

Ryszard GRZESIK

## Literackie wzorce ikonografii Drzwi Gnieźnieńskich

Z wielu dzieł hagiograficznych powstałych dla potrzeb kultu św. Wojciecha wyróżniają się swą formą monumentalne drzwi wejściowe do katedry gnieźnieńskiej. Stały się one przedmiotem zainteresowania nauki od czasów Joachima L e l e w e l a<sup>1</sup>, a podsumowanie stanu badań przyniosło trzytomowe wydawnictwo pt. *Drzwi Gnieźnieńskie*, które ukazało się w latach 1956–1959<sup>2</sup>. Późniejsze badania, prowadzone przeważnie przez historyków sztuki, koncentrowały się na analizie zagadnień formalnych oraz odczytywaniu dostrzegalnych w ikonografii głębszych treści ideowych i rekonstruowaniu na tej drodze mentalności odbiorców i twórców<sup>3</sup>. Na uboczu pozostały natomiast kwestie zbieżności ikonografii Drzwi z literacką tradycją hagiograficzną św. Wojciecha. Problem ten zaprzętał uwagę historyków w XIX i w pierwszej połowie XX w. Herbert G. V o i g t doszukiwał się wpływów zaginionej Pasji św. Wojciecha na twórcę Drzwi, ale i sporej jego samodzielności<sup>4</sup>. Kamil K a n t a k stwierdził, iż artysta inspirował się legendą *Tempore illo*<sup>5</sup>. Jedyne marginalnie poruszył to zagadnienie Feliks P o h o r e c k i<sup>6</sup>, który ograniczył swą kwerendę wyłącznie do obu głównych żywotów. Po drugiej wojnie światowej na zbieżności między Drzwiami a źródłami pisany zwrócił uwagę Gerard L a b u d a<sup>7</sup>, który ostatnimi czasy nawiązał do ustaleń K. Kantaka<sup>8</sup>. Powrotem do hipotezy H.G. Voigta wydaje się wyrażony we wstępie do antologii tekstów średniowiecznych poświęconych Sławnikowicom pogląd Rostislava N o v é g o, że podstawą ikonografii Drzwi mogła być zaginiona *Liber de passione martiris*<sup>9</sup>. Nie można pominąć mającego charakter podsumowania dyskusji artykułu Jadwigi K a r w a s i Ń s k i e j, zamieszczonego we wspomnianej monografii tego zabytku<sup>10</sup>. Autorka ta umieszcza przedstawienie Drzwi w kontekście rozwoju tradycji o św. Wojciechu w Polsce, lecz przy analizie poszczególnych pól nie przywołuje wszystkich źródeł mających podobną treść.

<sup>1</sup> J. L e l e w e l, *Drzwi kościelne płockie i gnieźnieńskie z lat 1133, 1155*, Poznań 1857, s. 32 nn.

<sup>2</sup> *Drzwi Gnieźnieńskie*, pod red. M. W a l i c k i e g o, t. 1–3, Wrocław 1956–1959.

<sup>3</sup> Np. opracowanie T. D o b r o w o l s k i e g o, w: *Historia sztuki polskiej*, pod red. T. D o b r o w o l s k i e g o i W. T a t a r k i e w i c z a, t. 1. *Sztuka średniowieczna*, Kraków 1962, s. 97–102; G. C h m a r z y Ń s k i, *Sztuka średniowiecznego Gniezna*, w: *Dzieje Gniezna*, pod red. J. T o p o l s k i e g o, Warszawa 1965, s. 228–233. Do innych prac odwołuje się w dalszej części tekstu.

<sup>4</sup> H. G. V o i g t, *Der Verfasser der römischen Vita des Hl. Adalbert*, Prag 1904, s. 158–159.

<sup>5</sup> K. K a n t a k, *Brama śpiżowa gnieźnieńska a żywoty św. Wojciecha*, *Miesięcznik Kościelny (Unitas)* R. 4 (1912) t. 8, s. 411–423.

<sup>6</sup> F. P o h o r e c k i, *Rec. z: A. G o l d s c h m i d t, Die Bronzetüren von Nowgorod und Gnesen*, w: *Frühmittelalterlichen Türen*, Bd. 2, Marburg an der Lahn 1932; *Roczniki Historyczne* t. 9 (1933) s. 121–129.

<sup>7</sup> G. L a b u d a, *Święty Wojciech w literaturze i legendzie średniowiecznej*, w: *Święty Wojciech 997–1947*, pod red. Z. B e r n a c k i e g o, Gniezno 1947, s. 99.

<sup>8</sup> G. L a b u d a, *Żywoty św. Wojciecha*, w: *Słownik Starożytności Słowiańskich*, t. 7, cz. 1, Wrocław–Warszawa – Kraków 1982, s. 328. Prof. Labuda nie porusza interesującej tu nas kwestii w swym artykule *Święty Wojciech w działaniu, w tradycji i w legendzie*, w: *Święty Wojciech w tradycji i kulturze europejskiej*, pod red. K. Ś m i g l a, Gniezno 1992, s. 89–92.

<sup>9</sup> *Slavnikovci ve středověkém písemnictví*, wyd. R. N o v ý, J. S l á m a, J. Z a c h o v á, Praha 1987, s. 77.

<sup>10</sup> J. K a r w a s i Ń s k a, *Drzwi Gnieźnieńskie a rozwój legendy o św. Wojciechu*, w: *Drzwi Gnieźnieńskie*, t. 1, 1956, s. 20–41.

