

Przeszłość zobrazowana: święci patroni i władcy

Uwagi wstępne

Informacje w przeszłości były przekazywane różnymi sposobami, wśród których ważne miejsce zajmowały obrazy i znaki, tworzące obrazowy system komunikacji. Był on szczególnie ważny w niepiśmiennej w dużym stopniu kulturze średniowiecza. W związku z tym obrazy muszą być traktowane nie tylko jako dzieła sztuki, ale przede wszystkim jako nośniki informacji i powinny być wykorzystywane jako pełnoprawne źródła służące do poznania przeszłości. Zarówno tej, którą rekonstruujemy jako historycy z perspektywy początku XXI w., jak i tej, którą ludzie średniowiecza zapisywali i odczytywali nie tylko w postaci tekstów, lecz również obrazów i znaków. Komunikaty zawarte w przekazach obrazowych miały rozległy zakres, dotyczyły zarówno sfery sakralnej, jak i świeckiej, teraźniejszości i przeszłości. Trudno wyobrazić sobie pełny obraz średniowiecza bez ich uwzględnienia. A jednak dotychczas w polskich badaniach historycznych źródła ikonograficzne były uwzględniane tylko w niewielkim stopniu¹.

Przytłaczająca większość zachowanych średniowiecznych obrazów ukazuje współczesnych ludzi i zjawiska, które dopiero z upływem czasu stawały się ilustracjami przeszłości. Widoczne są tu dwie perspektywy: 1) przekazy obrazowe, które od początku były pomyślane jako wypowiedzi o przeszłości, 2) przekazy odnoszące się do teraźniejszości, które z biegiem czasu stawały się

¹ Na temat miejsca źródeł ikonograficznych w badaniach historycznych zob. Z. Piech, *Czy ikonografia historyczna powinna być nauką pomocniczą historii?*, w: *Tradycje i perspektywy nauk pomocniczych historii w Polsce. Materiały z sympozjum w Uniwersytecie Jagiellońskim dnia 21–22 października 1993 roku Profesorowi Zbigniewowi Perzanowskiemu przypisane*, red. M. Rokosz, Kraków 1995, s. 119–141, tam też dalsza literatura. Zob. też artykuły zamieszczone w tomie *Dzieło sztuki. Źródło ikonograficzne czy coś więcej? Materiały sympozjum XVII Powszechnego Zjazdu Historyków w Krakowie, 15–18 września 2004*, red. M. Fabiański, Warszawa 2005.

wypowiedziami o przeszłości. W pierwszym wypadku możemy mówić o ilustracjach przeszłości, w drugim o zapisie pamięci, która dopiero z biegiem czasu przekształca się w przeszłość. Te drugie dominują. Zasygnalizowane perspektywy czasowe, ilustrujące przeszłość i terażniejszość, stają się z biegiem czasu wspólną wypowiedzią o przeszłości, ale ich zróżnicowanie czasowe bardzo mocno wpływa na stopień wiarygodności przekazu, co ma duże znaczenie z perspektywy badań historycznych.

W pierwszym przypadku, gdy ilustracja ukazuje wydarzenie lub postać z długiej perspektywy czasowej, nieraz nawet kilku stuleci, dokumentacyjna wiarygodność przekazu jest poważnie ograniczona. Musimy je traktować jako wizję przeszłości, jej wyobrażenie. W przypadku każdego przekazu wskazane byłoby zbadanie jego struktury, ustalenie źródeł, które wykorzystano, motywacji, które decydowały o tworzeniu obrazów. Najczęściej podstawą były teksty pisane, poddawane wizualizacji², ale nie bez znaczenia była także tradycja ustna. Korzystano również z wcześniejszych schematów kompozycyjnych, służących jako wzorce, wykorzystywano współczesne realia kultury materialnej, nieraz archaizowane, ale niepoślednią rolę odgrywała też zapewne wyobraźnia/inwencja autora obrazu. W drugim przypadku bliska perspektywa czasowa w stosunku do obrazowanej rzeczywistości (najczęściej były to postacie żyjące współcześnie, wydarzenia były ilustrowane wyjątkowo) czyni te przekazy wiernymi lub przynajmniej znacznie wierniejszymi.

Skomplikowanej strukturze średniowiecznych obrazów towarzyszy złożone ich autorstwo – w kręgu zleceniodawców, autorów programów ikonograficznych i wykonawców³. Ważna była także ich lokalizacja i funkcja. Zasadnicze znaczenie w ich analizie ma dostrzeżenie różnicy w strukturze komunikatów pisanych i obrazowych. Ponieważ przekazują one informacje różnymi środkami, różna musiała być wiedza wyjściowa ich autorów. Pierwsze opisywały interesujące zjawiska, drugie dokonywały ich wizualizacji. Te pierwsze nie musiały być dosłowne w przekazywaniu informacji o wszelkich postrzeganych wzrokowo znamionach wydarzenia czy postaci, ich wyglądzie, realiach materialnych. Te drugie nie mogły ich pominąć, gdyż stanowiły one istotę przekazu obrazowego. Gdy pomiędzy tym, co ilustrowano (postacią, wydarzeniem,

² Problematykę tę podejmuje B. Hojdis, *O współlistnieniu słów i obrazów w kulturze polskiego średniowiecza*, Gniezno–Poznań 2000, tam też dalsza literatura przedmiotu. Trudności w precyzyjnym określeniu wzajemnych relacji pomiędzy tekstami i obrazami sygnalizuje W. Mischke w krytycznej recenzji tej książki, „*Studia Źródłoznawcze*” 42, 2004, s. 136–141.

³ Na temat średniowiecznego pojmowania dzieła sztuki, w naszym wypadku lepiej powiedzieć przekazu obrazowego, zob. L. Kalinowski, *Pojmowanie sztuki w średniowieczu*, w: *Wit Stwos w Krakowie*, red. L. Kalinowski, F. Stolat, Kraków 1987, s. 9–22; P. Skubiszewski, *Intelekt i dzieło artysty w sztuce romańskiej*, „*Ikonotheka. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego*” 6, 1993, s. 11–74.

towarzyszącymi im realiami materialnymi) a ilustracją istniał duży dystans czasowy, a realia materialne nie były bezpośrednio znane autorowi przekazu, musiał nadrabiać te braki czerpaniem z wcześniejszych wzorców, własną wiedzą o przeszłości, przenoszeniem współczesnych realiów w przeszłość, często wyobraźnią.

Średniowieczne obrazy związane z określonymi nośnikami nie były bytami autonomicznymi. Ich analiza uwzględniać więc musi specyfikę poszczególnych nośników, mocno wpływających na konwencjonalizację obrazów. Uwaga ta dotyczy także obrazów ukazujących historyczne postacie i wydarzenia. Odczytywanie i zrozumienie ich struktury i treści natrafia jednak na dodatkowe bariery, gdyż często jedyną podstawą analizy są same obrazy oraz kontekst, w którym powstawały. Dysponujemy wprawdzie tekstami pisanymi (np. kronikami, żywotami świętych), na podstawie których konstruowano obrazy, brakuje nam natomiast wszelkich współczesnych autokomentarzy.

Ważnym aspektem badań jest ustalenie ośrodków tworzących obrazy, zarówno fundatorskich, jak i wykonawczych, motywów ich sporządzania, stopnia ich „systematyczności” oraz miejsca, jakie zajmowały w średniowiecznej refleksji o przeszłości. Kwestia fundacji ma w tych rozważaniach fundamentalne znaczenie⁴.

Polskie średniowieczne przedstawienia obrazowe nie tylko bardzo rzadko ilustrowały wydarzenia z przeszłości, ale w zasadzie nie ukazywały też wydarzeń współczesnych. Nie znamy ani jednej ilustracji współczesnego wydarzenia dziejącego się w średniowiecznej Polsce. Zdarzały się przedstawienia powtarzalnych rytuałów, np. sceny koronacji zamieszczane w pontyfikałach, pozbawione są one jednak odniesienia do konkretnego miejsca i ludzi⁵. Głównym tematem obrazowych wypowiedzi były ilustracje osób, przede wszystkim działających współcześnie, rządziej w przeszłości.

Rozprawa niniejsza jest studium z zakresu ikonografii politycznej⁶, podejmującym jednocześnie próbę rekonstrukcji fragmentu obrazowego systemu komunikacji w polskim średniowieczu. Piotr Skubiszewski pisząc o metodyce

⁴ R. Michałowski, *Princeps fundator. Studium z dziejów kultury politycznej w Polsce X–XIII wieku*, wyd. 2, Warszawa 1993; *Fundacje i fundatorzy w średniowieczu i epoce nowożytnej*, red. E. Opaliński, T. Wiślicz, Warszawa 2000; B. Czechowicz, *Książęcy mecenat artystyczny na Śląsku u schyłku średniowiecza*, Warszawa 2005.

⁵ B. Miodońska, *Rex regum et rex Poloniae w dekoracji malarskiej Graduału Jana Olbrachta i Pontyfikału Erazma Ciołka. Z zagadnień ikonografii władzy królewskiej w sztuce polskiej XVI wieku*, Kraków 1978, s. 131–206, il. 88–100.

⁶ Szerzej na temat pojęcia ikonografii politycznej zob. P. Skubiszewski, *Z metodyki badań nad ikonografią polityczną dojrzałego średniowiecza*, w: Curia maior. *Studia z dziejów kultury ofiarowane Andrzejowi Ciechanowieckiemu*, Warszawa 1990, s. 23–29, tam też odsyłacze do podstawowej literatury.

badania ikonografii politycznej, uczynił polem obserwacji relacje pomiędzy *Regnum*, *Sacerdotium* i Kościołem, uznając je za podstawowe pojęcia doktryn politycznych dojrzałego średniowiecza⁷. Materiał ikonograficzny zgromadzony w niniejszym studium pokazuje, że również w przypadku naszej problematyki relacje państwo – Kościół oraz władca – święty odgrywały ważną rolę i były impulsem do powstawania przekazów obrazowych odwołujących się do przeszłości⁸.

W dotychczasowych polskich badaniach brak niestety rekonstrukcji obrazowego systemu komunikacji⁹. Jest to temat zajmujący ważne miejsce we współczesnych badaniach humanistycznych, posiadający rozległą literaturę¹⁰. Dlatego na początku naszych rozważań należy zasygnalizować, przynajmniej w podstawowym zakresie, nośniki obrazów tworzących ten system, a także jego strukturę i mechanizmy funkcjonowania oraz wskazać miejsce, jakie w obrębie tego systemu zajmowały informacje dotyczące przeszłości. Punktem wyjścia musi być określenie zasobu polskich średniowiecznych źródeł ikonograficznych, ich klasyfikacja oraz charakterystyka poszczególnych gatunków, wskazanie ich cech charakterystycznych, walorów i ograniczeń, i wyselekcjonowanie tych nielicznych przekazów, które zawierały informacje o przeszłości.

Zasób polskich średniowiecznych źródeł ikonograficznych jest stosunkowo skromny w porównaniu z innymi krajami, a pewne tematy są w nich nieobecne. Dotyczy to zwłaszcza źródeł o świeckiej proveniencji. Możemy wymienić następujące nośniki obrazów (staram się w miarę możliwości zachować chronologię ich pojawiania się): monety, pieczęcie, nagrobki, tympiony, tablice erekcyjne, obrazy tablicowe, ścienne i książkowe, rzeźba architektoniczna (zworniki, wsporniki itp.), naczynia i sprzęty liturgiczne (relikwiarze, kielichy, pateny, chrzcielnice, dzwony itp.), szaty liturgiczne, rzeźbione drzwi, kafle, płytki posadzkowe. Przekazy powyższe służyły komunikowaniu informacji odnoszących się do współczesności, odwołania do przeszłości należały do wyjątków. Każdy z wymienionych obiektów zasługuje na wnikliwe opracowanie z punktu widzenia jego funkcji jako nośnika właściwych mu obrazów¹¹. W tym rzędzie wymienić należy też herby, będące znakami stanowiącymi

⁷ Tamże, s. 26.

⁸ Tamże, s. 29, przyp. 24.

⁹ Problematykę tę zasygnalizowałem w niepublikowanym referacie „Obrazowy system komunikacji w kulturze polskiego średniowiecza”, wygłoszonym w czasie obrad XVIII Powszechnego Zjazdu Historyków w Olsztynie, 16–20 IX 2009 r.

¹⁰ Zestawienie literatury zob. *New Approaches to Medieval Communication. A Bibliography of Works on Medieval Communication*, wyd. M. Mostert, wstęp M. Clanchy, Turnhout 1999.

¹¹ Problematykę tę odnośnie do pieczęci podejmuję w artykule *Pieczęć jako źródło ikonograficzne. Ze studiów nad ikonografią historyczną*, „Sfragističnij šoričnik” 5, 2015, s. 21–87.

ważny składnik obrazowego systemu komunikacji¹². Jako znaki niesamodzielne były integralnie związane z powyższymi nośnikami. Mogły występować pojedynczo lub w zespołach, często też łączyły się z innymi przekazami obrazowymi. Ważne pytanie dotyczy stopnia interakcji pomiędzy obrazami umieszczanymi na różnych nośnikach.

Zasadnicze znaczenie ma podział na dwie podstawowe grupy: obrazów o treści sakralnej i świeckiej, tworzących ikonografię religijną i polityczną¹³. Te pierwsze były w średniowieczu dominujące i niemal z reguły odnosiły się do przeszłości rozumianej jako historia święta, a więc wydarzeń i postaci z Nowego, rzadziej ze Starego Testamentu, postaci świętych oraz ilustracji ich żywotów, prawd wiary, dogmatów. Były one ważnym czynnikiem nauczającej działalności Kościoła – w średniowieczu wielkiego wytwórcy obrazów. Były to przedstawienia, które – pomimo że odnosiły się do przeszłości – w dużej mierze nie podlegały historycznej weryfikacji. Dotyczyły zatem tego wymiaru przeszłości, który nie będzie nas interesował w tym opracowaniu. Wyjątkiem będą te obrazy, które ukazując historię świętą, włączały do niej wątki dotyczące historii rodzimej, władców, państwa, a także przedstawicieli pozostałych warstw społecznych (stanów) – możnowładztwa i rycerstwa, duchowieństwa, mieszczaństwa oraz instytucji świeckich i kościelnych. Tak rozumiane połączenie historii świętej i świeckiej zdarzało się stosunkowo często.

Głównym tematem naszego zainteresowania powinny być świeckie obszary przeszłości i odnoszące się do nich obrazy oraz ośrodki je wytwarzające – przede wszystkim instytucje i osoby świeckie. Analiza zachowanego materiału jednoznacznie pokazuje ogromną dysproporcję pomiędzy kościelną i świecką aktywnością w tym zakresie, na niekorzyść tej drugiej, oraz to, że przeszłość zajmowała tam marginalne miejsce. Takich obrazów w zasadzie nie było. W świeckim kręgu wytwarzano przede wszystkim obrazy odnoszące się do współczesności, pełniące funkcje użytkowe, służące pamięci, ukazujące współczesne postacie życia publicznego.

Jednym z czynników decydujących o ogromnej dysproporcji ilościowej obrazów sakralnych i świeckich było z jednej strony mocne zaangażowanie Kościoła w ich wytwarzanie, wynikające z doktrynalnej konieczności umieszczania obrazów we wnętrzach kościelnych, z drugiej – brak podobnie mocnego zaangażowania ze strony ośrodków świeckich, które wykorzystywałyby świadomie i konsekwentnie obrazy przeszłości do współczesnej polityki i propagandy. Widoczny jest brak traktowania na szerszą skalę ilustracji przeszłości jako instrumentu władzy, środka podkreślającego jej ciągłość, legitymizację

¹² Z. Piech, *Herb jako źródło historyczne*, „Rocznik Polskiego Towarzystwa Heraldycznego” 17, 2018, s. 5–44.

¹³ Problemy te sygnalizuje P. Skubiszewski, *Z metodyki badań*, s. 23–29.

i prestiż. O wiele ważniejsza była w tym wypadku *memoria*. Nie oznacza to oczywiście, że propagandowa funkcja obrazów była całkowicie nieznaną i że w ogóle nie podejmowano takich prób. Zostanie to zasygnalizowane w dalszej części pracy. Było to jednak zjawisko w dużej mierze marginalne, co dobrze ilustruje książka Piotra Węcowskiego poświęcona początkom Polski w pamięci historycznej późnego średniowiecza. Pomiedzy zestawionymi przez autora źródłami pisanymi i ikonograficznymi dotyczącymi tego tematu istnieje ogromna ilościowa i jakościowa dysproporcja¹⁴.

Określając zakres badań ikonograficznych nad obrazowaniem przeszłości, wyznaczyłem sześć wątków tematycznych: 1) wydarzenia, 2) osoby, 3) wykonywane przez nie czynności, 4) miejsca, 5) obiekty, 6) przedmioty¹⁵. Z punktu widzenia ilustrowania przeszłości każdy z nich potencjalnie zasługuje na uwagę, z tym że liczba źródeł efektywnych jest bardzo ograniczona¹⁶.

Interesujące nas średniowieczne źródła ikonograficzne powinny być analizowane z punktu widzenia trzech kryteriów, ściśle ze sobą powiązanych i wzajemnie się uzupełniających: 1) treści przekazów, 2) nośników obrazów i ich funkcji oraz 3) techniki wykonania. Najważniejsze z naszego punktu widzenia są treści obrazu, pamiętać jednak należy, o czym już wspomniano, że duże znaczenie miały również rodzaj i funkcja nośników, na których obrazy były umieszczane, a także miejsce ich eksponowania oraz stopień dostępności, który często bywał związany z techniką wykonania.

Używam określenia „nośniki przekazów ikonograficznych/obrazów”, chcąc podkreślić, że obrazy były związane z pewnymi obiektami, które często determinowały i konwencjonalizowały ich treść. Obiekty te odgrywały też ważną rolę w komunikacyjnych możliwościach obrazów. Z tego punktu widzenia ważne jest, czy były one (a tym samym umieszczane na nich obrazy) wytwarzane w jednym czy wielu egzemplarzach, czy miały charakter stacjonarny, czy mobilny, gdzie były w tym pierwszym wypadku umieszczane, a także jaka była skala ich dostępności. Czy były powszechnie dostępne, czy też ich lokalizacja miała ekskluzywny charakter. Liczebność przekazów była zróżnicowana, od pojedynczych poprzez liczne i bardzo liczne, aż do wytwarzanych masowo, w dziesiątkach, setkach, tysiącach, a nieraz wręcz – jak monety – w milionach egzemplarzy. Z punktu widzenia przekazu informacji jest to bardzo ważne kryterium. Nie należy też tracić z pola widzenia pytania: na

¹⁴ P. Węcowski, *Początki Polski w pamięci historycznej późnego średniowiecza*, Warszawa 2014 (Monografie Towarzystwa Naukowego Societas Vistulana, 2), s. 161–178.

¹⁵ Z. Piech, *Prawda, konwencja i treści ideowe w polskich źródłach ikonograficznych*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” 748, Prace Historyczne 128, s. 14–15.

¹⁶ Problematykę tę sygnalizuje A. Karłowska-Kamzowa, *Uwagi o źródłach wyobrażeniowych do dziejów Polski średniowiecznej*, w: *Mente et litteris. O kulturze i społeczeństwie wieków średnich*, red. H. Chłopocka, Poznań 1984, s. 55–63.

ile społeczeństwo było przygotowane do recepcji treści obrazów? Na ile to, co odczytujemy, jest zapisem informacji przekazywanych przez nadawcę, a na ile recepcją informacji przez odbiorcę? Rozważania niniejsze to pierwszy krok w refleksji nad funkcjonowaniem obrazowego systemu komunikacji w polskim średniowieczu.

Podział nadawców informacji przebiega według ich statusu społecznego (kryterium stanowego) i instytucjonalnego: 1) władcy, dynastia, państwo, 2) Kościół (dostojnicy i instytucje kościelne), 3) rycerstwo/szlachta, 4) miasta i mieszczaństwo. W ramach tych czterech grup nadawców powstawały przekazy charakterystyczne dla nich, mające swą społeczną (stanową i instytucjonalną) specyfikę, wynikającą z ich statusu i ilustrujące go. Stwierdzamy tu też charakterystyczne dla każdej z czterech grup priorytety komunikacyjne, zarówno w zakresie tematyki obrazów, ich nośników, jak i miejsc lokalizacji i obiegu. Zasygnalizowany powyżej podział źródeł ikonograficznych na świeckie i kościelne nie zawsze w praktyce da się przeprowadzić dychotomicznie, gdyż często mamy do czynienia z ich przenikaniem się.

Analiza poszczególnych gatunków źródeł ikonograficznych, z wyłączeniem obrazów o tematyce jednoznacznie sakralnej, prowadzi do wniosku, że obrazy przedstawiały przede wszystkim współczesność, a głównym tematem były postacie należące do poszczególnych grup społecznych (stanów), z wyraźną preferencją elity ówczesnej władzy, w szczególności panujących. Przejawiała się w tym typowa dla średniowiecza personalizacja struktur i pojęć ówczesnego państwa i społeczeństwa. Dotyczy to również obrazowania przeszłości. Uderzający jest brak przedstawiania wydarzeń, które powinny być wiodącym środkiem informacji o przeszłości.

Przyczyna tego stanu rzeczy jest dość oczywista: w Polsce w okresie średniowiecza w kręgu władzy świeckiej zabrakło niektórych nośników informacji (a w każdym razie obecnie są nieznane), które z natury rzeczy były wehikułami pamięci i historii, takich jak np. ilustrowane kroniki. Najstarsza ilustrowana polska kronika pochodzi dopiero z pierwszej ćwierci XVI w. Jest to drukowana *Kronika polska* Macieja Miechowity (Kraków 1519 i 1521). Nie zachowały się na szerszą skalę wystroje średniowiecznych budowli świeckich, zamków, pałaców, ratuszy, gdzie można by spodziewać się obrazów o treści świeckiej, w tym także tych, które zawierałyby jakieś odniesienia do przeszłości. Wydarzenia i postacie z przeszłości Polski występują natomiast w obrazach towarzyszących przedstawieniom narodowych świętych, co było pośrednią konsekwencją zwyczaju ilustrowania żywotów świętych.

Świeckie ośrodki władzy w Polsce nie były na szerszą skalę miejscami inspirującymi myśl historyczną, w tym wizualizację przeszłości. Z wyjątkiem kroniki Galla, żadna polska średniowieczna kronika, łącznie z powstałą na początku XVI w. *Kroniką* Macieja Miechowity, nie powstała w kręgu

i z inspiracji władcy. Piśmiennictwo historyczne rozwijało się przede wszystkim w środowiskach kościelnych, najczęściej w interesie Kościoła, a nierzadko w opozycji do władcy i państwa. W kręgu władzy świeckiej odnotować raczej wypadnie spore niedostatki kultury historycznej, przejawiające się w braku piśmiennictwa historycznego, refleksji nad przeszłością, warunkujących przecież powstawanie obrazów odwołujących się do przeszłości.

Zauważył to już Jan Długosz. W pierwszym tomie *Roczników* wyjaśniając brak informacji na temat „dziejów bajecznych”, tłumaczył je, owszem, toposem „braku zabytków pisanych”, ale zaraz potem zapisał znamiennej refleksję: „To wielkie zaniedbanie dziejów trwa u Polaków do dnia dzisiejszego, żadni też z książąt polskich, królów albo bohaterów nie rozumieli, że ich obowiązkiem było polecić komuś opisanie dziejów i swoich czasów [...], by imię swoje przekazać potomnym”¹⁷. Następnie omawia korzyści płynące ze „spisywania roczników”. To ważna refleksja średniowiecznego historyka nad koniecznością spisywania dziejów oraz rolę, jaką w inspirowaniu i realizacji tego zadania powinny spełniać ośrodki władzy. Dla naszych rozważań płynie z tego wniosek, że brak zrozumienia władców dla spisywania historii, a w konsekwencji refleksji nad nią, musiał skutkować brakiem jej ilustracji. Zachowany materiał źródłowy w pełni potwierdza tę obserwację. Nawet jeśli pewne przekazy zaginęły, nie ulega wątpliwości, że obrazy przeszłości powstałe w kręgach władzy świeckiej były stosunkowo rzadkie. Było to zjawisko czytelne jeszcze w XVI w.

Również w tym czasie nie udało się stworzyć historiografii dworskiej, pozostającej na służbie władcy, dynastii i państwa. *Kronika* Macieja Miechowity, potraktowana jako nieprzychylna Jagiellonom, w pierwszym wydaniu została poddana cenzurze. Próba stworzenia kroniki w kręgu dworskim, powierzona Bernardowi Wapowskiemu, zakończyła się mniej niż połowicznym sukcesem, gdyż pozostała w rękopisie, a w tym czasie tylko drukowana kronika gwarantowała szerokie oddziaływanie¹⁸.

Te braki musiały odbić się na wizualizacji przeszłości także w szesnastowiecznej sztuce Jagiellonów. Teresa Jakimowicz pisząc o temacie historycznym w sztuce ostatnich Jagiellonów, pokazała, że jeszcze w XVI w. temat ten był obecny jedynie w niewielkim stopniu¹⁹. Powstające wówczas obrazy, podobnie jak w średniowieczu, ilustrowały przede wszystkim teraźniejszość i w dalszym ciągu były to przede wszystkim wizerunki (portrety) osób prezentujących ówczesną elitę władzy: królów, członków dynastii, rzadziej dostojników

¹⁷ Długosz, *Roczniki*, ks. I i II, s. 180–181.

¹⁸ H. Barycz, *Szlakami dziejopisarstwa staropolskiego. Studia nad historiografią w. XVI–XVIII*, Wrocław 1981, s. 35–39.

¹⁹ T. Jakimowicz, *Temat historyczny w sztuce epoki ostatnich Jagiellonów*, Warszawa–Poznań 1985.

świeckich i kościelnych. Wizualizacje wydarzeń historycznych należały do rzadkości, podobnie zresztą jak wydarzeń współczesnych²⁰. Dlatego autorka wprowadziła pojęcia „przeszłości bezpośrednio przeżywanej” oraz „wątków z terażniejszości”²¹ jako składników tematu historycznego, które pozwoliły poszerzyć podstawę źródłową o ilustracje odnoszące się do współczesności czasów ostatnich Jagiellonów, ale jednocześnie całkowicie zmieniły perspektywę badawczą. Był to ten sam dylemat, przed którym stajemy w niniejszym opracowaniu. Jednak nie można postawić znaku równości pomiędzy obrazami ukazującymi współczesność i przeszłość, gdyż stawiały one sobie całkowicie odmienne cele. Jeśli nie będziemy o tym pamiętać, odczyt ich treści będzie błędny. Gdyby usunąć z książki Teresy Jakimowicz wszystkie ilustracje odnoszące się do współczesności ostatnich Jagiellonów, okazałoby się, że temat historyczny był tam obecny wciąż w minimalnym stopniu. Warto dodać, że średniowieczna ikonografia Jagiellonów zawiera braki nie tylko w zakresie ilustracji wydarzeń, lecz również osób²². W porównaniu z europejską późnośredniowieczną ikonografią władzy są one uderzające. Zmiana następuje dopiero z chwilą objęcia władzy przez Zygmunta Starego²³. Braki w zakresie jagiellońskich wizerunków w dużej mierze rekompensowały herby, używane często tam, gdzie mogły zastąpić wizerunki (portrety) władców²⁴.

