbie<sup>33</sup>; i św. Mateusza z drugiej połowy XI w., w kodeksie szkoły belgijskiej (ryc. 11)<sup>34</sup>. Wskazywałoby to, iż twórca rytów na posadzce wiślickiej posługiwał się w drugiej połowie XII w. wzorami miniatorskimi z XI w. O tym, że przedstawienia figuralne w Wiślicy wykonane zostały przed końcem XII w., świadczy choćby porównanie z wyrastającym z odmiennej, bardziej konwencjonalnej postawy stylistycznej wyobrażeniem św. Mikołaja, Mieszka Starego i opata Szymona wyrzniętym na zewnętrznej stronie pateny kaliskiej wykonanej około 1193 r.,

oraz Henryka V w Ewangeliarzu emmeramskim z lat 1106—1111 w bibliotece kapitulnej w Krakowie (*Das Evangeliarium Heinrichs V. in der Krakauer Schloss-Kathedrale*, nach Vorarbeiten von A. Woltmann beschrieben von M. Thausing und K. Rieger, Mitteilungen der k.k. Zentral-Kommission für Kunst und historische Denkmale, t. XIII, Wien 1887, tabl. I; J. Szujski, *Ewangeliarz XI wieku kapituły katedralnej krakowskiej*, Sprawozdanie KHS I, 1897, tabl. XIX; P.E. Schramm, *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit*, Berlin 1928, s. 137, tabl. 120; M. Jarosławiecka-Gąsiorowska, *Les principaux manuscrits à peintures du Musée des Princes Czartoryski à Cracovie et du Chapitre de Cracovie*, Bulletin de la Société française de reproductions de manuscrits à peintures, t. XVIII, Paris 1935, tabl. XLI).

<sup>26</sup> G. Swarzenski, *Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts*, Leipzig 1901, tabl. XIII, nr 31; *400 Jahre Bayerische Staatsbibliothek*, München 1958, nr 24, fig. 29.

<sup>27</sup> *Die bildende Kunst in Österreich. Vorromanische und romanische Zeit (von etwa 600 bis um 1250)*, herausgegeben von Karl Ginhardt, Baden b. Wien 1937, fig. 94.

<sup>28</sup> Motyw perełek powtarza się m.in. w następujących zabytkach XI i XII w. związanych od początku swego istnienia z Polską: Kodeks pułtowski z końca XI w. w Zbiorach Czartoryskich Muzeum Narodowego w Krakowie (Kopera, op. cit., t. I, tabl. 4; Jarosławiecka-Gąsiorowska, op. cit., tabl. III; Hensel, op. cit., s. 177, fig. 186); rysunki piórkami z lat 1160—1170 w zaginionych perykopach lubińskich (Kopera, op. cit., s. 18, fig. 14; św. Wit; s. 19, fig. 16; św. Juliana); kielich tzw. mały w Trzemesznie, około 1160 r. (A. Przędziecki i E. Rastawiecki, *Wzory sztuki średniowiecznej i z epoki Odrodzenia pod koniec wieku XVII w dawnej Polsce*, Warszawa-Paryż 1853—1855, il. do tekstu nr 6; Kohte, op. cit., t. IV, s. 67, fig. 65; H. Swarzenski, op. cit., tabl. 190, fig. 432—433); kielich tzw. wielki w Trzemesznie i przynależna do niego patena, około 1170 r. (Przędziecki i Rastawiecki, op. cit., il. do tekstu nr 4 (kielich) i nr 5 (patena); Kohte, op. cit., t. IV, tabl. I—II; W. Stroner, *Kielichy romańskie w Trzemesznie i w Wilten (w) Księga pamiątkowa ku czci Oswalda Balzera*, t. II, Lwów 1925, fig. 1—3; H. Swarzenski, op. cit., tabl. 191, fig. 434—435 (kielich) i tabl. 192, fig. 436 (patena) do tekstu s. 75).

<sup>29</sup> Baum, op. cit., t. I, tabl. V.

<sup>30</sup> H. Swarzenski, op. cit., tabl. 78, fig. 180.

<sup>31</sup> Tamże tabl. 80, fig. 185.

<sup>32</sup> Tamże tabl. 78, fig. 182.

<sup>33</sup> Tamże tabl. 81, fig. 190.

<sup>34</sup> Tamże, tabl. 82, fig. 190.

a w każdym razie przed 1201 r., przez złotnika Konrada (ryc. 12)<sup>35</sup>. Szaty liturgiczne św. Mikołaja i habit Szymona o wewnętrznym rysunku fałdów w kształcie wydłużonej litery V opadają miękko na ziemię, a ich odwinięty dekoracyjnie rąbek (motyw ten występuje również na brzegu tuniki Mieszka Starego) odsłania obuwie przedstawionych postaci w sposób zgoła obcy rytom wiślickim, również rys naturalizmu dochodzący do głosu w zaznaczeniu kolan opata Szymona daleki jest od realizmu, z jakim unoszą się ludzie wyobrażeni w Wiślicy. Można by co najwyżej wskazać na słowiańskość głowy Mieszka pokrewną sarmackim wręcz typom mężczyzn w dolnym prześle i starca u góry. Na dokładny czas powstania posadzki dalsze światło rzucają z kolei motywy dekoracyjne bordiury.

3. Na bordiurę posadzki w zachodnim prześle krypty składają się od północy cztery medaliony (będące przetworzeniem plecionki falistej rozszerzonej, o zanikających okach mniejszych), w których zamknięte są na pół fantastyczne, na pół rzeczywiste stworzenia ustawione naprzeciwko siebie w ten sposób, że tworzą pary w układzie antytetycznym: gryf przeciwstawiony jest nieokreślonego czworonogowi, żeńska odmiana centaury — lwu. Ramy medalionów zarysowane są podwójną linią bardzo śmiało i z wielką swobodą; za każdym razem ucinają je brzegi zwężającej się wyraźnie ku zachodowi bordiury, co świadczy, że artysta swobodnie ustaliwszy bordiurę, wewnątrz niej posłużył się patronami o określonej z góry wielkości. Między medalionami wyrastają pod kątem prostym do osi podłużnej trój- i pięciolistne palmetki. Ciało czworonoga i centaurzyca, ubranej w spiczastą frygijską czapkę, przepasane są podwójnie obrzeżonymi pasami o typie okuć wzbogaconych motywem czarnych perełek. Oba stworzenia wyobrażone są z wysuniętymi językami. Ogon żeńskiej odmiany centaury zakończony jest pięciolistną palmetą, nieokreślonego czworonoga — pięcioczęłowym kwiatem. Na wschodnim odcinku bordiury falista plecionka półpalmetowa, o czterech okach, w układzie zapewne zamkniętym, rozwija się od strony lewej ku prawej. Południowy odcinek bordiury wypełniony jest wicią półpalmetową z czterema spiralnymi odgałęzieniami, biorącą początek u samego dołu.

Od zachodu bordiura się nie zachowała. Tak w falistej plecionce z półpalmetami, jak i w wici półpalmetowej u nasady odgałęzień występują okucia z czarnymi kropkami. To tu, to tam pojawiają się niezgrabne trój- lub pięciolistne palmetki. W palmetkach pięciolistnych liście środkowe podążają za spiralnym odgałęzieniem listków dolnych. W wici półpalmetkowej z każdego kolanka przy odgałęzieniu wyrasta krótka łodyżka zakończona półpalmetką lub dwiema półpalmetkami. Rysunek ornamentów jest czytelny, ale bardzo prosty, miejscami prymitywny albo wręcz nieudolny.

Bordiurę posadzki w prześle wschodnim tworzą: od zachodu bordiura wschodnia przesła zachodniego; od północy wici półpalmetkowa o czterech spiralnych odgałęzieniach, wyrastająca u góry z ogona bezskrzydłego smoka o dwóch łapach z wystawionym językiem. Od południa pozostał jedynie fragment medalionu z trudnym do rozpoznania rysunkiem.

<sup>35</sup> Walicki, *Sztuka polska za Piastów i Jagiellonów*, s. 29, fig. 17; Semkowicz, op. cit., s. 550—552; A. Bochnak i J. Pagaczewski, *Rzemiosło artystyczne wieków średnich w Polsce*, Kraków 1959, s. 24, fig. 6 i s. 25, fig. 7; Hensel, op. cit., s. 86, fig. 71, P. Skubiszewski, *Patena kaliska*, *Rocznik Historii Sztuki*, t. III, 1962, s. 158—215.



Typ ornamentów bordiury obu przesł opiera się na przekazach wyobraźniowych I tysiąclecia n. e. Medaliony ze zwierzętami rodowodem sięgają złotnictwa sassanidzkiego i bizantyjskiego taktwa<sup>36</sup>, a w XII w. niezwykle często pojawiają się w układzie symetrycznym na sycylijsko-arabskich skrzyneczkach i grzebieniach z kości słoniowej<sup>37</sup>. Nierzadko spotyka się je również w romańskiej rzeźbie architektonicznej, przede wszystkim włoskiej i z nią spokrewnionej, np. na kamiennej płycie z początku XI w., pochodzącej z nie istniejącego kościoła S. Domènica w Zadarze w Dalmacji<sup>38</sup>, albo na słynnym fryzie Benedetta Antelamiego z końca XII w., zwanym zooforo, w Baptysterium w Parmie<sup>39</sup> lub na nadprożu z początku XIII w., umieszczonym nad bocznym portalem katedry w Splicie (ryc. 13)<sup>40</sup>, sporadycznie także w sztuce północnej, np. w dekoracji św. Grobu z około 1100 r. w kościele św. Cyriaka w Gernrode<sup>41</sup> albo w odmiennej stylizacji na zewnętrznej archiwolcie północnego portalu w Tumie pod Łęczycą, 1160<sup>42</sup>.

<sup>36</sup> W.W. Cook, *The Earliest Painted Panels of Catalonia*, *The Art Bulletin*, t. VI, 1923, tabl. VII, fig. 2 (Barcelona, romańskie frontale w Muzeum Sztuk Pięknych) i tabl. VIII, fig. 3 (Leon, mozarabski rękopis z X—XI w. w archiwum katedralnym).

<sup>37</sup> P.B. Cott, *Siculo-Arabic Ivories* (w) *Princeton Monographs in Art and Archaeology*. Folio Series III, Princeton 1939, skrzyneczki: tabl. 1, fig. 2d (Halberstadt, skarbiec katedralny); tabl. 2, fig. 3b, c (Londyn, Muzeum Wiktorii i Alberta); tabl. 2, fig. 4a (dawniej Paryż, zbiory de Frey); tabl. 4, fig. 10b, c (Paryż, Musée des Arts Decoratifs); tabl. 4, fig. 11 (Veroli, skarbiec katedralny); tabl. 5, fig. 13b, d (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum); tabl. 6, fig. 14c (Turyn, zbiory Pietro Accorsi); tabl. 6, fig. 15b, c (Neapol, Museo della Floridiana); tabl. 7, fig. 17b (Marsylia, skarbiec dawnej katedry); tabl. 7, fig. 18b, c (Chicago, The Art Institute); tabl. 8, fig. 19b, c, d (Turyn, R. Pinacoteca); tabl. 8, fig. 20b, c, d (Halberstadt, skarbiec katedry); tabl. 9, fig. 21b (Berlin, Schlossmuseum); tabl. 10, fig. 23b, c (Apt, Ste Anne, skarbiec); tabl. 16, fig. 33b, c (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum); tabl. 17, fig. 34b (Palma de Mallorca, skarbiec katedralny); tabl. 17, fig. 35b (Haga, Muzeum Muncypalne); tabl. 53, fig. 122 (Paryż, zbiory Brimo de Laroussilhe); grzebienie: tabl. 59, fig. 141 (Baltimore, Walters Art Gallery); tabl. 59, fig. 143a, b (Florencja, Sta Trinità, zakrystia); tabl. 59, fig. 144a (Florencja, Sta Trinità, zakrystia); tabl. 60, fig. 146 (Baltimore, Walters Art Gallery) — do tekstu s. 11—15 (Animal and Bird Motifs).

<sup>38</sup> C. Cecchelli, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia: Zara*, Roma 1932, il. na s. 189; R. Jullian, *L'éveil de la sculpture italienne*, t. I. *La sculpture romane dans l'Italie du Nord*. Album, Paris 1945, tabl. III, fig. 1.

<sup>39</sup> L. Testi, *Le baptistère de Parme. Son histoire, son architecture, ses sculptures, ses peintures*, Florence 1916, il. między s. 110 a 111 i na s. 117; G. de Francovich, *Benedetto Antelami. Architetto e sculture e l'arte del suo tempo*, t. II, Milano-Firenze 1952, tabl. 154, fig. 259 i 260 oraz tabl. 155, fig. 261 i 262.

<sup>40</sup> C.M. Iveković, *Dalmatiens Architektur und Plastik. Gesamtansichten und Details mit reichillustriertem Text*, t. VI i t. VII, Wien b.d., tabl. 214, fig. 1, I. Petricioli, *Pojava romanické skulpture u Dalmaciji*, Zagreb 1960, tabl. XXVI do tekstu s. 66—67. Innym przykładem zachowanym w tym samym kościele jest czara kropielnicy z XIII w. (Iveković, op. cit. tabl. 220, fig. 7; Petricioli, op. cit., tabl. XXVII do tekstu s. 66—67).

<sup>41</sup> H. Becken, *Der Skulpturenschmuck des Heiligen Grabes in der Stiftskirche zu Gernrode*, *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, t. 44, Berlin 1923, s. 1—25; tenże, *Romanische Skulpturen in Deutschland 11. und 12. Jahrhundert* (w) *Handbücher der Kunstgeschichte herausgegeben von Georg Biermann*, Leipzig 1924, s. 60—65, fig. na s. 61; E. Panofsky, *Die deutsche Plastik des 11.—13. Jahrhunderts*, München 1924, tabl. 18; W. Pinder, *Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der staufischen Klassik* (w) *Vom Wesen und Werden deutscher Formen. Geschichtliche Betrachtungen*, 1, Tafelband, Leipzig 1943, s. 137; H. L. Nickel, *Untersuchungen zur spätromanischen Bauornamentik Mitteldeutschlands*, *Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther Universität, Halle-Wittenberg*, t. III, 1953/54. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe, z. 1, s. 53, fig. 132; P. H. Feist, *Plastiken der deutschen Romanik*, Dresden 1959, fig. 8.

<sup>42</sup> W. Łuszczkiewicz, *Kościół kolegiacki łęczycki dziś parafialny we wsi Tumie z XIII w.* Sprawozdania KHS I, 1879, tabl. XXX i XXXI; M. Walicki, *Kolegiata w Tumie pod Łęczycą*, Łódź 1938, tabl. XVI—XVIII.