Różne wyniki przeprowadzanych analiz zależności ikonografii Drzwi Gnieźnieńskich i żywotów św. Wojciecha nie pozwalają uznać tej kwestii za definitywnie rozstrzygniętą. Jej rozwiązanie pełniej określiłoby miejsce naszego zabytku w szeregu źródeł poświęconych św. Wojciechowi, lepiej też ukazałoby recepcję kultu tego świętego w Polsce. Umożliwiłoby ono ponadto dostrzeżenie, w jaki sposób treści wyrażone w źródłach pisanych były przekładane na język ikonografii. Uchyliłoby to zatem nieco szerzej drzwi wiodące do poznania kultury wczesnośredniowiecznej Polski. Zanalizujmy więc treść poszczególnych kwater pamiętając, że w tego typu zabytkach motywy znane ze źródeł pisanych mieszają się z motywami ikonograficznymi.

**S c e n a I:** Narodziny św. Wojciecha składa się z dwóch obrazów. Pierwszy z nich przedstawia karmienie Strzeżysławy, będącej przed rozwiązaniem. Środkami plastycznymi wyrażono tu fakt narodzin przyszłego świętego<sup>11</sup>. Drugi obraz tej sceny przedstawia kąpiel dziecka. Jak zauważył Lech K a l i n o w s k i, „od najdawniejszych czasów kąpiel Dzieciątka symbolizowała Chrzt Chrystusa”<sup>12</sup>. Jak wiadomo, dla hagiografów był to ważny moment, oznaczający odrodzenie z grzechu pierwotnego. Wiązało się z nim nadanie imienia, które miało determinować charakter człowieka. O wydarzeniu tym piszą wszystkie żywoty opisujące całość życia Wojciecha, a zatem Żywot rzymski (I), Żywot pióra św. Brunona z Kwerfurtu (II) i *Tempore illo*<sup>13</sup>.

**S c e n a II:** Złożenie św. Wojciecha na ołtarzu wyraźnie łączy w sobie tradycję artystyczną i literacką. O chorobie i cudownym wyleczeniu dziecka przez poświęcenie go Bogurodzicy wspominają wymienione przed chwilą żywoty<sup>14</sup>. Przy komponowaniu tej sceny wykorzystany został motyw Ofiarowania Dzieciątka w świątyni, zgodnie z dostrzeżoną przez L. Kalinowskiego tendencją do chrystomorfizacji postaci Wojciecha<sup>15</sup>.

**W S c e n i e III** także dopatrzeć się można analogii literackich. Przedstawieniu przyjmowania chłopca do szkoły w Magdeburgu odpowiadają opisy wszystkich trzech dotąd wzmiankowanych źródeł. Wśród badaczy interpretujących tę scenę nie ma zgodności co do tego, kogo przedstawia postać ściskającą rękę Wojciecha. J. Lelewel, K. Kantak i Zygmunt Ś w i e c h o w s k i opowiedzieli się za poglądem, że wyobrażony tu został mistrz Oktryk<sup>16</sup>, zdaniem J. Karwasińskiej artysta wyeksponował postać arcybiskupa magdeburckiego Adalberta<sup>17</sup>. Obydwa przypuszczenia opierają się na odczycie źródeł pisanych. Jak wiadomo, żywoty wcześniejsze wspominają, że Wojciech oddany został do Magdeburga pod opiekę arcybiskupowi Adalbertowi, który na bierzmowaniu nadał mu swoje imię<sup>18</sup>, *Tempore illo* pisze natomiast o oddaniu chłopca w ręce Oktryka<sup>19</sup>. Dla dalszych rozważań wystarczy wniosek, że niezależnie od poglądu, za którym się opowiemy, dostrzeżemy ścisły związek wyobrażenia na Drzwiach z treścią żywotów św. Wojciecha.

**S c e n a IV** również budzi spory interpretacyjne. Przedstawia ona modlącego się Wojciecha. Odpowiadają jej dwa miejsca starszych żywotów: podany tylko przez Żywot rzymski opis modlitw przyszłego świętego podczas nauki w Magdeburgu<sup>20</sup>, oraz znany również z Żywotu II opis trwogi

<sup>11</sup> L. K a l i n o w s k i, Treści ideowe i estetyczne Drzwi Gnieźnieńskich, ibidem, t. 2, 1959, s. 14; przedruk w: t e g o ż, *Speculum artis. Treści dzieła sztuki średniowiecza i renesansu*, Warszawa 1989, s. 233–235.

<sup>12</sup> L. K a l i n o w s k i, o.c., s. 14, przyp. 20 (*Speculum*, s. 349 przyp. 23). Za dosłownym odczytem tego obrazu jako kąpeli dziecka opowiedzieli się: J. K a r w a s i Ń s k a, o.c., s. 21 i Z. Ś w i e c h o w s k i, *Drzwi Gnieźnieńskie*, w: *Katedra Gnieźnieńska*, pod red. A. Ś w i e c h o w s k i e j, t. 1, Poznań 1970, s. 189. J. L e l e w e l, o.c., s. 36 interpretuje tę scenę jako kąpiel chorego Wojciecha.

<sup>13</sup> S. Adalberti Pragensis episcopi et martyris Vita prior, ed. J. K a r w a s i Ń s k a, MPH ser. n. 4/1, Warszawa 1962 (dalej cyt. Vita I), r. 2, s. 4 w. 14–16; S. Adalberti Pragensis episcopi et martyris Vita altera auctore Brunone Querfurtensi, ed. J. K a r w a s i Ń s k a, MPH ser. n. 4/2, Warszawa 1969 (dalej cyt. Vita II), r. 1, s. 3 w. 4–7; De sancto Adalberto episcopo, wyd. W. K ę t r z y Ń s k i, MPH, 4, Lwów 1884 (dalej cyt. T. illo), r. 1, s. 209 w. 6–10.