Wracając do średniowiecza, stwierdzić należy, że nawet tak wybitne wydarzenie jak bitwa grunwaldzka nie doczekało się wizualizacji. To wiele mówi o statusie obrazów ilustrujących przeszłość w polskim średniowieczu. Oczywiście istniały inne środki upamiętnienia grunwaldzkiego zwycięstwa, ale nie ma wśród nich ilustracji przedstawiającej bitwę. Czołowe miejsce wśród nich zajęły chorągwie zdobyte na krzyżakach, zarówno oryginały, zawieszane w katedrze wawelskiej przy ołtarzu św. Stanisława, jak i ich kopie zamieszczone w *Banderia Prutenorum*²⁵.

²⁰ M. Gębarowicz, *Początki malarstwa historycznego w Polsce*, Wrocław 1981.

²¹ T. Jakimowicz, *Temat historyczny*, s. 6, 14.

²² Szerzej na ten temat zob. Z. Piech, *Herrscher und Staat in der ikonographischen Quellen im Zeitalter der Jagiellonen*, w: *Die Jagiellonen. Kunst und Kultur einer europäischen Dynastie an der Wende zur Neuzeit*, red. D. Popp, R. Suckale, Nürnberg 2002, s. 35–47.

²³ J. Ruszczyćówna, *Nieznane portrety ostatnich Jagiellonów*, „Roczniki Muzeum Narodowego w Warszawie” 20, 1976, s. 5–119.

²⁴ Z. Piech, *Die Wappen der Jagiellonen als Kommunikationssystem*, w: *Hofkultur der Jagiellonen-dynastie und verwandter Fürstenhäuser. The Culture of the Jagiellonian and Related Courts*, red. U. Borkowska, M. Hörsch, Ostfildern 2010, s. 13–34.

²⁵ Szerokie omówienie tradycji grunwaldzkiej, w tym także *Banderia Prutenorum*, zob. *Na znak świetnego zwycięstwa. W sześćsetną rocznicę bitwy pod Grunwaldem. Katalog wystawy 15 lipca – 30 września 2010, Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki*, t. 1–2, Kraków 2010.

Wyjątkowe miejsce wśród źródeł ikonograficznych zajmuje *Typus fundationis Academiae Cracoviensis*, obraz umieszczony w ołtarzu w kaplicy grobowej króla Władysława Jagiełły, ukazujący trzy najważniejsze dokonania króla i jego małżonki, królowej Jadwigi: tytułową fundację uniwersytetu, chrzest Litwy i zwycięstwo pod Grunwaldem oraz być może fundację kolegium psalterzystów, dokonaną przez królową Jadwigę, a może studentów litewskich kierowanych do uniwersytetu²⁶. Zaistnienie tego przekazu było rezultatem potrzeby obrazowej dokumentacji dokonań królewskiej pary oraz wyboru miejsca na ekspozycję obrazu o tej treści. Miejscem tym stał się ołtarz w królewskiej kaplicy grobowej w katedrze wawelskiej. Postaciom królewskiej pary towarzyszą święci patroni Królestwa Polskiego i Węgierskiego, Stanisław i Władysław. Po raz kolejny historia świecka występuje w kontekście historii świętej, a miejscem ekspozycji obrazu jest wnętrze kościelne (il. 1).

Niejasna chronologia obrazu każe postawić pytanie: czy mamy tu do czynienia z obrazem historycznym dokumentującym królewskie dokonania z dłuższej perspektywy czasowej, czy też ilustracją współczesnej fundacyjnej działalności władcy?²⁷

Nie jest to jedyne odwołanie do przeszłości, możemy przytoczyć też inne przykłady, ale są one nieliczne. Jednym z nich jest nagrobek Bolesława Chrobrego w katedrze poznańskiej, którego fundacja bywa przypisywana Kazimierzowi Wielkiemu lub biskupowi poznańskiemu Janowi Doliwie²⁸. Fundacja powyższa jest ewenementem w skali polskiego średniowiecza, gdyż dotyczy obiektu ufundowanego po trzystu kilkudziesięciu latach od śmierci Bolesława. Nagrobek jest bez wątpienia środkiem wypowiedzi o przeszłości. Zwyczaj fundowania nagrobków najczęściej dotyczył bezpośrednich poprzedników, przykładem może być nagrobek Władysława Łokietka ufundowany zapewne przez jego syna Kazimierza²⁹ czy nagrobek Kazimierza ufundowany przez Ludwika Andegaweńskiego³⁰. Często jednak osoba fundatora bywa

²⁶ Z. Piech, *Typus Fundationis Academiae Cracoviensis. Interpretacja obrazu z kaplicy grobowej Władysława Jagiełły*, w: *Scriptura custos memoriae. Prace historyczne*, red. D. Zydorek, Poznań 2001, s. 355–393.

²⁷ K.J. Czyżewski, *Kaplica Władysława Jagiełła Króla Polskiego – kilka uwag*, w: *Artifex doctus. Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gądomskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, t. 1, red. W. Bałus, W. Walanus, M. Walczak, Kraków 2007, s. 169–171.

²⁸ Zob. niżej w tym tomie, H. Manikowska (współpr. P. Okniński), *Przeszłość osobista i tożsamość wspólnotowa. Formy i treści memorii w późnym średniowieczu*, gdzie podstawowa literatura przedmiotu, s. 320, 331.

²⁹ Na temat nagrobka Władysława Łokietka, daty powstania i osoby fundatora, zob. M. Walczak, *Rzeźba architektoniczna w Małopolsce za czasów Kazimierza Wielkiego*, Kraków 2006, s. 77–116.

³⁰ E. Śnieżyńska-Stolot, *Nagrobek Kazimierza Wielkiego w katedrze wawelskiej*, „*Studia do Dziejów Wawelu*” 4, 1978, s. 1–115, na temat osoby fundatora s. 90–92.

niepewna, niepotwierdzona źródłowo. Tak też jest w przypadku obydwu powyższych nagrobków. Zdarzały się także fundacje nagrobków dla dalszych poprzedników, czego przykładem jest zespół nagrobków ufundowanych przez Karola IV w katedrze w Pradze dla poprzedników z dynastii Przemyślidów. W tym wypadku mamy do czynienia z podkreśleniem kontynuacji i legitymizacji władzy. Nagrobek Bolesława mieści się w tym nurcie. Jeśli fundatorem nagrobka byłby Kazimierz, budowniczy odrodzonego Królestwa Polskiego, wówczas nagrobek pierwszego korowanego władcy Polski, zlokalizowany w poznańskiej katedrze, nekropolii pierwszych Piastów, byłby bez wątpienia nośnikiem treści związanych z przeszłością królestwa. Również fundację biskupią można by odczytywać w tym kontekście, należałoby jednak wówczas inaczej rozłożyć akcenty. Inne relacje łączyły króla z jego poprzednikiem na tronie, a inne biskupa z królem.

Gdyby król był fundatorem nagrobka, potwierdzałoby to wyrażoną powyżej opinię, że warunkiem fundowania obrazów o treściach historycznych było istnienie ośrodków, które rozumiały potrzebę wykorzystania przeszłości jako instrumentu władzy. W czasach Kazimierza taki ośrodek istniał, czego świadectwem jest stworzony w tym kręgu i skutecznie stosowany zespół znaków władzy³¹. W takim kręgu sztuka stawała się instrumentem władzy³².

Analiza zachowanego średniowiecznego materiału ikonograficznego prowadzi do wniosku, że obrazy służyły przede wszystkim do współczesnej dokumentacji pamięci. Odwołania do przeszłości były niewspółmiernie rzadsze, pojawiały się przede wszystkim w ścisłym powiązaniu z obrazami ukazującymi sceny z żywotów polskich świętych. To one są też głównym tematem niniejszego opracowania, gdyż stwarzają możliwość ukazania interesującego nas zjawiska w procesie długiego trwania, od XII–XIII w. aż do pierwszych dziesięcioleci stulecia XVI. Inne obrazowe przekazy dotyczące przeszłości są jak powiedziano rzadkie, występują sporadycznie i nie dają możliwości systematycznej prezentacji interesującego nas tematu.

Uwagi powyższe nieuchronnie prowadzą do stwierdzenia, że instytucją zainteresowaną przeszłością, przede wszystkim własną, był Kościół. Była to instytucja skupiająca ludzi wykształconych, piszących i czytających, w tym

³¹ Z. Piech, *Symbole władcy i państwa w monarchii Władysława Łokietka i Kazimierza Wielkiego*, w: *Imagines potestatis. Rytuały, symbole i konteksty fabularne władzy zwierzchniej. Polska X–XV w. (z przykładem czeskim i ruskim)*, red. J. Banaszkiewicz, Warszawa 1994 (*Colloquia Mediaevalia Varsoviensia*, 1), s. 117–150; P. Mrozowski, *Sztuka jako narzędzie władzy: patronat artystyczny Kazimierza Wielkiego*, w: *Sztuka i władza. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk*, red. D. Konstantynów, R. Pasieczny, P. Paszkiewicz, Warszawa 2001, s. 5–14.

³² P. Mrozowski, *Sztuka jako narzędzie władzy królewskiej w Polsce*, w: *Dzieło sztuki: źródło ikonograficzne czy coś więcej?*, s. 67–78.

kręgu kształtowało się piśmiennictwo historyczne: roczniki, kroniki, żywoty świętych, tu powstawały biblioteki i archiwa dokumentujące przeszłość. Kościół miał też największe doświadczenie i tradycję wizualnego nauczania wiernych. Wkład Kościoła w zakresie wizualnych przekazów o przeszłości był istotny także z tego względu, że miejscem ich przechowywania i ekspozycji były budynki kościelne. Dotyczyło to zarówno obrazów o treści religijnej, jak i świeckiej.

Przeszłość Kościoła, jego dostojników i świętych, była mocno związana z dziejami państwa. W polskich realiach znalazło to odzwierciedlenie w ilustracjach legend świętych patronów. Wybrane i bardzo nieliczne wydarzenia z dziejów średniowiecznej Polski wiązały się przede wszystkim z ilustracjami żywotów świętych: Wojciecha, Stanisława i Jadwigi Śląskiej. Ukazują one sceny z ich życia i męczeństwa (św. Jadwiga zmarła śmiercią naturalną) oraz pierwszego etapu kultu, w powiązaniu z dziejami państwa i jego władców. Jest to przykład mocnego powiązania historii świętej z historią świecką, państwa i jego władców. Ponieważ działalność i męczeńska śmierć obydwu świętych biskupów były mocno związane z postaciami dwóch władców, Bolesława Chrobrego i Bolesława Szczodrego, w poświęconych im obrazowych cyklach narracyjnych pojawiają się obydwaj władcy oraz sceny ilustrujące wydarzenia z ich udziałem.

Postać księżnej Jadwigi zajmuje osobne miejsce, gdyż jako członkini dynastii książęcej uczestniczyła ona bezpośrednio w wydarzeniach historycznych związanych z dynastią Piastów wrocławskich i ich księstwem. Inna była też geneza ilustracji związanych z jej żywotem. Tzw. *Kodeks ostrowski*, będący podstawą dla wszystkich późniejszych cykli, powstał ze świeckiej inicjatywy, księcia legnicko-brzeskiego Ludwika II, jednak z przeznaczeniem dla instytucji kościelnej – kolegiaty pod wezwaniem św. Jadwigi w Brzegu. Ilustrowana *Legenda śląska* wprowadza nas w życie dynastii Piastów wrocławskich z czasów Henryka Brodatego i św. Jadwigi.

Specyfika polskich średniowiecznych źródeł ikonograficznych determinuje strukturę niniejszej rozprawy, która podejmuje dwa wątki tematyczne: wizualizacje wydarzeń z udziałem władców, zamieszczone w obrazowych legendach patronów Królestwa Polskiego, świętych Wojciecha i Stanisława, oraz ilustracje zamieszczone w *Kronice polskiej* Macieja Miechowity, pierwszej polskiej ilustrowanej kronice. W przypadku św. Wojciecha staram się ukazać również inne przekazy ikonograficzne, tworzące ikonosferę towarzyszącą powstaniu i oddziaływaniu Drzwi Gnieźnieńskich, najważniejszego zabytku ukazującego wydarzenia i postaci związane z najstarszymi dziejami państwa polskiego. Wyłączyłem z opracowania ilustracje żywotu św. Jadwigi Śląskiej. Zdecydowały o tym dwa czynniki. Po pierwsze powstawały one już wtedy, gdy Śląsk nie należał do Królestwa Polskiego, co w sposób nieuprawniony

poszerzyłoby zakres terytorialny niniejszego opracowania, po drugie jest to temat dość dobrze opracowany w literaturze³³. Jednak obrazy przeszłości związane z postacią św. Jadwigi powinny być cały czas obecne jako materiał uzupełniający i porównawczy dla naszych rozważań.

Obrazy będące przedmiotem niniejszego opracowania były już wielokrotnie omawiane, jednak traktowane jako dzieła sztuki badane były przede wszystkim przez historyków sztuki. Obecnie wracam do nich z innego punktu widzenia. Staram się spojrzeć na nie jak na źródła historyczne i postawić im pytania z historycznego punktu widzenia. Zasadnicze pytanie rozprawy brzmi: jakie wydarzenia i postacie z przeszłości państwa, ukazywane z dłuższej perspektywy czasowej, występowały w przekazach ikonograficznych, które mógł zobaczyć „średniowieczny człowiek” żyjący w Polsce? Było ich stosunkowo niewiele. Ta liczba znacznie wzrośnie, gdy włączymy do nich także przekazy obrazowe ukazujące postacie współcześnie żyjące lub niedawno zmarłe (ukazywane na nagrobkach, tympanonach, płytach erekcyjnych itp.), które dopiero z biegiem czasu stawały się formą wypowiedzi o przeszłości. Tak sformułowany temat powinien być przedmiotem dalszych badań.

Święty Wojciech, Bolesław Chrobry i książęta piastowscy

Pierwsze przedstawienia ukazujące wydarzenia z dziejów Polski są związane z postacią św. Wojciecha: pojawiają się na Drzwiach Gnieźnieńskich i są prezentowane przez pryzmat legendy świętego. To wybitne dzieło sztuki romańskiej oraz niezwykle nie tylko w skali polskiej źródło ikonograficzne posiada bardzo bogatą literaturę z zakresu historii sztuki i historii, podejmującą zarówno kwestie datacji i atrybucji obiektu, jak i jego interpretacji³⁴. Pomimo długotrwałych badań opinie w tym zakresie są wciąż bardzo zróżnicowane i zapewne nigdy nie zostaną w pełni uzgodnione. Konfrontacja poglądów zamieszczonych w literaturze, a także analiza Drzwi Gnieźnieńskich jako źródła ikonograficznego doczekały się osobnego, nowoczesnego opracowania³⁵. Jednak pomimo tak dużego zainteresowania naukowego pewne podstawowe zadania

³³ Ilustrowana *Legenda śląska* ma bardzo obszerną literaturę, zestawia ją M. Kaczmarek, *Okoliczności powstania i twórca Kodeksu lubińskiego z Legendą obrazową o św. Jadwidze*, „Roczniki Historyczne” 77, 2011, s. 51–81.

³⁴ Podstawowe, kompleksowe i interdyscyplinarne omówienie tego zagadnienia zawiera monografia *Drzwi Gnieźnieńskie*, t. 1–3, red. M. Walicki, Wrocław 1956, tam też starsza literatura przedmiotu.

³⁵ P. Stróżyk, *Źródła ikonograficzne w badaniu źródłoznawczym na przykładzie Drzwi Gnieźnieńskich. Heureka i krytyka zewnętrzna*, Poznań 2011, tu nowsza literatura.

wciąż nie zostały wykonane. Brak np. szczegółowego opisu poszczególnych scen, co prowadziło do pewnych niejasności i trudności interpretacyjnych³⁶.

Pozostając w sferze faktów niebudzących wątpliwości, stwierdzamy, że są to drzwi wykonane z brązu, na każdym skrzydle rozmieszczono po dziewięć scen z życia, męczeństwa i wstępnej fazy kultu św. Wojciecha. Podział i układ scen jest bardzo konsekwentny. Na prawym (heraldycznie) skrzydle umieszczono sceny z pierwszego etapu życia Wojciecha, od narodzin, przez lata nauki, nominację biskupią i pobyt w klasztorze na Awentynie. Na lewym sceny związane z misją pruską, męczeńską śmiercią, wykupieniem zwłok i złożeniem ich w Gnieźnie. Ponieważ pruska misja biskupa Wojciecha była prowadzona za zgodą Bolesława Chrobrego, całe lewe skrzydło w pewnym sensie odnosi się do przeszłości Polski.

Jednym z najważniejszych wątków tematycznych przekazujących informacje o przeszłości są wizerunki panujących i ilustracje wydarzeń z ich udziałem. Męczeństwo biskupa Wojciecha, pierwsze etapy kultu i udział w tych wydarzeniach Bolesława Chrobrego oraz ich wpływ na historię Kościoła i państwa polskiego około roku 1000 mają trudne do przecenienia znaczenie, są ważną częścią wczesnośredniowiecznych dziejów Polski. Wysoka pozycja Wojciecha jako biskupa praskiego oraz misjonarza działającego w Prusach stwarzała możliwości spotkań z ówczesnymi władcami – cesarzem, księciem czeskim i polskim. Na pięciu scenach przedstawiono biskupa Wojciecha (za życia lub już po śmierci) występującego wobec władców. Dwie z nich odnoszą się do czeskiego okresu jego życia i ukazują go przed cesarzem Ottonem II, wręczającym mu pastorał jako insygnium godności biskupiej (scena V) oraz wobec księcia czeskiego Bolesława II, napominanego, aby nie zezwalał Żydom sprzedawać w niewolę chrześcijan (scena VIII). Z naszego punktu widzenia najważniejsze są ostatnie trzy sceny (XVI–XVIII), ukazujące wydarzenia z udziałem Bolesława Chrobrego, które nastąpiły po męczeńskiej śmierci biskupa: wykupienie zwłok na wagę złota, ich uroczyste przeniesienie do Gniezna oraz złożenie do grobu. W literaturze wielokrotnie podkreślano związki pomiędzy wyobrażeniami na Drzwiach Gnieźnieńskich a tekstami pisanymi³⁷. Śledząc te relacje, stwierdzamy, że mocniej są one czytelne w scenach wcześniejszych, opartych na żywotach świętego, niż w ostatnich trzech, będących przedmiotem naszego zainteresowania.

³⁶ Zwraca na to uwagę P. Stróżyk (tamże).

³⁷ Podstawowe znaczenie ma rozprawa J. Karwasińskiej, *Drzwi Gnieźnieńskie a rozwój legendy o biskupie Wojciechu*, w: *Drzwi Gnieźnieńskie*, t. 1, s. 20–41 (przedr. w: *Święty Wojciech. Wybór pism*, Warszawa 1996, s. 59–84, dalej cyt. wg pierwszego wydania). W zasadzie wszyscy autorzy piszący o treściach Drzwi Gnieźnieńskich odnosili się do tekstów pisanych. Z licznych publikacji wymienić należy: R. Grzesik, *Literackie wzorce ikonografii Drzwi Gnieźnieńskich*, „Studia Źródłoznawcze” 36, 1997, s. 1–7.

Drzwi Gnieźnieńskie przynoszą najstarsze „historyczne” przedstawienia Bolesława Chrobrego, ukazanego zgodnie z wiedzą i wyobrażeniami ich autora z drugiej połowy XII w. Wcześniejsze bowiem wizerunki Bolesława, pochodzące z czasów jego panowania, występujące na monetach, przedstawiają jego aktualny status władcy, posługując się konwencjami właściwymi dla mennictwa końca X i pierwszej ćwierci XI w.: brak w nich odwołania do przeszłości³⁸. Autor Drzwi Gnieźnieńskich stanął przed zadaniem „przełożenia” na język obrazu lapidarnych zapisów pochodzących z żywotów św. Wojciecha oraz z *Kroniki* Anonima zw. Gallem. Bolesław „pojawia się” na Drzwiach Gnieźnieńskich dopiero po śmierci biskupa Wojciecha, chociaż z *Kroniki* Galla wiadomo, że „gdy przybył doń św. Wojciech [...], przyjął go z wielkim uszanowaniem i wiernie wypełnił jego pouczenia i zarządzenia”³⁹. Powyższe zdanie z *Kroniki* Galla jest gotowym materiałem literackim na (niezrealizowaną) scenę, ilustrującą początek relacji Bolesława Chrobrego z przyszłym świętym. W omawianych kwaterach Bolesław występuje jako szczególny opiekun zwłok męczennika – wykupujący je, towarzyszący im w drodze z Prus do Polski i uczestniczący w ich uroczystym złożeniu do grobu. Należy widzieć w tych scenach przekaz o głębokim zaangażowaniu władcy w początkowy etap kultu przyszłego świętego.

Pierwsze pytanie dotyczy tego, w jakim zakresie wymienione sceny i włączone do nich wyobrażenia Bolesława Chrobrego opierają się na żywotach św. Wojciecha oraz innych źródłach, a w jakim są inwencją autora? Podobnie brzmi pytanie o ewentualne inspiracje w zakresie plastycznego ukształtowania tych scen. Tematykę tę podejmowali przede wszystkim Jadwiga Karwasińska, Ryszard Grzesik oraz Lech Kalinowski, ale jest ona obecna także w innych opracowaniach. Sygnalizowany powyżej brak szczegółowego opisu scen umieszczonych na Drzwiach Gnieźnieńskich jest szczególnie dotkliwy właśnie w przypadku tych trzech scen z udziałem Bolesława Chrobrego.

Scena wykupu zwłok ukazuje dwie grupy mężczyzn stojące naprzeciw siebie – Bolesława Chrobrego wraz z dostojnikami oraz grupę Prusów (il. 2). Punkt centralny, oś kompozycji, stanowi waga i czynność ważenia złota, w której uczestniczy po jednym przedstawicielu każdej ze stron. Jeden z Prusów trzyma wagę szalkową, Polak nakłada na szalę kolejną bryłkę złota, na drugiej szalce umieszczony jest odważnik. Poniżej stoi naczynie wypełnione odważonym już złotem. Bolesław trzyma w wyciągniętej ręce kolejną bryłkę złota, podając ją ważącemu. Podkreśla to dodatkowo osobisty, czynny

³⁸ S. Suchodolski, *Moneta polska w X/XI wieku (Mieszko I i Bolesław Chrobry)*, „Wiadomości Numizmatyczne” 11, 1967, z. 2–3 (40–41).

³⁹ Anonim tzw. Gall, *Kronika polska*, tłum. R. Grodecki, oprac. M. Plezia, wyd. 6, Warszawa 1989 (dalej cyt. Gall, *Kronika*), s. 20.

udział władcy w wykupie zwłok. Jako jedyny z polskiej grupy podejmuje on kontakt z Prusami. Gest uniesionej lewej ręki wskazuje, że władca rozmawia z przywódcą Prusów, który odpowiada mu podobnym gestem. Scena ma charakter reprezentacyjny i mocno podkreśla majestat Bolesława jako władcy, o czym decyduje wyeksponowanie ubioru i insygniów władzy. Przede wszystkim ukazano go w koronie, a więc jako króla, z miecznikiem stojącym za plecami, trzymającym miecz wsparty na ramieniu. Wysoką godność władcy podkreśla też ubiór, zwłaszcza płaszcz spięty na ramieniu zaponą. Podobny ubiór, płaszcz i zespół insygniów władzy występuje w scenie ukazującej cesarza udzielającego inwestytury Wojciechowi⁴⁰ (il. 3).

W przypadku tej sceny Jadwiga Karwasińska stwierdza, że w ogóle nie występuje ona w *Vita I*, jest jedynie wzmiankowana w *Vita II* oraz krótko potraktowana w *Passio*⁴¹. „Według nich, po zwłoki byli wysłani towarzysze Wojciecha i *multi christiani*”⁴². Natomiast w scenie ukazanej na Drzwiach Gnieźnieńskich wykupu zwłok dokonuje osobiście Bolesław Chrobry w towarzystwie dostojników. Zadziwiające, że autorka nie wspomina o zapisie z *Kroniki* Galla, w której czytamy: „Później zaś ciało jego Bolesław wykupił na wagę złota od owych Prusów i umieścił [je] z należytą czcią w siedzibie metropolitalnej w Gnieźnie”⁴³. Jest to jedyne zdanie w *Kronice*, które opisuje losy relikwii św. Wojciecha. Zawierają się w nim bezpośrednio lub pośrednio wszystkie trzy interesujące nas sceny. Jest tu mowa o wykupie ciała i jego umieszczeniu w Gnieźnie, ale oczywiste jest, że musiało to być poprzedzone jego przeniesieniem z Prus do Gniezna. Nie ma tu jednoznacznej informacji, że władca dokonał wykupu osobiście, chociaż taka interpretacja jest dopuszczalna, można się tego domyślać. Tak też postąpił autor tej sceny, angażując w nią osobiście Bolesława. To pociągnęło za sobą dalsze konsekwencje. Władca, który dokonał wykupu zwłok męczennika, uczestniczy w następnych etapach przeniesienia ich i złożenia w Gnieźnie. Lech Kalinowski nie znajduje obrazowego egzemplum dla sceny wykupu zwłok, co oznacza, że była ona indywidualnym wytworem inwencji autora Drzwi Gnieźnieńskich⁴⁴.

Kolejna scena (XVII) ukazuje przeniesienie wykupionych zwłok męczennika do Gniezna (il. 4). W centrum kompozycji przedstawiono dwie postacie

⁴⁰ Problematykę ubioru i insygniów książąt piastowskich omawiam w artykule *Strój, insygnia i atrybuty książąt piastowskich do końca XIV w.*, cz. 1–2, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 38, 1990, z. 1–2, s. 3–35; z. 3–4, s. 199–222. Sceny z Drzwi Gnieźnieńskich dostarczają interesującego materiału na ten temat.

⁴¹ J. Karwasińska, *Drzwi Gnieźnieńskie*, s. 26.

⁴² Tamże.

⁴³ Gall, *Kronika*, s. 20.