Ledwie dostrzegalne, ale jeszcze czytelne nawiązania do plecionki wskazują, iż ten typ ornamentu mógł się rozwinąć z motywu antycznej plecionki falistej rozszerzonej z kolistymi okami wypełnionymi wyobrażeniami zwierząt i ptaków, przejętej przez sztukę wczesnego średniowiecza, i romańską, jak świadczy marmurowa posadzka z IX w. w Museo Civico w Wenecji pochodząca z kościoła S. Ilario<sup>43</sup> oraz fryz z XI w. nad jednym z okien w S. Abondio w Como<sup>44</sup>.

Poszczególne motywy wypełniające: gryf, żeńska odmiana centaury, lew i nawet nieokreślone zwierzę naprzeciw gryfa, wchodzi w skład powszechnego zasobu średniowiecznych tematów, nierzadko kształtowanych w oparciu o antyczne przekazy. Gryf wiślicki ma postać zbliżoną raczej do ptaka niż do czworonoga. Jego delikatna budowa, podkreślona wąskością tułowia i wydłużeniem szyi, przypomina typ gryfa zachowany na płytkach posadzkowych z drugiej połowy XII w., niegdyś w benedyktyńskim kościele św. Jana Chrzciciela w Davle, obecnie przechowywanych w Muzeum Narodowym w Pradze, tyle że w przytoczonym przykładzie zwierzę odwraca głowę do tyłu<sup>45</sup>. Motyw centaury wpisany w koło rozpowszechniony był w XII w. m. in. na pionkach szachowych wykonanych z kości słoniowej<sup>46</sup>, tam też spotyka się kroczące lwy, od których lew w Wiślicy różni się tym, że na wzór ludzki nosi brodę<sup>47</sup>. Nieokreślony czworonóg na pierwszy rzut oka nie zdradza niczego szczególnego, na baczność uwagę zasługują jednakże czarne punkciki starannie rozmieszczone na dekoracyjnych wstęgach opasujących dwukrotnie jego ciało. Powtarzają się one na tułowiu centaurzycy, a pojedynczo występują w dekoracji roślinnej na pozostałych bordiurach w miejscu rozgałęzień. Ten rodzaj ozdoby, odpowiadający czarnym perełkom na krańcach szat, jakie noszą odtworzeni na posadzce wiślickiej ludzie, charakterystyczny jest w Polsce dla sztuki drugiej połowy XII w. Znaleźć go można zarówno w malarstwie książkowym, np. na prawym trzonku litery A w perykopach

<sup>43</sup> P. Toesca, *Storia dell'arte italiana*, t. I, *Il medioevo*, cz. I, Torino 1927, s. 452, fig. 270.

<sup>44</sup> A. Goldschmidt, *Die Bauornamentik in Sachsen im XII. Jahrhundert*, Monatshefte für Kunstwissenschaft, t. III, 1910, s. 303, fig. 4.

<sup>45</sup> V. Denkstein, Z. Drobná, J. Kybalová, *Lapidarium Národního Musea. Sběrka české architektonické plastiky XI. až XIX. století*, Praha 1958, nr katalogu 8/2, fig. 20 i 22. Powstanie i rozwój motywu gryfa w starożytności wyjaśnia A. Furtwängler, *Gryps* (w) W. H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, t. I, Leipzig 1884—1890, szp. 1742—1777. Ikonografię gryfa w średniowieczu omawia J. Wegner, *Studien zur Ikonographie des Greifen im Mittelalter*, Freiburg i, Br. 1928; patrz także L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. I. *Introduction générale*, Paris 1955, s. 116—117.

<sup>46</sup> A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit*, t. III (w) *Denkmäler der deutschen Kunst herausgegeben vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft*, II. Sektion: Plastik, 4. Abteilung, Berlin 1923, tabl. LV, fig. 221 (Stockholm, Muzeum Historyczne); fig. 222 (Muzeum w Dublinie); fig. 230 (Hannover, Kestnermuseum). W sprawie tradycji przedstawieniowej centaura w starożytności i średniowieczu patrz: F. Pieper, *Mythologie der christlichen Kunst*, t. I, Weimar 1847, s. 393—402; W. H. Roscher, *Kentauren* (w) W. H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, t. II, Leipzig 1890—1897, szp. 1032—1088; J. Adhémar, *Influences antiques dans l'art du moyen âge français. Recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration* (w) *Studies of the Warburg Institute*, ed. by Fritz Saxl, t. 7, London 1939, s. 179—182; Réau, op. cit., t. I, s. 118—120.

<sup>47</sup> A. Goldschmidt, op. cit., t. III, tabl. LVII, fig. 251 (München, zbiory Julius Bohler); tabl. LVIII, fig. 273 (Londyn, British Museum). Motyw lwiego ogona podwiniętego między nogami i wyrzuconego w górę jest wschodniego pochodzenia, spotyka się go często na tkaninach; na Zachodzie rozpowszechniał się od IX w., o czym pisze Cook (op. cit., s. 35, przyp. 2—4), wymieniając liczne przykłady z Włoch, Francji i Katalonii.



Ryc. 9. Tympanon z 4 ćwierci XII w. w kościele Panny Marii na Piasku we Wrocławiu. Fot. ze zbiorów Instytutu Historii Sztuki UJ

lubińskich, tym razem z perełkami jasnymi<sup>48</sup>, jak też w rzeźbie, np. na szyi i ogonie gryfa przeniesionego z kościoła w Czchowie do lapidarium Muzeum Narodowego w Krakowie. W tym drugim przykładzie, przybrawszy postać kolistych wgłębień następujących po sobie w równych odstępach, motyw ów stanowi odpowiednik techniki świdra stosowanej w rzeźbie późnoantycznej<sup>49</sup>.

Wzięta jako całość, północna bordiura dolnego pola rządzona jest prawami podwójnej symetrii, pokrewnymi hierarchii cechującej zespoły półkolistych arkad w wczesnośredniowiecznych tablicach z kanonami ewangelicznymi. Zgodnie z romańską zasadą indywidualizacji — tę samą, która sprawiła, iż każda z zachowanych w krypcie baz jest odmienna, choć spełnia tę samą funkcję — w każdym medalionie występują odmienne stworzenia, w jednakowy sposób podporządkowane surowemu schematowi podnoszonych nóg, wysuwanych z pyska języków, zadzieranych do góry ogonów, zakończonych kwiatami lub liśćmi. Zwrócone ku sobie zwierzęta tworzą antytetyczne pary, a równocześnie każda para stanowi element grupy antytetycznej wyższego rzędu; jednym jej członem jest para gryfa i nieokreślonego czworonoga, drugim zaś żeńskiej odmiany centaura i lwa, zabrakło tylko motywu środkowego.

Zresztą symetryczny układ zwróconych ku sobie parami zwierząt bynajmniej nie należy do wyjątków na romańskich posadzkach. Świadczy o tym posadzka mozaikowa z XI w.

<sup>48</sup> Kopera, op. cit., I, s. 18, fig. 14; Morelowski, *Pericopae lubińskie a sztuka leodyjsko-mozańska XII wieku*, fig. 2.

<sup>49</sup> W. Oakshott, *Classical Inspiration in Medieval Art*, London 1959.

w S. Benedetto Po di Polirone, gdzie gryfowi przeciwstawiony jest człowiek, a jednorożcowi bazyliżek<sup>50</sup>, lub płytki posadzkowe z kościoła św. Wawrzyńca na Wyszehradzie, obecnie w Muzeum Narodowym w Pradze, datowane na drugą połowę XII w., zdradzające niejedno podobieństwo do rytów wiślickich, przede wszystkim w stylizacji dwóch zwierząt z wywieszonymi językami: gryfa wyróżnionego motywem okuciovym na szyi i lwa z zadartym ogonem (ryc. 14)<sup>51</sup>.

O ile styl zwierząt wiślickich nie wykracza poza zasady sztuki romańskiej ustalone na zachodzie, nie bez znaczenia jest fakt, iż zasób właściwych im form rozpowszechniony był również na Rusi Halickiej<sup>52</sup> i Suzdalskiej<sup>53</sup>.

Plecionka falista półpalmetkowa należy do częstego w XII w. ornamentu wywodzącego się z połączenia dwóch naprzeciwległych łodyg w układzie fali, z wyrastającymi na przemian, raz z jednej, raz z drugiej strony półpalmetowymi listkami, jak to widać w czystej postaci na portalu kościoła w Beauvais<sup>54</sup>, w splocie falistym na filarze zwierzęcym w Souvigny<sup>55</sup>, a w splocie falistym rozszerzonym z zanikającymi okami mniejszymi na fragmencie archiwolty w kościele św. Wincentego na Ołbinie we Wrocławiu<sup>56</sup>. Z reguły środkowe półpalmetki zrastają się z sobą grzbietami tworząc więcej lub mniej kształtne palmety, jak w S. Antimo w Sienie (ryc. 15)<sup>57</sup> albo na obramieniu tympanonu w kościele parafialnym w Końskich z początku XIII w. (ryc. 16)<sup>58</sup>. Odmiana palmetowa w czystej postaci i w splocie falistym pojawia się zaraz

<sup>50</sup> P. Toesca, *La pittura e la miniatura in Lombardia*, Milano 1911, s. 69, fig. 42; Venturi, op. cit., III, s. 435, fig. 410 i s. 437, fig. 411.

<sup>51</sup> J. Květ, *Praha románská. Sochařství, malířství a umělecká řemesla* (w) V. Chalupěcký, J. Květ, V. Mencl, *Praha románská. Praha, stavební a umělecký vývoj města*. Osmera knih díl druhý, Praha 1948, s. 205, fig. 107; Denkstein, Drobná, Kybalová, op. cit., nr katalogu 9/1, fig. 23 i 24. Na zabytek ten pierwszy zwrócił uwagę w związku z rytami posadzkowymi w Wiślicy prof. W. Antoniewicz, *Recenti scoperte d'arte preromanica e romanica a Wislizza in Polonia*, s. 23.

<sup>52</sup> J. Pasternak, *Starij Galicz. Archeologiczno-istoriczni doslidi u 1850—1943*, Krakiv-Lviv 1944, s. 159, fig. 4.

<sup>53</sup> Cerkiew w Pokrowie nad rzeką Nerli koło Włodzimierza (F. W. Halle, *Die Bauplastik von Wladimir-Susdal. Russische Romanik*, Berlin-Wien-Zürich 1928, tabl. 8); cerkiew św. Demetriusza we Włodzimierzu Suzdalskim (tamże, tabl. 14—19 i 21—23 oraz s. 33, fig. 6 i s. 37, fig. 7); cerkiew w Juriewie Polskim (tamże, tabl. 34).

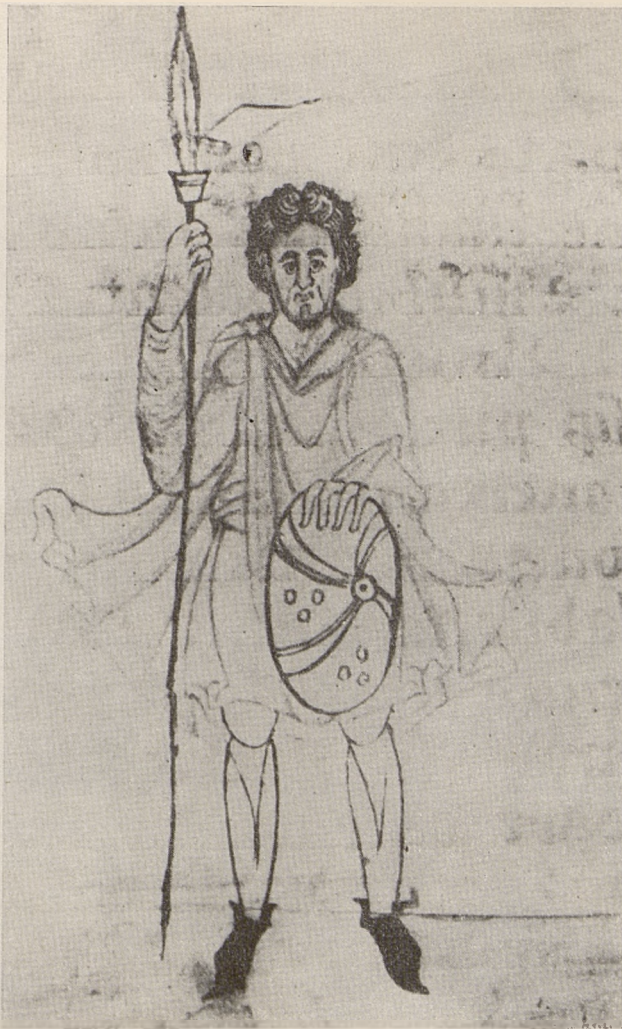
<sup>54</sup> J. Baltrušaitis, *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris 1931, s. 52, fig. 118; także s. 65, fig. 173 (Hildesheim, kościół św. Michała) oraz s. 64, fig. 270 (Mediolan, S. Eustorgio). Patrz również Cook, op. cit., s. 35, przyp. 7—9, gdzie dalsze przykłady.

<sup>55</sup> G. Kowalczyk und A. Köster, *Dekorative Skulptur*, Berlin 1926, tabl. 192; M. Aubert, *L'art français à l'époque romane, Architecture et sculpture*, t. III. *Bourgogne*, Paris 1932 tabl. 41B.

<sup>56</sup> Świechowski, op. cit., s. 354, fig. 524 i 526. Innego przykładu na tę odmianę plecionki falistej półpalmetowej dostarcza dekoracja lizeny przy chórze wschodnim katedry w Wormacji, około 1200 r. (*Deutsches Ornament. Auswahl und Aufnahmen des kunstgeschichtlichen Seminars, mit einer Einleitung von Richard Hamann*, Marburg a. L. 1924, fig. 20).

<sup>57</sup> C. Ricci, *L'architettura romanica in Italia*, Stuttgart 1925, tabl. 102.

<sup>58</sup> S. Tomkowicz, *Z wycieczki do Królestwa Polskiego Sprawozdania KHS VIII*, 1912, s. 181—2, fig. 24; Z. Świechowski, *Drzewo życia w monumentalnej rzeźbie romańskiej* (w) *Księga ku czci Władysława Podlucky*, Wrocław 1957, s. 227, fig. 2.



Ryc. 10. Św. Maurycy. Miniatura w leodyjskim kodeksie z 2 poł. XI w.  
w Bibliothèque Royale w Brukseli. Wg Swarzenskiego

z początkiem XII w. na jednym z dziewięciu portali w kościele S. Michele Maggiore w Pawii<sup>59</sup>. Wić roślinna rozpięta na południowej bordiurze przeszła dolnego jest romańskim przekształceniem antycznej wici akantowej tak rozpowszechnionej od czasów karolińskich, iż nie ma potrzeby wyliczać jej kolejnych przykładów.