<sup>14</sup> Vita I, r. 2, s. 5 w. 4–7, 10–14; Vita II, r. 2, s. 4 w. 6–7, 9–14; T. illo, r. 1, s. 209 w. 12–s. 210 w. 2.

<sup>15</sup> L. K a l i n o w s k i, o.c., s. 18 (*Speculum artis*, s. 236–238); J. K a r w a s i Ń s k a, *Drzwi Gnieźnieńskie*, s. 21; J. P a s i e r b, *Drzwi Gnieźnieńskie*, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. 4, Lublin 1985, szp. 256.

<sup>16</sup> J. L e l e w e l, o.c., s. 37; K. K a n t a k, *Brama*, s. 411; Z. Ś w i e c h o w s k i, *Drzwi*, s. 189.

<sup>17</sup> J. K a r w a s i Ń s k a, *Drzwi Gnieźnieńskie*, s. 21.

<sup>18</sup> Vita I, r. 3, s. 6 w. 1–2, 7 — s. 7 w. 1; Vita II, r. 4, s. 5 w. 9–10 i r. 5, s. 5 w. 19–s. 6 w. 2.

<sup>19</sup> T. illo, r. 2, s. 210 w. 5–7, 9–13.

<sup>20</sup> Vita I, r. 4, s. 7 w. 5–10.

Wojciecha po niechlubnym końcu biskupa Dytmara<sup>21</sup>. W przypadku, gdybyśmy opowiedzieli się za pierwszą wersją<sup>22</sup>, nasunąłby się wniosek, że twórcy programu ikonograficznego Drzwi znany byłby Żywot I, albo jakieś źródło podające fakty znane dziś wyłącznie z przekazu tego Żywotu.

S c e n a V poświęcona inwestyturze Wojciecha w Weronie i S c e n a VI przedstawiająca egzorcyzmowanie opętanego, znane są wszystkim wzmiankowanym powyżej źródłom<sup>23</sup>. Na Drzwiach zmieniono jednak kolejność wydarzeń, gdyż w Żywotach demony wychodzą z opętanego już podczas biskupiej elekcji Sławnikowica, a dopiero później elekt podąża do Werony. Konsekwencją tej zamiany jest zupełnie inna kompozycja sceny egzorcyzmów na Drzwiach, gdzie dokonuje ich sam Wojciech, podczas gdy w hagiografii dzieje się to z dala od miejsca elekcji. Można przeto uznać, że te fragmenty Drzwi przynoszą w zestawieniu ze swoją podstawą pisaną nowe treści.

Za drugie szczególnie godne uwagi wydarzenie z okresu biskupiej posługi Wojciecha w Pradze uznał twórca Drzwi wizję Chrystusa sprzedawanego przez Żydów, której święty doznał w czasie snu. Wspominają o niej Żywot I i *Tempore illo*<sup>24</sup>. Na Drzwiach rozbita ona została z przyczyn technicznych na dwa pola. S c e n a VII przedstawia sam moment wizji, natomiast S c e n a VIII ujawnia jej treść, pokazując interwencję biskupa u księcia w obronie sprzedawanych niewolników chrześcijańskich<sup>25</sup>. O interwencji tej nie wspominają przekazy pisane, choć jest ona logiczną konsekwencją doznanego widzenia. Artysta uwypuklił w ten sposób posłuszeństwo swojego świątobliwego bohatera wobec nakazów Chrystusa, co dobrze mieściło się w zamierzonym przez niego chrystologicznym przedstawieniu postaci św. Wojciecha. Dlatego również i te dwie sceny uznamy za samodzielnie przetworzone przez twórcę programu ikonograficznego Drzwi, w ścisłym jednak oparciu na przekazie źródłowym.

Następna S c e n a poświęcona upadkowi Wojciecha niosącego wypełniony wodą dzban w klasztorze awentyńskim znana jest jedynie Żywotowi I<sup>26</sup>, sugerowałaby zatem, że artysta miał przed oczami ten bardzo rozpowszechniony Żywot lub jakąś zaginioną dzisiaj jego przeróbkę. Upadłoby zatem przypuszczenie ks. Kantaka, jakoby podstawą ikonografii Drzwi był wyłącznie Żywot *Tempore illo*.

S c e n a IX zakończyła lewą stronę Drzwi, poświęconą dzieciństwu Wojciecha, jego pasterzowaniu w Pradze i pobytowi w klasztorze. Przekazuje ona, jak widzieliśmy, dosyć wiernie szczegóły biograficzne zawarte we wcześniejszych *Vitae*, zwłaszcza w Żywocie rzymskim. Trudniejsze jest odszukanie literackiej podstawy dla prawej strony Drzwi, opowiadającej o misji, męczeństwie i dziejach pośmiertnych Wojciecha. Już w S c e n i e X przedstawiającej przybycie misjonarza do Prus, widzimy różnice w stosunku do przekazów pisanych. Wojciechowi towarzyszy tu trzech, a nie dwóch misjonarzy, oraz sternik, Żywotom nie znany jest także motyw oczekujących na brzegu Prusów. Samo przybycie biskupa praskiego do Prus drogą morską zgodne jest natomiast z przekazem obu najwcześniejszych *Vitae* i *Tempore illo*<sup>27</sup>, dlatego — podobnie jak poprzednio — literackich źródeł dla tej kompozycji dopatrywać się będziemy w Żywocie rzymskim.