⁴⁴ L. Kalinowski, *Treści ideowe i estetyczne Drzwi Gnieźnieńskich*, w: *Drzwi Gnieźnieńskie*, t. 2, s. 50.

niosące ciało na marach. Mary są okryte tkaniną, która z nich zwisa, charakterystycznie udrapowana, a na nich spoczywa ciało owinięte w całun, nienaturalnie krótkie. Kondukt zredukowany jest do sześciu osób. Scena ma charakter dynamiczno-statyczny. Kondukt się porusza, ale biskup w stroju pontyfikalnym stoi przed marami, zwrócony w ich stronę, okadzając zwłoki męczennika. Postać za jego plecami to prawdopodobnie diakon. Kroczący za marami Bolesław jest ukazany w bardzo schematycznie przedstawionej koronie, w płaszczu, nie ma berła, chociaż prawą rękę ma tak uniesioną (z charakterystycznie ściśniętą dłońią), że prawdopodobnie pierwotnie miał w niej dzierżyć berło. Za jego plecami widzimy tylko głowę osoby z królewskiego orszaku. Dwie postacie ukazane w środku sceny, poniżej mar, to prawdopodobnie chromi, którzy towarzyszą konduktowi, licząc zapewne na uzdrowienie. Jadwiga Karwasińska stwierdza bardzo lapidarnie, że treść tego przedstawienia została „logicznie wysnuta z biegu wypadków, ale oczywiście bez oparcia o fakty”⁴⁵. Lech Kalinowski łączy układ formalny tej sceny z dwoma wątkami ikonograficznymi: zdobieniami rękopisów Starego Testamentu „przy opisach Arki Przymierza” oraz z życiorysami świętych „w związku z szerzeniem się od w. IX w. kultu relikwii”⁴⁶. Brak tu jednoznacznego stwierdzenia, że chodzi o niesienie Arki Przymierza, która do czasu wybudowania świątyni była obiektem przenośnym, oraz uroczystego przenoszenia relikwii świętych.

Ostatnia scena (XVIII) przedstawia złożenie zwłok do grobu (il. 5). Dwaj duchowni składają zwłoki do sarkofagu, otacza ich grupa pięciu dalszych postaci z Bolesławem na czele. Od strony głowy świętego stoi biskup w stroju pontyfikalnym, w lewej ręce trzyma pastorał, prawą błogosławi. Za plecami biskupa ukazano Bolesława Chrobrego. W szacie i płaszczu, spiętym na piersi zaponą, w koronie na głowie, z dużym berłem w prawej ręce, wspartym na ramieniu. Lekko pochylona głowa i ręka podniesiona do twarzy wyrażają głęboki smutek, a być może wręcz ukazują władcę płaczącego. Wyjątkowo brak za plecami władcy przedstawicieli jego orszaku, scena rozgrywa się wyłącznie w kręgu duchowieństwa. W scenie uczestniczą jeszcze trzy postacie, stojące wokół sarkofagu, każda oddana innej czynności. Pierwszy z duchownych w prawej ręce trzyma kadzielnicę i okadza relikwie świętego, w lewej ma krzyż procesyjny. Drugi, stojący pośrodku, w prawej ręce trzyma prawdopodobnie naczynie na święconą wodę, wraz z zanurzonym w nim kropidłem, lewą unosi w geście pozdrowienia skierowanego do widza. Trzeci w prawej ręce trzyma prawdopodobnie księgę i pochyla głowę, dotykając ją lewą ręką w geście żalu, powtarzając gest władcy. Sarkofag ma formę długiego sześcianu. Zwłoki wkładane do sarkofagu są owinięte całunem zdobionym

⁴⁵ J. Karwasińska, *Drzwi Gnieźnieńskie*, s. 26.

⁴⁶ L. Kalinowski, *Treści ideowe i estetyczne*, s. 51.

ukośnymi pasami. Odnotowania wymaga detal architektoniczny, plasujący wydarzenie w określonej przestrzeni. W prawej części sceny umieszczono dwie czterokondygnacyjne wieżyczki zwieńczone kopułkami i połączone łukiem zwieńczonym krenelażem. Budowla mająca cechy architektury fantastycznej powinna być interpretowana chyba jako fasada nieistniejącej jeszcze wówczas (zaraz po śmierci św. Wojciecha) katedry gnieźnieńskiej. Gdybyśmy odczytywali tę scenę dosłownie, należałoby stwierdzić, że odbywa się ona przed fasadą katedry. Scena została tak zakomponowana, że sarkofag z relikwiami św. Wojciecha stanowi jej centrum. Nie tylko dlatego, że jest umieszczony pośrodku, ale także dlatego, że jest na nim skoncentrowana cała uwaga i działania wszystkich postaci

Jadwiga Karwasińska zauważa, że w *Vita II* i *Passio* jest stwierdzony sam fakt złożenia do grobu w Gnieźnie, co „zostawiło twórcom pole do swobodnej wypowiedzi w szczegółach”⁴⁷. Była to pozorna swoboda, ograniczona tradycją ikonograficzną, gdyż – jak wykazał Lech Kalinowski – scena powyższa miała wzorce w scenie złożenia Chrystusa do grobu (podobny układ formalny zachowują też sceny złożenia do grobu Abrahama), przejętej następnie do ikonografii złożenia do grobu świętych⁴⁸.

Zwraca naszą uwagę miejsce, jakie Bolesław Chrobry zajmuje w omówionych scenach. Centrum każdej z nich przeznaczone jest dla św. Wojciecha. W scenie wykupu zwłok występuje on jedynie symbolicznie, zwłok nie widzimy, są one jedynie obiektem transakcji; w scenie przeniesienia zwłok i złożenia w Gnieźnie stanowią one centrum kompozycji. Bolesław jest zawsze umieszczony po lewej stronie (prawej heraldycznej), otwierającej ciąg narracyjny poszczególnych scen. Ponieważ naturalny kierunek oglądania scen narracyjnych odbywa się od lewej do prawej, Bolesław (sam lub wraz ze swoim orszakiem) zajmuje w tym ciągu zawsze pierwsze miejsce. Od niego rozpoczyna się oglądanie sceny, co eksponowało jego głębokie zaangażowanie w pierwszy etap kultu męczennika.

Przedstawienia władcy w omawianych scenach mają charakter reprezentacyjny. Bolesław został tu ukazany jako król, na co wskazują używane przez niego insygnia: korona, berło i miecz trzymany przez miecznika, nigdy jednak nie występują one w pełnym zestawie trzech elementów. Podobnego zestawu insygniów używa cesarz w scenie inwestytury Wojciecha (scena V), co pozwala traktować insygnia Bolesława jako królewskie. Osłabia to przypuszczenie scena ukazująca księcia czeskiego Bolesława z podobnym zestawem insygniów (korona, berło i miecz). Różni ich jednak forma berła, która w przypadku Bolesława czeskiego prezentuje typ niskiego berła liliowego,

⁴⁷ J. Karwasińska, *Drzwi Gnieźnieńskie*, s. 26.

⁴⁸ L. Kalinowski, *Treści ideowe i estetyczne*, s. 52–53.

w przypadku Bolesława Chrobrego zaś jego forma jest bardzo zbliżona do berła cesarskiego. Znaczące są gesty Bolesława, pokazujące bardzo aktywne zaangażowanie w wydarzenia związane wykupieniem zwłok męczennika i przekazaniem ich do Gniezna.

Interesująca jest konfrontacja wizerunku Bolesława Chrobrego umieszczonego na Drzwiach Gnieźnieńskich z przedstawieniami książąt panujących w czasach powstania tego dzieła. Przede wszystkim z wizerunkiem Mieszka Starego na jego pieczęci oraz na patenie kaliskiej, a także przedstawieniem książąt na tzw. płycie wiślickiej. W świetle tego zestawienia szczególnie wyraziście widać królewski charakter wizerunku Bolesława.

Jednym z podstawowych zadań, przed którymi stajemy w niniejszej rozprawie, jest odpowiedź na pytanie, czy różne gatunki przedstawień obrazowych pozostawały ze sobą w określonych, bliższych lub dalszych, relacjach? Czy oddziaływały na siebie, a jeśli tak, to w jakim zakresie? Czy możemy mówić o ich wzajemnych związkach, inspiracjach, interakcjach, a więc o istnieniu jakiegoś systemu komunikacji, czy też są to przekazy od siebie niezależne, tworzące autonomiczne byty?

W kontekście Drzwi Gnieźnieńskich możemy wskazać pewien zespół zabytków z przedstawieniami św. Wojciecha, które poprzedzając ich wykonanie, bądź pochodząc z czasów, kiedy one powstawały, tworzyły swoistą ikonosferę, dopełniającą wyobrażeń umieszczonych na Drzwiach Gnieźnieńskich. Pozwala to twierdzić, że nie powstawały one w „ikonograficznej pustce”, lecz pojawiły się w momencie, gdy myślenie o św. Wojciechu, realizujące się m.in. w sporządzaniu jego wyobrażeń, było od kilkadziesiątu lat mocno obecne na monetach i pieczęciach książęcych tego czasu. Z czasów panowania Bolesława Krzywoustego i jego synów pochodzi zespół monet i pieczęci będący obrazowym świadectwem politycznego kultu męczennika. Intensywność jego umieszczania na tych obiektach oraz ich wysoki walor ideowy i propagandowy jako znaków władzy pozwalają lepiej zrozumieć okoliczności, które doprowadziły do ufundowania tak wybitnego dzieła, jakim są Drzwi Gnieźnieńskie. Pomędzy wyobrazeniami św. Wojciecha na monetach i pieczęciach oraz wizerunkami na Drzwiach Gnieźnieńskich nie ma bezpośrednich relacji, może z wyjątkiem motywów zwierzęcych i roślinnych z bordiury Drzwi⁴⁹. Ale nie możemy tych relacji sprowadzać jedynie do bezpośrednich oddziaływań, ważne jest także to, że monety i pieczęcie książęce z wyobrażeniem św. Wojciecha były miernikiem obecności jego kultu w kręgu dynastii Piastów, stopnia jego intensywności oraz świadectwem poziomu i kierunków myślenia ówczesnej elity władzy o tym zjawisku.

⁴⁹ R. Kiersnowski, *Drzwi gnieźnieńskie i brakteaty*, „Wiadomości Numizmatyczne” 22, 1978, z. 1, s. 1–21.

Chociaż śmierć biskupa Wojciecha w 997 r. i rychła jego kanonizacja stały się impulsem do ważnych wydarzeń polityczno-kościelnych o wymiarze nie tylko polskim, lecz także międzynarodowym, przez następne ponad sto kilkadziesiąt lat nie znamy z ziem polskich żadnych przekazów ikonograficznych ukazujących św. Wojciecha⁵⁰. Pojawia się on po raz pierwszy dopiero w czasie panowania Bolesława Krzywoustego na sygnalizowanych powyżej monetach i pieczęciach księcia. Pogląd ten formułuję na podstawie zachowanych obiektów, nie możemy jednak wykluczyć, że istniały zabytki obecnie nieznanne. W czasie panowania Bolesława Krzywoustego nastąpiło wzmocnienie kultu świętego, co pozwala lepiej zrozumieć okoliczności wyemitowania monet i pieczęci z jego wizerunkiem.

Po oślepieniu i tragicznej śmierci brata Zbigniewa książę odbył w 1113 r. pokutną pielgrzymkę na Węgry, zakończoną w Gnieźnie u grobu męczennika. Z tej okazji ufundował okazały relikwiarz świętego. Niewykluczone, że były na nim umieszczone jakieś sceny figuralne, wizerunek świętego, a może też inne przedstawienia. W 1127 r. znaleziono w katedrze gnieźnieńskiej głowę męczennika, wywiezioną jakoby wraz z jego relikwiami w czasie najazdu Brzetysława⁵¹. To wszystko tworzy swoiste tło dla decyzji o emisji monet i pieczęci z przedstawieniem męczennika.

Umieszczenie wizerunku świętego na książęcych monetach i pieczęciach, z racji ich funkcji oraz skali obiegu, nadawało mu szczególną rangę patrona władcy i państwa. Decydując się na to, książę i jego dostojnicy (doradcy) przełamywali dotychczasową tradycję ikonografii monet i pieczęci, która tylko wyjątkowo odwoływała się do wizerunków świętych⁵². Decyzja powyższa musiała być gruntownie przemyślana i umotywowana, a dowodem na to były emisje kolejnych typów monet ze św. Wojciechem (różniących się

⁵⁰ Osobne miejsce wśród tych zabytków zajmuje tzw. studzienka św. Wojciecha z rzymskiego kościoła św. Bartłomieja; zob. A. Gieysztor, *Rzymska studzienka ze św. Wojciechem z roku około 1000*, w: *Sztuka i historia. Księga pamiątkowa ku czci Profesora Michała Walickiego*, Warszawa 1966, s. 22–29 (przedr. w: *Święty Wojciech w polskiej tradycji historiograficznej. Antologia tekstów*, wybór i oprac. G. Labuda, Warszawa 1997, s. 337–349, il. 35–39). W świetle najnowszych badań studzienka jest datowana na początek XII w., a postać łączona dotychczas ze św. Wojciechem jest identyfikowana jako św. Paulin z Noli. Ustalenia te pokrótce relacjonuje K. Skwierczyński, *Książę czy arcybiskup fundatorem Drzwi Gnieźnieńskich? Próba nowej interpretacji pewnego motywu ikonograficznego*, w: *Granica wschodnia cywilizacji zachodniej w średniowieczu*, red. Z. Dalewski, Warszawa 2014, s. 281–282, przyp. 6.

⁵¹ G. Labuda, *Święty Wojciech, biskup-męczennik, patron Polski, Czech i Węgier*, Wrocław 2000 (Monografie Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej. Seria Humanistyczna), s. 272–275.

⁵² B. Paszkiewicz, *Święty Wojciech i monety*, w: *Środkowoeuropejskie dziedzictwo świętego Wojciecha*, red. A. Barciak, Katowice 1998, s. 293–304; S. Suchodolski, *Kult św. Wacława i św. Wojciecha przez pryzmat polskich monet z wczesnego średniowiecza*, w: *Kościół, kultura, społeczeństwo. Studia z dziejów średniowiecza i czasów nowożytnych*, red. S. Bylina i in., Warszawa 2000, s. 87–102.

między sobą) i pieczęci. Z czasów Bolesława Krzywoustego znamy jeden typ denara ze św. Wojciechem i księciem (w kilku odmianach) oraz dwa typy brakteatów. Brakteaty dzięki niespotykanej dotychczas technice produkcji, dużym rozmiarom oraz bardzo oryginalnej ikonografii zdominowały mniej spektakularne denary, które jednak, z naszego punktu widzenia, należy jako źródła dowartościować⁵³.

Na awersie denarów umieszczono siedzącego biskupa oraz stojącego obok księcia (il. 6a), a na rewersie, w dwóch koncentrycznych okręgach, napisy (il. 6b) objaśniające – zewnętrzny większy: ADALBERTVS i wewnętrzny mniejszy: BOLESLAVS. Na późniejszych emisjach imię księcia znika z monety. Umieszczenie napisu objaśniającego podającego imię świętego patrona świadczy, że przywiązywano dużą wagę do poprawnej jego identyfikacji.

Na brakteacie typu I przedstawiono św. Wojciecha w postawie stojącej, w stroju pontyfikalnym, z pastorałem w prawej ręce i księgą w lewej (il. 7)⁵⁴. Ważne znaczenie ma w tym wypadku napis: S(an)C(tu)S ADELBIAS EP(iscopu)S GNVH(nensis), określający świętego jako biskupa gnieźnieńskiego, wpisujący go tym samym w genezę, historię i strukturę Kościoła polskiego. W związku z tym widzieć tu należy treści związane z przeszłością. Jeszcze bardziej oryginalny jest typ II (il. 8). Ukazuje on stojącego biskupa w stroju pontyfikalnym, z pastorałem w lewej ręce, a prawą wyciągniętą nad głową kłęczącego przed nim księcia, który wyciąga ręce w stronę biskupa. Napis identyfikuje obydwie postacie, podając imiona św. Wojciecha i Bolesława.

Obydwa brakteaty wyróżniają się całkowicie oryginalną ikonografią na tle mennictwa piastowskiego. Ich emisje, zwłaszcza typu II, wiązano w starszej literaturze z konkretnymi wydarzeniami, traktując je jako „pamiątkowe”. Jest to ważne z punktu widzenia naszego tematu, gdyż dotyczy zagadnienia ilustrowania współczesnych wydarzeń na różnych nośnikach, w tym wypadku na monetach. Ryszard Kiersnowski rozważając te zagadnienia, formułuje ważne dla nas wnioski. Zwraca uwagę, że pojęcie „monety pamiątkowej” jest anachroniczne i odrzuca możliwość bezpośredniego ilustrowania wydarzeń za pomocą wyobrażeń umieszczanych na monetach. „Związek pomiędzy treścią stempla a jakimiś odpowiednimi wydarzeniami, jeśli istotnie zachodzi, to na

⁵³ R. Kiersnowski, *O brakteatach z czasów Bolesława Krzywoustego i roli kultu św. Wojciecha w Polsce*, „Wiadomości Numizmatyczne” 3, 1959, z. 3–4, s. 147–166 (przedr. w: *Święty Wojciech w polskiej tradycji historiograficznej*, s. 312–336, dalej cyt. wg drugiego wydania); zob. też S. Suchodolski, *Jeszcze o brakteatach Bolesława Krzywoustego*, „Wiadomości Numizmatyczne” 20, 1976, z. 1, s. 32–41.

⁵⁴ Zwraca się uwagę na podobieństwo tego przedstawienia do wizerunku świętego na rzeźbionej studziennie w rzymskim kościele św. Bartłomieja na Wyspie Trybowej; zob. R. Kiersnowski, *O brakteatach*, s. 316. Na temat zmienionej datacji studziennki i identyfikacji świętego zob. wyżej, przyp. 50.

innej płaszczyźnie, nie dokumentarnej, lecz raczej programowej. Emisja taka będzie służyć jako aktualne uzupełnienie danego faktu, a nie petryfikować go tylko ku pamięci potomnych⁵⁵. Pamiętać przy tym należy, że monety miały ograniczony czasowo zakres używania, a co za tym idzie – oddziaływania, i po pewnym czasie były wycofywane z obiegu. W starszej literaturze emisję typu I wiązano z odnalezieniem głowy św. Wojciecha, a typu II z pielgrzymką pokutną Bolesława Krzywoustego po oślepieniu i śmierci brata Zbigniewa. Ryszard Kiersnowski skorygował datację obydwu brakteatów: typ I – 1133 r., typ II – 1135–1138? Jako wydarzenia, czy może lepiej powiedzieć okoliczności inspirujące ikonografię monet, wskazał w pierwszym wypadku zabiegi arcybiskupa magdeburgskiego Norberta zmierzające do podporządkowania Kościoła polskiego, a w drugim osłabienie pozycji księcia Bolesława po hołdzie złożonym cesarzowi Lotarowi w Merseburgu w 1135 r. W obydwu wypadkach św. Wojciech występuje jako protektor Kościoła i księcia⁵⁶.

Święty Wojciech występuje także na rewersie ołowianych pieczęci – bulli przypisywanych Bolesławowi Krzywoustemu, ewentualnie także dwóm jego synom: Władysławowi lub Bolesławowi⁵⁷. Bulle znane są w pięciu egzemplarzach, z których dwa odcisnięte zostały tym samym tłokiem. Na awersie ukazano stojącego księcia Bolesława, w tunice, z włócznią w prawej ręce i tarczą w lewej, a na rewersie św. Wojciecha w stroju pontyfikalnym, z pastorałem w jednej ręce, drugą błogosławiącego lub trzymającego księgę (il. 9a i 9b). Legenda, zróżnicowana w detalach na poszczególnych egzemplarzach i dość mocno uszkodzona, na awersie określa właściciela pieczęci, a na rewersie identyfikuje świętego. Po uzupełnieniu ubytków i rozwiązaniu skrótów napis można zrekonstruować w najpełniejszym brzmieniu następująco:

Av. + SIGILLVM BOLEZLAVI DVCIS POL(ONIE)

Rv. +S(ANCTVS) ADALBERT[VS EP(ISCOPV)S] ET M(ARTY)R

Uderzająca jest konsekwencja, z jaką św. Wojciech był umieszczany na monetach i pieczęciach Bolesława Krzywoustego. Jest to dowód, że patronat męczennika nad księciem i jego państwem był głęboko przemyślany

⁵⁵ R. Kiersnowski, *O brakteatach*, s. 317.

⁵⁶ Tamże, s. 323–326.

⁵⁷ W tym miejscu odnotowuję tylko najważniejsze publikacje, będące podsumowaniem dyskusji na temat bulli książęcych, w nich można znaleźć odsyłacze do dalszej literatury: M. Andrałójć, M. Andrałójć, *Bulla Bolesława księcia Polski. Eine Bulle von Fürst Boleslaw von Polen*, Poznań 2006; M. Hlebionek, *Metalowe pieczęcie książąt polskich z XII wieku*, „Studia Źródłoznawcze” 47, 2009, s. 35–94; S. Suchodolski, *Nowa bulla Bolesława Krzywoustego i problem ołowianych pieczęci w Polsce wczesnośredniowiecznej*, „Przegląd Historyczny” 100, 2009, s. 207–236; T. Jurek, *Funkcje i symbolika polskich bulli książęcych*, w: *Moc a jej symbolika ve středověku*, Praha 2011 (Colloquia Mediaevalia Pragensia, 13), s. 11–31.

i ugruntowany. Tu chyba należy szukać źródła decyzji o umieszczeniu go na monetach synów Bolesława. Występuje on na jednym z czterech typów denarów Władysława Wygnańca. Na awersie przedstawiono popiersie zbrojnego księcia, na rewersie półpostać biskupa, z pastorałem i księgą. Denar jest beznapisowy, ale postać biskupa jest identyfikowana jako św. Wojciech. Szczególnie interesująca jest ikonografia denarów Bolesława Kędzierzawego. Na denarze typu pierwszego na awersie ukazano księcia siedzącego na tronie z mieczem na kolanach, z legendą BOLEZLAS, a na rewersie głowę w prostokątnej ramce, z legendą S(an)C(tu)S ADALBERTV. Przedstawienie powyższe zostało zinterpretowane jako relikwiarz na głowę św. Wojciecha, być może jako odpowiedź na odnalezienie w Pradze „drugiej głowy” męczennika (w 1143 r.)⁵⁸. Jeśli ta interpretacja jest poprawna, mamy tu do czynienia z wyobrażeniem odwołującym się w pewnym sensie do przeszłości. Emisja tej monety bywa interpretowana jako objaw polsko-czeskiej rywalizacji o relikwie świętego. Na monecie umieszczono głowę „gnieźnieńską”, co mogło być odwołaniem do wydarzenia sprzed 20 lat. Nawiązanie do postaci świętego pojawia się też na trzecim typie denarów księcia. Na awersie występuje wizerunek cesarza zasiadającego na tronie (reminiscencja hołdu złożonego Fryderykowi Barbarossie przez Bolesława w Krzyszkowie w 1157 r.), a na rewersie wariantowo – albo napis podający imię księcia, albo św. Wojciecha⁵⁹.

Szczególnie ważna jest obecność świętego na monetach Mieszka III Starego, fundacja Drzwi Gnieźnieńskich przypada bowiem na jego panowanie. Mennictwo księcia jest bardzo rozległe, szacowane na około 60 typów, wśród których na pięciu występują odwołania do świętego. Są to albo wizerunki i imię męczennika, albo tylko imię lub tylko wyobrażenie. Znane są monety, na których postaci księcia towarzyszą imiona jego i świętego albo wyobrażeniu św. Wojciecha towarzyszy imię księcia. Istnieje też przypuszczenie, że niektóre brakteaty z wyłącznym wyobrażeniem św. Wojciecha mogły być emitowane przez arcybiskupa⁶⁰. Szczegółowe ustalenia, ważne z numizmatycznego punktu widzenia, nie mają dla nas decydującego znaczenia. Ważne jest to, że również w czasie panowania Mieszka Starego w kręgu elity władzy postać św. Wojciecha była mocno obecna i propagowana za pomocą tak skutecznego środka, jakim były monety. Proces ten trwał również później. Ponieważ materiał numizmatyczny z tego czasu jest gorzej rozpoznany, a monety często bywają beznapisowe, niepewna jest ich chronologia i atrybucja, ale niewątpliwie potwierdzają one obecność św. Wojciecha. W związku

⁵⁸ B. Paszkiewicz, *Święty Wojciech i monety*, s. 297; S. Suchodolski, *Kult św. Wacława i św. Wojciecha*, s. 97.

⁵⁹ B. Paszkiewicz, *Święty Wojciech i monety*, s. 297; S. Suchodolski, *Kult św. Wacława i św. Wojciecha*, s. 98.

⁶⁰ B. Paszkiewicz, *Święty Wojciech i monety*, s. 301.

z tym wymieniane są imiona następujących książąt-emitentów: Mieszka III wraz z jego synem Bolesławem, Kazimierza Sprawiedliwego, Władysława Laskonogiego lub Władysława Odonica, Bolesława Wysokiego i Mieszka Płatonogiego. Za najpóźniejszą monetę przedstawiającą św. Wojciecha uchodzi denar Bolesława Pobożnego⁶¹.

Stanisław Suchodolski stawia pytanie: „czy był jakiś związek między monetami z motywami świętowojciechowymi a Drzwiami Gnieźnieńskimi, na których widoczny jest również program monarchizmu”⁶². Zdziwiające, że to pytanie padło tak późno. Autor uchyla się od odpowiedzi, stwierdzając, że utrudnia ją brak precyzyjnej datacji Drzwi Gnieźnieńskich. W związku z tym, że także monety nie są precyzyjnie datowane, trudno o ich wzajemną, niebudzącą wątpliwości korelację chronologiczną. Jest ona pożądana, ale nie najważniejsza. Związek denarów i Drzwi Gnieźnieńskich, ich wzajemne oddziaływanie, nie sprowadzały się bowiem do przejmowania motywów, lecz do tego, że były one wizualną manifestacją kultu św. Wojciecha, w różnych jego wymiarach, nie tylko czysto religijnym, lecz również (a może nawet przede wszystkim) politycznym i państwowo-dynastycznym, jego obecności w myśleniu ówczesnej elity władzy. Zarówno na monetach, jak i na Drzwiach Gnieźnieńskich św. Wojciechowi towarzyszyły wizerunki władców. W pierwszym przypadku władców współczesnych, emitentów monet, w drugim – Bolesława Chrobrego jako władcy historycznego.

Przedstawienia św. Wojciecha na monetach polskich i czeskich tego czasu bywają odczytywane przez współczesnych badaczy jako forma obrazowego sporu polsko-czeskiego dotyczącego św. Wojciecha⁶³. Jeśli odczytanie powyższe jest poprawne, to towarzyszyły temu pewne emocje, które mogły stanowić dobry grunt do fundacji Drzwi Gnieźnieńskich. Ich umieszczenie w katedrze gnieźnieńskiej mogło być jednym z argumentów przemawiających za tym, że znajdują się tam relikwie świętego.