Wszystkie ornamenty na bordiurach wskazują, że wykonała je niezbyt wprawna ręka. Ten właśnie brak doświadczenia nadaje całemu dziełu znamię naiwnej odrębności i chyba w niej

<sup>59</sup> Baltrušaitis, op. cit., s. 66, fig. 177; E. Arslan, *Note sulla scultura romanica pavese*, Bolletino d'arte, t. XL, serie IV, N. II, 1955, s. 110, fig. 26.



Ryc. 11. Św. Mateusz. Miniatura w belgijskim kodeksie z 2 poł. XI w.  
w British Museum w Londynie. Wg Swarzenskiego

zaznaczyło się najsilniej pochodzenie i środowisko twórcze artysty. Zarówno medaliony ze zwierzętami, jak i ornamenty roślinne posiadają, jak się wydaje, znaczenie przede wszystkim dekoracyjne, choć nie są pozbawione rysów symbolicznych, na co wskazuje umieszczenie zwierząt po stronie północnej.

■ Za posadzką przęśla wschodniego, między bazami wysuniętymi na pole absydy, miejsce bordiury zajmuje wyobrażenie dwóch lwów w układzie antytetycznym, zwróconych ku sobie głowami, z silnie stylizowanym niesymetrycznym motywem drzewa życia w środku. Drzewo składa się z dwóch zrosniętych z sobą pod kątem ostrym gałęzek zahaczonych i zaplecionych o dwa równoległe pasy ułożone na kształt trójkąta. Lwy przykucnęły po bokach drzewa na



Ryc. 12. Rewers pateny Mieszka Starego w kolegiacie kaliskiej, przed 1201 r.  
 Fot. ze zbiorów Instytutu Sztuki PAN

tylnych łapach i podnoszą przednie łapy wewnętrzne, przerzuciwszy ogony, zakończone wielkimi palmetami, między tylnymi nogami. Drzewo i zwierzęta rysowane są kreską grubą, wyraźnie się odcinając od pozostałych rytów figuralnych i dekoracyjnych swymi rozmiarami, a nawet swoistą brutalnością formy. Warto przy tym zwrócić uwagę, iż głowy lwów wykazują wielkie podobieństwo do głowy lwa trzymającego w pysku za wierzchołek żydowskiej czapki głowę ludzką na romańskiej płaskorzeźbie z XII w. wmurowanej w północną ścianę wiślickiej kolegiaty od strony wnętrza, tuż przy chórze muzycznym<sup>60</sup>.

<sup>60</sup> T. Szydlowski, *O Wiślicy i jej zabytkach*, Prace KHS, t. II, Kraków 1920, s. XXVIII, fig. 22; Antoniewicz, op. cit., tabl. VI; tenże, *Dawna Wiślica*, il. na s. 271.

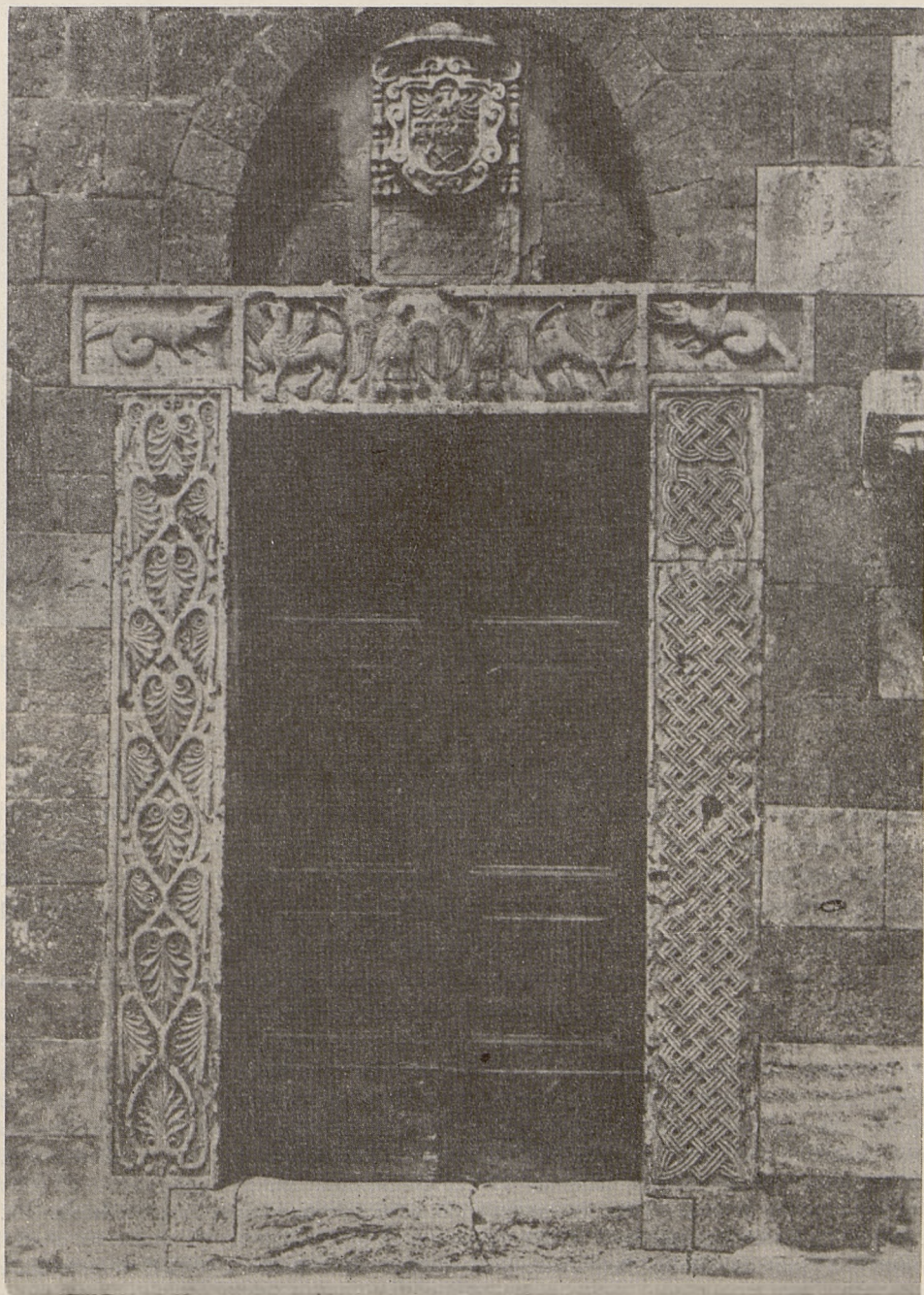


Ryc. 13. Nadproże bocznego portalu katedry w Splicie, 1 poł. XIII w. Fot. Oesterreichische Lichtbildstelle



Ryc. 14. Płytki posadzkowe z kościoła św. Wawrzyńca na Wyszehradzie w Pradze, XII w. Wg Denksteina





Ryc. 15. Dekoracja bocznego portalu w kościele S. Antimo w Sienie, XIII w. Wg Ricciego



Ryc. 16. Tympanon z początku XIII w. w kościele parafialnym w Końskich. Fot. ze zbiorów Instytutu Sztuki PAN

Lwy strzegące drzewa życia stanowią obok przedstawień ludzkich i bordiury trzeci wątek ikonograficzny posadzki wiślickiej. Wątkowi temu przypisać należy znaczenie symboliczne, wiążące się z treściami ideowymi całej kompozycji. W symbolice starożytnej i średniowiecznej drzewo życia, twór semickiej wyobraźni ukształtowany w III tysiącleciu p.n.e. w Azji Zachodniej, oznacza nieśmiertelność i wieczną młodość<sup>61</sup>. Rzadko który motyw był tak popularny jak ono, biorąc pod uwagę, iż sam krzyż jest tylko odmianą drzewa życia<sup>62</sup>.

Temat lwów po obu jego stronach wywodzi się ze sztuki sassanidzkiej, gdzie używano go do

<sup>61</sup> U. Holmberg, *Der Baum des Lebens*, *Annales Academiae Scientiarum Fennicae. Series B*, t. XVI, Helsingfors 1922, z. 3; R. Bernheimer, *Romanische Tierplastik und die Ursprünge ihrer Motive*, München 1931; Ph. Ackerman, *Three Early Sixteenth Century Tapestris, with a Discussion on the Tree of Life (w) The Rockefeller McCormick Collection*, t. I, New York 1935; R. Bauerreiss, *Der Lebensbaum und seine Verwendung in Liturgie, Kunst und Brauchtum des Abendlandes*, München 1939; Z. Ameisenowa, *The Tree of Life in Jewish Iconography* *Journal of the Warburg Institute*, t. II, 1939, s. 326—345, gdzie zebrana starsza literatura przedmiotu.

<sup>62</sup> L. Walk, *Lebensbaum-Kreuzesbaum (w) Kirchenkunst* t. II, 1938, s. 53—57; Bauerreiss, op. cit., s. 32—37 (*Lebensbaum und Tiere*); M. Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris 1949, s. 232—284; tenże, *Images et Symboles*, Paris 1952, s. 213; H. de Lubac, *Aspects du Bouddhisme*, Paris 1951, s. 61—67; M. Davy, *Essai sur la symbolique romane (XII<sup>e</sup> siècle)*, Paris 1955, s. 165. Zdarza się, że drzewo życia ustępuje miejsca symbolowi eucharystycznego baranka, jak na nadprożu portalu głównego w S. Ambrogio w Mediolanie z XI w. (Jullian, op. cit., Album, tabl. VIII).

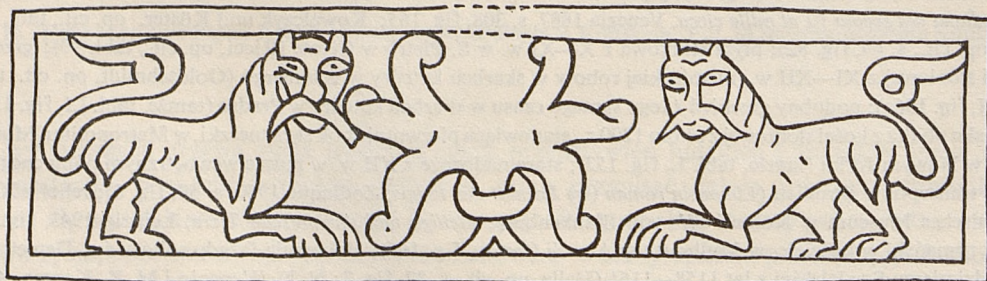
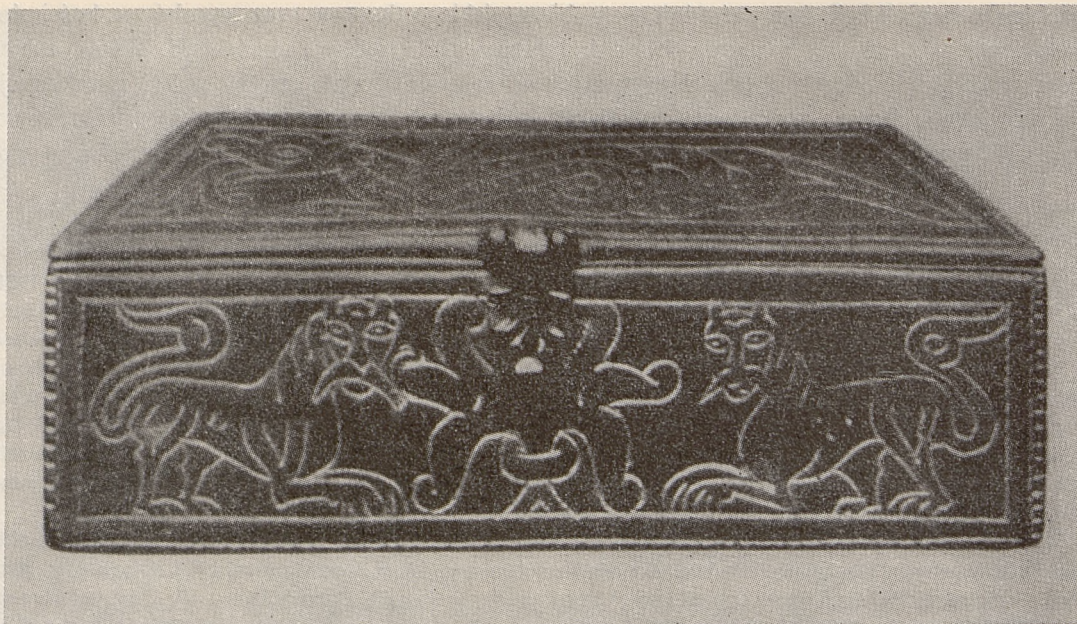
zdobienia tkanin<sup>63</sup> i skąd za pośrednictwem bizantyjskiego tkactwa oraz wyrobów z kości słoniowej razem z innymi tematami wschodnimi przeszedł do rzeźby romańskiej<sup>64</sup>. Wśród zabytków sztuki średniowiecznej przechowywanych od najdawniejszych czasów w Polsce występuje on na wieku srebrnego relikwiarza sycylijskiej roboty z XII w. w skarbcu katedry krakowskiej<sup>65</sup>. Z przykładów, w stosunku do których motyw wiślicki wykazuje rysy wyraźnego po-

<sup>63</sup> Przykłady zaczerpnięte z tkactwa sassanidzkiego: tkanina jedwabna z VI—VII w. z kościoła św. Urszuli w Kolonii w Kunstgewerbe Museum tamże (O. von Falke, *Geschichte der Seidenweberei*, wyd. nowe, Berlin 1921, s. 68; E. Flemming, *Textile Künste. Weberei, Stickerei, Spitze. Geschichte, Technik, Stilentwicklung*, Berlin, b.d., s. 65; G. Migeon, *Les arts du tissu (w) Manuels d'histoire de l'art*, wyd. nowe, Paris 1929, s. 21); tkanina jedwabna z VI—VII w. (von Falke, op. cit., fig. 23; Migeon, op. cit., s. 23); tkanina jedwabna w Musée Lorraine w Nancy określona jako arabska z VIII—X w. przez Migeona (op. cit., s. 47), jako wschodnioirańska z VIII—IX w. przez von Falkego (op. cit., s. 103), datowana na X—XI w. przez R. Hughe'a (*L'art et l'homme*, t. II, Paris 1958, fig. 328); jedwabna tkanina sassanidzka (H. Algoud, *La soie. Art et histoire*, Paris 1928, tabl. II, fig. 1). Wpływ mozaik posadzkowych na tkaniny podnosi F. Podreider, *Storia dei tessuti d'arte in Italia (secoli XII—XVIII)*, Bergamo 1928, s. 36—37.