Czytelnik najwcześniejszych Żywotów oglądający S c e n ę XI, ukazującą chrzest Prusa, nie dopatry się znanego sobie wątku. Co prawda obie *Vitae* wspominają o chrztach na Pomorzu, ale w ich ujęciu były to chrzty masowe<sup>28</sup>. Tymczasem na Drzwiach Gnieźnieńskich przedstawiony jest moment chrztu jednego tylko człowieka. Wedle legendy *Tempore illo* Wojciech — *zatrzymał się u pewnego Prusa*,

<sup>21</sup> Vita I, r. 6, s. 10 w. 15 — s. 11 w. 2; Vita II, r. 7, s. 7 w. 2–5.

<sup>22</sup> Za którą opowiedzieli się K. K a n t a k, o.c., s. 411; F. P o h o r e c k i, rec. cit., s. 125 i Z. Ś w i e c h o w s k i, Drzwi, s. 189. Zwolennikami drugiego rozwiązania byli J. L e l e w e l, o.c., s. 38; H.G. V o i g t, o.c., s. 158 i J. K a r w a s i Ń s k a, Drzwi Gnieźnieńskie, s. 21.

<sup>23</sup> Scena V: Vita I, r. 8, s. 12 w. 12 — s. 13 w. 1; Vita II, r. 9, s. 8 w. 1, 11–13; T. illo, r. 4, s. 211 w. 10–12. Scena VI: Vita I, r. 7, s. 11 w. 12 — s. 12 w. 5; Vita II, r. 8, s. 7, w. 13–19; T. illo, r. 3, s. 211 w. 3–9.

<sup>24</sup> Vita I, r. 12, s. 18 w. 8 — s. 19 w. 2; T. illo, r. 4, s. 211 w. 33 — s. 212 w. 4.

<sup>25</sup> J. K a r w a s i Ń s k a, Drzwi Gnieźnieńskie, s. 22 i A. G i e y s z t o r, Drzwi Gnieźnieńskie jako wyraz polskiej świadomości narodowościowej w XII wieku, w: Drzwi Gnieźnieńskie, t. 1, s. 15 dostrzegają w tym przedstawieniu ideowe odbicie aspiracji emancypującego się spod władzy świeckiej Kościoła.

<sup>26</sup> Vita I, r. 17, s. 25 w. 16 — s. 26 w. 2.

<sup>27</sup> Vita I, r. 28, s. 41 w. 6–12; Vita II, r. 24, s. 30 w. 4–8; T. illo, r. 13, s. 218 w. 8–12. Inną wersję przedstawia Pasja z Tegernsee: Męczeństwo św. Wojciecha, wyd. A. Bielowski, MPH, 1, Lwów 1864 (dalej cyt. Passio), r. 3, s. 154 szp. lewa w. 25–26, szp. prawa w. 1, 5–7. Niezgodność naszej sceny z przekazem najwcześniejszych Żywotów dostrzegł już J. L e l e w e l, o.c., s. 46–47.

<sup>28</sup> Vita I, r. 27, s. 40 w. 13–15; Vita II, r. 24, s. 30 w. 2–4.

który znał język polski, wkrótce go nawrócił i nauczył się od niego mowy pruskiej<sup>29</sup>. Ten właśnie chrzest mogą wyobrażać Drzwi. Zachodzi przy tym zasadnicza różnica: w legendzie dokonuje się on potajemnie i jest faktem jednostkowym, podczas gdy na omawianej kwaterze aktowi temu towarzyszy grono przypuszczalnie już ochrzczonych współplemieńców. W scenie tej L. Kalinowski dopatrywał się popularnego motywu ikonograficznego działalności świętych misjonarzy<sup>30</sup>. Wydaje się przeto, że opierając się na wiadomościach przekazywanych nam dzisiaj przez *Tempore illo* powstałby samodzielny obraz działalności świętego, uwieńczonej większym sukcesem, niż wynikałoby to ze źródeł pisanych.

Ze S c e n ą XII powracamy na grunt najstarszych Żywotów, które odnotowują kazanie św. Wojciecha do Prusów, zakończone wygnaniem go z wioski<sup>31</sup>. J. Karwasińska komentując tę scenę wyraziła wątpliwość, czy jest ona w pełni oparta na obu Żywotach. „Prusowie na Drzwiach Gnieźnieńskich słuchają go ze zdziwieniem i niechętnie, ale jest to sprzeciw łagodny w porównaniu z burzliwym zajściem opisanym przez żywoty”<sup>32</sup>. Uwaga ta nasuwałaby myśl, że artysta mógł się inspirować opisem łagodnej opozycji Pomorzan wobec nauczania św. Wojciecha, znanej nam z rozdziału 12 *Tempore illo*<sup>33</sup>. Jest ona jednak oparta na subiektywnym odczuciu ikonografii analizowanego przez nas dzieła. Wydaje się raczej, że gesty Prusów, ich zgięte ręce i wymowne spojrzenia wskazują, w jak wielkim znajdują się wzburzeniu<sup>34</sup>. Scena XII zatem odwoływałaby się bezpośrednio do najstarszych Żywotów.

S c e n a XIII poświęcona jest ostatniej mszy odprawianej przez świętego. Według najstarszych żywotów odprawił ją przyrodni brat Wojciecha, Radzim-Gaudenty, a przyszły męczennik przyjął jedynie Komunię<sup>35</sup>. Tymczasem w wyobrażeniu naszego artysty celebrazem był sam biskup, podobnie jak w Pasji z Tegernsee czy w Kronice Thietmara<sup>36</sup>. Najbliższy jednak naszej kompozycji jest opis *Tempore illo*, według którego Wojciech podczas sprawowania mszy obserwowany był przez Prusów, widzących w liturgii zespół czarodziejskich gestów wykonywanych na ich zgliszcza<sup>37</sup>. Wydaje się więc, że program ikonograficzny tej sceny opierał się bądź bezpośrednio na tym żywocie, bądź wykorzystywał tę samą tradycję, z której czerpał autor *Tempore illo*.