Dotychczas traktowałem wyobrażenia św. Wojciecha na monetach i pieczęciach Bolesława Krzywoustego i jego synów jako swoistą „zapowiedź” ufundowania Drzwi Gnieźnieńskich, jako świadectwo intensywnej obecności kultu męczennika w kręgu dworu książęcego. Na tym tle fundacja Drzwi Gnieźnieńskich staje się bardziej zrozumiała, mamy bowiem dowód, że istniały odpowiednie warunki ideowe dla fundacji takiego obiektu. Na koniec

⁶¹ S. Suchodolski, *Kult św. Wacława i św. Wojciecha*, s. 99–102; autor zwraca też uwagę, że temat nie jest całkowicie wyczerpany.

⁶² Tamże, s. 99, przyp. 39. Wcześniej jedynie R. Kiersnowski, *Drzwi gnieźnieńskie a brakteaty, passim*, podjął tę problematykę, ale koncentrował się na motywach występujących na bordiurze Drzwi Gnieźnieńskich; zob. też tenże, *O brakteatach*, s. 319.

⁶³ R. Kiersnowski, *O brakteatach*, s. 320–321; zwraca na to uwagę także B. Paszkiewicz, *Święty Wojciech i monety*, s. 296.

tych rozważań chciałbym zastanowić się, w jakim zakresie umieszczane na monetach wizerunki św. Wojciecha odnoszą się nie tylko do współczesności, lecz także do przeszłości.

Każde wyobrażenie świętego, a więc osoby już nieżyjącej, ma historyczne odniesienia. Czy można jednak wskazać konkretne przesłanki pozwalające przypuszczać, że wykonawcy monet nie tylko ograniczali się do manifestacji typowego dla średniowiecza kultu świętego patrona, lecz świadomie myśleli o odwołaniu się do przeszłości? Bardzo skromne wskazówki w tym zakresie pojawiają się w napisach towarzyszących wizerunkom świętego. Określanie go mianem męczennika wskazywało nie tylko jego status jako świętego, lecz odwoływało się także do konkretnego wydarzenia, które miało miejsce w Prusach w 997 r. Jeszcze mocniej przeszłość była obecna w tytulaturze określającej go jako biskupa gnieźnieńskiego. Umieszczano go tym samym, zapewne świadomie, na początku listy (arcy)biskupów gnieźnieńskich, jako tego, od którego rozpoczynały się dzieje nie tylko Kościoła gnieźnieńskiego, ale wręcz całego Kościoła polskiego⁶⁴. Wizualnym tego świadectwem, pochodzącym już z XVI w. (1535 r.), jest wizerunek świętego zamieszczony w *Katalogu arcybiskupów gnieźnieńskich* ilustrowanym przez Stanisława Samostrzelnika.

Wracając jeszcze do scen z Drzwi Gnieźnieńskich z udziałem Bolesława Chrobrego, podkreślić należy, że ukazują one bardzo ważne wydarzenia z początkowego etapu kultu św. Wojciecha. Zabiegi wokół wykupu ciała, jego przewiezienie i umieszczenie w katedrze gnieźnieńskiej miały przede wszystkim wymiar religijny. Zabrakło natomiast sceny będącej konsekwencją jego męczeństwa i pierwszego etapu kultu, która miała jednoznaczny wydźwięk polityczny. Bez wątplenia najważniejszym wydarzeniem polityczno-kościelnym, będącym bezpośrednią konsekwencją męczeńskiej śmierci i kanonizacji św. Wojciecha, była pielgrzymka Ottona III do grobu męczennika „dla modlitwy i pojednania, a zarazem w celu poznania sławnego Bolesława”, czyli tzw. zjazd gnieźnieński, mający fundamentalne znaczenie dla wczesnośredniowiecznych, ale także późniejszych dziejów Polski⁶⁵. Jego konsekwencją było stworzenie ram organizacyjnych Kościoła w Polsce, nawiązanie przyjaznych stosunków z cesarstwem oraz – wedle przekonania średniowiecznych kronikarzy – koronacja Bolesława Chrobrego dokonana osobiście przez Ottona III⁶⁶.

⁶⁴ R. Kiersnowski, *O brakteatach*, s. 322–323, zob. też komentarz G. Labudy zamieszczony w *Posłowie* do tego artykułu, s. 335. Na temat św. Wojciecha jako ideowego twórcy arcybiskupstwa gnieźnieńskiego zob. G. Labuda, *Święty Wojciech, biskup-męczennik*, s. 243–252.

⁶⁵ Zjazd gnieźnieński posiada obszerną literaturę, podsumowanie badań przynosi książka R. Michałowskiego, *Zjazd gnieźnieński. Religijne przesłanki powstania arcybiskupstwa gnieźnieńskiego*, Wrocław 2005 (Monografie Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej. Seria Humanistyczna).

⁶⁶ M. Dworsatschek, *Sprawa koronacji Bolesława Chrobrego w świetle literatury*, w: *Monastycyzm, Słowiańszczyzna i państwo polskie. Warsztat badawczy historyka*, red. K. Bobowski,

Pojawia się pytanie: w jakim zakresie to ostatnie wydarzenie znalazło odzwierciedlenie w przekazach ikonograficznych?⁶⁷

W świetle *Kroniki* Galla relacje Bolesława Chrobrego z przyszłym świętym wyznaczały cztery etapy: 1) przyjęcie go i „wierne wypełnianie jego pouczenia i zarządzenia”, 2) wykupienie zwłok na wagę złota, 3) „umieszczenie ich z należytą czcią w siedzibie metropolitalnej w Gnieźnie” oraz 4) spotkanie z cesarzem Ottonem III u grobu męczennika i jego kościelno-polityczne konsekwencje m.in. w postaci koronacji Bolesława. Wydarzenia związane z działalnością misyjną biskupa oraz jego śmiercią pozostają w opisie Anonima Galla w bezpośrednim związku z wydarzeniami zjazdu gnieźnieńskiego⁶⁸. Według przekazu *Kroniki* Galla Otto III jednoznacznie stwierdza: „Nie godzi się takiego i tak wielkiego męża, jakby jednego spośród dostojników, księciem nazywać lub hrabią, lecz [wypada] chlubnie wynieść go na tron królewski i uwieńczyć koroną. A zdjąwszy z głowy swej diadem cesarski, włożył go na głowę Bolesława na [zadatek] przymierza i przyjaźni”⁶⁹.

W opracowaniach dotyczących Drzwi Gnieźnieńskich mocno podkreśla się ich wątek monarchiczny. Wszystkie wydarzenia odbywające się na linii święty Wojciech – król Bolesław związane ze śmiercią i pierwszym etapem kultu zmierzały do fundamentalnego wydarzenia wczesnośredniowiecznych dziejów Polski, jakim był zjazd gnieźnieński. Dlaczego zatem scena zjazdu gnieźnieńskiego – koronacji nie została umieszczona na Drzwiach Gnieźnieńskich? Byłoby to spektakularne zamknięcie wątku monarchicznego, o którym wzmiankują autorzy piszący o tym zabytku. Na pewno jedną z przyczyn był brak wzmianek o zjeździe w najstarszych żywotach męczennika, stanowiących literacką podstawę dla scen umieszczonych na Drzwiach Gnieźnieńskich⁷⁰. Czy brak tej sceny o głębokich świeckich treściach politycznych nie jest jakimś argumentem, że Drzwi powstały przede wszystkim jako fundacja kościelna?⁷¹ Pytanie powyższe, które należy postawić, absolutnie nie przesądza o kręgu ich fundatorów.

Zastanawiając się nad mechanizmami kształtowania się średniowiecznych obrazów ukazujących przeszłość, musimy określić ramy tego zjawiska, jego

Wrocław 1994 (Prace Historyczne, 8), s. 41–56; Z. Dalewski, *Dlaczego Bolesław Chrobry chciał koronować się na króla?*, w: *Gnieźnieńskie koronacje królewskie i ich środkowoeuropejskie konteksty*, red. J. Dobosz, M. Matla, L. Wetesko, Gniezno 2011, s. 21–41.

⁶⁷ Całokształt tego problemu omawia W. Mischke, *Średniowieczna ikonografia Zjazdu Gnieźnieńskiego*, w: *Środkowoeuropejskie dziedzictwo świętego Wojciecha*, s. 265–276.

⁶⁸ Gall, *Kronika*, s. 19–23.

⁶⁹ Tamże, s. 21–22.

⁷⁰ Zob. *Piśmiennictwo czasów Bolesława Chrobrego*, tłum. K. Abgarowicz, oprac. J. Karwasińska, Warszawa 1966, *passim*.

⁷¹ G. Labuda, *Święty Wojciech biskup-męczennik*, s. 282, opowiada się za arcybiskupem Bogumiłem jako fundatorem Drzwi Gnieźnieńskich.

możliwości i ograniczenia. Na Drzwiach Gnieźnieńskich brak dwóch przedstawień ważnych z punktu widzenia wątku monarchicznego spersonifikowanego w postaci Bolesława Chrobrego: przyjęcia biskupa Wojciecha, a w domyśle wsparcia jego misji pruskiej, oraz spotkania z cesarzem Ottonem III przy grobie męczennika. Obydwie sceny można było umieścić, redukując którąś z innych kwater. Jeśli tego nie zrobiono, to znaczy, że z punktu widzenia opowieści o św. Wojciechu stanowiły one temat drugoplanowy. Wątki monarchiczne mogły być dominujące w przekazach świeckich, o „monarchicznej” proveniencji. Cały program ikonograficzny przedstawiony na Drzwiach Gnieźnieńskich został podporządkowany osobie św. Wojciecha. Pojawiający się w trzech scenach król Bolesław odrywał w nim ważną, ale drugoplanową rolę: sprawcy wykupienia i sprowadzenia ciała/relikwii świętego do właściwego dla nich miejsca – katedry gnieźnieńskiej.

Jednak zjazd gnieźnieński zajmował w społecznej świadomości historycznej na tyle ważne miejsce, że w średniowieczu i na początku XVI w. trzykrotnie pojawiło się obrazowe odwołanie do tego wydarzenia: na królewskiej pieczęci Przemysła II, na kwaterze ołtarza z około połowy XV w. oraz na drzeworycie z pierwszej ćwierci XVI w. Królewska pieczęć Przemysła II jest wybitnym zabytkiem średniowiecznej sfragistyki, o głęboko przemysłanych treściach ideowych. Jej znaczenie zostało zauważone już w średniowieczu przez Jana Długosza, a następnie przez staropolskich pisarzy historycznych, którzy szczegółowo opisują ją w swoich dziełach⁷². Jest to wyjątkowe w owych czasach świadectwo zainteresowania zabytkiem ikonograficznym. Pieczęć jest dwustronna, powstała w związku z koronacją Przemysła II w 1295 r. (il. 10). Na awersie przedstawiono władcę zasiadającego na tronie, w stroju reprezentacyjnym, z insygniami władzy, w koronie na głowie, z berłem w prawej ręce i jabłkiem w lewej. Na lewym brzegu tronu umieszczono hełm z klejnotem. Jest to bardzo nietypowy atrybut, niespotykany na królewskich pieczęciach. Na rewersie umieszczono Orła Białego, herb odrodzonego Królestwa Polskiego i nietypową legendę: REDDIDIT IPSE DEVS VICTRICIA SIGNA POLONIS⁷³. Nie ulega wątpliwości, że treść pieczęci związana jest z ideologią zjednoczeniową. Wojciech Drelicharz, powołując się na *Kronikę* Mistrza Wincentego oraz dziejopisarstwo XIII i początków XIV w., przytacza opisy koronacji Bolesława Chrobrego przez Ottona III, który w czasie tej uroczystości po nałożeniu korony Bolesławowi włożył jego hełm na swoją głowę. W nawiązaniu do tych przekazów motyw hełmu umieszczonego na tronie

⁷² W. Drelicharz, *Królewska pieczęć Przemysła II i jej historiograficzne inspiracje*, w: *Pieczęcie herbowe, herby na pieczęciach*, red. W. Drelicharz, Z. Piech, Warszawa 2011 (II Krakowskie Kolokwium Heraldyczne), s. 35–47.

⁷³ Brzmienie napisu za rekonstrukcją dokonaną przez W. Drelicharza, z uzupełnieniem ubytków tekstu.

interpretuje następująco: „Wydaje się, że autor ideowego programu królewskiej pieczęci Przemysła II, wprowadzając na jej awers hełm książęcy spoczywający na tronie nowego króla, chciał ukazać go jako nowego Bolesława Chrobrego, który zdjął hełm i otrzymał królewską koronę – tym razem poprzez ręce koronatora bezpośrednio od Boga. Hełm leżący na tronie Przemysła II miał przypominać, iż władca ten był przed koronacją nie królewiczem, lecz księciem, podobnie jak Bolesław Chrobry – Wielki, i to w jego osobie z łaski Bożej Polska otrzymała na powrót króla i godność królestwa”⁷⁴.

Bezpośrednie nawiązanie do zjazdu gnieźnieńskiego i koronacji Bolesława Chrobrego znalazło się dopiero na jednej z kwater skrzydła ołtarza św. Jerzego i św. Wojciecha z kościoła w Nowym Sączu, datowanego na około połowę XV w.⁷⁵ (il. 11). Na skrzydłach ołtarza umieszczono po trzy sceny z życia i męczeństwa obydwu świętych. Żywot św. Wojciecha ilustrują następujące sceny: zadanie pierwszego ciosu, męczeństwo, koronacja Bolesława Chrobrego u grobu św. Wojciecha⁷⁶. Interesująca nas scena jest niezwykle oryginalna. Należy do wyjątkowych w polskiej średniowiecznej ikonografii ukazującej historyczne wydarzenia. Na pierwszym planie umieszczono otwarty sarkofag ze zwłokami męczennika, ukazanego w stroju pontyfikalnym, w infule na głowie, z nimbem. Uwagę zwracają jego bose stopy. W scenie tej pobrzmiewają jakieś reminiscencje, nie wiadomo na ile świadome, otwartego sarkofagu z ciałem świętego z ostatniej kwatery Drzwi Gnieźnieńskich. Środkową część obrazu wypełnia scena koronacji. Naprzeciw siebie umieszczono cesarza i koronowanego króla, a za ich plecami dwie grupy towarzyszących dostojników, każda składająca się z czterech postaci. Obydwaj władcy stoją⁷⁷. Cesarz Otto III, ukazany jako starszy, brodaty mężczyzna, w koronie zamkniętej na głowie, nakłada prawą ręką, zdecydowanym gestem, koronę na głowę Bolesława. Drugą rękę, umieszczoną na wysokości piersi, też wyciąga w jego stronę, według Wojciecha Mischkego „jakby w geście benedykcji”. Naprzeciw niego stoi Bolesław Chrobry, ukazany w oficjalnym ubiorze z insygniami władzy. Pochyliła lekko głowę, na którą cesarz wkłada koronę otwartą.

⁷⁴ W. Drelicharz, *Królewska pieczęć Przemysła II*, s. 84–85.

⁷⁵ Skrzydło ołtarza znajduje się obecnie w Muzeum Diecezjalnym w Tarnowie; J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1420–1470*, Warszawa 1981, s. 95, 115–116, il. 40, 166. Monograficzne opracowanie sceny ukazującej koronację Bolesława Chrobrego zob. W. Mischke, *Średniowieczna ikonografia*, s. 272–276.

⁷⁶ W. Mischke, *Średniowieczna ikonografia*, s. 272–276.

⁷⁷ W. Mischke (tamże, s. 273) uważa, że Bolesław kłęczy. Jednoznaczne odczytanie tego gestu jest trudne, gdyż sarkofag zaśłania kolana władcy. Jednak umieszczenie głów Ottona i Bolesława na tej samej wysokości pozwala twierdzić, że Bolesław stoi. Gest ten ma duże znaczenie dla treści tej sceny, gdyż podkreśla swoistą „równość” obydwu władców. W scenie koronacji w *Kronice* Miechowity Bolesław kłęczy przed koronującym go Ottonem. Będzie o tym mowa w dalszej części rozprawy.

W prawej ręce trzyma berło, w lewej jabłko, na wysokości piersi, a za jego plecami, w grupie towarzyszących mu dostojników, stoi miecznik z mieczem (koronacyjnym?) wspartym na ramieniu, skierowanym sztychem w górę. Jego obecność za plecami władcy i sposób trzymania miecza nasuwają skojarzenia ze sceną z Drzwi Gnieźnieńskich. Brak tu miejsca na szczegółowe omówienie postaci dostojników towarzyszących obydwu władcom, zwrócić trzeba jednak uwagę na ich zachowanie. Nie uczestniczą oni w tej uroczystości statycznie, nie zachowują – jak należałoby się spodziewać – powagi stosownej do odbywającej ceremonii, lecz są poruszeni, komentują ją. Jest to widoczne zwłaszcza w grupie dostojników cesarskich. Tworzą ją biskup i trzech dostojnicy świeccy. W zasadzie niemal wszyscy odwracają się od sceny koronacji, a nawet gdy są w tę stronę zwróceni, nie patrzą na nią. Nieco szerszego komentarza wymaga postać biskupa. Jego obecność jest tu niemal konieczna. Koronacji dokonuje co prawda cesarz, zgodnie z zapisami kronikarskimi, ale autor obrazu na pewno wiedział, że była to czynność zarezerwowana dla arcybiskupa, dlatego umieszczając go za placami cesarza, dokonał swoistej sakralizacji ceremonii. Tyle że biskup wyraźnie kontestuje gest cesarza, odwracając się do niego i gestu koronacji plecami. Automatycznie przypominają się słowa Thietmara: „Niechaj Bóg wybaczy cesarzowi, że czyniąc trybutariusza panem, wyniósł go tak wysoko”⁷⁸. W świetle tego zapisu gest powyższy byłby zrozumiał, ale malarz nie znał *Kroniki* Thietmara, a w polskim piśmiennictwie reakcje otoczenia cesarza na koronację były postrzegane pozytywnie. Jeśli odczytuję ten gest poprawnie, jest on zaskakujący na obrazie umieszczonym w jednym z polskich kościołów.

Kim jest biskup towarzyszący cesarzowi, czy jest to postać historyczna? Wojciech Mischke widzi w nim Radzima-Gaudentego, brata św. Wojciecha, pierwszego arcybiskupa gnieźnieńskiego. Rzeczywiście jego obecność byłaby tu w pełni historycznie uzasadniona. Jego udział w koronacji odnotowuje Jan Długosz. Są jednak przesłanki osłabiające tę identyfikację i trzeba je odnotować. Na obrazie zastosowano przejrzysty podział na dostojników królewskich i cesarskich (polskich i niemieckich), zgromadzonych wokół swoich władców. Biskup występuje wśród dostojników cesarskich. Czy nie powinno uznać się go za biskupa niemieckiego? Po drugie, biskup odwraca się od ceremonii koronacji, niejako kontestując ją. Gdyby był to Radzim-Gaudenty zapewne stałby po stronie Bolesława Chrobrego i akceptująco uczestniczył w ceremonii. Nie neguję całkowicie obecności Radzima-Gaudentego, wskazuję jedynie na pewne wątpliwości.

Trzeba zwrócić uwagę, że całe wydarzenie pozbawione jest spontaniczności, o której piszą średniowieczne przekazy. Cesarz nie koronuje Bolesława

⁷⁸ *Kronika Thietmara*, tłum. i oprac. M.Z. Jedlicki, Poznań 1953, s. 262–264, przyp. 66.

swoją koroną zdjętą z głowy, lecz koroną specjalnie dla niego przeznaczoną. Insygnia cesarskie i królewskie odgrywają w tej scenie bardzo ważną rolę. Zróżnicowanie koron – zamkniętej korony cesarskiej i otwartej królewskiej – określa status obydwu władców, co świadczy o dobrej znajomości rangi i hierarchii insygniów. Bolesława ukazano w pełnym majestacie władzy, ze wszystkimi najważniejszymi insygniami koronacyjnymi: w koronie otwartej, z berłem, jabłkiem i mieczem, trzymanym przez stojącego za nim miecznika. Korona zamknięta wejdzie na szerszą skalę do polskiej ikonografii i praktyki władzy królewskiej w końcu XV i pierwszych dziesięcioleciach XVI w.⁷⁹ Scena powyższa ilustruje i uwiarygodnia przekonanie istniejące w średniowiecznym piśmiennictwie, że geneza polskich insygniów koronacyjnych była związana z Bolesławem Chrobrym.

Obraz powyższy jest całkowicie „anachroniczny”, nieodpowiadający realiom koronacji królewskiej ani przełomu X i XI w., ani XV w. Odbywa się ona nie w katedrze, lecz w abstrakcyjnej przestrzeni, brak w niej jakichkolwiek nawiązań do wnętrza kościelnego, chyba że za takie uznamy obecność sarkofagu, który musiał być zlokalizowany wewnątrz katedry. Koronacji dokonuje nie arcybiskup, lecz cesarz, przy otwartym sarkofagu. Widać tu dominację treści ideowych nad realiami, co należy potraktować jako pewien rys charakterystyczny dla wypowiedzi o przeszłości. Odchodząc daleko od realiów piętnastowiecznej koronacji, autor obrazu zdaje się mówić widzowi, że ukazuje coś, co zdarzyło się dawno, co należy do odległej przeszłości.

Bardzo obszerny opis koronacji Bolesława przez Ottona III przedstawił Jan Długosz w *Rocznikach*⁸⁰. Z naszego punktu widzenia ważne jest, że przed dokonaniem koronacji cesarz radził się swoich „doradców i dostojników” i zyskał ich akceptację. Na obrazie cesarza otacza grupa doradców, jednak ich zachowanie trudno nazwać akceptacją. Koronacja w opisie Długosza ma nietypowy przebieg. Cesarz poleca arcybiskupowi Gaudentemu i pozostałym biskupom namaścić Bolesława i dopełnić stosownych modłów i obrzędów, ale koronacji dokonuje osobiście, nakładając mu swoją koronę, którą miał na głowie. Jednocześnie jako herb nadaje mu Orła Białego, na wzór cesarskiego orła czarnego. Scena koronacji Bolesława Chrobrego pojawi się raz jeszcze w *Kronice polskiej* Macieja Miechowity. Zostanie ona omówiona w dalszej części opracowania w powiązaniu z pozostałymi ilustracjami *Kroniki*.

⁷⁹ A. Gieysztor, *Non habemus caesarem nisi regem. Korona zamknięta królów polskich w końcu XV wieku i w wieku XVI*, w: *Muzeum i twórca. Studia z historii sztuki i kultury ku czci prof. dr Stanisława Lorentza*, red. K. Michałowski i in., Warszawa 1969, s. 277–292; B. Miodońska, *Korona zamknięta w przekazach ikonograficznych z czasów Zygmunta I*, „Biuletyn Historii Sztuki” 32, 1970, z. 1, s. 3–17.

⁸⁰ Długosz, *Roczniki*, ks. I i II, s. 301–305.

Kolejnym zabytkiem, na którym pojawia się Bolesław Chrobry w towarzystwie św. Wojciecha, jest ośmioboczny relikwiarz puszkowy na głowę świętego, wykonany w 1494 r. na zamówienie kapituły gnieźnieńskiej dla kościoła katedralnego (w miejsce poważnie uszkodzonego poprzedniego relikwiarza, pochodzącego z XII w.). Jego autorem był złotnik Jakub Barth⁸¹. Na ściankach relikwiarza umieszczono osiem scen z życia i męczeństwa świętego. Autorzy piszący o relikwiarzu zastanawiali się nad relacjami łączącymi go z Drzwiami Gnieźnieńskimi, niektórzy podkreślali ten związek, inni go negowali⁸². Ponieważ były to uwagi historyków sztuki, przede wszystkim poszukiwano związków formalnych. Patrząc na tę kwestię z czysto historycznego punktu widzenia, stwierdzić należy, że zarówno zamawiający (kapituła gnieźnieńska), jak i autor (Jakub Barth) widzieli Drzwi Gnieźnieńskie, kanonicy oglądali je wręcz „na co dzień”, i trudno sobie wyobrazić, by nie oddziaływały one na sceny umieszczone na relikwiarzu. Kwestią do ustalenia jest więc skala tego oddziaływania.

Bardzo interesujący jest już sam dobór scen. W stosunku do osiemnastu scen występujących na Drzwiach Gnieźnieńskich na relikwiarzu musiała nastąpić ich redukcja. Trzy sceny odnoszą się do czeskiego etapu życia męczennika: ofiarowanie do stanu duchownego, oddanie do szkoły w Magdeburgu i wypędzenie diabła z opętanego, pięć do misyjnej działalności w Prusach i męczeńskiej śmierci: kazanie do Prusów, męczeńska śmierć, strzeżenie zwłok przez orły, święty ukazany w postawie stojącej, trzymający w rękach odciętą głowę i wykupienie ciała przez Bolesława Chrobrego⁸³. Mocno obecny na Drzwiach Gnieźnieńskich temat relacji biskupa Wojciecha z władzą świecką (cesarzem Ottonem II, księciem czeskim Bolesławem, a zwłaszcza Bolesławem Chrobrym) w relikwiarzu został mocno zredukowany. Sceny z „obcymi” władcami w ogóle nie występują. Spośród trzech scen z udziałem Bolesława Chrobrego umieszczonych na Drzwiach Gnieźnieńskich na relikwiarzu znalazła się tylko jedna – wykupienie ciała męczennika. Być może zadecydował o tym fakt, że relikwiarz został ufundowany przez stronę kościelną, mniej wyczuloną na polityczny aspekt kultu świętego i jego związku z władcą.

⁸¹ J. Sikorska, *Relikwiarze puszkowe w Polsce*, Warszawa 2010, s. 239–240. Na temat dwunastowiecznego relikwiarza na głowę św. Wojciecha zob. tamże, s. 272–273. Relikwiarz z 1494 r., skradziony w 1923 r., znany jest obecnie jedynie w formie kopii galwanoplastycznej sporządzonej w 1914 r. Kopia powyższa jest podstawą dla analizy ikonografii relikwiarza. Historię relikwiarza oraz lapidarny jego opis zamieszcza Z. Ś[wiechowski], *Relikwiarz na głowę św. Wojciecha*, w: *Katedra gnieźnieńska*, t. 1, red. A. Świechowska, Poznań–Warszawa–Lublin 1970; fotografie relikwiarza i poszczególnych scen umieszczonych na ściankach zob. tamże, t. 2, Poznań–Warszawa–Lublin 1968, fot. 295–304.

⁸² J. Sikorska, *Relikwiarze puszkowe*, s. 240.

⁸³ Wykaz scen umieszczonych na ściankach relikwiarza zob. tamże.