<sup>64</sup> Przykłady zaczerpnięte ze sztuki starochrześcijańskiej, przedromańskiej i romańskiej: koptyjski kapitel z IV w. w Montreal Museum of Fine Arts (*The Montreal Museum of Fine Arts*, Montreal 1960, il. na s. 11); grzebień z kości słoniowej św. Lupusa (zm. 623) w skarbcu katedry w Sens (R. Fourrey, *Sens, ville d'art et d'histoire*, Lyon 1953, il. przed s. 93; V. H. Debidour, *Le bestiaire sculpté du moyen âge en France (w) Grandes études d'art et d'archéologie*, Arthaud 1961, s. 42, fig. 30); relikwiarz z kości słoniowej z X w. tamże (Fourrey, op. cit., il. po s. 92; Debidour, op. cit., s. 43, fig. 31); płyta marmurowa z 1008 r. w katedrze w Torcello (R. Cattaneo, *L'architettura italiana dal secolo VI al mille circa*, Venezia 1887, s. 308, fig. 165; Kowalczyk und Köster, op. cit., tabl. 145; Testi, op. cit., s. 69, fig. 82); płyta stiukowa z X—XI w. w S. Pietro w Civate (Ricci, op. cit., tabl. 30); grzebień z kości słoniowej z XI—XII w., niemieckiej roboty w skarbcu katedry w Bambergu (Goldschmidt, op. cit., t. III, tabl. LI, fig. 156a); podobny grzebień z tego samego czasu w skarbcu katedry w Pradze (tamże, tabl. LI, fig. 155b); nadreńska płytka z kości słoniowej z około 1200 r., stanowiąca pierwotnie bok skrzyneczki, w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku (tamże, tabl. L, fig. 152); stare nadproże z XII w. w murze wewnętrznym północnego ramienia transeptu w Beaulieu (*Limousin roman (w) La nuit des temps*, Zodiaque 1960, s. 58, fig. 8); relief z XII w. w Reinisches Museum w Kolonii (W. von Blankenburg, *Heilige und dämonische Tiere*, Leipzig 1943, fig. 76); kapitel romański w kościele w Mulhouse w Alzacji (tamże, fig. 166); dekoracja fasady soboru św. Demetriusza w Włodzimierzu Suzdalskim z lat 1158—1161 (Halle, op. cit., s. 37, fig. 7; N. N. Woronin i M. K. Karger, *Architektur (w) Istorija kultury drevniej Rusi* pod redakcją H. N. Woronina i M. K. Kargera. Domongolskij period, t. II. *Obszczestwiennyj stroj i duchownaja kultura*, Moskwa-Leningrad 1951, s. 311, fig. 117). Kilka dalszych przykładów romańskich we Francji wymienia Davy, op. cit., s. 163.

Niekiedy zamiast drzewa życia wyobrażony jest świecznik siedmioramienny, jak na mozaice posadzkowej w VI w. w synagodze koło Gazy (A. Grabar, *Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien*, Cahiers Archéologiques, t. XI, 1960, s. 53, fig. 13), młody Dawid, jak na jednym z sarkofagów starochrześcijańskich w Rawennie (A. Venturi, op. cit., t. I, s. 207, fig. 194; G. Sinibaldi, *La scultura protocristiana, preromanica e romanica*, Firenze 1935, il. na s. 19), albo kolumna, jak na romańskim tympanonie w Hammersleben (Otte, op. cit., t. II, s. 560; A. Zeller, *Frühromanische Kirchenbauten und Klosteranlagen der Benediktiner und der Augustiner-Chorherren nördlich des Harzes*, Berlin und Leipzig 1928, tabl. 7, fig. 2). Czasem w ogóle brak motywu środkowego, jak na chrzcielnicy z Soiron (L. Tollenaere, *La sculpture sur pierre de l'ancien diocèse de Liège à l'époque romane*, Gembloux 1957, tabl. LI do tekstu s. 312—313). Innym razem zdarza się, że z jednej strony drzewa życia stoi lew, z drugiej zaś smok jak na romańskim tympanonie z Niemiec południowych (Kowalczyk und Köster, op. cit., tabl. 161). Bywa wreszcie, że po bokach odtworzone są ptaki (Davy, loco cit.).

<sup>65</sup> T. Kruszyński, *Srebrny relikwiarz średniowieczny w skarbcu katedry wawelskiej (w) Skarbiec katedry wawelskiej i Muzeum Metropolitalne*, z. 3, Kraków bez daty, s. 11, fig. 2, fig. 5. Por. dekorację mozaikową Stanzy di Ruggiero w Palazzo Ducale w Palermo (Cott, op. cit., tabl. 72, fig. b).



Ryc. 17. Brązowa skrzyneczka z XII w. w Muzeum Krajowym w Stuttgarcie. Wg Kohlhausena rys. K. Miodońska

krewniństwa w ujęciu głów zwierzęcych i nasady drzewa życia, na wzmiankę zasługuje szwabska skrzyneczka brązowa z drugiej ćwierci XII w. w Muzeum Krajowym w Stuttgarcie (ryc. 17)<sup>66</sup>.

Styl motywu drzewa życia z lwami, mimo świadomych różnic w wykonaniu, pozostaje w zgodzie ze stylem bordiury i przedstawieniami ludzi na posadzce wiślickiej. Biorąc pod uwagę liczne analogie, jakich dostarcza sztuka romańska w Polsce dla wszystkich trzech wyróżnionych wątków ikonograficznych, sądzę, iż ryty posadzkowe w Wiślicy datować można na trzecią ćwierć XII w., raczej bliżej 1170 r., i przypisać ich powstanie artyście związanemu silnie ze środowiskiem polskim.

<sup>66</sup> H. Kohlhausen, *Das Paar von Bussen* (w) *Festschrift Friedrich Winkler*, Berlin 1959, s. 48, fig. 17.

1. Przedstawione na posadzce wiślickiej postaci, choć umieszczone jedne nad drugimi w dwóch polach, z których każde stanowi odrębną trójczłonową kompozycję, razem wzięte tworzą nadrzędną całość artystyczną, związaną tematycznie, wynikającą z podporządkowania wszystkich wyobrażonych osób wykonywaniu wspólnej czynności i z uczestniczenia w tych samych treściach ideowych, podobnie jak się to dzieje w scenie aklamacji przedstawionej na drewnianych drzwiach z IV w. w kościele S. Sabina w Rzymie (ryc. 18)<sup>67</sup> i na miniaturze z wyobrażeniem średniowiecznego scriptorium w *S. Ambrosii Opera varia* z około 1085 r. z klasztoru Michelsberg w Bambergu (ryc. 19)<sup>68</sup>. Ta nadrzędna całość artystyczna jest z kolei pierwszym członem idei artystycznej jeszcze wyższego rzędu, której człon drugi, zaznaczony częściowo w trzecim wątku ikonograficznym, musimy sobie dopiero hipotetycznie odtworzyć. W jakim kierunku należy postępować, wskazuje analiza wartości ekspresyjnych dzieła.

Ekspresja wyciągniętych przed siebie, zgiętych w łokciu i uniesionych w górę rąk pozwala odczytać, iż wyobrażeni na posadzce ludzie przedstawieni są w akcji modlitwy<sup>69</sup>. Ich gest jest tradycyjnym w XI i XII w. gestem Matki Boskiej i św. Jana Ewangelisty stojących pod krzyżem lub, co ważniejsze, stałym gestem wstawiennictwa (intercesji) Marii i św. Jana Chrzciciela w scenie Deesis<sup>70</sup>. Taki właśnie gest charakteryzuje podobiznę modlącego się człowieka w bizantyńskim kodeksie z Nowym Testamentem z trzeciej ćwierci XII w. w Bibliotece Narodowej w Wiedniu (ryc. 20) przypominającą niezwykle żywo młodzieńca w dolnym polu posadzki wiślickiej<sup>71</sup>. Z takim wreszcie gestem wyobrażony jest na wspomnianym już tympanonie z kościoła Panny Marii na Piasku we Wrocławiu Świętosław, towarzyszący Marii Włostowicowej składającej Matce Boskiej siedzącej z Dzieciątkiem model wrocławskiej bazyliki kanoników laterańskich<sup>72</sup>. Również układ rąk chłopca w turbanie na górnym polu, zastygłego w ruchu charakterystycznym dla przedstawień oranta, wyraża modlitwę, tyle że gest ten z zasady przynależy wyobrażeniom zmarłych lub odnoszącym się do zmarłych, zgodnie ze starochrześcijańską tradycją<sup>73</sup>.

<sup>67</sup> J. Wiegand, *Das altchristliche Hauptportal an der Kirche der hl. Sabina zu Rom*, Trier 1900, tabl. XII; R. Delbrück, *Notes on the Wooden Door of Santa Sabina*, *The Art Bulletin*, t. XXXIV, 1952, s. 139—145.

<sup>68</sup> *S. Ambrosii Opera varia*: Bamberg, Biblioteka klasztoru Michelsberg, Ms. Patr. 5 (B. II. 5), f (Bl. 82—83). Patrz: E. Lutze, *Bamberger Buchmalerei im XII. Jahrhundert*, *Zeitschrift für bildende Kunst*, t. 64, 1930—1931, il. na s. 162; Skubiszewski, op. cit., s. 206, fig. 40 do tekstu s. 199.

<sup>69</sup> *Gregorii Magni Moraliū Libri*, Migne, Pat. Lat. 75, Parisiis 1877, szp. 1133 *Levare faciem ad Deum, quid sit: Ad Deum faciem levare est cor poenitentia mundatum ad divina investiganda attollere*; tamże: *Levare corda cum manibus ad Deum, quid*; z kolei: *Levare caput, quid significat* i dalej — Migne, Pat. Lat. 76, Parisiis 1878, szp. 1437 *Levare itaque capita est mentes nostras ad gaudia patriae coelestis erigere*.

Patrz również: Th. Ohm, *Die Gebets-Gebärde der Völker und das Christentum*, Leiden 1948; tenże, *Christus und die Gebets-Gebärden*, *Benediktinische Monatsschrift*, 23, 1947, s. 198—209; tenże, *Gebärden (w) Lexikon für Theologie und Kirche*, t. IV, Freiburg i. Br. 1960, szp. 536—537.

<sup>70</sup> *Novum Testamentum*: Wien, Nationalbibliothek, Suppl. Gr. 52, fol. 1. Patrz P. Buberl und H. Gerstinger, *Die byzantinischen Handschriften 2. Die Handschriften des X.—XVIII. Jahrhunderts (w) Beschreibender Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich*. Neue Folge, herausgegeben von J. Schlosser und H. J. Hermann, t. IV, Leipzig 1938, nr 11 do tekstu s. 50—60.

<sup>71</sup> T. von Bogyay, *Deesis (w) Realexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, t. III, 1954, szp. 1197—1206.

<sup>72</sup> Patrz wyżej przyp. 24.

<sup>73</sup> W. Neuss, *Die Oranten in der christlichen Kunst (w) Festschrift für Paul Clemen*, Düsseldorf 1926, s. 130—149; C. Wichmann, *Der Sinngehalt der altchristlichen Orantenfiguren*, Jena 1955.



Ryc. 18. Aklamacja. Fragment dekoracji drewnianych drzwi z IV w. w kościele św. Sabiny w Rzymie. Wg Delbrücka.



Ryc. 19. Scriptorium. Miniatura w kodeksie z 2 poł. XI w. w Bibliotece Miejskiej w Bambergu. Wg Lutzeo

Z kolei ekspresja ciała zaznaczona w podniesieniu do góry głów oraz umieszczenie rytów figuralnych poniżej lwów strzegących dzwera życia, u samych stopni ołtarza, którego resztki widoczne są w absydzie, wreszcie brak jakichkolwiek przedmiotów w rękach przedstawionych postaci, wskazują, że kult skierowany był do samego Boga i to za pośrednictwem przedmiotu kultu (rzeźby lub malowidła), znajdującego się na ołtarzu. Bezpośredni związek wewnętrzny, ideowy, zachodzący między modlącymi się, jako podmiotami kultu, a nie istniejącym dziś na swym miejscu, na ołtarzu, rzeźbionym lub malowanym wyobrażeniem Boga, przedmiotem kultu, prowadzi dalej do wniosku, iż przedstawiona na posadzce wiślickiej czynność jest aktem prywatnej dewocji (niem. *Devotionsbild*<sup>74</sup>), co potwierdza brak stroju liturgicznego u stojącego

<sup>74</sup> E. Lachner, *Devotionsbild* (w) *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* t. III, 1954, szp. 1367—1373.



Рис. 20. Модлящийся человек. Миниатюра в византийском кодексе з 3-й четверти XII в. в Библиотеке Народowej в Вьенне. Вг Буберла и Герстингера

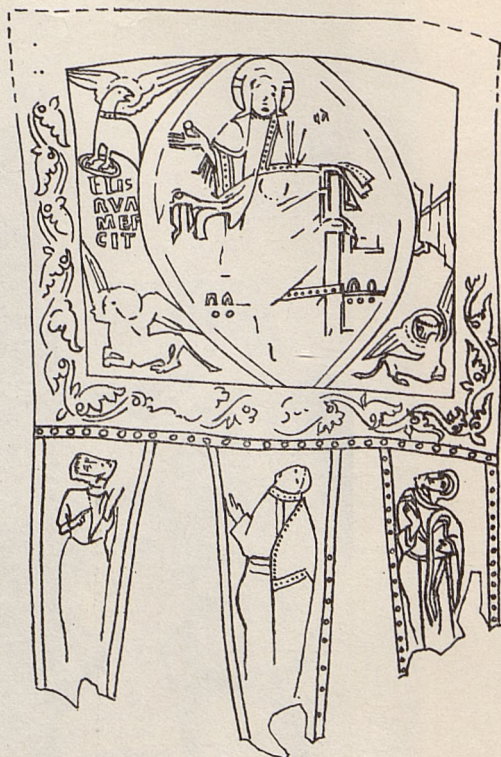
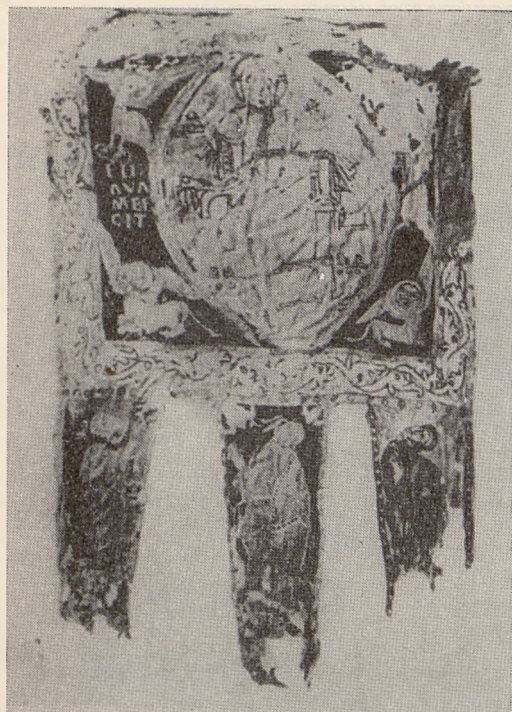




Ryc. 21. Modlitwa Ottona I i Adelajdy. Miniatura w kodeksie z X w. w Einsiedeln. Wg De Walda

w środku górnego pola mężczyzny utożsamianego z kapłanem. Odtworzenie aktu prywatnej dewocji, tematu ikonograficznego pokrewnego przedstawieniom dedykacyjnym (niem. *Dedicationenbild*<sup>75</sup>), fundacyjnym i wotywnym, ale nie identycznego z nimi, występuje w latach między VIII a XII w. w trzech odmianach: wobec Chrystusa Ukrzyżowanego, jak na podobieństwo Ottona

<sup>75</sup> J. Prochno, *Das Schreiber- und Dedicationsbild in der deutschen Buchmalerei I. Teil bis zum Ende des 11. Jahrhunderts (800—1100)*, Veröffentlichungen der Forschungsinstitute an der Universität Leipzig. Institut für Kultur- und Universalgeschichte. Die Entwicklung des menschlichen Bildnisses herausgegeben von Walter Goetz II, Leipzig und Berlin 1929; E. Lachner, *Dedicationenbild (w) Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, t. III, 1954, szp. 1189—1197.