S c e n a XIV przedstawia śmierć Wojciecha. Według najwcześniejszych żywotów miał on zginąć od ciosów włóczni, a od martwego ciała Prusowie mieli odciąć głowę, którą zatknęli na palu<sup>38</sup>. Z kolei Pasja z Tegernsee wspomina najpierw o obrzuceniu go kamieniami, a potem ścięciu toporem<sup>39</sup>. Nasuwa się przypuszczenie, iż twórca Drzwi mógł znać obie te wersje, a chęć ich pogodzenia wpłynąć mogła na symultaniczną kompozycję tego przedstawienia. Wyobrażony tu jest przeto biskup praski przebijany włócznią, któremu jednocześnie inny Prus obcina głowę. Zarazem, jak dostrzega Witold M a i s e l, w kierunku męczennika lecą kamienie<sup>40</sup>. Scenę tę uznamy za samodzielnie skonstruowaną przez ikonografa, godzącą różne wersje śmierci Wojciecha.

S c e n a XV również należy do najoryginalniejszych, nie mających, zdaniem L. Kalinowskiego, swego odpowiednika artystycznego<sup>41</sup>. Jej treścią jest wystawienie ciała świętego, wychodzi zatem ona „poza relacje obu pierwszych żywotów”<sup>42</sup>. Żywot I wspomina jedynie o nabiciu głowy na pal<sup>43</sup>. Szczegół

<sup>29</sup> Średniowieczne żywoty i cuda patronów Polski, tłum. J. P l e z i o w a, wstęp M. P l e z i a, Warszawa 1987, r. 13, s. 64. Tekst łaciński: T. illo, r. 13, s. 218 w. 12–16. Zob. też przyp. 33.

<sup>30</sup> L. K a l i n o w s k i, o.c., s. 46–47 (Speculum artis, s. 257–260).

<sup>31</sup> Vita I, r. 28, s. 42 w. 4 — s. 43 w. 3; Vita II, r. 25, s. 31 w. 24 — s. 32 w. 17; T. illo, r. 9, s. 215 w. 9–22.

<sup>32</sup> J. K a r w a s i Ń s k a, Drzwi Gnieźnieńskie, s. 25.

<sup>33</sup> T. illo, r. 12, s. 217 w. 28 — s. 218 w. 7.

<sup>34</sup> Tak samo interpretuje to przedstawienie Z. Ś w i e c h o w s k i, Drzwi Gnieźnieńskie, s. 190.

<sup>35</sup> Vita I, r. 30, s. 45 w. 2–3; Vita II, r. 30, s. 35 w. 16–17.

<sup>36</sup> Passio, r. 4, s. 155, szp. lewa, w. 1–5; Kronika Thietmara, wyd. M. Z. J e d l i c k i, Poznań 1953, IV 28, s. 183.

<sup>37</sup> T. illo, r. 15, s. 218 w. 24–30. Por. też obawy Prusów w Vita I i II (jak w przyp. 35).

<sup>38</sup> Vita I, r. 30, s. 45 w. 14 — s. 46 w. 1 — s. 47 w. 1–2; Vita II, r. 34, s. 40 w. 15–17; Thietmar, IV 28, s. 183. T. illo wspomina jedynie o śmierci Wojciecha nie wnikając w szczegóły: r. 15, s. 219 w. 10–14.

<sup>39</sup> Passio, r. 6, s. 155, szp. lewa, w. 14–22.

<sup>40</sup> W. M a i s e l, Drzwi Gnieźnieńskie z perspektywy archeologii prawnej, St. Źródł. 21 (1976) s. 101.

<sup>41</sup> L. K a l i n o w s k i, o.c., s. 50 (Speculum artis, s. 265).

<sup>42</sup> J. K a r w a s i Ń s k a, Drzwi Gnieźnieńskie, s. 26.

<sup>43</sup> Vita I, r. 30, s. 47 w. 3. Znacznie szczegółowszy jest opis powstałej pół wieku później redakcji C — montekasyńskiej Żywotu rzymskiego; ib., s. 84 w. 26–29. Zawieszanie głowy skazańców na palu było powszechnym zwyczajem w Europie do końca XVIII w., zob. W. M a i s e l, o.c., s. 101; t e g o ż, Archeologia prawna Europy, Warszawa — Poznań 1989, s. 143.

ten znajduje się też w Pasji z Tegernsee<sup>44</sup> i w naszym przedstawieniu, które jest jednak znacznie bogatsze. Pal jest wbity w ziemię obok ociosanego z gałęzi drzewa. Motyw drzewa zbliża znowu przekaz Drzwi do legendy *Tempore illo*. Czytamy w niej, że Wojciech właśnie pod drzewem odprawił swą ostatnią w życiu mszę, a jego zabójcy na tymże drzewie, ociosawszy jego wierzchołek z gałęzi, zawiesili odciętą głowę męczennika<sup>45</sup>. Na Drzwiach jednakże drzewo odgrywa skromniejszą rolę, do jego pnia bowiem przywiązano mary z ciałem świętego, z drugiej strony przywiązane do pala z głową. Zwłoki męczennika na dodatek pilnowane są przez orła, jak podaje to redakcja montekasyńska Żywotu rzymskiego i Pasja z Tegernsee<sup>46</sup>. Wśród historyków nad źródłem tej sceny zastanawiał się już H.G. Voigt, który zauważył, że drzewo, na którym zawieszono głowę Wojciecha (w ten sposób błędnie określił on pal) bardziej przystaje do treści *Tempore illo*, niż do Pasji, która jednak dostarczyła artyście motywu orła<sup>47</sup>. J. Karwasińska wysunęła przypuszczenie, podjęte następnie przez Adama Ł a p i ń s k i e g o<sup>48</sup>, że „na kompozycję takiego wystawienia zwłok wpłynęła jakaś wersja ustna, zahaczająca o wiarę w święte drzewa w kulcie prusko-litewskim i przybierająca w tych opowiadaniach różną postać”<sup>49</sup>. Dostrzegła ona także podobieństwo ikonografii z przekazem *Tempore illo*, według którego jednakże Prusowie zawiesili głowę na samym czubku drzewa ociosanego z gałęzi.