Treść tej sceny i jej kompozycja nie pozostawiają wątpliwości, że autor relikwiarza inspirował się Drzwiami Gnieźnieńskimi, podobnie zresztą jak w przypadku pozostałych scen. Skala inspiracji była jednak zróżnicowana. Jedyne indywidualnym rozwiązaniem jest scena poprzedzająca wykup zwłok, ukazująca św. Wojciecha jako kefalofora, postać trzymającą własną głowę. Takie przedstawienie na relikwiarzu zawierającym głowę świętego jest oczywiste. W scenie wykupu zwłok zostały natomiast wprowadzone pewne modyfikacje i redukcje. Osią przedstawienia jest waga i scena ważenia, po obydwu jej stronach zgromadzili się uczestnicy wydarzenia. Obydwie grupy zostały zredukowane do trzech postaci każda. Na jednej szalce wagi umieszczono bryłki złota (ich nieregularność nie pozwala widzieć tu monet), na drugiej głowę św. Wojciecha. Tym samym raz jeszcze podkreślona została odrębność relikwii głowy, co pozostaje w związku z funkcją relikwiarza. Bolesław Chrobry został ukazany jako król – w koronie, w płaszczu z kołnierzem, za jego plecami stoi miecznik z mieczem wspartym na ramieniu, skierowanym szyćchem w górę. Władca unosi lewą rękę z wyciągniętym palcem wskazującym w stronę przywódcy Prusów. Przed władcą stoi sługa (dworzanin) nakładający złoto na szalkę. Po przeciwnej stronie przedstawiona jest grupa trzech Prusów. Ich przywódca jest starszy, z długimi włosami i brodą, z odkrytą głową, ubrany w długą szatę, sięgającą do ziemi. Prawą ręką wskazuje na głowę męczennika spoczywającą na szalce, lewą, uniesioną na wysokości piersi, kieruje w stronę władcy. Również stojący obok niego towarzysz kieruje rękę w stronę króla, a trzeci z Prusów wskazuje na głowę złożoną na wadze. W opisywanej scenie ważną rolę odgrywają gesty, oddają one bowiem relacje pomiędzy jej uczestnikami.

Konfrontacja obydwu scen – z Drzwi Gnieźnieńskich i relikwiarza – daje interesujący materiał do refleksji nad skalą recepcji i przekształceń obrazu historycznego powstałego w drugiej połowie XII w. i w końcu stulecia XV, a więc po upływie ponad trzystu lat. Autor musiał mieć świadomość, że dokonuje transpozycji sceny historycznej z udziałem polskiego władcy.

Dopełnieniem zabytków związanych ze św. Wojciechem, zlokalizowanych w katedrze gnieźnieńskiej, była jego późnogotycka konfesja. Jak każda konfesja była miejscem szczególnego kultu świętego⁸⁴, ale również pamięci wykraczającej chyba poza wymiar wyłącznie sakralny, a to dzięki temu, że miała formę biskupiego nagrobka, stanowiącego wraz z ołtarzem integralną całość. Obecnie zachowała się jedynie późnogotycka płyta nagrobna przedstawiająca

⁸⁴ Podstawowe opracowanie na ten temat stanowi rozprawa S. Dettloffa, *Dwie konfesje św. Wojciecha w katedrze gnieźnieńskiej*, w: *Święty Wojciech 997–1947*, red. Z. Bernacki i in., Gniezno [1947], s. 257–292, 342–363. Bardzo cenne uzupełnienie rozprawy stanowią dołączone do niej dokumenty dotyczące dziejów konfesji. Problemy terminologiczne sygnalizuje R. Mączyński, *Nowożytnie konfesje polskie. Artystyczne formy gloryfikacji grobów świętych i błogostawionych w dawnej Rzeczypospolitej*, Toruń 2003, s. 9–17.

biskupa oraz relikty rzeźb umieszczonych na dłuższym boku tumbry. Biskup został ukazany w stroju pontyfikalnym, w infule na głowie, z krzyżem arcybiskupim z postacią Chrystusa ukrzyżowanego w prawej ręce, a w lewej z pastorałem (il. 12). Głowa zmarłego spoczywa na poduszce, pod nogami umieszczono herb Poraj na tarczy podtrzymywanej przez dwa pieski⁸⁵.

W starszej literaturze istniało przekonanie, że jest to płyta z nagrobka św. Wojciecha, chociaż niektórzy autorzy dopuszczali, że może to być płyta któregoś z arcybiskupów gnieźnieńskich. Najmocniej wątpliwości co do święto-wojciechowej atrybucji podniósł Przemysław Mrozowski, sugerując, że mogłaby ona należeć do arcybiskupa Andrzeja Boryszewskiego⁸⁶. Jego uwagi stały się punktem wyjścia do pogłębionej dyskusji na ten temat. Jej wynik ma dla nas duże znaczenie, gdyż decyduje o tym, czy istniała w katedrze gnieźnieńskiej późnośredniowieczna *memoria* św. Wojciecha. Przemysław Mrozowski szczególnie podkreśla fakt, że na płycie nagrobnej brak jednoznacznych atrybutów identyfikujących świętego⁸⁷. Trudno przejść obok tego argumentu obojętnie, ale postawić trzeba pytanie, kogo fundator chciał przedstawić na nagrobku? Czy tylko św. Wojciecha męczennika, czy także św. Wojciecha pierwszego arcybiskupa gnieźnieńskiego? Jeśli tego drugiego, to atrybuty męczeństwa były zbędne, pamiętać przy tym należy, że podstawowym środkiem identyfikacji świętego były napisy umieszczone na nagrobku. Argumenty przemawiające za przypisaniem płyty nagrobnej św. Wojciechowi zestawiał Andrzej Woziński.

Rekonstrukcji pierwotnej formy konfesji dokonał Szczęsny Dettloff⁸⁸. Był to nagrobek tumbowy z baldachimem, przylegający do ołtarza stojącego na środku katedry. Nagrobek był ustawiony prostopadle do osi kościoła, głowa zmarłego była skierowana w stronę północną, nogi w południową. Na dłuższym boku tumbry, od strony wschodniej, umieszczono dwa reliefy figuralne, bok zachodni był dostawiony do ołtarza, na krótszych bokach znajdowały się tablice z napisami. Na baldachimie był podwieszony relikwiarz⁸⁹.

⁸⁵ Szczegółowy opis nagrobka zamieszcza P. Mrozowski, *Polskie nagrobki gotyckie*, Warszawa 1994, s. 169–171, tam też starsza literatura. Na temat herbu zob. P. Stróżyk, *Rosa alba in campo rubeo – herb świętego Wojciecha. Przyczynek do heraldyki imaginacyjnej*, w: *Cognitioni gestorum. Studia z dziejów średniowiecza dedykowane Profesorowi Jerzemu Strzelczykowi*, red. D.A. Sikorski, A.M. Wyrwa, Poznań–Warszawa 2006, s. 535–546. Autor opowiada się za przypisaniem nagrobka św. Wojciechowi.

⁸⁶ P. Mrozowski, *Polskie nagrobki*, s. 105–106, 170.

⁸⁷ Tamże, s. 106; A. Woziński, *Hans Brandt czy anonim z początku XVI wieku? Św. Wojciech czy Andrzej Boryszewski?*, w: *Tropami Świętego Wojciecha*, red. Z. Kurnatowska, Poznań 1999, s. 293–310, zestawia argumenty przemawiające za św. Wojciechem.

⁸⁸ S. Dettloff, *Dwie konfesje, passim*.

⁸⁹ W nowszej literaturze relikty nagrobka św. Wojciecha omawia A. W[oziniński], *Gniezno pierwsza stolica Polski, miasto świętego Wojciecha. Katalog wystawy zorganizowanej w dniach od 29 września do 31 stycznia 1995 roku przy współudziale Muzeum Archidiecezji Gnieźnieńskiej*

Spór, który toczy się wokół identyfikacji postaci spoczywającej na płycie nagrobnej, dobrze ilustruje zamiary autorów nagrobka. Jeśli jest to nagrobek św. Wojciecha, to został on tak wykonany, że nie różniąc się istotnie od nagrobków innych arcybiskupów gnieźnieńskich tego czasu, wpisuje się w ich szereg. Dzięki temu podkreślono, że św. Wojciech był jednym z nich, dopiero forma nagrobka – konfesji, tumbi z baldachimem – połączonego z ołtarzem była środkiem manifestacji jego statusu jako świętego i patrona.

Na dłuższej ścianie tumbi umieszczono dwa reliefy figuralne, które są kolejnym ogniwem w nielicznych cyklach narracyjnych związanych ze św. Wojciechem. Jeden z nich jest zachowany w całości, drugi jedynie w drobnym fragmencie. Pierwszy został rozpoznany jako chrzest św. Stefana, drugi jako fragment sceny męczeństwa św. Wojciecha⁹⁰. Interesujące jest odwołanie się do węgierskiego epizodu w żywocie św. Wojciecha⁹¹.

Jeśli omawiany nagrobek rzeczywiście należy do św. Wojciecha, jest ważny w naszych rozważaniach z dwóch powodów. Po pierwsze, ilustruje po raz kolejny charakterystyczną dla średniowiecza personalizację przeszłości, widzianą poprzez osobę świętego patrona. Po drugie, jest to jeden z nielicznych nagrobków sporządzonych z długiej perspektywy czasowej. Ufundowany w końcu XV w. ukazuje postać zmarłą w końcu wieku X. Historyczny aspekt nagrobka objaśniają inskrypcje fundacyjne⁹².

Przedstawione powyżej rozważania na temat przeszłości w przekazach ikonograficznych związanych z żywotami św. Wojciecha dobrze pokazują skalę komplikacji tego zjawiska. Wydarzenia powiązane z postacią świętego pojawiają się na różnych nośnikach, o zróżnicowanej dostępności, w różnym czasie, z różną częstotliwością i z dużymi przerwami. Wspólną płaszczyznę wyznacza przede wszystkim postać świętego, wokół której koncentrują się odniesienia do przeszłości, i przestrzeń ich występowania – katedra gnieźnieńska, a szerzej Wielkopolska. Liczba znanych obrazów ilustrujących żywot św. Wojciecha i zawierających sceny z przeszłości Polski jest niewielka. Na pewno jednak ten zasób nie wyczerpuje wszystkich obrazów istniejących w przeszłości. Zadziwiający jest przecież brak cykli narracyjnych z legendą św. Wojciecha na obrazach tablicowych. Wyjątek stanowi ołtarz z Nowego Sącza. Zupełnie inaczej było w przypadku legendy św. Stanisława, która była dość często ilustrowana. Niewykluczone, że pomiędzy tymi zjawiskami był pewien związek. Kult św. Stanisława osłabił kult św. Wojciecha, a tym samym zredukował związane z nim ilustracje.

i Archiwum Archidiecezjalnego w Gnieźnie, Gniezno 1995, s. 189–191, tam też edycja napisów umieszczonych na bokach tumbi.

⁹⁰ Fotografie obydwu rzeźb zob. tenże, *Hans Brandt*, s. 295.

⁹¹ Szerzej na ten temat G. Labuda, *Święty Wojciech biskup-męczennik*, s. 140–142.

⁹² A. W[oziański], *Gniezno pierwsza stolica Polski*, s. 191.

Święty Stanisław i Bolesław Szczodry: obrazowanie konfliktu

W 1253 r. odbyła się w Asyżu kanonizacja św. Stanisława, biskupa krakowskiego w latach 1072–1079, zamordowanego w niewyjaśnionych okolicznościach przez króla Bolesława Szczodrego. Przyczyny konfliktu, jego przebieg i okoliczności śmierci biskupa to jeden z wiodących i wciąż niewyjaśnionych tematów polskiej mediewistyki⁹³. O ile śmierć biskupa Wojciecha stała się impulsem dla pozytywnych wydarzeń w dziejach Polski: zjazdu gnieźnieńskiego, utworzenia organizacji kościelnej i rzekomej koronacji Bolesława u grobu męczennika, o tyle śmierć biskupa Stanisława pociągnęła za sobą wydarzenia negatywne: ucieczkę króla, utratę statusu królestwa, a w perspektywie rozbięcie dzielnicowe. Najbliższy tym wydarzeniom Anonim Gall wypowiedział się o nich bardzo enigmatycznie, późniejsi kronikarze oraz autorzy żywotów zyskiwali w tym zakresie coraz więcej „pewności”. To ich wizja konfliktu stała się podstawą ilustracji żywotu męczennika.

Kanonizacja św. Stanisława stała się impulsem do rozwoju kultu i ikonografii świętego. Początkowo dominowały samodzielne przedstawienia świętego z jego atrybutami, ale znalazły się wśród nich też cykle narracyjne ilustrujące jego legendę⁹⁴. Ilustracje żywotu św. Stanisława były niewspółmiernie liczniejsze niż św. Wojciecha. Przede wszystkim były one umieszczane na bocznych skrzydłach późnogotyckich ołtarzy. Znalazły się wśród nich także odwołania do przeszłości państwa i władcy.

Obraz władcy w legendach obydwu świętych plasował się jednak na przeciwstawnych biegunach. Obydwaj Bolesławowie personifikują dwie różne strony, jasną i ciemną, wczesnośredniowiecznych dziejów Polski. Z jednej strony władca-protector świętego męczennika i promotor jego kultu, z drugiej król-tyran, morderca świątobliwego biskupa. W przypadku Bolesława Chrobrego śmierć św. Wojciecha rozpoczęła pozytywne relacje między władcą a męczennikiem i sprzyjała pomyślności państwa. W przypadku Bolesława Szczodrego śmierć zadana przez króla, poprzedzona gwałtownym konfliktem, tragicznie zakończyła pomyślność państwa, stając się źródłem długotrwałego

⁹³ Literatura dotycząca św. Stanisława jest bardzo rozległa. Z nowszych opracowań należy wymienić: T. Grudziński, *Bolesław Śmiały-Szczodry i biskup Stanisław. Dzieje konfliktu*, Warszawa 1982; M. Plezia, *Dookoła sprawy świętego Stanisława. Studium źródłoznawcze*, Bydgoszcz 1999; G. Labuda, *Święty Stanisław, biskup krakowski, patron Polski. Śladami zabójstwa – męczeństwa – kanonizacji*, Poznań 2000; S. Trawkowski, *Stanisław (Stanisław ze Szczepanowa), święty, biskup krakowski*, PSB, XLI, Warszawa–Kraków 2002, s. 580–587; zob. też zbiór rozpraw poświęconych św. Stanisławowi i jego kultowi, zamieszczony w „*Analecta Cracoviensia*” 11, 1979.

⁹⁴ Również ikonografia świętego ma rozległą literaturę. Z najważniejszych opracowań należy wymienić: A. Rożnowska-Sadraei, *Pater Patriae. The Cult of Saint Stanislaus and the Patronage of Polish Kings 1200–1455*, Kraków 2008, tam też dalsza literatura.

konfliktu nie tylko pomiędzy męczennikiem a zabójcą, ale całą dynastią, i spowodowała kryzys państwa⁹⁵. Ten kontekst sprawia, że obrazy ukazujące sceny ze św. Wojciechem i św. Stanisławem musiały być odczytywane przez współczesnych całkowicie inaczej. A postacie władców nasuwały zupełnie różne skojarzenia.

Paralelę i odmienność panowania i losów obydwu Bolesławów odnotowała już średniowieczna historiografia. Zróznicowanie postaw obydwu władców uwypuklił Wincenty z Kielczy, konfrontując w *Żywocie mniejszym św. Stanisława* ich postępowanie w odniesieniu do współczesnych im świątobliwych biskupów, Wojciecha i Stanisława⁹⁶. Zarówno w jednym, jak i drugim przypadku żywoty obydwu biskupów bardzo mocno związane były z historią Polski, a ich ilustracje były jednocześnie wypowiedziami na temat dziejów państwa.

Kult świętych Wojciecha i Stanisława, ogólnopolski w swym zasadniczym wymiarze, z racji miejsca działalności i pochówku męczenników miał też mocny wymiar terytorialny. W pierwszym wypadku wielkopolski, w drugim małopolski. Z chwilą kanonizacji św. Stanisława jego kult nabrał szczególnej intensywności, sprzyjały temu jego polityczne wątki oraz przesunięcie ośrodka władzy do Krakowa. Odbyło się to kosztem kultu św. Wojciecha, który wyraźnie osłabł, co widoczne jest także w zachowanych przekazach obrazowych.

Sceny z życia, męczeństwa i pierwszych etapów kultu św. Stanisława przynoszą ilustracje na temat przeszłości państwa i kluczowego momentu, jakim był konflikt króla z biskupem i jego zabójstwo. Przyjmuję tu nieco formalne kryterium, podobnie jak w przypadku św. Wojciecha, uznając, że sceny, w których biskup Stanisław występuje wraz z królem Bolesławem, będącym niejako personifikacją królestwa, mają wydzźwięk wypowiedzi związanych z przeszłością państwa. Ponieważ w obydwu wypadkach bohaterami cykli byli biskupi-męczennicy, na nich skoncentrowana była obrazowa narracja; władcy odgrywają ważną, ale drugoplanową rolę. Dalsze dzieje władców i państwa, po śmierci męczenników, w zasadzie nie były ilustrowane, chociaż znane są nieliczne wyjątki. Przekazy obrazowe kierowały się innymi przesłankami niż średniowieczna historiografia, która po opisie śmierci biskupów kontynuowała opowieść o dalszych losach obydwu władców.

Ikonograficzny aspekt kultu św. Stanisława był znacznie mocniejszy niż św. Wojciecha. Wynikało to z kilku czynników. Kult św. Wojciecha rozwijał

⁹⁵ Przeniesienie konsekwencji konfliktu na następne pokolenia sygnalizuje Wincenty z Kielczy w *Żywocie większym*. Stwierdza tam, że „Bóg [...] karze grzechy rodziców aż do trzeciego i czwartego pokolenia”, zob. *Średniowieczne żywoty i cuda patronów Polski*, tłum. J. Pleziowa, oprac. i wstęp M. Plezia, Warszawa 1987, s. 283.

⁹⁶ Tamże, s. 124–126; *Vita sancti Stanislai episcopi Cracoviensis (Vita minor)*, wyd. W. Kętrzyński, MPH, IV, Lwów 1884, s. 267–269.

się w Polsce dzielnicowej, kult św. Stanisława w odradzającym się i odrodzonym Królestwie Polskim. Wkrótce po kanonizacji św. Stanisław objął swym patronatem rozległe dziedziny życia politycznego, kościelnego i społecznego. Najpierw stał się patronem działań zjednoczeniowych, a następnie odrodzonego królestwa i królów polskich, biskupów i biskupstwa krakowskiego, jednym z patronów, obok św. Wacława, katedry i kapituły krakowskiej, stołecznego miasta Krakowa oraz Uniwersytetu Krakowskiego⁹⁷. To sprzyjało tworzeniu stosunkowo licznych przekazów obrazowych, istniało bowiem wiele ośrodków, nie tylko kościelnych, lecz także świeckich, zainteresowanych propagowaniem kultu. Podkreślić należy, że mocna w tym zakresie była rola dworów książęcych i królewskich.

Początkowo wyobrażenia związane ze św. Stanisławem ograniczały się przede wszystkim do jego samodzielnych wizerunków z przysługującymi mu atrybutami. Obiekty, na których był umieszczany i kontekst, w którym występował, określały rozległy zakres jego patronatu. Z biegiem czasu zaczęto fundować obrazowe cykle narracyjne, ukazujące nie tylko męczennika, ale również środowisko, w którym działał i poniósł męczeńską śmierć. To one przede wszystkim będą przedmiotem naszego zainteresowania, kierowały bowiem uwagę widza w stronę przeszłości nie tylko męczennika, lecz również Polski.

Obrazowa strona kultu św. Stanisława miała swoją zmienną dynamikę. Przedstawienia świętego pojawiły się wkrótce po kanonizacji i występowały z różną częstotliwością do pierwszej tercji XIV w., później ta częstotliwość słabnie. Z czasów panowania Kazimierza Wielkiego nie znamy żadnych przedstawień świętego związanych z fundacjami królewskimi, pojawiają się one natomiast w wystroju przebudowywanej wówczas koronacyjnej katedry wawelskiej, na zworniku prezbiterium i na fasadzie⁹⁸. Zmienia się to w czasach Andegawenów, zwłaszcza regencji Elżbiety Łokietkówny, ale prawdziwy przełom następuje dopiero w czasach jagiellońskich, osiągnąjąc swoje apogeum

⁹⁷ A. Rożnowska-Sadraei, *Pater Patriae, passim*. Na temat zjednoczeniowych aspektów kultu św. Stanisława zob. W. Drelicharz, *Idea zjednoczenia królestwa w średniowiecznym dziejopisarstwie polskim*, Kraków 2012 (Monografie Towarzystwa Naukowego Societas Vistulana, 1), s. 112–199, 316–326, 344–348, 436–444. A. Chmiel, *Pieczczę Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie*, oprac. i przedm. Z. Piech, Kraków 1996, s. 12–15, 41–50.

⁹⁸ Z. Piech, *Średniowieczne herby w katedrze wawelskiej*, w: *Katedra krakowska w średniowieczu. Materiały Sesji Oddziału Krakowskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Kraków, kwiecień 1994, red. J. Daranowska-Łukaszewska, K. Kuczman, Kraków 1996, s. 129–134, 137–138; zob. też P. Crossley, *Bohemia Sacra and Polonia Sacra. Liturgy and History in Prague and Cracow Cathedrals*, „Folia Historiae Artium” s.n., 7, 2001, s. 49–69; tenże, *Ara Patriae. Saint Stanislaus, the Jagiellonians and the Coronation Ordinal for Cracow Cathedral*, w: *Künstlerische Wechselwirkungen in Mitteleuropa*, red. J. Fajt, M. Hörsch, Ostfildern 2006 (Studia Jagellonica Lipsensia, 1), s. 103–123.

na przełomie XV i XVI w.⁹⁹ Atrybuty męczennika, najpierw cztery orły, a następnie postać wskrzeszonego rycerza Piotra, odsyłały do przeszłości, do konkretnych wydarzeń zapisanych w żywotach. Po kanonizacji pojawiły się również obrazowe cykle narracyjne ukazujące wydarzenia z życia, śmierci i pierwszego etapu kultu, powiązane z dziejami monarchii poprzez ukazywanie postaci króla Bolesława. Początkowo są one, przynajmniej w świetle zachowanych obiektów, dość rzadkie, częstotliwość ich występowania wzrasta dopiero w końcu XV i pierwszych dziesięcioleciach XVI w. Wówczas stają się one stosunkowo liczne. Dominuje tu malarstwo tablicowe, ale zdarzają się też inne środki przekazu.

Późnośredniowieczne cykle składają się zasadniczo z ośmiu scen, z pewnymi obocznościami, związanymi przede wszystkim z zabytkami węgierskiej proveniencji. Ich tematyka, ściśle zależna od żywotów świętego, ukazywała dwa etapy konfliktu między królem a biskupem oraz ich konsekwencje. Składają się na ten cykl następujące sceny: 1) kupno wsi od komesa Piotra, 2) wskrzeszenie komesa, 3) świadczenie komesa przed królem Bolesławem, 4) zabójstwo biskupa Stanisława, 5) rozsiekanie zwłok, 6) orły strzegące zwłok, 7) złożenie do grobu, 8) kanonizacja. W niektórych przypadkach następuje redukcja scen, ale pojawiają się też sceny wykraczające poza ten kanon. Należy do nich np. scena przykładania szczeniąt do piersi niewiernych żon z tryptyku z kościoła na Skałce. Wyjątkowy na tym tle jest tryptyk ze Szczepanowa, z którego zachowały się jedynie skrzydła. Ukazują one aż dwanaście scen, znacznie wykraczających poza „klasyczny” kanon przedstawień. Osobne miejsce zajmuje też węgierski cykl trzech obrazów ukazujących sceny z życia i śmierci króla Bolesława Szczodrego, które zostaną omówione w dalszej części rozprawy.

U podstawy kształtowania się obrazowego cyklu legendy św. Stanisława leżał sarkofag – relikwiarz męczennika, ozdobiony scenami z życia i męczeństwa świętego¹⁰⁰. Datacja relikwiarza oraz osoba fundatora długo były dyskutowane w literaturze. W starszej literaturze fundację przypisywano

⁹⁹ Z. Piech, *Darstellungen des Heiligen Stanislaus als Schutzheiligen des Herrschers, des Staates und der Dynastie der Jagiellonen*, w: *Fonctions sociales et politiques du culte des saints dans les sociétés de rite grec et latin au Moyen Âge et à l'époque moderne. Approche comparative*, red. M. Derwich, M. Dmitriev, Wrocław 1999, s. 125–160; M. Walczak, *The Cult of Saint Stanislaus at the Courts of the Piasts and the Jagiellons and Its Artistic Testimony*, „Przegląd Pamiatek” 13, 2006, s. 159–172.

¹⁰⁰ Problematykę tę szeroko omawia M. Rożek, *Ara Patriae. Dzieje grobu św. Stanisława w katedrze na Wawelu*, „Analecta Cracoviensia” 11, 1979, s. 433–460, tam też wcześniejsza literatura; zob. też ostatnio P. Pajor, *Topografia sakralna katedry krakowskiej w XIV wieku a kult św. Stanisława*, w: *Średniowieczna architektura sakralna w świetle najnowszych badań*, red. T. Janiak, D. Stryniak, Gniezno 2014, s. 209–225, gdzie nowsza literatura i przedstawienie rozbieżnych stanowisk co do datacji i umiejscowienia grobu św. Stanisława w katedrze krakowskiej. Por. też w tym tomie rozdziały Z. Dalewskiego i H. Manikowskiej, s. 53–55, 138, 159, 328.

księżnej Kindze, która w 1254 r. miała ponoć uczestniczyć w podniesieniu relikwii świętego, wymieniano też innych fundatorów, parę królewską Jadwigę i Władysława Łokietka, królową Jadwigę Andegaweńską. W nowszej literaturze na podstawie jednoznacznego siedemnastowiecznego przekazu źródłowego jako fundatorkę zidentyfikowano królową Elżbietę Łokietkównę¹⁰¹. Obiekt jest znany jedynie z pobieżnego opisu zamieszczonego w wizytacji biskupa Andrzeja Trzebieckiego z 1670 r. Podsumowania dotychczasowych badań oraz rekonstrukcji wyglądu relikwiarza dokonał Krzysztof Czyżewski¹⁰². Relikwiarz miał formę dużej skrzyni nakrytej dwuspadzistym wiekiem, o wymiarach 175,8 x 87,9 x 43,95 cm. Na jego dłuższych bokach umieszczono po sześć płyt z scenami, boczne ścianki były podzielone na dwa pola. Trójkątne szczyty krótszych boków zawierały przedstawienia orłów. Liczba płyt umieszczonych na omawianym sarkofagu-relikwiarzu jest ważna z naszego punktu widzenia, gdyż określa liczbę scen obrazowego cyklu narracyjnego. Wahala się ona w granicach od czternastu do szesnastu. Żaden inny cykl narracyjny nie osiągnął tak dużej liczby scen. Na wieku umieszczono osiemnaście pól z postaciami duchownych, jak się przypuszcza, świętych biskupów¹⁰³.