Ryc. 22. Chorągiew św. Odon z Seo de Urgel w Muzeum Sztuk Pięknych w Barcelonie, XII w.  
Wg Auberta rys. K. Miodońska

(Heto) i Adelajdy (Adelheit) w Bedy in Apocalypsin z X w. w bibliotece klasztornej w Einsiedeln (ryc. 21)<sup>76</sup>; wobec Chrystusa siedzącego w majestacie, jak na chorągwi św. Odon (1095—1122) z katedry w Seo de Urgel, obecnie w Muzeum Sztuk Pięknych w Barcelonie (ryc. 22)<sup>77</sup>; na koniec wobec stojącej lub siedzącej Marii z Dzieciątkiem na rękach. Ta ostatnia odmiana najbardziej była rozpowszechniona pod koniec omawianego okresu i w XIII w., że wymienię dla przykładu

<sup>76</sup> E. T. de Wald, *The Art of the Scriptorium of Einsiedeln*, *The Art Bulletin*, t. VII, 1924, s. 79—90, fig. 36; Prochno, op. cit., s. 23, fig. 23. Inne przykłady aktu dedykacji z Ukrzyżowanym Chrystusem: St. Gallen, Stiftsbibliothek, Ms. 343, tom zbiorowy zawierający Sacramentarium z St. Gallen (?) sprzed 1100 r., fol. 16<sup>v</sup> (Prochno, op. cit., s. i fig. 22); Halberstadt, biblioteka gimnazjum katedralnego, Ms. 153, mszał z XI w., fol. 13<sup>v</sup> (tamże, s. i fig. 67); Bamberg, Biblioteka Miejska, Sacramentarium z Freising z lat 1060—1080 (tamże, s. i fig. 101).

<sup>77</sup> M. Aubert, *Nouvelle histoire universelle de l'art*, t. I, Paris 1932, s. 350, fig. 394. Patrz także Cook, op. cit., (II), s. 58. Inne przykłady aktu dedykacji z Chrystusem w majestacie: Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Ms. 17, Ewangeliarz z St. Gallen z około 900 r., fol. 12<sup>r</sup> (Prochno, op. cit., s. i fig. 19); Paryż, Bibliothèque Nationale, Ms. f. 1.9395, Ewangeliarz szkoły w Metz z XI w., fol. 15<sup>v</sup> tamże, s. i fig. 57); Haga, Biblioteka Królewska, Ms. 76 T 1, północnofrancuski Ewangeliarz z IX w. z ilustracjami dolnoreańskimi (?) z lat 940—970, fol. 215<sup>r</sup> (tamże, s. i fig. 63—64); Bruksela, Biblioteka Królewska, Ms. II 2570 (dawniej Cheltenham 12349), Dzieła Grzegorza z Nazjansu, szkoła z Stavelot, X w., fol. 3<sup>r</sup> (tamże, s. i fig. 66); A. Boutemy, *Manuscripts pré-romans du Pays mosan* (w) Bibliothèque générale de l'Ecole pratique des Hautes Etudes, VI<sup>e</sup> Section, Journées d'études, Paris février 1952. *L'Art mosan*, recueil de travaux publié par P. Francastel, Paris 1953, tabl. XII).



kodeksy związane z opatem Konradem I von Scheyern (1206—1225), z wyobrażeniem „małego człowieczka” unoszącego się u stóp siedzącej na tronie Matki Boskiej z Dzieciątkiem (ryc. 23)<sup>78</sup>, albo atypowy kodeks Waltera z Michaelbeuren (1161—1190), wyciągającego błagalnie ręce ku Marii w scenie Zwiastowania<sup>79</sup>. Wzorem wielu przytoczonych kompozycji o dwóch strefach, a nawet ich treści, mogła być historyczna scena Wniebowstąpienia Chrystusa, co zgoła nie jest rzeczą obojętną w kontekście literackim rytów wiślickich<sup>80</sup>.

Wydaje się wielce prawdopodobne, że przedmiotem kultu w Wiślicy było przedstawienie Marii, na co pośrednio wskazuje przekaz Długosza, kanonika wiślickiego w latach 1446—1467, zawierający wiadomość o istnieniu starszego kościoła kamiennego na miejscu czternastowiecznej kolegiaty, wzniesionej w Wiślicy przez Kazimierza Wielkiego: *Fabricata autem erat praefata Vislicensis ecclesia a primaeva sui fundatione quadro lapide, anguste tamen et obscure, cum cripta subterranea in priscorum et praesertim Graecorum more*<sup>81</sup>. Po czym dodaje: *Vladislaus Lokietek, Venceslaum fugiens, Poloniae et Bohemiae regem, et in cripta illius latitens, imaginis eiusdam Beatae Mariae Virginis puerum baiulantis ex petra ruditer effigiatae, in suis tribualtionibus, si quid veri vetus habet relatio, habere solebat solantia illum colloquia*. Madonna tzw. Łokietkowa przetrwała do naszych czasów<sup>82</sup>. Jest to rzeźba pełnoplastyczna, wyobrażająca Matkę Boską

<sup>78</sup> Monachium, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. lat. 17401 (w) E. Stolbreither, *Bildnisse des IX—XVIII. Jahrhunderts aus Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek*, Munchen 1928, tabl. 25; Cod. lat. 17405: tamże, tabl. 28; Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst*, t. I, s. 279, fig. 343.

<sup>79</sup> Monachium, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. lat. 8271, f. 56<sup>v</sup> (w) Stolbreither op. cit., tabl. 18. Inne Przykłady aktu dedykacji z Matką Boską siedzącą z Dzieciątkiem na tronie: Karlsruhe, Biblioteka Krajowa, Ms. Aug. CCV, tom zbiorowy zawierający *De gestis Witgewonis*, szkoła w Reichenau, około 994 r., fol. 72<sup>r</sup> (Prochno, op. cit., fig. 27); Manchester, John-Rylands-Library, Ms. 110, Ewangeliarz z Essen z około 1075 r. fol. 17<sup>r</sup> (tamże, fig. 62); Boulogne-sur-Mer, Biblioteka Miejska, Ms. 9, Ewangeliarz z Arras z XI w., fol. 1 (tamże 71).

<sup>80</sup> Dzieje Apostolskie 1, 9: *Elevatus est et nubes suscepit eum ab oculis eorum*. W świetle powyższego tekstu akt wniebowstępowania przemienia się w apoteozę Chrystusa. Ikonografię Wniebowstąpienia omawia Réau, op. cit., t. II, cz. II, s. 582—590. Dla wskazania, w jaki sposób układ formalny Wniebowstąpienia mógł wpłynąć na układ formalny posadzki wiślickiej, przytaczam następujące przykłady Wniebowstąpienia występujące na płytkach z kości słoniowej z X i XI w., zebranych w publikacji Goldschmidta, op. cit., t. I: tabl. XXI, fig. 45 s. 28 (Weimar, Kunstgewerbemuseum); tabl. XXVII, fig. 65 (Minden, skarbiec katedralny); tabl. XXVIII, fig. 70 (Londyn, Muzeum Wiktorii i Alberta); tabl. XXXVII, fig. 87 (Veste Coburg); tabl. XXXVIII, fig. 90 (St. Paul w Karyntii, opactwo); tabl. LIV, fig. 127 (Liverpool, Free Public Museum); tabl. LVI, fig. 131 (Marburg w Styrii, własność prywatna); tabl. LX, fig. 140 (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum).

Charakterystyczna dla Wniebowstąpienia dwustrefowa kompozycja z Chrystusem u góry, a Marią i apostołami unoszącymi głowy i wyciągającymi ręce — u dołu, wywodzi się z sztuki późnoantycznej, jak wskazuje porównanie z dyptykiem Probianusa z ok. 400 r. w Staatliche Museen w Berlinie: na obu skrzydłach u góry siedzi *vicarius urbis Romae*, u dołu zaś stoją z gestem aklamacji dwaj mężczyźni spoglądający ku górze (R. Delbrück, *Die Consulardiptychen*, Berlin 1929, nr 65, s. 250—256 oraz s. 46—47, fig. a i b; W.F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, 2 wyd., Mainz 1952, tabl. 18, fig. 62; J. Beckwith, *The Andrew Diptych*, London 1958, s. 30, fig. 37).

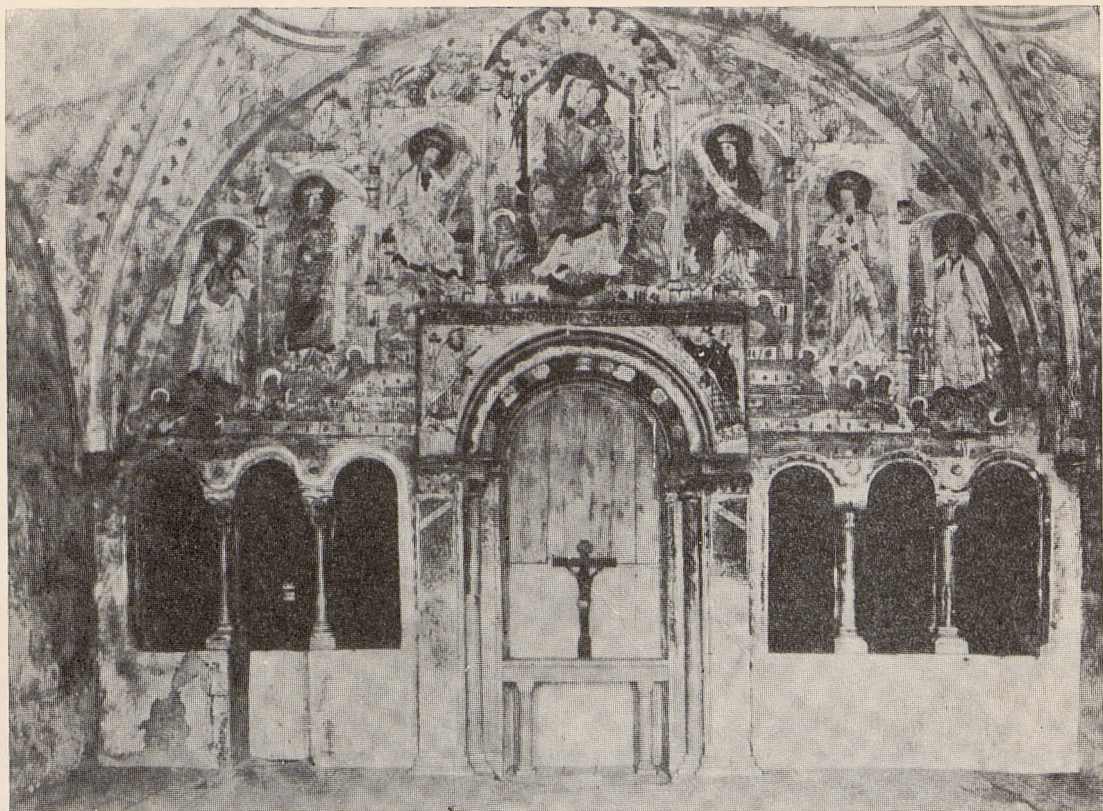
<sup>81</sup> J. Długosius, *Liber Beneficiorum* (w) *Opera omnia* t. VII, cura A. Przeździecki edita, Cracoviae 1863, s. 403—404.

<sup>82</sup> K. Potkański, *Matka Boska Łokietkowa*, Sprawozdania KHS, t. VII, 1906, szp. LXXXIX—XC, fig. 34; A. Szyszko-Bohusz i M. Sokołowski, *Kościół polskie dwunawowe*, Sprawozdania KHS t. VIII, 1912, szp.; J. Żarnecki, *Zabytki Wiślicy*, Kraków 1939, il. na s. 2.