Wydaje się, że podobnie jak poprzednio artysta próbował pogodzić ze sobą różne, znane mu wersje losów relikwii. Rzeczą jego świadomego wyboru mogło być pominięcie najbardziej spektakularnego motywu hagiograficznego, przewijającego się w tekstach od Pasji i krótkiej wzmianki Thietmara począwszy, tj. wrzucenia ciała do wody (rzeki, morza, jeziora). Powstała w ten sposób nowa wersja dziejów relikwii, najbardziej przystająca do niecodziennej formy Drzwi.

P o l e XVI, ukazujące ważenie pieniędzy, znowu sprawia kłopoty interpretatorom. Żaden przekaz pisany nie wspomina o obecności Bolesława Chrobrego przy wykupie ciała<sup>50</sup>. Wśród badaczy nie ma zgody co do tego, czy przedstawione jest tu ważenie samego okupu, jak dobitnie podkreślał to H.G. Voigt<sup>51</sup>, czy też ważenie ciała. Za tą drugą możliwością przemawiałoby umieszczenie na drugiej szalce wagi zarysu relikwiarza. Nasuwałyby się tu analogie z przekazanym nam przez *Miracula* cudem lekkości ciała<sup>52</sup>. Wspomniany badacz niemiecki uznał zresztą, że opis tego cudu zawdzięczają *Miracula* właśnie Drzwiom Gnieźnieńskim<sup>53</sup>. Analizowane przedstawienie możemy zatem za ks. Pawłem C z a p l e w s k i m uznać za dalej rozwijającą legendę o wykupie zwłok świętego, niż to miało miejsce w hagiografii z XI i XII w.<sup>54</sup> Być może o takim ujęciu zdecydowały względy kompozycyjne.

Ks. K. Kantak S c e n ę XVII określił jako przeniesienie relikwii do jakiegoś kościoła<sup>55</sup>. Sprecyzował on swoją myśl przytaczając cytat z *Tempore illo: sanctum corpus — casu ad cenobium Cheremusen*

<sup>44</sup> Passio, r. 6, s. 155, szp. prawa, w. 24–29; Thietmar, IV 28, s. 183.

<sup>45</sup> T. illo, r. 16, s. 219 w. 15–20. Drzewo, obok którego Wojciech odprawił mszę znane było też Rodulfowi Glaberowi, ale w jego kronice nie odgrywa ono żadnej roli w męczeństwie Wojciecha. Ex Rodulfi Glabri Historiarum libris V, ed. G. W a i t z, Monumenta Germaniae Historica Scriptores, t. 7, Hannoverae 1846, I 4, s. 55 w. 42–45.

<sup>46</sup> Vita I, red. C, s. 84 w. 26–29; Passio, r. 8, s. 156, szp. prawa, w. 5–10. Dla J. L e l e w e l a, o.c., s. 49 przyp. 28 ptak jest symbolem „pozgonnego żalu i smutku”. L. K a l i n o w s k i, Treści ideowe sztuki przedromańskiej i romańskiej w Polsce, St. Źródł. 10 (1965) s. 24 (przedruk w: Speculum artis, s. 36) motyw ptaka na Drzwiach uznaje za symbol duszy Wojciecha. Na tę interpretację zwróciła mi uwagę Pani Profesor Alicja K a r ł o w s k a - K a m z o w a, która w swoim artykule Męczeństwo św. Stanisława w relacji Wincentego Kadłubka. Próba interpretacji symbolicznej, St. Źródł. 20 (1976) s. 81 motyw orła interpretuje jako symbol miłości i mocy Bożej.

<sup>47</sup> H. G. V o i g t, o.c., s. 158.

<sup>48</sup> A. Ł a p i ń s k i, „Wystawienie zwłok św. Wojciecha” w Drzwiach Gnieźnieńskich, Biuletyn Historii Sztuki, R. 40 (1978) nr 2, s. 96.

<sup>49</sup> J. K a r w a s i ń s k a, Drzwi Gnieźnieńskie, s. 26.

<sup>50</sup> Vita II, r. 34, s. 40 w. 18–20; Passio, r. 7, s. 156, szp. lewa w. 17 — szp. prawa w. 4; Thietmar, IV 28, s. 183; Interpolatio C Chronici Ademari de Chabannes, ed. J. C h a v a n o n, w: Collection des Textes pour Servir a l'Étude et a l'Enseignement de l'Histoire, Paris 1897, cytuję za: S. K ę t r z y ń s k i, O zaginionym żywocie świętego Wojciecha, Rozprawy Akademii Umiejętności, Wydział Historyczno-Filozoficzny, t. 43, Kraków 1902, s. 298; T. illo, r. 18, s. 220 w. 19–23.

<sup>51</sup> H. G. V o i g t, o.c., s. 158–159.

<sup>52</sup> Miracula s. Adalberti, wyd. W. K ę t r z y ń s k i, MPH 4, r. 8, s. 234 w. 13–17. Tak interpretował to przedstawienie J. L e l e w e l, o.c., s. 50.