Na podstawie opisu można bez większych wątpliwości zidentyfikować tylko dwie sceny: wskrzeszenie rycerza Piotra i orły składające w całość porąbane ciało męczennika. W przypadku pozostałych scen opis podaje tylko liczbę postaci, a to nie daje podstawy do rekonstrukcji ich treści¹⁰⁴. Na krótszych bokach umieszczono dwukrotnie *signum aquilae*, interpretowane jako herb fundatorki sarkofagu¹⁰⁵ lub przedstawienie orłów jako trzynastowiecznych atrybutów świętego¹⁰⁶. Za herbami przemawia określenie *signum aquilae*, a nie po prostu *aquilae*. Gdyby fundatorką sarkofagu była Elżbieta Łokietkówna, jak wynika z najnowszych ustaleń, powinien się tam znaleźć się również herb węgierski i ewentualnie kujawski pół orzeł, pół lew¹⁰⁷. Datę

¹⁰¹ K.J. Czyżewski, *Srebrne wyposażenie średniowiecznego ołtarza św. Stanisława w katedrze krakowskiej*, „Folia Historica Cracoviensia” 9, 2003, s. 11–29, tam nowsza literatura oraz odsyłacze źródłowe.

¹⁰² Tamże, s. 18–27.

¹⁰³ Tamże, s. 27.

¹⁰⁴ M. Kochanowska-Reiche, *Najstarsze cykle narracyjne z legendą św. Stanisława biskupa*, „Ikonotheka. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego” 3, 1991, s. 34–36, próbuje zidentyfikować treść innych jeszcze scen, ale są to ustalenia hipotetyczne, niepodlegające weryfikacji. Krytycznie odnosi się do tej identyfikacji K.J. Czyżewski, *Srebrne wyposażenie*, s. 26–27.

¹⁰⁵ M. Kochanowska-Reiche, *Najstarsze cykle*, s. 35.

¹⁰⁶ K.J. Czyżewski, *Srebrne wyposażenie*, s. 27, opowiada się raczej za orłami nawiązującymi do legendy św. Stanisława.

¹⁰⁷ Zob. pieczęć Elżbiety Łokietkówny; F. Piekosiński, *Pieczęcie polskie wieków średnich*, cz. 1: *Doba piastowska*, Kraków 1899, s. 264–265, nr 509.

powstania relikwiarza należy wiązać z czasem rządów królowej w Polsce w latach 1370–1379¹⁰⁸.

Kwestia fundatora relikwiarza i daty jego powstania ma dla nas duże znaczenie, gdyż – jak można przypuszczać – cykl umieszczony na sarkofagu-relikwiarzu stał się źródłem odniesienia dla późniejszych cykli, chociaż żaden z nich nie osiągnął tak dużej liczby scen. Wawelski ołtarz św. Stanisława i otaczająca go przestrzeń tworzyły miejsce ważne nie tylko dla kultu świętego patrona, ale także dla władców i państwa, miejsce pamięci o przeszłości, *Ara Patriae* – ołtarz ojczyzny. Był on traktowany jako miejsce manifestacji triumfów polskiego oręcza i dziękczynienia za nie¹⁰⁹. Wytworzył się zwyczaj umieszczania wokół ołtarza chorągwi zdobytych na wrogach. Być może datuje się to już od czasów bitwy pod Płowcami. Jak podaje Długosz, zwycięstwo zostało odniesione dzięki św. Stanisławowi, a „wszyscy jeńcy wraz z chorągwiami nieprzyjacielskimi przyprowadzeni zostali do Krakowa”¹¹⁰. W każdym razie takie było przekonanie w czasach Długosзовych. Narzuca się więc przypuszczenie, że chorągwie mogły być złożone przy grobie patrona. Najbardziej znaczącym wydarzeniem było zawieszenie w katedrze, przy ołtarzu św. Stanisława, chorągwi krzyżackich zdobytych w bitwie pod Grunwaldem. Uroczyste wprowadzenie zdobytych chorągwi, najpierw na Skalkę, a następnie do wawelskiej katedry, miało charakter triumfalnego rytuału¹¹¹. Także w następnych latach zawieszano chorągwie zdobywane w kolejnych bitwach.

Osiem scen z legendą św. Stanisława zamieszczono w *Legendarium andegaweńskim*, wykonanym na zlecenie króla węgierskiego Karola Roberta i jego żony Elżbiety Łokietkówny¹¹². Ferenc Levárdy datuje powstanie *Legendarium* na lata dwudzieste–trzydzieste XIV w.¹¹³ W świetle najnowszej datacji sarkofagu-relikwiarza byłby to najstarszy zachowany cykl ilustracji

¹⁰⁸ S. Kuraś, Czy Elżbieta Łokietkówna była królową Polski?, w: *Spółeczeństwo Polski średnio-wiecznej*, t. 3, red. S.K. Kuczyński, Warszawa 1992, s. 211–214.

¹⁰⁹ M. Rożek, *Ara Patriae*, s. 452–460; na temat także K.J. Czyżewski, *Kult św. Stanisława w katedrze krakowskiej – świadectwa artystyczne (zarys problematyki)*, w: ks. B. Przybyszewski i in., *Święty Stanisław biskup męczennik*, Rzeszów–Łańcut 2005, s. 373–449, na temat ołtarza i grobu św. Stanisława s. 413–422.

¹¹⁰ Długosz, *Roczniki*, ks. IX, s. 211.

¹¹¹ W. Fałkowski, *Adventus regis. Powrót Władysława Jagiełły do Krakowa po zwycięstwie grunwaldzkim*, „Przegląd Historyczny” 86, 2010, s. 77–102.

¹¹² *Węgierskie legendarium andegaweńskie*, wyd. F. Levárdy, Wrocław–Budapeszt 1978 (wyd. faks.). Podstawowe informacje w polskiej literaturze na temat *Legendarium andegaweńskiego* zamieszcza E. Śnieżyńska-Stolot, *Ze studiów nad ikonografią Legendy św. Stanisława biskupa*, „Folia Historiae Artium” 8, 1972, s. 161–166; J.S. Pasierb, *Życie, męka i chwala św. Stanisława w „legendarium Andegaweńskim” (BAV vat. lat. 8541)*, „Rocznik Historii Sztuki” 19, 1992, s. 45–63.

¹¹³ *Węgierskie legendarium andegaweńskie*, s. 42, 44.

legendy św. Stanisława, powstały jednak poza Polską, a więc z ograniczonymi możliwościami bezpośredniego oddziaływania na polskie zabytki. Podkreślić należy, że obydwie fundacje łączy osoba Elżbiety Łokietkówny, co pozwala dopuszczać oddziaływanie pośrednie. Sceny z *Legendarium* ilustrują następujące wydarzenia: konsekrację biskupią Stanisława¹¹⁴, wskrzeszenie rycerza Piotra, zabójstwo św. Stanisława, rozsiekanie zwłok męczennika, orły strzegące ciała męczennika, złożenie do grobu, ukazanie się św. Stanisława wiernym, wskrzeszenie Węgra Polecha.

Ilustracje żywotu św. Stanisława ogniskują się wokół dwóch wydarzeń, w których obok biskupa występuje także król Bolesław – konfliktu o wieś Piotrawin i zabójstwa biskupa oraz jego konsekwencji. Tym samym obrazowa narracja dzieli się na dwie części. Pierwszą zamyka sąd królewski z udziałem rycerza Piotra, przyznający wieś biskupowi, drugą otwiera zabójstwo biskupa. Nicią przewodnią tych scen jest konflikt króla z biskupem. Główne wątki, ilustrowane przez cykle narracyjne, zostały opisane najpierw w *Kronice* Mistrza Wincentego, następnie w *Żywocie mniejszym św. Stanisława* i w rozbudowanej wersji w *Żywocie większym* oraz *Rocznikach i Żywocie św. Stanisława* autorstwa Jana Długosza. W tekstach żywotów zachowana jest ciągłość narracji, w obrazowych cyklach jest pewna luka w stosunku do tekstów, brak bowiem pośredniego ogniwa. Konflikt dotyczący kwestii sporu o zakupioną przez biskupa wieś kończy się korzystnie. Wskrzeszony rycerz Piotr poświadczając sprzedaż wsi, król wydaje pozytywny wyrok dla biskupa, a krewni Piotra akceptują go. Następną sceną obrazowego cyklu przedstawia zabójstwo biskupa, co może sprawiać wrażenie, że jest ona konsekwencją poprzedniego konfliktu, w trakcie którego król był już niechętny biskupowi. Źródło kolejnego konfliktu tkwiło jednak gdzie indziej. Jego geneza i przebieg zostały opisane już w *Kronice* Mistrza Wincentego, a następnie przez autorów żywotów św. Stanisława, obrastając z biegiem czasu nowymi wątkami.

Historia jest powszechnie znana i nie wymaga szczegółowego opisu. Król Bolesław przebywał przez długi czas ze swoimi rycerzami na wyprawach wojennych. W tym czasie słudzy pozostali w kraju nakłaniają do uległości żony i córki rycerzy, które znużone oczekiwaniem, zrozpaczone, a niektóre przymuszone, ulegają im. Słudzy zajmują domostwa swych panów, obwarowują się w nich, wypowiadając im posłuszeństwo. Kara wymierzona przez rycerzy była surowa. Opuszczają króla prowadzącego działania wojenne, pokonują sługi, wydają na męki, a niewiasty, które dobrowolnie im uległy,

¹¹⁴ E. Śnieżyńska-Stolot, *Ze studiów nad ikonografią*, s. 162 i 164 (podpis pod ilustracją), błędnie identyfikuje tę scenę jako wybór na biskupa. Jest to zgodne z podpisem umieszczonym pod miniaturą: „Stanisłai quomodo fuit electus in episcopum”, ale niezgodne z wyobrażeniem na miniaturze, która ukazuje nałożenie na głowę elekta infuły; *Węgierskie legendarium andegaweńskie*, nr XXXI.

ponoszą zasłużoną karę. Król oskarża rycerzy o dezercję. „Domaga się przeto głowy dostojników, a tych, których otwarcie osiągnąć nie może, dościga podstępnie”. Każę też niewiasty, którym mężowie przebaczyli, i to w sposób tak okrutny, że „nie wzdragał się od przystawienia do ich piersi szczeniąt, po odtrąceniu niemowląt”¹¹⁵.

Wydarzenia powyższe zajmują kluczowe miejsce w legendzie św. Stanisława, wyjaśniają bowiem przyczynę i ostry przebieg drugiego konfliktu. Mowa o nich po raz pierwszy w *Kronice* Mistra Wincentego. W cyklach obrazowych są w zasadzie nieobecne, a bez nich narracja wizualna nie jest w pełni zrozumiała. Brakuje ważnego ogniwa pośredniego w postaci scen w jakiś sposób nawiązujących do buntu rycerzy, ukarania niewiernych sług, reakcji króla i postawy św. Stanisława jako obrońcy „ładu moralnego”. Jedyne w ołtarzu ze Skałki występuje kwatery ukazująca sługi Bolesława przystawiające szczenięta do piersi niewiernych kobiet. Zastanawiający jest ten brak. W żywotach św. Stanisława, od których zależne były narracje obrazowe, wątek zdrady kobiet ze sługami, zemsty rycerzy, zbyt surowej zemsty króla i obrony poddanych przez świętobliwego biskupa przed okrucieństwem króla zajmuje kluczowe miejsce i jest z biegiem czasu rozbudowywany. Teksty żywotów św. Stanisława opowiadając dzieje jego życia i męczeńskiej śmierci na tle ówczesnych dziejów Polski, podmiotem narracji czynią więc również króla i społeczeństwo reprezentowane przez rycerzy, ich żony i sługi. W konflikcie o wyraźnym wymiarze społecznym biskup występuje jako jego moderator. Cykle obrazowe były tymczasem ukierunkowane na przedstawienie najważniejszych wydarzeń z życia i męczeństwa biskupa, ukazanie źródeł jego świętości. Konflikt na linii król – rycerstwo – biskup miał z tego punktu widzenia drugoplanowe znaczenie, w związku z tym zrezygnowano, z jednym wyjątkiem, z jego ilustrowania.

Jaki obraz przeszłości wyłania się z tych przekazów? Część scen odnosi się do dziejów Polski, poprzez odwołanie się do relacji król – biskup; część ukazuje powtarzalne czynności związane z życiem codziennym i rytuałami prawnymi władzy, widzianymi przez pryzmat życia biskupa Stanisława; część natomiast ukazuje wydarzenia wyjątkowe lub wręcz należące do sfery średniowiecznej wyobraźni. Obrazowe cykle narracyjne legendy św. Stanisława nie posiadają całościowego opracowania, porządkującego ich chronologię, ustalającego wzorce ikonograficzne i określające ich wzajemne oddziaływanie¹¹⁶. Brak też monograficznego opracowania poszczególnych scen. Wyjątek

¹¹⁵ Mistrz Wincenty (tzw. Kadłubek), *Kronika polska*, tłum. i oprac. B. Kürbis, Wrocław 1992, s. 76.

¹¹⁶ Podstawowe informacje na temat stanisławowskich obrazowych cykli narracyjnych zestawia J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460–1500*, Warszawa 1988, s. 61;

stanowią trzy wydarzenia kulminacyjne w życiu świętego: legenda piotrawińska¹¹⁷, zabójstwo dokonane przez króla¹¹⁸ oraz kanonizacja¹¹⁹. Poddamy analizie wybrane sceny z cyklu stanisławowskiego, ukazujące władcę wraz ze św. Stanisławem, gdyż przynoszą one jednocześnie informacje na temat przeszłości państwa.

Legenda piotrawińska nie występuje w *Kronice* Mistrza Wincentego, została wprowadzona dopiero w *Żywocie mniejszym*, a następnie w *Żywocie większym*, ma więc trzynastowieczną genezę. Wątek piotrawiński jest ważny w legendzie św. Stanisława przede wszystkim ze względu na cud wskrzeszenia rycerza Piotra, który – będąc kulminacją pierwszego konfliktu z królem – świadczył o świętości biskupa. Jest jednocześnie okazją do prezentacji istotnego aspektu wzorca osobowego biskupa – obrońcy majątku Kościoła. Ilustracje legendy piotrawińskiej składają się z trzech obrazów, z których dwa – zakup wsi i proces odbywający się przed królem – są ilustracjami rytuałów prawnych i w tym kontekście powinny być rozpatrywane w badaniach historycznych¹²⁰. Trzeci obraz, wskrzeszenie rycerza Piotra, należy do świata średniowiecznej wyobraźni.

Pierwsza w tym cyklu jest scena kupna wsi (il. 13). Przekazy pisane na ten temat są dość lapidarne. W *Żywocie większym* czytamy: „Pewnego razu biskup Stanisław, pragnąc powiększyć dochody Kościoła krakowskiego, wieś pewną leżącą na brzegu Wisły, a od komesa Piotra zwaną Piotrawinem, kupił od tego rycerza za określoną sumę pieniędzy, wyłaconą w srebrze wedle obowiązującej wagi”¹²¹. Wydarzenie powyższe nie miało w swej istocie charakteru jednostkowego, lecz było znaną z codziennej praktyki prawno-gospodarczej transakcją kupna-sprzedaży. Nietypowość tej konkretnej transakcji polegała

tenże, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1500–1540*, Warszawa–Kraków 1995, s. 29–32; ks. Z. Kliś, *Średniowieczne cykle przedstawieniowe życia, męczeństwa i cudów św. Stanisława biskupa*, „Folia Historica Cracoviensia” 9, 2003, s. 85–97; zob. też opracowania cytowane w następujących przypisach.

¹¹⁷ Ks. W. Smoleń, *Legenda piotrawińska w gotyckiej ikonografii św. Stanisława ze Szczepanowa*, „Roczniki Humanistyczne” 23, 1975, z. 5, s. 5–14.

¹¹⁸ A. Karłowska-Kamzowa, *Męczeństwo św. Stanisława w relacji Wincentego Kadłubka. Próba interpretacji symbolicznej*, „Studia Źródłoznawcze” 20, 1976, s. 76–84; też, *Wyobrażenia męczeństwa biskupa Stanisława Szczepanowskiego (do połowy XVI wieku)*, w: *Interpretacja dzieła sztuki. Studia i dyskusje*, red. J. Kęmbłowski, Warszawa–Poznań 1976, s. 23–46.

¹¹⁹ M. Walczak, *Kanonizacja św. Stanisława jako temat historyczny w sztuce Krakowa*, „Studia Waweliana” 11/12, 2002–2003, s. 5–41.

¹²⁰ M. Kaczmarek, *Legenda piotrawińska jako źródło do poznania polskiego prawa średniowiecznego*, Wrocław 1974 (Acta Universitatis Wratislaviensis, 226. Historia, 26), s. 91–100.

¹²¹ Przekaz ten wcześniej występuje też w *Żywocie mniejszym*, zob. *Średniowieczne żywoty i cuda*, s. 117–122, 261–268 (Vita minor, MPH, IV, s. 260–264).

jedynie na tym, że jedną ze stron był biskup, przysły święty, dokonujący jej osobiście. Scena zbudowana jest według pewnego wspólnego schematu konstrukcyjnego, a rozwiązania stosowane na kolejnych obrazach prezentują jego warianty. Za stołem zasiadają dwie dokonujące transakcji strony: biskup i rycerz Piotr, co zostało wyrażone za pomocą sumy pieniędzy leżącej na stole. Często ukazywano moment odliczania pieniędzy. Duża suma leżąca na stole może być odczytywana jako ilustracja przekazu, że wieś została zakupiona „za określoną sumę pieniędzy, wypłaconą w srebrze wedle obowiązującej wagi”. Było to ważne z punktu widzenia ważności transakcji. Najczęściej odbywa się ona w obecności świadków. Grupa osób towarzyszących transakcji jest zróżnicowana, są wśród nich zarówno przedstawiciele strony kościelnej, z reguły liczniejsi, jak i osoba towarzysząca rycerzowi Piotrowi. Na tryptyku z Korzennej obok biskupa zasiada duchowny notariusz spisujący dokument¹²². Zgodnie z późnośredniowieczną praktyką transakcja kupna-sprzedaży musiała zostać udokumentowana na piśmie. Dokumenty są też przedstawiane przez jedną i drugą stronę w scenie sądu królewskiego.

Scena owa jako pierwsza z cyklu ukazuje biskupa z królem. Zbudowana jest na podstawie dość powszechnego w późnym średniowieczu przedstawienia króla na majestacie w otoczeniu dostojników. Centrum kompozycji zajmuje władca na tronie, w ubiorze reprezentacyjnym, z insygniami władzy. Był to jeden z tych obrazów, które dawały średniowiecznemu widzowi możliwość zobaczenia przeszłości spersonifikowanej w osobie historycznego władcy. Na wszystkich obrazach bardzo mocno wyeksponowany jest majestat władzy królewskiej, podkreślający donośność wydarzenia. Po bokach tronu stoją dwie strony procesu: po jednej stronie biskup z wskrzeszonym rycerzem Piotrem i towarzyszącymi mu duchownymi, po drugiej krewni Piotra i dostojnicy – dworzanie królewscy. Głównym tematem obrazu jest scena świadczenia rycerza Piotra. Na niektórych obrazach pojawiają się detale indywidualizujące przedstawienie (il. 14).

Scena sądu królewskiego jest jedną z czterech scen, w których św. Stanisław występuje wspólnie z królem Bolesławem. Tylko ona ukazuje pozytywne działanie monarchy, realizującego przysługującą mu władzę sądowniczą. Na kolejnych przedstawiony jest władca-tyran: nakazujący przystawienie szczeniąt do piersi niewiernych żon (scena znana tylko z jednego przekazu), zabójca biskupa, ewentualnie biorący udział w porąbaniu zwłok męczennika. Ta ostatnia scena najczęściej rozgrywała się bez udziału króla, ale na niektórych kwaterach uczestniczy on w ostatnim akcie zabójstwa.

Łącznikiem pomiędzy dwoma etapami konfliktu pomiędzy królem a biskupem jest scena przystawiania szczeniąt do piersi niewiernych żon. Chociaż,

¹²² J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo 1500–1540*, il. 210.

jak już wspomniano, było to wydarzenie kluczowe dla ilustracji drugiego etapu konfliktu, jego wizualizacja znana jest obecnie tylko z jednego ołtarza, pierwotnie z kościoła na Skałce, datowanego na około 1505 r.¹²³ (il. 15). Jest to wieloosobowa kompozycja, prezentująca szczególne okrucieństwo króla¹²⁴. W jej centrum umieszczono nieszczęsne kobiety poddane okrucieństwu władcy. Jedna z nich karmi już szczenię, drugiej pacholek, na wyraźny rozkaz króla, odrywa dziecko od piersi i zastępuje szczenięciem, trzecia rozpacza, widząc te dramatyczne sceny. U dołu obrazu suka karmi niemowlę. Po bokach sceny ustawiono dwie strony konfliktu. Za plecami kobiet stoi św. Stanisław w stroju pontyfikalnym, upominający króla, naprzeciw król Bolesław w otoczeniu dworzan. Ich twarze i mimika wskazują, że mamy tu do czynienia z przedstawieniem „złych doradców”. Jeden z nich trzyma rękę na ramieniu władcy. To niespotykany gest, gdyż dotykanie króla było niedopuszczalne. Sądzę, że w ten sposób malarz starał się ukazać bezpośredni wpływ złych doradców na jego decyzję. Tradycyjnie bardzo mocno wyeksponowano majestat władcy. Król ubrany jest w ozdobny płaszcz, w koronie, z berłem w prawej ręce i mieczem w lewej. Berło, będące insygnium władzy, tu zostało użyte jako narzędzie przemocy. W omawianym ołtarzu król pojawia się też w scenie porąbania zwłok, ukazany jako pośredni sprawca zbrodni, na co wskazuje gest ręki, nakazujący egzekucję¹²⁵.

Kulminacyjną sceną w cyklu stanisławowskim była scena zabójstwa biskupa¹²⁶. Przedstawia ona jedno z najważniejszych wydarzeń w dziejach Polski. Zabójstwo biskupa zostało odnotowane już w *Kronice* Anonima Galla, jednak autor więcej w swojej wzmiance ukrył niż wyjaśnił. Dopiero *Kronika* Kadłubka przynosi szczegóły, które – z biegiem czasu rozbudowywane – stały się podstawą dla obrazowych cykli narracyjnych. Wedle tego przekazu król polecił swoim podwładnym porwać biskupa, a gdy porażeni niezwykle mocą, w końcu powaleni na ziemię, nie mogli tego dokonać, sam, w afekcie, zabija biskupa. W żywotach Wincentego z Kielczy następuje doprecyzowanie miejsca i okoliczności zbrodni. Rzecz się dzieje w kościele św. Michała na Skałce, gdy biskup sprawował „służbę Bożą”. Ani Mistrz Wincenty, ani Wincenty z Kielczy nie określają momentu mszy, w którym król dokonał zabójstwa, prawdopodobnie jednak od początku wykrystalizowania się tego wątku legendy połączono moment zabójstwa z Podniesieniem. Jak wyglądało to na sarkofagu-relikwiarzu, nie wiemy, w każdym razie w *Legendarium*

¹²³ Tamże, s. 29, przyp. 148, il. 16.

¹²⁴ Zwraca na to uwagę J. Gadomski, tamże.

¹²⁵ Tamże, il. 17.

¹²⁶ Jest to jedna ze scen cyklu, które doczekały się monograficznego opracowania; zob. A. Karłowska-Kamzowa, *Męczeństwo św. Stanisława*, s. 76–84; też, *Wyobrażenia męczeństwa*, s. 23–46.

andegaweńskim scena zabójstwa rozgrywa się podczas Podniesienia. Był to stosunkowo nowy ryt, wprowadzony do liturgii mszy świętej w XIII w. i silnie przez Kościół propagowany w stuleciu następnym jako wskazujący na kulminacyjny moment Eucharystii¹²⁷. Wprowadzenie go do legendy obrazowej niewątpliwie wzmocniło dramatyzm samej sceny i sakralny wymiar męczeństwa biskupa (il. 16).

Aktem zatwierdzającym formalnie kult św. Stanisława była jego kanonizacja, która odbyła się w Asyżu w 1253 r., obrazy ilustrują więc wydarzenie, które miało miejsce poza Polską. Podstawą jego wizualizacji był zapis w *Żywocie większym* oraz późniejsze przekazy dotyczące tego aktu. Zabytki ukazujące tę scenę pochodzą dopiero z początku i pierwszych dziesięcioleci XVI w., ale formalnie tkwią jeszcze w późnośredniowiecznej tradycji. Kanonizacja ukazywana jest w kilku wariantach obrazowych. Podstawowa scena przedstawia posiedzenie konsystorza – papieża w kręgu kardynałów – podejmującego decyzję o kanonizacji. Występuje ona samodzielnie lub łączona jest ze sceną podniesienia relikwii. W tym drugim wypadku na jednym obrazie połączono wydarzenia odbywające się w Asyżu i Krakowie. Scenom kanonizacji i elewacji relikwii towarzyszyły ilustracje innych wydarzeń związanych z kanonizacją. Znany nam cykl kanonizacyjny liczy siedem epizodów, zdecydowanie więcej niż inne wątki ilustrowanej legendy św. Stanisława.

Na trzech obrazach (na ołtarzu ze Skałki, ze Starego Bielska i Szczepanowa) znajdujemy odwołanie do chorągwi kanonizacyjnej św. Stanisława (il. 17). Była ona wzmiankowana w *Żywocie większym* oraz w *Żywocie* autorstwa Jana Długosza¹²⁸. Według tych przekazów przedstawiała na czerwonym płacie postać męczennika. Tak też wygląda na omawianych obrazach. Na kwaterze ze Starego Bielska jest zawieszona na jednej z kolumn w tle sceny, na kwaterach ze Skałki i Szczepanowa papież zasiadający w kręgu kardynałów trzyma chorągiew w rękach. Na obrazie ze Skałki błogosławi ją. Wydaje się, że w tych dwóch wypadkach możemy traktować chorągiew jako widomy znak podjętej decyzji o kanonizacji.

W grupie przedstawień legendy obrazowej św. Stanisława szczególne miejsce, ze względu na niespotykaną liczebność scen, zajmują skrzydła ołtarza ze Szczepanowa. Na dwóch skrzydłach ołtarza umieszczono, po obydwu stronach, dwanaście scen. Obecnie ich kolejność jest pomieszana, pierwotny układ wyglądał zapewne następująco¹²⁹: 1) narodzenie św. Stanisława, 2) chrzest,

¹²⁷ P. Browe, *Die Elevation in der Messe*, „Jahrbuch für Liturgiewissenschaft” 9, 1929, s. 41. Śladem tej propagandy jest opis uczestnictwa księżnej Kingi we mszy świętej.

¹²⁸ M. Walczak, *Kanonizacja św. Stanisława*, s. 9, tam też odsyłacze do źródeł i literatury.

¹²⁹ Ks. W. Szczebak, *Motywy ikonograficzne postaci św. Stanisława Szczepanowskiego na podstawie zabytków z terenu diecezji tarnowskiej*, „Tarnowskie Studia Teologiczne” 7, 1979, s. 221–229.