Ryc. 24. Modlitwa Waltera z Michaelbeuren. Miniatura w kodesie z 2 połowy XII w.  
Wg Stolbreithera

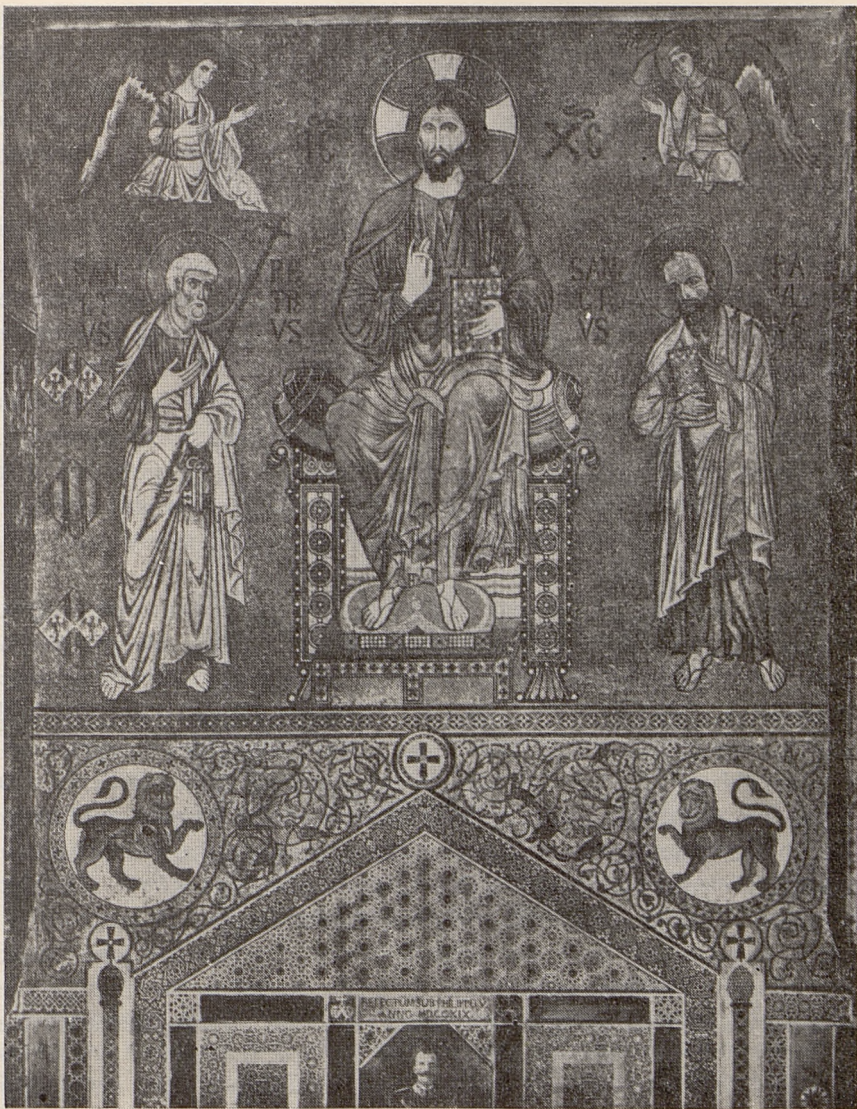
stojącą z Dzieciątkiem na lewej ręce, z końca XIII w. (Należy ją poddać konserwacji, gdyż pokryta jest warstwą cementu). Nic nie przeszkadza przypuszczeniu, iż poprzedzała ją pierwotnie jakaś starsza podobizna Marii. Być może do Matki Boskiej odnoszą się w takim razie lwy, będące od początku XIII w. częstą aluzją do tronu Salomona, jeśli wprost nie są związane z samym jego wyobrażeniem, jak np. w zachodniej emporze kościoła w Gurk w Austrii, gdzie na ścianie wschodniej pod tronem Salomona stoją fundatorzy z wstęgami, wyciągając ręce ku Marii



Ryc. 25. Dekoracja malarska z 1 poł. XIII w. w kościele parafialnym w Gurk. Wg Ginharta

(ryc. 25)<sup>83</sup>. Jeśli takie przypuszczenie nie dałoby się utrzymać, niewątpliwie na ołtarzu umieszczone było wyobrażenie Chrystusa, w każdym razie nie Boga Ojca, ani jakiegokolwiek świętego, gdyż sprzeciwiałoby się to idei prywatnej dewocji. Na dowód związku tematu drzewa życia strzeżonego przez lwy z wyobrażeniem Chrystusa w majestacie wymienić tu można choćby przedstawienie Chrystusa na tronie, w otoczeniu św. Piotra i Pawła oraz aniołów, na zachodniej

<sup>83</sup> A. Woltman und K. Woermann, *Geschichte der Malerei*, neu bearbeitet von H. Bernath, Leipzig 1916, tabl. 72, fig. 182; Baum, op. cit., t. I, s. 315, fig. 339; K. Ginhart und B. Grimschitz, *Der Dom zu Gurk*, 1930, tabl. 67 i 71; W. Frodl, *Die romanische Wandmalerei in Kärnten*, Klagenfurt 1942, tabl. VIII. Ikonografię tronu Salomona omawia L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. II. *Iconographie de la Bible*, cz. II. *Nouveau Testament* Paris 1957, s. 94. Na związek lwów wiśliskich z Marią pewne światło rzucić by mógł również gotycki temat Matki Boskiej na lwie (niem. *Löwenmadonna*), rozpowszechniony na Śląsku i w Prusach Wschodnich; o temacie tym piszą m. in. K. M. Clasen, *Die preussischen Werkstätten des Löwenmadonnenstiles und ihre Auswirkung auf die Nachbarräume* (w) *Die Hohe Strasse*, t. I, Breslau 1938, s. 86—100 oraz B. Mieczkowski, *W sprawie usystematyzowania średniowiecznych „Madonn na lwie” w granicach polskiego obszaru administracyjnego*, Kraków 1947 (maszynopis pracy magisterskiej). Warto przy okazji wspomnieć niemiecki rysunek z drugiej ćwierci XIV w., wyobrażający Matkę Boską w obramowaniu architektonicznym wspierającym się na lwach, w zbiorach Walters Art Gallery w Baltimore, Codex 10/148, 2<sup>r</sup> (H. Wentzel, *Eine deutsche Glasmalerei-Zeichnung des XIV. Jahrhunderts*, *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, t. XII, 1958, s. 139, fig. 4).



Ryc. 26. Chrystus z św. Piotrem i Pawłem. Dekoracja mozaikowa z 2 poł. XII w. w Cappella Palatina w Palermo. Wg Demusa

ścianie kaplicy pałacowej w Palermo z XII w., z tematem dwóch lwów rozmieszczonych symetrycznie po obu stronach krzyża otoczonego zwojami roślinnej wici, w której listowiu kryją się ptaki (podwójna symbolika drzewa życia) (ryc. 26)<sup>84</sup>.

Wykazane wyżej związki przedstawień figuralnych z ołtarzem wzmacnia fakt, iż między górnym polem posadzki a tematem życia ze strzegącymi go lwami, znajdującym się bezpo-

<sup>84</sup> O Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949, fig. 39. Mozaiki były restaurowane w 1719 r. i w XIX w.

średnio w stopni ołtarza, nie ma żadnej granicy oddzielającej od siebie oba człony najwyższego rzędu całości ideowej, choć oko wrażliwe na rozmieszczenie form i prawa kompozycji przestrzennej wyczuwa brak linii poziomej w tym właśnie miejscu. Wygląda to, jakby artysta przez pomyłkę przeciągnął tę linię u góry pola dolnego, zamiast podkreślić nią napis dewocyjny, o którym niżej będzie mowa, i oddzielić podmiot kultu, fundatorów, od przedmiotu kultu, rzeźby lub malowidła ołtarzowego, z którym łączy się lwy<sup>85</sup>.

2. Odczytanie rytów figuralnych na posadzce wiślickiej jako grupy ludzi w akcie wiecznej adoracji, bo tak należy rozumieć ową prywatną dewocję, prowadzi dalej do pytania, czy mamy do czynienia z wyobrażeniem aktu dewocji wykonywanym za życia osób przedstawionych, więc za ich wiedzą i wolą, czy też po ich śmierci; w drugim wypadku umieszczenie rytów figuralnych na posadzce byłoby bądź wynikiem woli jednej lub kilku osób zrealizowanym po ich odejściu ze świata, bądź wynikiem woli innej osoby żyjącej w latach odpowiadających czasowi powstania posadzki, a na posadzce nie przedstawionej. Przy spełnieniu pewnych warunków znalezienie grobów lub ciał pod posadzką krypty mogłoby przynieść w tej sprawie decydujące rozstrzygnięcie. W chwili obecnej jedyne światło na to rzuca grób odkryty w 1961 r. w murze, ponad którym prowadziło zejście do krypty<sup>86</sup>. Poza tym mamy przed sobą otwartą tylko drogę analizy porównawczej.

Do XII w. zgodnie ze swym pierwotnym i właściwym przeznaczeniem średniowieczne krypty służyły do przechowywania relikwii, niekiedy mieściły grób świętego, nie było jednak stałego zwyczaju grzebania w kryptach ani osób duchownych, ani świeckich<sup>87</sup>. Zebrane w sztuce zachodniej przykłady świadczą, iż dopiero od początku XII w. zaczęto składać w kryptach ciała dostojników kościelnych i świeckich, z reguły fundatorów, a także umieszczać w kryptach, na posadzce przed ołtarzem podobiznę zmarłego. Za tego rodzaju najstarsze przedstawienie uważana jest mozaika z podobizną Gilbertusa, opata w Maria Laach, przechowywana w Muzeum w Bonn (ryc. 27)<sup>88</sup>. Jest to właściwie nagrobna płyta mozaikowa, nawiązująca, jak przyjmuje Clemen, do mozaikowych przedstawień zmarłych z IV—VI w. w północnej Afryce (Thabraca)<sup>89</sup>. Gilbertusa wyobrażono w stroju odpowiadającym majestatowi śmierci: w zarzuconym na szatę spodnią płaszczu, spiętym pod szyją prostokątną klamrą, z pastorałem jako oznaką władzy opackiej w prawej ręce i krzyżem, pektorałem, na piersi, co jest o tyle niezwykle, iż Digesta (I, lit. 6) zakazywały odtwarzać na posadzce znaku Chrystusa: *Nemini licere vel in solo vel in*

<sup>85</sup> W czasie sesji poświęconej sztuce romańskiej zorganizowanej w Wiślicy jesienią 1961 r. przez Stowarzyszenie Historyków Sztuki doc. dr Zofia Wartolowska wyraziła przypuszczenie, iż w miejscu tym znajdował się pierwotnie napis, który później został celowo ścięty.

<sup>86</sup> Ciekawą analogię dla grobu w Wiślicy stanowi grób-confessio w kształcie głębokiej studni w klasztornej kościele w Neuenberg z 1029 r., zawierający doczesne szczątki fundatora, opata Ryszarda, widoczny równocześnie od strony krypty i ołtarza głównego w chórze zakonnym. Patrz Zeller, op. cit., s. 40: „*Die Grabstätte des Stifters, des Abtes Richard, liegt in einem sowohl nach der Krypta, wie nach dem Schiffe zu offenem Schacht, so dass das Grab selbst liturgisch mit dem über der Krypta angeordneten Hauptaltare verbunden ist. Der Schacht ist als accessus ad confessionem des St. Galler Klosterplanes (Anhang I) anzusprechen*”.

<sup>87</sup> F. Zoepfl, *Bestattung* (w) *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, t. II, 1939, szp. 332—355.

<sup>88</sup> P. Clemen, *Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden* (w) *Publikationen der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde*, t. XXXII, Düsseldorf 1916, s. 263, fig. 196.

<sup>89</sup> Clemen, op. cit., s. 264, fig. 197.





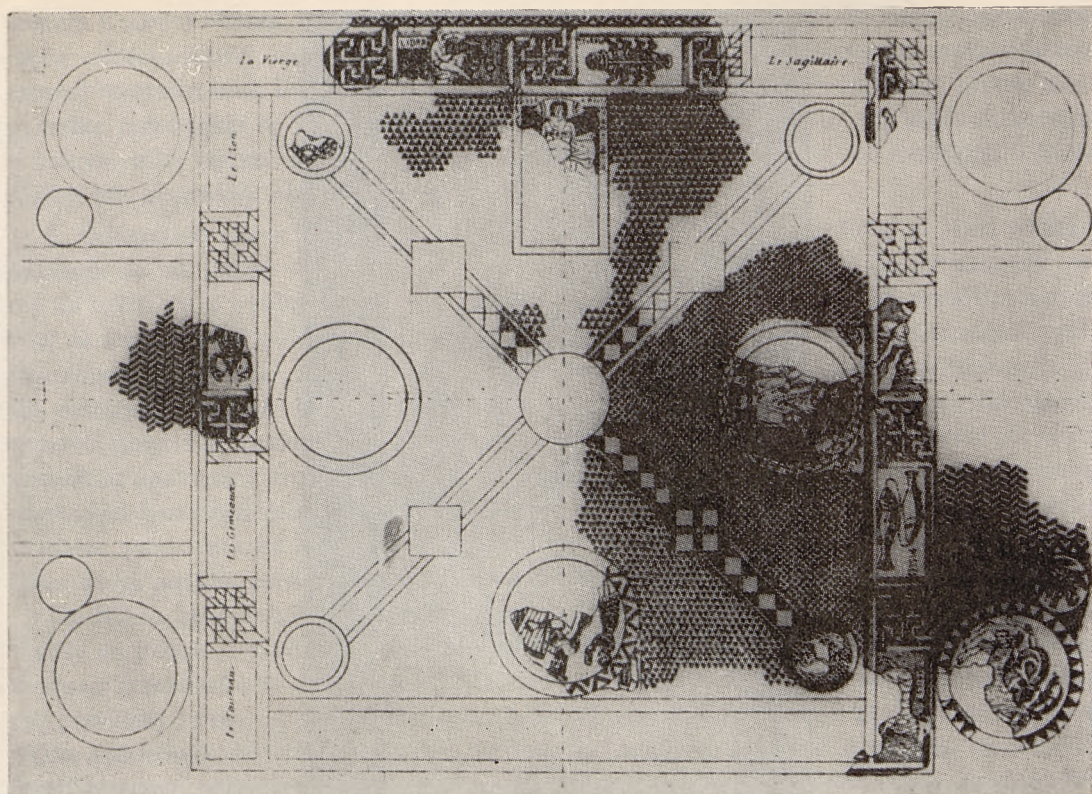
Ryc. 27. Opat Gilbertus. Mozaika posadzkowa z XII w. w krypcie kościoła benedyktyńskiego w Maria Laach. Wg Clemena

*silice vel in marmoribus humi positis signum salvatoris Christi insculpere vel pingere*<sup>90</sup>. Jego lewa ręka zwrócona jest dłonią na zewnątrz w ruchu przypominającym gest oranta, ale nie identycznym. Interesującym odpowiednikiem płyty nagrobnej Gilbertusa była płyta mozaikowa św. Arnulfa, niegdyś w kościele P. Marii na Kapitolu, znana tylko z dziewiętnastowiecznego rysunku, gdzie zmarły wyobrażony był z rękami uniesionymi przed sobą na wysokości piersi — gestem oranta<sup>91</sup>. Na marmurowej posadzce i przed ołtarzem, ale nie w krypcie, przetrwała w stanie wielkiego zniszczenia płyta grobowa młodego hrabiego Flandrii z 1109 r., w kościele St. Bertin w Saint Omer w północno-wschodniej Francji (ryc. 28)<sup>92</sup>. Uległa natomiast zniszczeniu, tak że tylko nikłe szczątki z niej pozostały, posadzka mozaikowa z 1040 r. w Santa Maria Maggiore w Vercelli, na której obok historii Dawida i Judyty oraz przedstawień cnót walczących z występ-

<sup>90</sup> E. Müntz, *Etudes iconographiques et archéologiques sur le moyen âge*, Paris 1887, s. 47; Otte, op. cit., t. I, s. 93, przyp. 1; Krauss op. cit., t. II, Freiburg i. Br. 1897, s. 366.