<sup>53</sup> H. G. V o i g t, o.c., s. 159.

<sup>54</sup> P. C z a p l e w s k i, Św. Wojciech i książę pomorski wraz z żoną w legendzie „Tempore illo”, Nasza Przeszłość t. 6 (1957) s. 304 przyp. 20.

<sup>55</sup> K. K a n t a k, Brama, s. 412 i 415.

*nomine prius peruenere*<sup>56</sup>, doszukał się w niej więc śladu translacji trzemeszeńskiej. Odmiennego zdania byli już wcześniej J. Lelewel i H.G. Voigt, a zdecydowanie wystąpił przeciw takiej interpretacji ks. Henryk L i k o w s k i<sup>57</sup>. Wydaje się, że gdyby zamiarem twórcy Drzwi było ukazanie złożenia relikwi w klasztorze trzemeszeńskim, w tle figurowałby wizerunek budowli, tak jak na polach II, III, IV i VII. W omawianej przez nas scenie brak takiego elementu. Postacie ustawione są jakby w ruchu, wśród nich znajduje się monarcha w koronie i biskup w mitrze. Obok nich widzimy dwie osoby klęczące i adorujące relikwie. Opisane detale zdają się wskazywać, że mamy tu do czynienia raczej z wizją przenosin ciała prosto do Gniezna, co odpowiadałoby przekazom różnych źródeł poświęconych św. Wojciechowi<sup>58</sup>.

Ostatnia, XVIII S c e n a przedstawia złożenie relikwii do grobu. Trudno byłoby przyjąć za K. Kantakiem, że twórca Drzwi inspirował się rozdziałem 20 *Tempore illo*, poświęconym przeniesieniu relikwii do Gniezna i rozwojowi kultu<sup>59</sup>. Wydaje się raczej, że źródłem, inspirującym artystę mogła być nieznaną podstawą Pasji z Tegernsee, w której dostrzegałbym największe zbieżności z treścią dwóch ostatnich kwater Drzwi<sup>60</sup>.

Zakończyliśmy naszą wędrówkę śladami literackich zależności Drzwi Gnieźnieńskich. O ile lewa strona uderzała pod tym względem swą jednorodnością, podając fakty znane dziś wyłącznie z trzech redakcji Żywotu rzymskiego, o tyle strona prawa okazała się znacznie bogatsza. Źródeł inspiracji dla poszczególnych scen szukaliśmy nie tylko w najwcześniejszych Żywotach (łącznie z mającą legendowy charakter redakcją montekasyńską Żywotu I), lecz i w Pasji z Tegernsee, legendzie *Tempore illo*, krótkiej wzmiance w Kronice Thietmara, w Cudach i innych źródłach zawierających pokrewne motywy (Kronika Rodulfa Glabera, tzw. Interpolacja C Kroniki Ademara de Chabannes itd.<sup>61</sup>). Dostrzegliśmy przy tym świadome działanie artysty, próbującego godzić sprzeczności zachodzące między różnymi wersjami i kreującego w ten sposób swoją wersję biografii św. Wojciecha, dostosowaną do formy dzieła plastycznego.

Wszystkie przywołane przez nas teksty powstały od końca X do końca XIII w. w odległych od siebie miejscach<sup>62</sup>, trudno więc przypuszczać, by twórca ikonografii Drzwi znał je wszystkie, podobnie, jak ich autorzy nie mogli znać wzajemnie swoich dzieł. Ich uderzające zbieżności, nawet leksykalne, przy przedstawianiu działalności św. Wojciecha i jej owoców wyjaśnić można tylko przez przyjęcie istnienia hipotetycznego archetypu, którym mogła być wspomniana przez Galla *Liber de passione martiris*<sup>63</sup>. Miałyby ona opisywać, odmiennie niż Żywot I i II, śmierć Wojciecha, a później rozwijanie jego kultu przez Chrobrego. Z niej czerpać miał Gall opis Zjazdu Gnieźnieńskiego, a zdaniem niektórych badaczy Pasja z Tegernsee mogła być jej zniekształconym wyciągiem<sup>64</sup>. Słabą stroną tej hipotezy jest fakt, że dziś nie znamy ani jednego jej rękopisu, a przecież musiała być rozpowszechniona w Europie lub choćby tylko w Polsce. Być może jej wypadnięcie z obiegu i w rezultacie zaginięcie wiązać się mogło z jednej strony z upowszechnieniem na Zachodzie oficjalnego Żywotu rzymskiego, z drugiej natomiast z jej przeróbkami w Polsce. Być może taką właśnie przeróbką była legenda *Tempore illo*, którą z kolei wyparły z obiegu *Miracula*<sup>65</sup>.

<sup>56</sup> T. illo, r. 18, s. 220 w. 23–24.

<sup>57</sup> J. L e l e w e l, o.c., s. 50; H. G. V o i g t, o.c., s. 159; H. L i k o w s k i, Geneza święta „translatio sancti Adalberti” w Kościele polskim, Kwartalnik Teologiczny Wileński 1 (1923) s. 53–80.

<sup>58</sup> Passio, r. 8, s. 156, szp. prawa, w. 10–14; Rodulf Glaber, I 4, s. 55 w. 47–48; Red. C. Vitae I, s. 84 w. 29–32; T. illo, r. 20, s. 220 w. 33 — s. 221 w. 5.

<sup>59</sup> T. illo, r. 20, s. 220 w. 33 — s. 221 w. 5.