3) kupno wsi, 4) świadczenie przed królem, 5) zabójstwo, 6) pogrzeb, 7) przybycie króla Bolesława na Węgry?, 8) debata kanonizacyjna, 9) św. Stanisław ukazuje się kardynałowi Reginaldowi, 10) kardynał Reginald prosi papieża o ogłoszenie biskupa Stanisława świętym, 11) kanonizacja, 12) podniesienie relikwii św. Stanisława w Krakowie. Cykl powyższy dostarcza interesującego materiału do refleksji na temat ilustrowania przeszłości, a także jego relacji do innych stanisławowskich cykli narracyjnych. Składając się aż z dwunastu scen, dawał możliwość równomiernego zilustrowania kolejnych etapów życia świętego, umieszczenia wszystkich najważniejszych scen, bez konieczności rezygnacji z niektórych ważnych wątków. W porównaniu z innymi cyklami zwraca uwagę mocne rozbudowanie początkowych i końcowych epizodów z życia św. Stanisława. Pojawiają się tu, niespotykane gdzie indziej, sceny narodzin i chrztu Stanisława, bez wątpienia nawiązujące do pierwotnej lokalizacji retabulum właśnie w kościele w Szczepanowie. Bardzo rozbudowany jest też wątek kanonizacyjny, któremu poświęcono aż pięć scen¹³⁰. Ale interesujący jest również brak niektórych przedstawień ważnych dla spójności obrazowej narracji. Zadziwiający jest brak sceny wskrzeszenia komesa Piotra, która występuje we wszystkich pozostałych cyklach narracyjnych, zastanawiający jest też brak sceny przystawiania szczeniąt do piersi niewiernych żon.

Wskrzeszenie komesa Piotra to kulminacyjny moment procesu o wieś i jedyny cud uczyniony przez św. Stanisława za życia. Być może pominięcie tej sceny wynikało z bardzo racjonalnych przesłanek. Trzy miejscowości były mocno związane z życiem i działalnością, a w konsekwencji także kultem św. Stanisława: Szczepanów, Kraków i Piotrawin, tam też znajdowały się miejsca jego kultu. Być może osoby odpowiedzialne za krzewienie kultu w Szczepanowie nie były zainteresowane w przypominaniu konkurencyjnego ośrodka. Z kolei brak sceny „karmienia szczeniąt”, również bardzo ważnej w ciągu narracyjnym, można wyjaśniać jej rzadkością w cyklach obrazowych. Wśród dwunastu scen mogła się na pewno zmieścić, ale nie zrobiono tego, gdyż nie było szerszej tradycji włączania jej do legendy obrazowej.

Poświęcone dwóm świętym patronom obrazowe cykle narracyjne odwoływały się do przeszłości Polski i jej władców widzianej z perspektywy żywotów męczenników i ich kultu. Kończą się one scenami męczeństwa, złożenia do grobu, ewentualnie kanonizacji. Ilustracje dalszych dziejów Polski i władców im współczesnych w zasadzie nie występują, gdyż należały do innego porządku, który nie był już bezpośrednio związany z żywotami świętych. Z chwilą kanonizacji zyskiwali oni status patronów i wkraczali w dzieje Polski już w innej roli, przedstawiano ich wówczas samodzielnie z przysługującymi im atrybutami. Zdarzają się jednak przekazy wyjątkowe. Należy do nich

¹³⁰ Omawia je M. Walczak, *Kanonizacja św. Stanisława*, s. 6, il. 6–10.

omówiony powyżej obraz ze sceną koronacji Bolesława Chrobrego u grobu św. Wojciecha, cykl obrazów związanych z czarną i białą legendą Bolesława Szczodrego na jednej z kwater tryptyku ze Szczepanowa oraz na trzech kwaterach tryptyku z Muzeum Narodowego w Budapeszcie.

Na skrzydłach tryptyku ze Szczepanowa znajduje się zagadkowa i niepotykana dotychczas scena. Mocno uszkodzona kwatera sprawia trudności w odczycie treści, ks. Władysław Szczebak interpretuje ją jako: „Przybycie króla Bolesława na Węgry”¹³¹. Jeśli identyfikacja powyższa jest poprawna, scena przedstawiałaby wydarzenie niezwiązane bezpośrednio z postacią św. Stanisława, za to nawiązujące do czarnej i białej legendy Bolesława Szczodrego. Nie jest to wykluczone, gdyż znamy z Węgier ilustracje tego wątku; zostaną one omówione poniżej.

W centrum kompozycji ukazano mężczyznę w średnim wieku, z wąsatą twarzą, w krótkiej, białej jopuli, przewiązanej w pasie, w czerwonych spodniach i wysokich butach. Na głowie ma niewysoką czapkę z wywiniętym rondem, ozdobioną pękiem piór. Mężczyzna wyciąga ręce do przodu, ujmując rękę postaci stojącej przed nim. Bez wątplenia jest to scena powitania. Postać, do której wyciąga ręce, jest całkowicie zniszczona. Za osobą ukazaną w geście powitania stoi (widoczny tylko fragmentarycznie) rycerz, a pomiędzy dwoma witającymi się znajduje się jeszcze jedna osoba, zwrócona twarzą do widza. W prawej części kwatery zachowana fragmentarycznie (bez górnej partii) postać w czerwonym, długim płaszczu i czerwonych butach wyciąga rękę w stronę witających się. Za jej plecami przedstawiony jest rycerz w zbroi. Szczegółowy opis tej sceny ma dać podstawę do poprawnej identyfikacji treści wyobrażenia, co jednak z powodu stanu zachowania jest bardzo trudne.

Słabą stroną dokonanej przez ks. Władysława Szczebaka identyfikacji sceny jest brak na zachowanych fragmentach postaci w koronie, którą można by zidentyfikować jako króla Bolesława. Autor dopatruje się króla w postaci „wąsatego mężczyzny w bogatej czapie na głowie, w krótkim płaszczu na ramionach, obcisłych spodniach i wysokich butach”. Jednym z podstawowych środków identyfikacji postaci w sztuce średniowiecznej było ukazywanie ich z przysługującymi im insygniami i atrybutami oraz w stosownym stroju, oddającymi ich społeczny status, i to bez względu nawet na obrazowaną sytuację, wykluczającą np. użycie tych atrybutów w rzeczywistości¹³². Brak insygniów, zwłaszcza korony, może przemawiać przeciw tej identyfikacji, ale możemy też brać pod uwagę możliwość, że król został ukazany

¹³¹ Ks. W. Szczebak, *Motywy ikonograficzne*, s. 225.

¹³² Dobrymi przykładami są sceny z legendy św. Jadwigi Śląskiej: Henryk Brodaty śpiący w mitrze księżęcej i wnuk św. Jadwigi kąpany przez nią w mitrze na głowie; zob. T. Wąsowicz, *Legenda śląska*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967, il. 3, 16.

w stroju podróżnym lub świadomie bez korony jako ten, który po zabójstwie św. Stanisława utracił do niej prawo. Pojawiają się jednak dalsze wątpliwości. Postać w prawym rogu w czerwonym, długim płaszczu to prawdopodobnie król, ale który? Jeżeli jest nim panujący wówczas Władysław I, to z kim wita się domniemyamy Bolesław Szczodry?

Przy wszystkich zasygnalizowanych wątpliwościach na pewno jest to scena z cyklu stanisławowskiego, a wzmacnia tę identyfikację zespół trzech obrazów zachowanych na Węgrzech i przechowywanych w Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie. Te niezwykle obrazy zostały przybliżone polskiej literaturze przez Ewę Śnieżyńską-Stolot¹³³. Stanowią one bez wątpienia część większej całości, fragmenty bocznych skrzydeł tryptyku lub nawet poliptyku. Sceny związane z Bolesławem Szczodrym pozwalają przypuszczać, że zaginione kwatery przedstawiały również sceny legendy św. Stanisława. Niejasna jest proveniencja artystyczna obrazów, która ma jednak dla nas drugorzędne znaczenie, ważniejsza jest kwestia ich datacji. Węgierska monografistka obrazów datuje je na ostatnie dziesięciolecie XV w., a Ewa Śnieżyńska-Stolot na pierwszą ćwierć XVI w.¹³⁴ Kwestia datacji jest ważna z punktu widzenia chronologii kształtowania się „białej legendy” króla. Przedstawienie jej w formie obrazowej świadczy, że była ona w tym czasie już mocno ugruntowana w pewnych kręgach społecznych. W tym tkwi różnica w powstawaniu, znaczeniu i oddziaływaniu pojedynczych przekazów pisanych i obrazów, w których powstawaniu musiała uczestniczyć większa liczba osób, a skala ich oddziaływania była niewspółmiernie większa.

Według identyfikacji Ewy Śnieżyńskiej-Stolot obrazy ilustrują następujące wydarzenia inspirowane legendą świętego: zabójstwo św. Stanisława, uwolnienie opętanego, śmierć króla Bolesława. Autorka podnosi pewne wątpliwości odnośnie do osoby świętego, któremu poświęcony został cykl obrazów. Wspomina, że pierwotnie był on łączony z postacią Tomasza Becketa. Scena druga, określona jako uwolnienie opętanego, wyłamuje się z cyklu poświęconego królowi Bolesławowi. Dokonana przez Jacka Banaszkievicza odmienna identyfikacja tej sceny – jako pokuty króla Bolesława¹³⁵ – łączy wszystkie obrazy w spójny cykl związany z królem i pozwala stwierdzić jego obecność na każdym z nich.

Pierwsza scena bardzo dobrze mieści się w tradycji przedstawień zabójstwa św. Stanisława. Biskup pokazany został przy ołtarzu w czasie odprawiania

¹³³ E. Śnieżyńska-Stolot, *Ze studiów nad ikonografią*, s. 166–171.

¹³⁴ Tamże, s. 166, 170.

¹³⁵ J. Banaszkievicz, *Czarna i biała legenda Bolesława Śmiałego*, „Kwartalnik Historyczny” 88, 1981, z. 2, s. 353–390 (przedr. w: tenże, *Takie sobie średniowieczne bajeczki*, Kraków 2012, s. 98–99; dalej cyt. za przedrukiem).

mszy świętej. Za jego plecami ukazano króla z uniesionym mieczem, którym zadaje on śmiertelny cios w głowę. Król został przedstawiony jako tyran, jego twarz ma wschodnie rysy, ciemny zarost, na głowie nosi zawój, rodzaj turbanu, a na nim zaznaczoną dość nieudolnie koronę. Na posadzce świątyni leży rycerz z wydobytym mieczem, który próbował porwać (zabić?) biskupa. Na głowie też ma zawój. Władcy towarzyszą czterej dworzanie – rycerze, stojący za jego plecami.

Bardzo ważna dla odczytania treści całego cyklu jest poprawna identyfikacja drugiego obrazu. Ukazuje on wnętrze świątyni, w której znajduje się sarkofag – relikwiarz stojący na mensie ołtarzowej, w formie bogato zdobionej skrzyni zwieńczonej pulpitowym daszkiem i pinaklami. Taką formę mógł mieć pierwotny sarkofag – relikwiarz św. Stanisława umieszczony w katedrze wawelskiej. Sarkofag jest centrum obrazu, gdyż wypełnia dwie trzecie jego powierzchni i to przy nim koncentruje się omawiana scena. Przed sarkofagiem klęczy starszy mężczyzna, z rękami uniesionymi w geście modlitewnym, za nim stoi grupa pięciu mężczyzn, obserwujących jego modlitwę. Kluczem do identyfikacji sceny jest poprawna interpretacja ubioru modlącego się oraz towarzyszących mu atrybutów. Ewa Śnieżyńska-Stolot opisuje tę scenę następująco: „Przed ołtarzem po prawej stronie klęczy ze złożonymi rękami półnagi mężczyzna okryty skórą, z którego nóg i rąk opadły w cudowny sposób żelazne okowy, leżące u stóp ołtarza”¹³⁶. Dodajmy bosa, co ważne jest z punktu widzenia jego identyfikacji. Dwie otwarte okowy leżą u jego kolan, a dwie pozostałe wciąż nosi na lewym przedramieniu i na lewej nodze. Autorka łączy tę scenę z cudem zapisanym w *Żywocie większym* oraz w *Żywocie* autorstwa Jana Długosza – uwolnienia od szatanów Piotra zwanego Pietrzec ze wsi Nieżyty¹³⁷. Sceny uwolnienia od szatana bywały jednak przedstawiane inaczej. Opętanego ukazywano bardziej ekspresyjnie, a często z jego ust wychodził szatan. Tak jest m.in. w scenie uzdrowienia opętanego na Drzwiach Gnieźnieńskich oraz tej samej scenie na bliższym chronologicznie relikwiarzu puszgowym na głowę św. Wojciecha z katedry gnieźnieńskiej¹³⁸. W opisywanej scenie postać została przedstawiona w spokojnej modlitewnej pozie.

Jacek Banaszekiewicz zaproponował inną, jak wydaje się, poprawną, interpretację tej sceny. Odczytuje ją jako pokutę króla Bolesława. Ubiór modlącego się identyfikuje jako burkę pokutniczą, a okowy jako *circuli ferrei* – symbol pokuty *parricidy* – ojcobójcy, gdyż taka była kwalifikacja zbrodni króla Bolesława¹³⁹. Ponieważ pokuta odbywała się anonimowo, pokutnik

¹³⁶ E. Śnieżyńska-Stolot, *Ze studiów nad ikonografią*, s. 170.

¹³⁷ Tamże, s. 170.

¹³⁸ *Katedra gnieźnieńska*, t. 2, s. 299.

¹³⁹ J. Banaszekiewicz, *Czarna i biała legenda*, s. 98–99.

został przedstawiony bez jakichkolwiek insygniów królewskich. Jedyne jego fizjonomia jest podobna do przedstawienia w scenie śmierci ukazanej na kolejnym obrazie.

Wedle opinii literatury ostatnia scena przedstawia śmierć króla. Centrum kompozycji wypełnia łożo, w którym spoczywa stary król, nagi do pasa, o siwych włosach i zarostie, w koronie zamkniętej na głowie. Wokół łoża zgromadziła się grupa dziewięciu mężczyzn. Na pierwszym planie ukazano medyka zbliżającego się do łoża, natomiast po drugiej stronie pozostałe osoby: trzech biskupów, jednego zakonnika i czterech świeckich. Wszyscy bardzo żywiłowo reagują na coś, co zostało objawione przez króla, o czym świadczy ich bardzo ekspresyjna gestykulacja. Niemal wszyscy są zwrócenii w jego stronę, z dużym zainteresowaniem i chyba zaskoczeniem przyjmują tę wiadomość. Analiza przedstawienia nie uprawnia jednak do jednoznacznej identyfikacji sceny jako śmierci króla, gdyż nie został on tu przedstawiony jako umierający, raczej jest to publiczne ujawnienie w obliczu zbliżającej się śmierci jego ukrywanej godności królewskiej oraz wyznanie grzechu, który odpokutował. Zastanawiające jest zróżnicowanie koron na pierwszym i trzecim obrazie. Skoro jest to ta sama postać, powinna występować w tej samej koronie. Wydaje się, że ich zróżnicowanie jest świadome i służy celom ideowym. W scenie zabójstwa występuje król-tyran, stąd korona otwarta umieszczona na turbanie. W scenie śmierci przedstawiono umierającego władcę, oczyszczanego z grzechu zabójstwa, w koronie zamkniętej, którą można interpretować jako znak przywróconej w pełni godności królewskiej.

Trzy obrazy ukazują trzy okresy w życiu króla. Jako zabójca został przedstawiony w młodym wieku, przemawiają za tym rysy twarzy oraz ciemne włosy i zarost. Jako pokutnik został ukazany w starszym wieku, co również zostało zasygnalizowane za pomocą starzejących się rysów twarzy oraz siwiejących włosów i zarostu. W scenie śmierci występuje już jako siwy starzec. Na drugim i trzecim obrazie rysy postaci zdradzają podobieństwo.

Jeśli identyfikacja obrazów ze Szczepanowa oraz Budapesztu jest poprawna, mamy do czynienia z unikatowymi przedstawieniami postaci władcy, której nie towarzyszy bezpośrednio postać świętego¹⁴⁰: przyjazd króla Bolesława na Węgry i powitanie przez króla Władysława?, publiczną pokutę oraz objawienie królewskiej godności na łożu śmierci. Ich inspiracją były pośmiertne relacje łączące króla i biskupa, ale głównym bohaterem obrazów jest sam król.

¹⁴⁰ W scenie XVI Drzwi Gnieźnieńskich w scenie wykupu zwłok św. Wojciecha postać świętego bezpośrednio nie występuje, ale wiadomo, że na jednej szali leży złoto, a na drugiej ciężar odpowiadający wadze ciała męczennika. W sensie domyślnym występuje on więc w tej scenie.

Przeszość zilustrowana. Drzeworyty w *Kronice polskiej* Macieja Miechowity

Pierwszym dziełem, w którym znalazły się ilustracje odnoszące się bezpośrednio do dziejów Polski, niepowiązane z inną tematyką, jak omówione powyżej ilustracje z żywotów świętych, jest *Chronica Polonorum* Macieja z Miechowa. Jest to pierwsza zilustrowana polska kronika, wydana dwukrotnie – w 1519 i 1521 r.¹⁴¹ Potwierdza ona tezę, że ilustracje przeszłości pojawiają się tam, gdzie wykształcają się właściwe dla nich nośniki. Brak takich nośników sprawił, że temat ten był w średniowiecznych ilustracjach obecny w niewielkim stopniu, jedynie na marginesie zilustrowanych żywotów świętych.

Wedle zgodnej opinii badaczy dzieło Miechowity jest streszczeniem *Kroniki* Jana Długosza z późniejszymi uzupełnieniami. W tym sensie, chociaż została wydana pod koniec pierwszej ćwierci XVI w., jest dziełem w swej istocie średniowiecznym¹⁴². Obejmuje dzieje Polski od czasów bajecznych do końca panowania króla Aleksandra. Z pełną odpowiedzialnością można powiedzieć, że pomimo pewnej liczby publikacji poświęconych Maciejowi Miechowicie i jego *Kronice* jest to dzieło wciąż gruntownie nierozpoznane, ani pod względem badań historycznych, ani ikonograficznych.

W *Kronice* zamieszczono 39 drzeworytów¹⁴³. Rozpoczyna je całostronicowa kompozycja drzeworytnicza umieszczona na karcie tytułowej, a w tekście zamieszczono pozostałe 38 ilustracji. Kronika jest podzielona na cztery księgi, obejmujące spójne pod względem historycznym okresy, wyznaczone panowaniami poszczególnych władców: 1) dzieje legendarne od Lecha do Siemomysła, 2) monarchia pierwszych Piastów, od Mieszka I do Bolesława Szczodrego, 3) okres po utracie statusu królestwa od Władysława Hermana do Henryka Prawego, 4) Królestwo Polskie – ostatnich Piastów, Andegawenów i Jagiellonów, od Przemysła II do Aleksandra. Powyższe cezury są ważnym miernikiem poglądów autora na historię Polski. Ich trafność zasadniczo nie budzi wątpliwości. Warto jednak podkreślić, że objęcie władzy przez Jagiełłę i panowanie dynastii Jagiellonów nie stało się dla Miechowity cezurą godną

¹⁴¹ Podstawowe informacje na temat postaci Macieja z Miechowa oraz jego *Kroniki* zob. *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”. Piśmiennictwo staropolskie*, t. 2, oprac. R. Pollak i in., Warszawa 1964, s. 518–522; L. Hajdukiewicz, *Maciej z Miechowa zwany Miechowitą* (ok. 1457–1523), PSB, XIX, Wrocław 1974, s. 28–33, tam też starsza literatura.

¹⁴² A. Dziuba, *Wczesnorenesansowa historiografia polsko-łacińska*, Lublin 2000, s. 51 n.; H.J. Bömelburg, *Polska myśl historyczna a humanistyczna historia narodowa (1500–1700)*, Kraków 2011, s. 127–128, zob. też inne uwagi autora na temat dzieła Miechowity (wg indeksu); W. Drelicharz, *Idea zjednoczenia*, s. 445 n.

¹⁴³ T. Jakimowicz, *Wizerunki władców Polski w „Chronica Polonorum” Macieja z Miechowa. Problem kreacji i funkcjonowania źródła obrazowego*, w: *Studia nad świadomością historyczną Polaków*, red. J. Topolski, Poznań 1994, s. 67–81.

osobnej księgi. Pomimo że *Kronika* preferuje spersonalizowaną wizję dziejów, autor nie odnotował wyjątkowości postaci Jagiełły, który zapoczątkował nie tylko nową dynastię, ale też nowy etap w średniowiecznych dziejach Polski połączonej unią z Litwą. Ważniejsza niż początek nowej jagiellońskiej dynastii była dla autora ciągłość odrodzonego królestwa, począwszy od Przemysła II.

Drzeworyt karty tytułowej umieszczono w ramce o wymiarach 268 x 85 mm (il. 18). Centrum wypełnia scena ukazująca św. Stanisława wskrzeszającego rycerza Piotra, powyżej tytuł dzieła CHRONICA POLONORV(M). Ilustracja powyższa pokazuje, jak ważną rolę w dziejach Polski tego czasu odgrywał kult św. Stanisława, nierozzerwalnie związany z historią Polaków. Bardzo mocno łączy się ona, wręcz wyrasta, z wizji dziejów Polski znanych z ilustracji żywotów św. Stanisława opisanych w poprzednim podrozdziale.

Ponad św. Stanisławem, w partii fryzu, umieszczono scenę bitwy Polaków z Tatarami, a po jej bokach dwa herby – Orła i Pogoń. Boczną partię kompozycji tworzą dwa filary z wnękami, w których na niskich kolumnach stoją rycerze w zbrojach płytowych, trzymający tarcze z herbami rodowymi króla. Rycerz z prawej strony trzyma tarczę z austriackim herbem Habsburgów, rycerz z lewej z Kolumnami. Poniżej postaci św. Stanisława, na cokole umieszczono Orła z monogramem S na piersi – herb króla Zygmunta Starego, a po jego bokach: z prawej strony herb zakonu krzyżackiego, z lewej Prus Królewskich.

Tytułowy drzeworyt wyraża za pomocą języka obrazowej narracji i heraldyki bieżące problemy polskiej obronności i polityki zagranicznej drugiego dziesięciolecia XVI w.: obronę ziem wschodnich przed najazdami tatarskimi oraz ostry konflikt z zakonem krzyżackim, który w latach 1520–1521 przerodził się w wojnę. Z naszego punktu widzenia ważne jest, że na tytułowej karcie *Kroniki*, która jest dziełem historycznym, dochodzi do głosu nie przeszłość, lecz sprawy bieżące. Potwierdza to po raz kolejny dominację współczesności nad przeszłością.

Bitwa z Tatarami nie odwołuje się do konkretnego wydarzenia, lecz ukazuje abstrakcyjną bitwę, jeden z licznych epizodów walk toczonych na wschodniej granicy Królestwa. Pierwsza redakcja tej sceny została opublikowana na karcie tytułowej *Descriptio Sarmatiarum* Macieja Miechowity, a wzorowana była na drzeworycie ukazującym bitwę z Tatarami pod Legnicą, zamieszczonym w legendzie św. Jadwigi wydanej przez Jana Baumgartena w 1504 r.¹⁴⁴ Herby zakonu krzyżackiego i Prus Królewskich umieszczone po bokach królewskiego Orła, pochylone w jego stronę w geście heraldycznej kurtuazji, podkreślają związek tych ziem z Królestwem Polskim. Należy to odczytywać

¹⁴⁴ A. Karłowska-Kamzowa, *Zagadnienie aktualizacji w śląskich wyobrażeniach bitwy legnickiej 1353–1504*, „Studia Źródłoznawcze” 17, 1972, s. 107–116, ryc. 18, 26.

jako manifestację polskiej zwierzchności nad tymi ziemiami¹⁴⁵. Przypomnijmy, że obydwie herby znalazły się wcześniej na drzeworycie ze Statutu Łaskiego w wieńcu herbowym otaczającym króla zasiadającego na tronie.

Drzeworyty wkomponowane w tekst *Kroniki Miechowity* wpisują się w typ przedstawień określanych jako serie władców, popularne już w XV w. Ich celem było ilustrowanie dziejów państwa poprzez ukazywanie wizerunków kolejno panujących po sobie władców. Regularność ich powtarzania na początku poszczególnych rozdziałów należy traktować jako jedną z technik mnemonicznych¹⁴⁶. Sposób ich przedstawienia, pozy, gesty, ubiór, insygnia i atrybuty władzy oraz herby, a także wiek postaci, charakterystyka oblicza, były środkami odniesienia do przeszłości, do czasów ich panowania. Są to jednak odwołania bardzo ogólne, tylko w nielicznych przypadkach odnoszące się do konkretnych wydarzeń. W *Kronice* zamieszczono 35 drzeworytów ukazujących władców. Trzy pozostałe drzeworyty mają inną tematykę. Jeden z nich, ukazujący dwunastu legendarnych wojewodów, mieści się, podobnie jak wizerunki książąt i królów, w spersonalizowanej wizji dziejów Polski, dwa pozostałe ukazują wydarzenia: legendarny wyścig Leszka po koronę oraz koronację Bolesława Chrobrego przez Ottona III. Są to jedyne wydarzenia zilustrowane w *Kronice*. Trzecie wydarzenie, bitwa z Tatarami, została umieszczona na stronie tytułowej. W świetle tego zestawienia ilustracje z kroniki ukazują spersonalizowaną wizję dziejów Polski, wydarzenia w dalszym ciągu plasują się na marginesie.

Podkreślić należy ogromny nakład pracy wykonany przez autorów drzeworytów. Nie mamy na razie bliższych danych na temat okoliczności ich powstania, nie zostały one dotychczas poddane gruntownej analizie, ale nie ulega wątpliwości, że oprócz pracy rytownika musiała być wykonana ogromna praca autora historycznych, ideowych i ikonograficznych założeń serii władców, gdyż nie dysponowano rodzimymi wzorcami, które mogły być wykorzystane¹⁴⁷. Późniejsze ilustracje książkowe odwoływały się w większym czy mniejszym stopniu do drzeworytów z dzieła Miechowity lub wręcz bezpośrednio je wykorzystywano. Autor drzeworytów do *Chronicae Polonorum* był na polskim gruncie pionierem.

Autor mając świadomość, że wizerunki ukazują różnych władców w okresie kilkuset lat, starał się w pewnym stopniu zróżnicować je, a jednocześnie wpisywać w schematy przedstawieniowe właściwe średniowiecznej ikonografii władzy. Zacznijmy charakterystykę od cech wspólnych. Generalnie

¹⁴⁵ W. Drelicharz, *Idea zjednoczenia*, s. 450–453.

¹⁴⁶ H.J. Bömelburg, *Polska myśl historyczna*, s. 139.