<sup>91</sup> Clemens, op. cit., s. 267, fig. 200.

<sup>92</sup> Clemens, op. cit., s. 175, fig. 141.



Ryc. 28. Posadzka mozaikowa z 1109 r. w kościele St. Bertin w Saint Omer. Wg Clemena

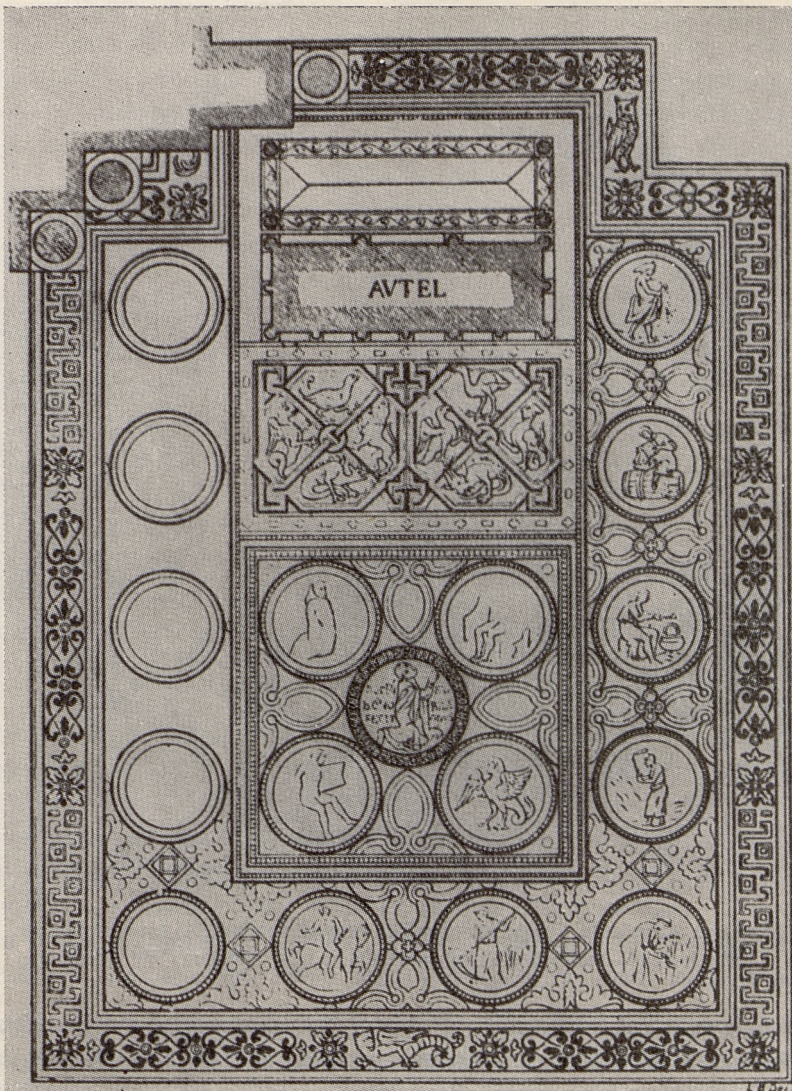
kami według tekstu *Psychomachii* Prudencjusza, wyróżnieni byli podobizną i podpisami *Manfredus custos* i *Constancius monachus*, fundatorzy lub wykonawcy dzieła<sup>93</sup>.

W wymienionych przykładach zmarły, nawet jeśli przedstawiony jest jako człowiek żywy, nie pozostaje w żadnym bezpośrednim stosunku prywatnej dewocji do Boga reprezentowanego przez ołtarz i ustawione na nim przedmioty kultu.

Z drugiej strony istnieją przedstawienia osób żywych na posadzkach i przed ołtarzem, tylko że się nie udało na nie natrafić w kryptach. I tak na posadzce w kaplicy św. Firmina z 1190 r. przy kościele opackim św. Dionizego pod Paryżem przed ołtarzem wyobrażony został w kolistym medalionie Albericus (*Hoc pius Albericus nobile fecit opus*), wśród przedstawień czterech żywiołów, otoczony kalendarzem w postaci prac dwunastu miesięcy (ryc. 29)<sup>94</sup>. Artysta klęczy w stroju mnicha z wyciągniętymi przed siebie rękami i podniesioną w górę głową, pogrążony w wiecznej adoracji (ryc. 30). Z początkiem XIII w. w katedrze w Saint Omer w posadzkę przed

<sup>93</sup> Ranza, *Delle antichità della chiesa maggiore di Santa Maria da Vercelli*, Vercelli 1785; Enlart, op. cit., t. I, s. 710, przyp. ze s. 709; Venturi, op. cit., III, s. 433.

<sup>94</sup> Enlart, op. cit., t. I, s. 709; Clemena, op. cit., s. 179—180, fig. 146 do tekstu s. 181—182, fig. 147 do tekstu s. 182 i 265; J. Formigé, *L'abbaye royale de Saint-Denis. Recherches nouvelles*, Paris 1960, s. 125, fig. 95; s. 126, fig. 97; s. 127, fig. 98.



Ryc. 29. Posadzka mozaikowa z 1190 r. w kaplicy św. Firmina przy kościele benedyktyńskim Saint Denis pod Paryżem. Wg Formigé

ołtarzem została wmurowana płyta wotywna z napisami: *Egidius filius Fulconis de Sancta Aldegunde dedit istum lapidum in honore Beati Audomari*<sup>95</sup>. W środku płyty przedstawiony jest Idzi jako rycerz w pełnym uzbrojeniu, pędzący na koniu.

Za tym, że w Wiślicy wyobrażono na posadzce osoby zmarłe przemawiać by mogło, jak się wydaje, umieszczenie rytów figuralnych w krypcie. Za tym, że chodzi o żywych, świadczy zarówno brak tego typu przedstawień, nie będących ani nagrobkiem, ani epitafium, w sztuce sepulkralnej, jak też liczne zgodności z przedstawieniami wiecznej adoracji ze strony osób żywych.

<sup>95</sup> Wallet, op. cit.; de Caumont, op. cit., t. III, fig. na s. 509; Viollet-le-Duc, op. cit., t. V, s. 13, fig. 2.



Ryc. 30. Modlitwa Albericusa. Fragment posadzki mozaikowej z 1190 r. w kaplicy św. Firmina przy kościele benedyktyńskim Saint Denis pod Paryżem. Wg Formigé

3. Rozpoznanie w rytach wiślickich osób historycznych pozostać musi w sferze domysłów. Jeżeli wyobrażone w Wiślicy postacie odtworzone zostały za życia, jak skłonny jestem (nie bez wahania) przyjąć, zgodnie z datowaniem posadzki na trzecią ćwierć XII w. upatrywać by w nich można Bolesława Kędzierzawego lub Kazimierza Sprawiedliwego z najbliższymi<sup>96</sup>.

Od 1146 r. ziemia sandomierska razem z ziemią wiślicką była w posiadaniu Henryka, czwartego syna Bolesława Krzywoustego. Gdy w 1166 r. Henryk poległ w walkach z Prusami, prawdopodobnie Bolesław Kędzierzawy, jako pan zwierzchni nad pozostałymi książętami i najstarszy z braci, przyłączył Sandomierz do swojej dzielnicy. W każdym razie wiadomo ze źródeł, iż żona jego, Maria, nabyła dwie wsie pod Sandomierzem od biskupa Gedki, w rok po jego konsekracji, drogą zamiany za dwie wsie i las książęcy. Jeszcze za życia Kędzierzawego rządy nad ziemią

<sup>96</sup> Patrz W. Dworzaczek, *Genealogia*. Tablice, Warszawa 1959, tabl. 1 i 3. U dołu skłonny jestem widzieć Bolesława Kędzierzawego (1125—1173) z żoną Marią (zm. po 1167) i synem Leszkiem (1160/65—1186) przed 1173 r.

wiślicką objął najmłodszy syn Krzywoustego Kazimierz, zwany później Sprawiedliwym (zm. 1173 r.). Po powołaniu Kazimierza na tron krakowski przez panów małopolskich w 1177 r., w ziemi wiślickiej coraz wyraźniej zaznaczać się zaczęły wpływy duchowieństwa; dowodzi tego uniezależnienie się kapituły kolegialnej w Wiślicy od księcia, co odnieść należy do ostatniej ćwierci XII w. Tak więc rozbiór przekazów źródłowych, jak i analiza stylistyczna prowadzi do wniosków, iż data powstania posadzki z rytami mieści się w ramach lat 1146—1177. Niewątpliwie w dolnym polu mamy do czynienia z żoną, mężem i synem, między wszystkimi członkami grupy wyczuwa się więź rodzinną, a mało jest prawdopodobne, aby mogło chodzić o innych książąt z dynastii piastowskiej, np. Mieszka Starego. Można by co najwyżej przypuszczać, że przedstawiono rodzinę jakiegoś polskiego komesa<sup>97</sup>.

Określając rytę wiślickie jako podobizny współczesnych sobie, żywych postaci, mówić wypadnie o swoistym portrecie zbiorowym. Nie jest to wyobrażenie portretowe par excellence, jak np. najstarszy portret zbiorowy niemiecki z 1175 r. przedstawiający Henryka Lwa (zm. 1195) i jego żonę Matyldę (zm. 1189) w towarzystwie przodków, wykonany przez Henryka z Helmarshausen w Ewangeliarzu Henryka Lwa, przechowywanym w Wulfenbibliothek w Gmunden<sup>98</sup>, ale portret zbiorowy w scenie kultowej, jaki się spotyka przy temacie dedykacji zarówno na Zachodzie, jak i na Wschodzie (Ravenna, S. Vitale, VI w.; Kijów, św. Zofia, XI w.: ryc. 31 i 32)<sup>99</sup>.

Obok bowiem podniesionego wyżej związku rytów wiślickich z tematem adoracji (*Devotionsbild*) w portrecie zbiorowym, jaki odczytujemy na posadźce wiślickiej, do głosu dochodzi idea przedstawienia fundatorów (*Stifterbild*)<sup>100</sup>. Takiemu rozpoznaniu zdaniem moim bynajmniej nie przeszkadza fakt, iż wyobrażone w Wiślicy postacie nie trzymają w rękach modelu kościoła lub innego wotywnego przedmiotu, zupełnie niezależnie od tego, że przedmiot taki mógł występować w rękach Chrystusa lub Marii, jak widać na miniaturze w *Liber matutinalis* wspomnianego już Konrada I von Scheyern (1206—1225) w Staatsbibliothek w Monachium.

Jeżeli wolno wskazać najdoskonalszą analogię dla treści ideowych rytów figuralnych na posadźce krypty wiślickiej, to jest nim późniejsze nieco czasowo, bo z XIII w. (przed 1217) pochodzące portretowe przedstawienie wiecznej adoracji Ukrzyżowanego Chrystusa pod postacią Baranka w tzw. psalterzu św. Elżbiety z fundacji landgrafa turyńskiego Hermana, przechowywanym dziś w Cividale (ryc. 33)<sup>101</sup>. Środek prostokątnej karty zajmuje tekst modlitwy

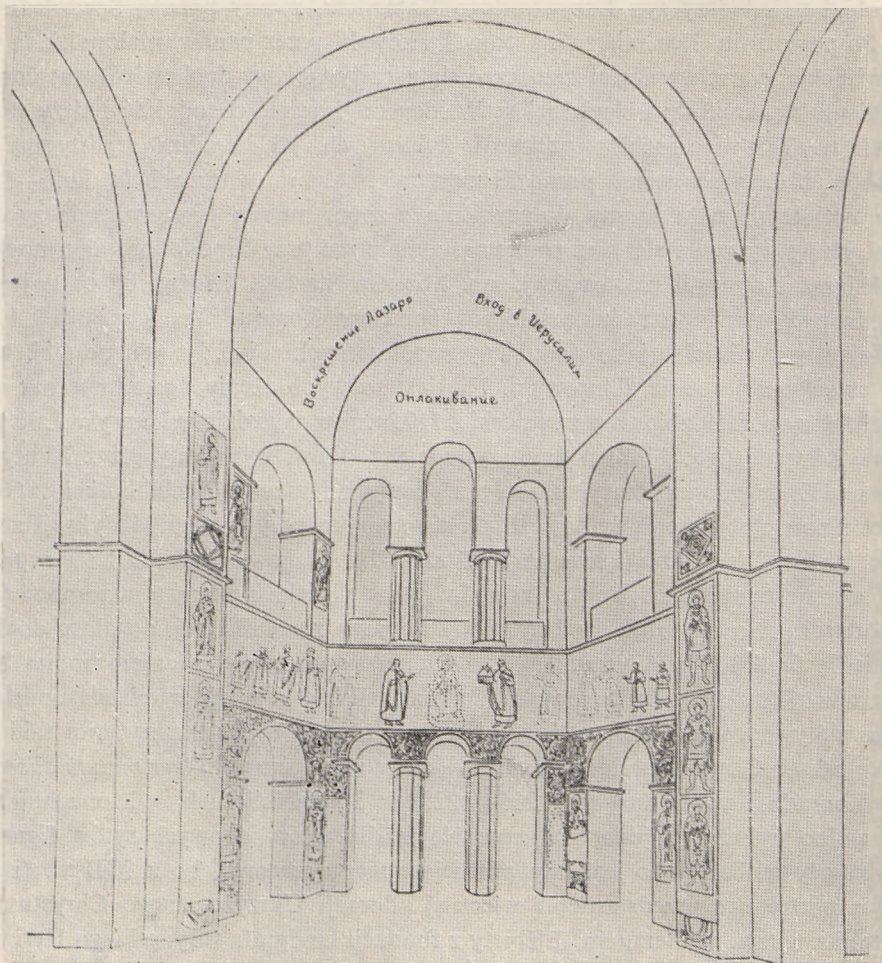
<sup>97</sup> Przypuszczenie takie uzasadnić by się dało o tyle, o ile prawdopodobna jest ślepotą starca z brodą, stojącego z prawej strony w górnym polu. Zwrócił na nią pierwszy uwagę mgr A. Tomaszewski, co powtórzył z kolei P. Jasienica, loco cit. Jednakże ten sposób przedstawiania ślepoty nie posiada analogii ani w sztuce przedromańskiej, ani romańskiej, gdyż w ewangelicznej scenie Uzdrawienia ślepego kalectwo, o którym mowa, zwykle wyobrażane bywa przy pomocy oczu zamkniętych (W. Jaeger, *Die Heilung des Blinden in der Kunst* (w) *Thorbecke Kunstbücherei*, Konstanz 1960). W wypadku przyjęcia ślepoty starca należałoby interpretować jako ślepe również oba lwy w temacie drzewa życia.