<sup>60</sup> Passio, r. 8, s. 156, szp. prawa, w. 13–17; Red. C. Vitae I, s. 84 w. 32–33; Vita II, r. 24, s. 29 w. 23 — s. 30 w. 2; Interpol. C Ademari, s. 298; Rodulf Glaber, I 4, s. 55 w. 48–49.

<sup>61</sup> Pokrewne wątki można dostrzec także w opublikowanej przez H. G. V o i g t a dwunastowiecznej Pasji św. Brunona z Kwerfurtu: H. G. V o i g t, Eine neuerdings wiederentdeckte mittelalterliche Lebensbeschreibung des Preußenmissionars Brunon von Querfurt, Sachsen und Anhalt 3 (1927) s. 130–133. Czy te zbieżności są wynikiem tylko wspólnej średniowiecznym hagiografom topiki, czy też znajomości przez autora Pasji żywotopisarstwa św. Wojciecha?

<sup>62</sup> W Polsce, Włoszech, Niemczech i w Burgundii.

<sup>63</sup> Anonima tzw. Galla Kronika czyli dzieje książąt i władców polskich, wyd. K. M a l e c z y Ń s k i, MPH ser. n., 2, Kraków 1952, I 6, s. 18 w. 2–7.

<sup>64</sup> Tak M. P l e z i a, w: Średniowieczne żywoty i cuda, s. 25–6.

<sup>65</sup> Z podobną sytuacją mamy do czynienia w dziejopisarstwie węgierskim, gdzie przeróbki wyparły z obiegu archetyp dziejopisarstwa tego kraju, znany jako *Gesta Ungarorum*, których istnienie poświadczane jest przez późniejsze źródła. Do dziś swą aktualność zachowuje monografia B. H ó m a n a, A Szent-László-kori Gesta Ungarorum, Budapest 1925.

Atrakcyjnie w kontekście naszego tematu brzmi wysunięta niedawno przez Zygmunta Świechowskiego hipoteza, że „za scenariuszem drzwi gnieźnieńskich stoi wykonana w Pradze iluminowana Vita św. Wojciecha”<sup>66</sup>. Nasuwają się w związku z tym stwierdzeniem trzy pytania: 1. W jakim stopniu możliwe było istnienie takiego właśnie iluminowanego kodeksu w Gnieźnie? 2. Czy ilustracje kodeksów wiernie oddawały ich treść, czy też pozostawały w luźniejszym z nią związku? i 3. W jakim stopniu twórca ikonografii Drzwi mógł być niezależny od literackich wzorców swej podstawy? Gdyby odpowiedź na pierwsze dwa pytania była twierdząca, można by przyjąć, iż tą podstawą mógł być rękopis owej zaginionej Pasji. Gdyby zaś przyjąć, że artysta w miarę wiernie trzymał się treści archetypu, można by podjąć hipotetyczną próbę rekonstrukcji tej Pasji opierając się na przekazie Drzwi. Domniemane źródło łączyłoby w takim przypadku treść obu najwcześniejszych Żywotów, podobnie, jak czyni to *Tempore illo*, podając wiele faktów znanych dziś wyłącznie z przekazu Żywotu rzymskiego. Zajmujący około połowy tekstu (jak w *Tempore illo*) opis misji, pasji i translacji zawierałby elementy znane z hagiografii późniejszej. Cała ta kompozycja pisana była przy tym z polskiego, a nie czeskiego punktu widzenia.

Pozytywne rozstrzygnięcie problemu literackiej podstawy Drzwi Gnieźnieńskich zależy od współpracy historyków i historyków sztuki. Tylko ich odpowiedź na postawione wyżej pytania wskazać może dalsze kierunki badań nad zaginionymi przekazami dotyczącymi św. Wojciecha, ewentualnie pozwoli uprawdopodobnić wysunięte powyżej przypuszczenia oparte, jak dotąd, na bardzo kruchej podstawie. Od dawna jednak nie ulega wątpliwości, że Drzwi powstały jako kolejne, najczytelniejsze dla ogółu świadectwo o życiu św. Wojciecha i od wieków zapładniają wyobraźnię zwykłych ludzi i badaczy.

#### **Die Reliefdarstellung der Gnesner Bronzetür und ihre literarische Herkunft**

Die Bronzetür der Gnesner Domkirche stammt aus dem letzten Viertel des 12. Jhs. Sie ist in achtzehn Felder geteilt, auf denen Episoden aus dem Leben des heiligen Patrons der polnischen Kirche Adalberts, Bischofs von Prag und Märtyrers im Land der Pruzzen (997) dargestellt sind. Diese Szenen sind der hagiographischen Überlieferung entnommen. Der linke Türflügel entspricht zum größten Teil dem Inhalt der Vita I S. Adalberti (sog. Römische oder Canaparius Vita). Der rechte enthält Motive, die einigen anderen, späteren Texten eigen sind, und zwar der Cassinischen Redaktion der Vita I (Red. C), der Passio von Tegernsee, der Legende *Tempore illo*, den *Miracula sancti Adalberti*, sogar auch der Passio Brunos von Querfurt. Diese Textannäherungen erlauben anzunehmen, daß dem Meister der Bronzetür noch die verlorene Schrift *Liber de passione martiris* zur Verfügung gestanden hat, ein Werk, dessen Existenz von Gallus Anonimus (I 7) bezeugt ist. Möglicherweise war die explorierte Handschrift mit Miniaturen versehen (eine Annahme von Zygmunt Świechowski). Auf ihr vermutlich basierte ein ansehnlicher Teil der hagiographischer Adalbert-Überlieferung.

---

<sup>66</sup> Z. Świechowski, *Sztuka romańska w Polsce*, Warszawa 1982, s. 73.