¹⁴⁷ Ważną rolę odegrały wzorce obce, na co zwracano już uwagę w literaturze; zob. T. Jakimowicz, *Temat historyczny*, s. 38–40; H.J. Bömelburg, *Polska myśl historyczna*, s. 139, przyp. 248.

wizerunki prezentują trzy typy: przedstawienia stojące (piesze), półpostaciowe (do pasa) i siedzące (majestatowe). Wybór określonego przedstawienia był jednocześnie nośnikiem określonych treści ideowych i polityczno-ustrojowych. Przedstawienia stojące są najrzadsze i właściwe przede wszystkim dla okresu wczesnych dziejów. Ukazano w ten sposób sześciu władców: Lecha i Czecha (przedstawionych wspólnie, il. 19), Kraka i Mieszka I (z wykorzystaniem drzeworytu przedstawiającego Kraka) oraz Waclawa II i Władysława Łokietka. Pierwsi czterej ilustrują najdawniejsze dzieje Polski, ostatni dwaj to władcy z pierwszej tercji XIV w.

Dominują przedstawienia półpostaciowe, jest ich 23. Dotyczy to zarówno władców legendarnych, jak i historycznych, aż do Przemysła II. Najczęściej ukazywani są w „trzech czwartych”, z głową zwróconą w prawo lub lewo, wyjątkowo *en face* (Władysław Herman). Wizerunki władców „bajecznych” są ukazane bez otaczających je ramek (wyjątek stanowi Przemysł), a wizerunki władców historycznych w prostokątnych ramkach. Wyjątkiem są stojące wizerunki Mieszka I i Waclawa II. Wszystkie popiersia są osadzone na motywach roślinnych, kwiatowych lub liściastych, „wyrastają” z nich, co jest charakterystyczne dla drzew genealogicznych. Dlatego serię władców zamieszczoną w *Kronice* można też traktować jako swoiste drzewo genealogiczne Piastów, ułożone na poszczególnych jej stronach. Trafność tej obserwacji potwierdza konfrontacja z drzewem genealogicznym Jagiellonów, zamieszczonym w dziele Josta Decjusza *De Sigismundi regis temporibus liber*, które dołączono do drugiego wydania *Kroniki*. Tu widać gałęzie drzewa zakończone liściastymi motywami, z których wyrastają półpostacie poszczególnych członków dynastii.

Autor stara się różnicować władców „bajecznych” i historycznych. Głównym insygnium odróżniającym jednych od drugich jest nakrycie głowy. Władcy „bajeczni” noszą koronę promienistą (il. 20), władcy historyczni mitrę książęcą lub koronę królewską, prezentującą typ korony zamkniętej. Drugim insygnium jest berło trzymane w prawej ręce. Znacznie rzadziej jako insygnium używany jest miecz. W przypadku książąt historycznych mitra prezentuje się jako główne insygnium, używane przez wszystkich bez wyjątku¹⁴⁸.

Księga druga zawiera dzieje i wizerunki pierwszych królów polskich. Na początku umieszczono całopostaciowe przedstawienie Mieszka I (il. 21), po czym następuje scena koronacji Bolesława Chrobrego i wizerunki kolejnych królów: Mieszka II, Kazimierza Odnowiciela, którego Miechowita uważał za króla, i Bolesława Szczodrego. Księgę trzecią rozpoczyna Władysław Herman, po nim następuje Bolesław Krzywousty i jego synowie, Władysław Wygnaniec,

¹⁴⁸ Szerzej na temat mitry jako insygnium władzy książęcej zob. Z. Piech, *Mitra książęca w świetle przekazów ikonograficznych od czasów rozbitcia dzielnicowego do końca epoki jagiellońskiej*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 35, 1987, z. 1, s. 3–48.

Bolesław Kędzierzawy, Mieszko Stary i Kazimierz Sprawiedliwy, a następnie Leszek Biały, Bolesław Wstydlivy, Leszek Czarny i Henryk Prawy. Pomimo że są tu omawiane także dzieje książąt z innych linii książęcych, śląskiej, mazowieckiej, wielkopolskiej, brak ich wizerunków. Dokonany wybór jest nośnikiem określonych informacji. Wizerunki książąt zamieszczone w *Kronice* ilustrują krakowską sukcesję władzy, wywodzącą się od pierwszych królów. Dlatego możemy uznać je za ważny składnik wypowiedzi o sukcesji władzy zwierzchniej w okresie rozbitcia dzielnicowego.

Zarówno w przypadku władców „bajecznych”, jak i historycznych stwierdzamy tylko nieliczne i bardzo ograniczone odwołania do przeszłości. Spośród władców bajecznych jedynie Popiel II został zindywidualizowany za pomocą atakujących go myszy. Pozostali władcy, jakkolwiek zróżnicowani, nie noszą żadnych znamion indywidualizacji. Osobne miejsce zajmuje wizerunek Wandy, zasługujący na odrębne omówienie. Brak indywidualizacji stwierdzamy też w przypadku władców historycznych. Wyróżnia się wśród nich przede wszystkim Bolesław Szczodry, ukazany w zbroi i z tasakiem, jako tyran, zabójca św. Stanisława. Tylko dwóch książąt ukazano z mieczami, Bolesława Krzywoustego i Mieszka Starego, jako władców walecznych. Widzieć w tym należy przede wszystkim odwołanie się do wzorca osobowego, a nie do jakichś konkretnych wydarzeń.

Przedstawienia majestatowe są właściwe dla królów odrodzonego Królestwa Polskiego, od Kazimierza Wielkiego do Aleksandra. Wyłączeni zostali z tego trzej bezpośredni poprzednicy Kazimierza: Przemysław II, Waclaw II i Władysław Łokietek. Wydaje się, że był to zabieg przynajmniej po części zamierzony. Tylko w przypadku Przemysła II powtórzono drzeworyt wykorzystany wcześniej jako wizerunek Mieszka II, dla dwóch kolejnych monarchów, Waclawa II i Władysława Łokietka, sporządzono indywidualne drzeworyty, prezentujące ich piesze wizerunki. Dlaczego zrezygnowano z przedstawień majestatowych? Możemy jedynie snuć domysły. Może zdecydowały o tym dzieje panowania obydwu władców? Każdy z nich, zanim został królem, przez dłuższy czas był księciem. W ikonografii władzy przedstawienia piesze były charakterystyczne dla książąt¹⁴⁹. Przypuszczenie powyższe osłabia jednak fakt, że Miechowita, opisując panowanie Przemysła II i Waclawa II, od razu przechodzi do koronacji, pomijając w zasadzie okres książęcy. Inaczej jest w przypadku Łokietka. Pierwsze trzy rozdziały są poświęcone jego książęcemu panowaniu i dopiero w czwartym autor omawia koronację. Piesze przedstawienie Łokietka umieszczone na początku rozdziałów poświęconych jego dziejom odnosi się więc do książęcego okresu panowania i jest kontaminacją królewsko-książęcego wizerunku.

Pierwszy w rządzie władców koronowanych jest Przemysław II. Jego wizerunek prezentuje tradycyjne przedstawienie półpostaciowe w ramce. Pozbawiony

¹⁴⁹ Tenże, *Ikonografia pieczęci Piastów*, Kraków 1993, s. 38–43.

jest wszelkich cech indywidualnych, gdyż jest to drzeworyt użyty dwukrotnie. Po raz pierwszy do zilustrowania postaci Mieszka II. Król został ukazany jako starszy mężczyzna z zarostem i długimi włosami, w płaszczu królewskim z gronostajowym kołnierzem, w koronie zamkniętej i z berłem w prawej ręce. Waław II został przedstawiony w postawie stojącej, w koronie na głowie. Ubrany w długą do kolan jopulę, spiętą ozdobnymi guzami i przepasaną. Na osobnym pasie nosi zawieszoną szablę, podtrzymywaną lewą ręką. Prawą unosi w charakterystycznym geście. Z tyłu za nogami władcy leży lew, wskazujący na czeskie pochodzenie władcy. Wizerunek ten jest kontaminacją drzeworytów ukazujących Lecha i Czecha zamieszczonych na pierwszej stronie *Kroniki*. Nawiązanie do wizerunku pierwszego czeskiego władcy mogłoby wyrażać historyczne związki polsko-czeskie, ale wizerunek Waława II więcej czerpie z wizerunku Lecha niż Czecha.

Królewsko-książęcy wizerunek Władysława Łokietka ukazuje władcę w zbroi płytowej, w koronie zamkniętej, z berłem w prawej ręce i długim mieczem przy boku, na którym wspiera lewą rękę (il. 23). O tym, że jest to przedstawienie królewskie decyduje przede wszystkim korona, a jednocześnie wiele detali nawiązuje do ikonografii książęcej. Jak sądzę, był to świadomy zabieg. Majestatowe wizerunki w dalszej części kroniki ukazują królów też w zbrojach, ale w pozie majestatowej i w płaszczach, podkreślających ich królewski majestat¹⁵⁰. Na drzeworycie ukazującym Łokietka brak płaszcza oraz trzeciego królewskiego insygnium – jabłka. Również rozmiary drzeworytu zbliżają go do wizerunków książęcych okresu rozbitcia dzielnicowego.

Nowy etap w obrazowaniu władców otwiera drzeworyt z wizerunkiem Kazimierza Wielkiego i jego następców (il. 24). Drzeworyty królewskie są znacznie większe niż książęce, co też jest zapewne środkiem manifestacji hierarchii władzy. Wszystkie są ujęte w prostokątną ramkę o jednakowych wymiarach 115 x 82 mm. Kazimierz został przedstawiony na tronie, w ujęciu *en face*, w zbroi, w obszernym płaszczu, z insygniami władzy, w koronie zamkniętej, z berłem w prawej ręce i jabłkiem w lewej. Twarz władcy z zarostem znamionuje starszy wiek. Jego majestat podkreśla tron, zwieńczony baldachimem o zwieszającej się po bokach draperii. Pośrodku baldachimu tarcza z Orłem, pod nogami tarcza z ukoronowanym pół lwem, pół orłem, herbem kujawskim. Herby te określają Kazimierza jako króla polskiego wywodzącego się z kujawskiej linii Piastów. Umieszczenie pod nogami herbu kujawskiego nie pozostawia wątpliwości, że autor drzeworytu inspirował się w pewnym zakresie majestatową pieczęcią Kazimierza, bo tylko na niej pod nogami władcy występował ten herb. Bez znajomości pieczęci ten detal heraldyczny

¹⁵⁰ M. Molenda, *Znaczenie i funkcje płaszczy królewskich w Polsce XIV–XV wieku*, w: *Cztery studia o heraldyce, epigrafice i kostiumologii*, red. A. Marzec, Kraków 2010, s. 27–49.

nie zostałby umieszczony na drzeworycie. Jedno z podstawowych pytań w ramach omawianego tematu dotyczy źródeł dla wizerunków zamieszczonych w *Kronice*. Ich wskazanie to jednocześnie wgląd w historyczny warsztat autora drzeworytów, źródeł jego inspiracji, poziomu wiedzy historycznej. Konfrontacja drzeworytu z pieczęcią pokazuje, że zakres wykorzystania wizerunku napieczętnego był bardzo ograniczony. Być może autor zaczerpnął z niej także sposób przedstawienia władcy na wprost i zwieszającą się draperię, ale mogła to być także jego inwencja. Więcej jest bowiem różnic niż podobieństw. Na pieczęci widzimy młodego króla, w szacie i płaszczu spiętym na prawym ramieniu, siedzącego na tronie skrzyniowym, bez zaplecka i baldachimu, a draperię podtrzymują aniołowie. Na pieczęci występuje tylko jeden herb, kujawski pół lew, pół orzeł, umieszczony pod nogami władcy. Orzeł występował na rewersie pieczęci. Sięgnięcie do pieczęci Kazimierza Wielkiego było działaniem jednostkowym. W pozostałych drzeworytach nie widać śladów wykorzystywania pieczęci. To jednak pokazuje, że autor miał taką możliwość i z jakichś powodów z niej w szerszym zakresie nie skorzystał.

Bardzo interesujące są w tym kontekście okoliczności użycia wizerunku Przemysła II. Posłużono się w tym wypadku drzeworytem wykorzystanym (il. 22) wcześniej jako wizerunek Mieszka II, chociaż Miechowita dobrze wiedział, jak wygląda pieczęć Przemysła II. Opisuje bowiem zarówno awers z majestatowym wizerunkiem króla, jak i rewers z Orłem, podając napisy umieszczone na obydwu stronach pieczęci. Jest to bardzo interesujące odwołanie do przeszłości i jej materialnego śladu w postaci pieczęci. Pieczęć Przemysła II to ważny zabytek sfragistyki królewskiej. Jej opis trafił do *Kroniki Miechowity* za pośrednictwem *Roczników Długosza*. Zapewne w tym tkwi przyczyna jej niewykorzystania. Pieczęć znana była mu z opisu Długosza, ale nie znał jej zapewne z autopsji, dlatego nie wykorzystał jako źródła ikonograficznego przy tworzeniu wizerunku króla¹⁵¹.

Wizerunki majestatowe, podobnie jak półpostaciowe, prezentują pewien ogólny schemat przedstawieniowy, modyfikowany w przypadku poszczególnych władców. Cechy wiodące były następujące: król zasiada na rozbudowanym tronie, z wyeksponowanymi detalami architektoniczno-roślinnymi, często o charakterze fantastycznym. Tron stanowi ważny składnik wizerunku władcy. Królowie są ukazani w zbroi i płaszczu, znacznie rzadziej w szacie i płaszczu (Ludwik Węgierski, Aleksander). Płaszcz jest zawsze obowiązkowym składnikiem królewskiego ubioru¹⁵². Na głowie noszą koronę zamkniętą, w prawej ręce berło, w lewej jabłko. W zwieńczeniu tronu umieszczona jest tarcza

¹⁵¹ W. Drelicharz, *Królewska pieczęć Przemysła II*, s. 37–38.

¹⁵² Na temat płaszcza jako składnika ceremonialnego ubioru królewskiego zob. M. Molenda, *Znaczenie i funkcje płaszczy*, s. 27–49.

z Orłem, na wizerunku Aleksandra wyjątkowo pod nogami. Elementy indywidualizacji są rzadkie. Na drzeworytach ukazujących Ludwika Węgierskiego i Władysława Warneńczyka pod nogami władców umieszczono herb królestwa węgierskiego, co oznacza, że byli królami Węgier. Pewne zróżnicowanie wprowadzono również w przedstawieniu wieku władców. Najczęściej „sportretowani” są jako władcy dojrzały, wręcz starzy. Tylko trzech ukazano jako młodych mężczyzn (Władysława Warneńczyka, Jana Olbrachta i Aleksandra), bez brody, z młodymi rysami twarzy. Najmłodszy z nich jest Władysław Warneńczyk i w tym wypadku należy dopatrywać się chyba odniesienia do jego śmierci w młodym wieku. Trudno jednak doszukiwać się tutaj jakichś odniesień do przeszłości.

Kronika Miechowity preferuje spersonalizowaną wizję dziejów, co znajduje odzwierciedlenie zarówno w tekście, jak i – przede wszystkim – w ilustracjach. Jednak wśród drzeworytów są też trzy ukazujące wydarzenia. Ich kolejność jest następująca: w górnej części karty tytułowej umieszczono scenę walki wojsk polskich z Tatarami (il. 18), na stronie X bieg Lestka po koronę, a na stronie XXVI koronację Bolesława Chrobrego przez cesarza Ottona III. Wydarzenia te są wpisane w trzy różne porządki czasowe. Spośród nich tylko koronacja przedstawia konkretne historyczne wydarzenie.

Drzeworyt otwierający rozdział IV książki drugiej, poświęcony Bolesławowi Chrobremu, ukazuje cesarza zasiadającego na tronie i koronującego klęczącego przed nim Bolesława (il. 25). Za plecami koronowanego króla stoi grupa dostojników świeckich z arcybiskupem na czele. Ubiór, insygnia władzy, pozy i gesty określają wzajemne relacje pomiędzy cesarzem i królem. Majestat cesarza podkreślony został za pomocą przedstawienia tronującego. Tron ma rozbudowany zaplecek w formie baldachimu z rozsuniętą zasłoną. Cesarz ukazany jest w obszernym płaszczu spiętym na piersi zaponą, na głowie ma koronę zamkniętą, w lewej ręce berło, prawą koronuje Bolesława. Ten klęczy przed cesarzem. Przedstawiony jest w zbroi płytowej, w prawej ręce trzyma berło, w lewej jabłko, na głowie ma koronę zamkniętą, którą cesarz mu nakłada. Korona królewska ma kabłączki niższe niż cesarska, co odzwierciedla hierarchię pomiędzy obydwoma władcami. Bolesław został ukazany jako władca zbrojny (*rex armatus*), co służyło świadomej manifestacji wzorca osobowego władcy-rycerza. Podobne przedstawienia pojawiają się w serii wizerunków władców występujących w *Kronice*. Za plecami koronowanego władcy stoi grupa dostojników z arcybiskupem na czele, ukazanym w stroju pontyfikalnym z krzyżem arcybiskupim w ręce. Za hierarchą kościelnym przedstawiono dostojników świeckich. Arcybiskup ukazany na drzeworycie to zapewne Radzim-Gaudenty. Jak pisze Miechowita, powtarzając Długosza, cesarz Otto przywołał Gaudentego i innych biskupów, polecił namaścić Bolesława, a następnie go koronował. Obecność arcybiskupa nadaje całej uroczystości

na poły sakralny charakter i jest jednocześnie odwołaniem do tekstu *Kroniki*. Jednak ceremonia koronacji odbywa się w abstrakcyjnej przestrzeni, poza miastem, którego zarys widać na horyzoncie. Umieszczenie w *Kronice* sceny koronacji Bolesława Chrobrego jest łatwe do wytłumaczenia. Było to wydarzenie leżące u początków średniowiecznego Królestwa Polskiego. Trudniej wytłumaczyć umieszczenie tam drugiego wydarzenia, biegu Lestka po koronę, chociaż i ono należy do tematyki inauguracji władzy.

Scena ilustruje wydarzenie opisane w *Kronice* Mistrza Wincentego, powtórzone następnie w *Kronice wielkopolskiej* oraz *Kronice Długosza*¹⁵³. Na drzeworycie ukazano czterech jeźdźców (wyraźnie nawiązujących do motywu czterech jeźdźców apokalipsy) oraz jednego pieszego, ścigających się do słupa stanowiącego metę (il. 26). Nagrodą ma być korona królewska, która wraz z berłem została umieszczona na wysokiej kolumnie stanowiącej metę. Na pierwszym miejscu, blisko mety, ukazano jeźdźcę, który kopyta końskie zabezpieczył żelaznym okuciem, pozostali współzawodnicy padają ofiarą podstępu z kolcami. Na pierwszym planie ubogi Lestek biegnący do mety ścieżką zaznaczoną przez sprawcę podstępu. Ukazano więc scenę uplasowaną pomiędzy dokonaniem podstępu a kulminacją zawodów w postaci wyboru króla – zwycięzcy. Jak wiadomo, uznany za oszusta zwycięzca poniósł zasłużoną karę, a władzę królewską objął Lestek.

Analizując strukturę ilustracji zamieszczonych w *Kronice*, warto zwrócić uwagę na fakt, że drzeworyty ukazujące wydarzenia występują tylko w pierwszej i drugiej księdze. Czyżby w nowszych czasach nie było wydarzeń zasługujących na ilustracje, a najważniejszym wydarzeniem w kilkusetletniej średniowiecznej historii Polski był, obok koronacji Bolesława Chrobrego, bieg Lestka po koronę? W dziele Miechowity wciąż widoczne są niedostatki w zakresie ilustrowania przeszłości. Dopiero w nadchodzących dziesięcioleciach pojawiają się na szerszą skalę ilustracje ukazujące wydarzenia z dziejów Polski.

Zakończenie

W istniejącym w kulturze średniowiecznej systemie przekazu informacji o przeszłości obrazy odgrywały niewspółmiernie mniejszą rolę niż teksty pisane. Pomimo to zasługują na uwagę, gdyż ilustrują mechanizmy tego systemu, zakres przekazywanych informacji oraz ich spore „niedostatki” tematyczne. W Polsce aż po kres epoki głównym wytwórcą obrazów był Kościół,

¹⁵³ S. Witkowski, *Podstęp Leszka z kolcami u Kadłubka i jego źródło*, w: *Księga pamiątkowa ku czci Oswalda Balzera*, Lwów 1925, s. 677–690; a zwł. wnikliwie uwagi J. Banaszkiewicza, *Polskie dzieje bajeczne Mistrza Wincentego Kadłubka*, Wrocław 1998, s. 155 nn.

ich tematyka była więc podporządkowana jego celom. Ośrodki świeckie (przede wszystkim dwory książęce i królewskie) były na tym polu zdecydowanie mniej aktywne, a przecież to właśnie z tych kręgów powinna wychodzić inicjatywa wytwarzania obrazów o treści świeckiej, odnoszących się do przeszłości. Wydaje się, że ośrodki te nie przywiązywały właściwej wagi do wykorzystywania przeszłości jako jednego z instrumentów sprawowania i propagandy władzy. Dotyczyło to zarówno tekstów pisanych, jak i – przede wszystkim – obrazów.

Zachowane do naszych czasów obrazy częściej niż przeszłość ilustrowały współczesną pamięć. Pojęcia te – bliskoznaczne i powiązane ze sobą – nie są tożsame. To, co dla jednego pokolenia jest pamięcią, dopiero dla następnych staje się przeszłością. Obrazowa dokumentacja pamięci wynikała z pragmatycznych przesłanek. Pamięć, zwłaszcza pamięć dynastyczna, była ważnym składnikiem ideologii władzy. Przejawiała się przede wszystkim w fundowaniu nagrobków zmarłych poprzedników. Te jednak, dokumentując pamięć o zmarłych władcach, z zasady pozbawione były wszelkich odniesień do związanej z nimi przeszłości. Dlatego tak wyjątkowy na tym tle jest *Typus fundationis Academiae Cracoviensis* umieszczony w kaplicy grobowej króla Władysława Jagiełły.

Pośród dwóch zasadniczych aspektów przeszłości: historycznych wydarzeń i postaci, przedstawiano w zasadzie wyłącznie postaci. Co więcej, w średniowiecznej Polsce można było zobaczyć obrazy ukazujące postaci historyczne w powiązaniu z wydarzeniami z przeszłości, w których one uczestniczyły, niemal wyłącznie w ramach ilustrowanych legend narodowych świętych, Wojciecha i Stanisława, w których władcy występowali jako polityczni partnerzy świętych męczenników. Potwierdza to dominację Kościoła jako wytwórcy obrazów.

Na marginesie zaprezentowanych w tomie zainteresowań znalazły się obrazy ilustrujące pamięć, chociaż ich związek z przeszłością był bez wątpienia mocny, jak, przykładowo, nagrobków kolejnych królów polskich, fundowanych w katedrze wawelskiej przez następców, najczęściej wkrótce po śmierci poprzedników. W momencie fundacji przekazywały one przede wszystkim pamięć o zmarłym władcy, dopiero z biegiem czasu stawały się informacją o przeszłości.

W dalszych studiach omówione powyżej nieliczne ilustracje przeszłości powinny zostać połączone z ilustracjami pamięci, gdyż stanowiły one dwa pokrewne aspekty wspólnego zjawiska. W tym znaczeniu niniejsze studium stanowi pewien krok w stronę rekonstrukcji obrazowego systemu komunikacji polskiego średniowiecza.



2. Wykup ciała św. Wojciecha, kwaterna Drzwi Gnieźnieńskich, Gniezno, Bazylika prymasowska pw. Wniebowzięcia NMP



3. Inwestytura św. Wojciecha na biskupstwo praskie, kwaterna Drzwi Gnieźnieńskich, Gniezno, Bazylika prymasowska pw. Wniebowzięcia NMP



4. Przeniesienie zwłok św. Wojciecha do Gniezna, kwaterna Drzwi Gnieźnieńskich, Gniezno, Bazylika prymasowska pw. Wniebowzięcia NMP



5. Złożenie do grobu ciała św. Wojciecha, kwaterna Drzwi Gnieźnieńskich, Gniezno, Bazylika prymasowska pw. Wniebowzięcia NMP



6. Denar Bolesława Krzywoustego: a – awers, b – rewers



7. Brakteat Bolesława Krzywoustego, typ I, Kraków lub Gniezno, 1133–1138



8. Brakteat Bolesława Krzywoustego, typ II, Kraków, 1135–1138



9. Pieczęć (bulla) Bolesława Krzywoustego, a – awers, b – rewers



10. Pieczęć królewska Przemysła II: a – awers, b – rewers



11. Koronacja Bolesława Chrobrego przez Ottona III w Gnieźnie przy otwartym grobie św. Wojciecha, scena ze skrzydła tryptyku św. Jerzego i św. Wojciecha z kościoła w Nowym Sączu, ok. 1430–1440



12. Płyta nagrobna, prawdopodobnie św. Wojciecha, w katedrze gnieźnieńskiej



13. Kupno wsi Piotrawin, skrzydło lewe tryptyku św. Stanisława z kościoła w Pławnie, 1510–1520



14. Scena sądu królewskiego, kwarta ołtarza z kościoła św. Stanisława Biskupa i Męczennika w Starym Bielsku, ok. 1500



15. Ukaranie niewiernych żon, kwarta tryptyku św. Stanisława, obecnie w Pieskowej Skale, ok. 1505

16. Zabójstwo św. Stanisława w czasie mszy, scena z ornatu fundacji Piotra Kmity, ok. 1505



17. Kanonizacja św. Stanisława, kwaterna ołtarza z kościoła św. Stanisława Biskupa i Męczennika w Starym Bielsku, ok. 1500





Ex libris Gymnasii Casimirovici

18. Maciej z Miechowa, *Chronica Polonorum*, Kraków 1521, karta tytułowa

LIBER PRIMVS CHRONICORVM REGNI POLONIAE I
LECH CZECH



19. Lech i Czech,
Maciej z Miechowa,
*Chronica
Polonorum*, Kraków
1521, f. I



20. Leszek
(Lestek) III,
Maciej
z Miechowa,
*Chronica
Polonorum*,
Kraków 1521, f. XI



21. Mieszko I,
Maciej z Miechowa,
*Chronica
Polonorum*, Kraków
1521, f. XXXV



22. Przemysł II,
Maciej z Miechowa,
Chronica Polonorum,
Kraków 1521, f. CXCI



23. Władysław
Łokietek, Maciej
z Miechowa, *Chronica
Polonorum*, Kraków
1521, f. CC



24. Kazimierz Wielki,
Maciej z Miechowa,
Chronica Polonorum,
Kraków 1521, f. CCXXII



25. Koronacja Bolesława Chrobrego przez cesarza Ottona III, Maciej z Miechowa, *Chronica Polonorum*, Kraków 1521, f. XXV



26. Bieg Lestka po koronę, Maciej z Miechowa, *Chronica Polonorum*, Kraków 1521, f. X