<sup>98</sup> P. O. Rave, *Bildniss* (w) *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, t. II, 1940, szp. 639—680.

<sup>99</sup> W. N. Łazariew, *Nowyje dannyje o mozaikach i frieskach Sofii kijewskiej. Gruppowej portriet siemiejstwa Jaroslawa*, *Wizantijskij Wriemiennik*, t. XV, 1959, s. 148—169, M.I. Kresalnij, *Sofijskij zapowidnik w Kiewi. Architekturno-istoriczeskij napis*, Kiew 1960, s. 113, fig. 96; s. 119, fig. 101; s. 120, fig. 102 i 103; s. 132, fig. 114.

<sup>100</sup> Otte, op. cit., t. I, s. 461.

<sup>101</sup> A. Haseloff, *Eine thuringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts*, *Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, z. 9, Strassburg 1897, s. 22, 146—148; Dehio, op. cit., t. I, s. 281, fig. 345; C. Osieczkowska, *Mozaika zdobiąca tympanon drzwi królewskich w kościele św. Zofii w Konstantynopolu*, *Prace i Materiały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki Wil. Tow. Przyj. Nauk*, t. II, 1935, z. 1—4, fig. 2.



Ryc. 31. Rekonstrukcja rysunkowa dekoracji malarskiej z 3 ćwierci XI w. we wnętrzu cerkwi św. Zofii w Kijowie. Wg Łazariewa

prywatnej skreślony dużymi literami. Nad napisem, w okrągłym medalionie, wyobrażony jest Baranek Boży z chorągiewką w przedniej łapie; z jego boku krew wytryskuje do kielicha. Po obu stronach Baranka stoją aniołowie. Anioł z lewej strony trzyma w rękach koronę cierniową i trzcinę z gąbką. Anioł z prawej strony unosi trzy gwoździe i włócznię. Poniżej aniołów, po bokach tekstu modlitwy, zamknięci w prostokątne ramki, wyobrażeni są jeden pod drugim, z każdej strony dwaj mężczyźni, to stojąc, to jakby klęcząc. Ręce wyciągają przed siebie i w górę w geście błagalnej prośby. Głowy ich zwrócone są ku górze. Z prawej strony rozpoznać można po infule biskupa lub opata, ale bez pastorału, i zakonnika. U dołu karty, pod napisem, unoszą się na palcach z wyciągniętymi w górę rękami, poczynając od lewej: Herman, trzy kobiety, dwie pierwsze zwrócone w lewo — z nich druga określona jako Lunarth — trzecia, zwrócona w prawo, nazwana Hidegund, i na piątym miejscu Zofia, żona landgraфа Hermana,



Ryc. 32. Synowie Jarosława Mądrogo. Fragment dekoracji malarskiej z 3 ćwierci XI w. we wnętrzu cerkwi św. Zofii w Kijowie. Wg Łazariewa

z książką w ręce. Tekst modlitwy brzmi: *Peccatores te rogamus audi nos. Ut pacem nobis dones te rogamus. Amen. Ut nobis miseris misereri digneris te rogamus. Fili dei te rogamus. Amen. Agnus dei qui tollis peccata mundi miserere nobis. Christe audi nos. Kyrieel. Chrysteel. Kyrieel. Pater noster.*

Treści ideowe wyrażone słowami i obrazem w portrecie zbiorowym rodziny landgrafa Hermana, adorującej Baranka Bożego, w niezwykle sposób, jak sądzę, odpowiadają treściom ideowym rytów figuralnych w Wiślicy. Inaczej tylko tu i tam pada akcent w prośbie, o wiele bardziej lirycznej i przesyconej poezją na wiślickiej posiadzce. Jesteśmy w tym szczęśliwym położeniu, iż możemy wskazać, o co się modlą zebrani w krypcie ludzie: *HI CONCULCARI QUAERUNT UT IN ASTRA LEVARI POSSINT ET PARITER VERIT. TI...* Wyobrażeni na posiadzce pragną być deptani, aby móc się wznieść kiedyś do gwiazd. Termin *conculcari* jest zapewne aluzją do słów psalmu XC *Super aspidem et basiliscum ambulabis, conculcabis leonem et draconem*. Niezależnie od tego prośba przedstawionych na posiadzce osób o deptanie ich podobizn jest aktem wielkiej pokory, *humilitatis*. Z kolei zwrot *levari in astra* kryje w sobie następującą symbolikę. Już Platon w *Timeuszu* dał wyraz pogładowi, że dusza, jeśli opuszcza ciało w stanie doskonałości wewnętrznej i czystości, zostaje uniesiona do gwiazd



Ryc. 33. Modlitwa landgraфа турынгского Германа і яго родзyny. Miniatura w kodeksie z 1230 r. w Bibliotece Miejskiej w Cividale. Wg Haseloffa



i przemieniona w gwiazdę<sup>102</sup>. Głosił tę naukę również Plotyn, o którym Porfiriusz (*Vita Plotini* 23) donosi, że cztery razy, w okresie gdy wspólnie żyli, wzniósł się do nieba. Tak więc w zwrocie *in astra levare*, będącym symboliczną formułą wyrażającą transcendencję bytu ludzkiego, do głosu dochodzą echa antycznego dążenia do kosmicznej nieśmiertelności; można się w tym dopatrywać tradycji mistyki astralnej mającej źródła w orfizmie i doktrynie pitagorejskiej, żywej w odrodzonym pitagoreizmie rzymskim. Doktrynę tę znało od początku chrześcijaństwo, skoro św. Paweł w liście do Koryntian (II Kor. 12, 2) mówi: „Znam człowieka w Chrystusie, który przed czternastu laty (czy w ciele, tego nie wiem, czy poza ciałem, tego nie wiem, Bóg to wie), zachwycony był aż do trzeciego nieba”. Ślady wierzeń pitagorejskich o duszach przemienionych w gwiazdy odnajdujemy również u Grzegorza Wielkiego, gdy stara się wykazać, iż gwiazdy są duszami ludzi wybitnych w cnocie: *Quid per lunam nisi cuncta simul Ecclesia, quid per stellas nisi singulorum bene viventium animas designamur?*<sup>103</sup> Wstępowanie duszy do nieba jest wzniesieniem się do gwiazd, gdyż gwiazdami są aniołowie, jak to czytamy w komentarzu do księgi Hioba (rozdział XXXVIII, wiersz 7: *Cum me laudarent simul astra matutina*) pióra Grzegorza Wielkiego (*Moralium libri*, liber XXVIII, caput XXX: *Angeli astra matutina cur appellati*)<sup>104</sup> lub Hrabana Maura (*De universo libri XXII*, liber IX, caput XI: *Astra sunt angeli ut in Job*)<sup>105</sup>. W tym świetle modlitwa wryta na posadzce wiślickiej jest prośbą o wzniesienie się do nieba, a akt *ascensus*, na który czekają wyobrażeni ludzie, zgodnie z doktryną chrześcijańską poprzedzony jest aktem *descensus*, świadomej pokory zawartej w idei podeptania<sup>106</sup>.

<sup>102</sup> M. Eliade, *Traité d'Histoire des Religions*, Paris 1949, s. 94—116; F. Cumont, *Lux perpetua*, Paris 1949, s. 358; tenże, *Life in Roman Paganism*, wyd. 2, New York 1959, s. 91—109; L. Rougier, *La religion astrale des Pythagoriciens (w) Mythes et Religions*, Paris 1959, s. 94—98. Tło żydowskie tych wierzeń wyjaśnia Z. Ameisenowa, *Animal-Headed Gods, Evangelists, Saints and Righteous Men*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, t. 12, 1949, s. 30. O tym, że zwrot *in astra* w powyższym znaczeniu był rozpowszechniony w starożytności, świadczy rzymskie przysłowie, *Virtus in astra tendit, in mortem timor* (Sen. Herc. Oct. 1871) patrz E. Margalitis, *Florilegium proverbiorum universae latinitatis. Proverbia, proverbiales sententiae gnomaeque classicae mediae et infimae latinitatis*, Budapesti 1895, s. 55. Warto ponadto wspomnieć następujące przysłowia łacińskie, w których występuje zwrot *ad astra*: *Macte nova virtute puer, sic itur ad astra* (Verg.; Margalitis loco cit.); *Non est ad astra mollis e terris via* (Sen. Herc. fur. 441; Margalitis loco cit.); A. Arthaber, *Dizionario comparato di proverbi e modi proverbiali*, Milano 1952, s. 492, nr 979); *Non sic itur ad astra* (Margalitis loco cit.); *Per aspera ad astra* (Sen. Herc. fur. 437; Margalitis loco cit.; Arthaber loco cit.); *Sic itur ad astra* (Verg. Aen. 9641; Ae. Forcellini, I. Furlanetto, F. Corradini et I. Perin, *Lexicon totius latinitatis I*, Patavii 1940, s. 365, s. v. *Astrum*: *Sic itur ad astra* (h. e. *in coelum ascenditur*). Margalitis loco cit. notuje również przysłowie: *Locum virtus habet inter astra*.

Jest rzeczą niezwykle zastanawiającą, ze względu na umieszczenie w Wiślicy przedstawień figuralnych o tematyce „astralnej” na posadzce, iż Du Cange (*Glossarium mediae et infimae latinitatis*, t. I, Paris 1840, s. 456) podaje m. in. takie znaczenie terminu *astrum*: Germ. *est Aestrich vel Aesterreich, a voce Germanorum inferiorum Aster, Asters, lapides quadrata figura tessellati*.

<sup>103</sup> *Sancti Gregorii Magni Moraliu Libri*, liber XII, in caput XXIV B. Job. (Migne, Pat. Lat. 76, Parisiis 1878, szp. 21, caput XVI).

<sup>104</sup> *Sancti Gregorii Magni Moraliu Libri*, liber XXVIII, in caput XXXVIII B. Job. (tamże, szp. 467—468): *Angeli astra matutina cur appellati*.

<sup>105</sup> *Beati Rabani Mauri Archiep. Mogunt. Operum Pars II: De Universo Libri XXII, liber IX, caput XI* [Migne, Pat. Lat. 111, Parisiis 1864, szp. 271—272 (*de sideribus*): *Astra sunt angeli, ut in Job: Cum me laudarent astra matutina* (Job. XXX—VIII)].

<sup>106</sup> L. Beirnaert, *Le symbolisme ascensionnel dans la liturgie et la mystique chrétienne*, Eranos Jahrbuch 1950, t. XIX, Zurich 1951, s. 41—63. Jako przykład średniowiecznej inskrypcji zawierającej zwrot *ad astra* w omawia-

Niezależnie od tego, jaką damy odpowiedź na pytanie, czy postacie odtworzone na posadzce wiślickiej wyobrażają żywych, czy umarłych, w przedstawieniu tym dopatrywać się trzeba wątku eschatologicznego. Wskazuje na to i typ wiecznej adoracji, i dwunastowieczny leonin, i wreszcie sama symbolika drzewa życia. Mimo woli przypominają się słowa wyryte na tympanonie z końca XI w. w Jaca, z tematem lwów po bokach rajskiego koła: *Parcere sternenti Leo Christusque petenti. Imperium mortis conculcans est Leo fortis*<sup>107</sup>.

Niewątpliwie dalsze prace archeologiczne i dalsze badania naukowe przyniosą nowe szczegóły, zdolne bliżej wyjaśnić, a może i w niejednym zmienić wysunięte tu tezy. Wydaje się, iż już teraz, zanim te badania i dalsze prace się rozpoczną, należy w obręb rozważań nad znaczeniem i treścią rytów wiślickich wciągnąć istniejące zabytki romańskiej kolegiaty. Mam na myśli przede wszystkim dwunastowieczną rzeźbę, znaną pod nieszczęśliwym określeniem tzw. wisielca, w rzeczywistości romańską płytę nagrobną nieznanego mężczyzny. Jej związek z kościołem, z którego pozostała romańska krypta, a może i związek z samą kryptą jest wielce prawdopodobny. Ten niewielki, bo tylko 90 cm wysokości mierzący nagrobek, posiadający analogię na polskiej ziemi w nagrobku mężczyzny z Tumu pod Łęczycą (166 cm), powinien być wyjęty z dzisiejszego miejsca na północnej ścianie romańskiej wieży północnej (ewentualnie zastąpiony kopią) i poddany dokładnym studiom. Kto bowiem wie, czy nie kryje on podobizny jednej z postaci wyrytych na posadzce krypty? Ale to już czysta hipoteza.

Utarł się pogląd, że okres dzielnicowego rozbitcia Polski był okresem politycznego i kulturalnego załamania po okresie narodzin feudalnego porządku. W świetle zachowanego do naszych czasów materiału zabytkowego dzieje sztuki polskiej roztaczają przed nami zgoła odmienny obraz. Na drugą połowę XII w. przypada rozkwit architektury, rzeźby i malarstwa o niesłychanym wprost nasileniu. Ryty posadzkowe w krypcie kolegiaty wiślickiej są tego rozkwitu najpiękniejszym świadectwem, a równocześnie wykazują, w jak wielkim stopniu sztuka romańska na ziemiach naszych między Zachodem a Wschodem od początku kształtowała swój odrębny język artystyczny.

nym znaczeniu niech służy *titulus* występujący na nie istniejącym retabulum romańskim św. Remakla z kościoła opackiego w Stavelot, znanym na podstawie rysunku wykonanego w XVIII w.: *Spiritus infundens terris celesti bona. Factis atque fide Remaclus vexit ad astra*. Patrz D. Van de Castele, *Dessin authentique du retable en argent doré que l'abbé Wibald fit faire pour l'abbaye de Stavelot*, Bulletin de la Commission royale d'Art et d'Archéologie, 21, 1882, s. 213—238; J. Helbig, *La Sculpture et les Arts plastiques au pays de Liège et sur les bords de la Meuse*, wyd. 2., Bruges 1890, s. 59.

W średniowieczu posadzkom kościelnym, stanowiącym *praeambulum fidei*, przypadała z reguły funkcja określana jako *praeparatio evangelica*, dlatego posadzka kościelna symbolizowała bądź zasady wiary, bądź też ubogich w Chrystusie, którzy przez pokorę podobni są do płyt posadzkowych, bądź wreszcie lud, którego wysiłki wspierają Kościół, o czym piszą: Honoriusz z Autun, *Gemma animae*, liber I, caput 134 (Migne, Pat. Lat. 172, Parisii 1895, passus 586 D); Sicardus z Kremony, *Mitrале*, lib. I, cap. 4 (Migne, Pat. Lat. 213, Parisii 1855, passus 20 A); Durandus z Mende, *Rationale divinatorum officiorum*, lib. I, cap. 28 (J. Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*, Freiburg i. Br. 1902, s. 122, przyp. 2).

<sup>107</sup> Réau, op. cit., t. I, s. 93 i 105.