

Kobielus, Stanisław

Treści ideowe z płyty nagrobnej małżonków von Soest z kościoła św. Jana w Toruniu

Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo 17 (226),
95-123

1991

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

*Akademia Teologii Katolickiej
Katedra Historii Sztuki Średniowiecznej*

Stanisław Kobiela

TREŚCI IDEOWE PŁYTY NAGROBNEJ MAŁŻONKÓW VON SOEST Z KOŚCIOŁA ŚW. JANA W TORUNIU

W kościele św. Jana w Toruniu zachowała się, odlana w brązie, płyta nagrobna Małgorzaty i Jana von Soest¹. Pierwotnie znajdowała się ona w posadzce prezbiterium przed ołtarzem głównym z niewielkim przesunięciem w stronę południową. Leżała w tym miejscu blisko pięćset lat, co spowodowało jej znaczne wytarcie, zwłaszcza części górnej². Obecnie jest przytwierdzona do ściany południowej prezbiterium. Na płycie wyobrażono postacie Małgorzaty i Jana stojące w rozbudowanej strukturze gotyckiego baldachimu. W górnej części płyty ukazano dusze małżonków unoszone przez aniołów do tronu, na którym zasiada Bóg. U stóp Jana wyobrażono lwa atakującego „dzikiego męża”, zaś obok stóp Małgorzaty wiewiórkę i pieska. Wzdłuż niemal całej płyty poniżej obu postaci znajduje się niewielkiej szerokości horyzontalny pas ze scenami uczt „dzikich mężów” i zbierania owoców. W wertykalnych częściach obramienia baldachimu umieszczono postaci proroków i apostołów. W pasie bordiury okalającej płytę widoczne są herby von Soestów oraz inskrypcja dotycząca osoby Jana: HIC IACET DOMINUS JOHANNES DE ZOEST QUI OBIIT ANNO DNI M CCC LXI SEQUENTE DIE POST MAURICII. ANIMA [EJUS REQUIESCAT] IN PACE. W narożach płyty wyobrażono symbole czterech ewangelistów.

Kupiec Jan von Soest³, zmarły, jak podaje napis na płycie, w 1361 r., był radnym, a następnie burmistrzem Torunia⁴. Jego żona Małgorzata była córką burmistrza Chełmna Thydemanna de Herricke⁵.

Toruń był wówczas miastem hanzeatyckim, lecz nie należał do tzw. Wielkiej Hanzy indywidualnie, lecz poprzez członkostwo w grupie miast pruskich⁶. Już od XIII w. toruńczycy utrzymywali ożywione kontakty handlowe z miastami hanzeatyckimi, głównie z Brugią w hrabstwie Flandrii i Lubeką⁷. Kupcy z Torunia mieli stałe przedstawicielstwo w



1. Płyta nagrobna Małgorzaty i Jana von Soestów z kościoła św. Jana w Toruniu. Fot. W. Wolny

kantorze brugijskim⁸, np. w 1356 r. uczestniczyli w rokowaniach prowadzonych w Brugii w związku z nieprzestrzeganiem przez Flandrię przywilejów hanzeatyckich⁹. Również na zjeździe miast Hanzy w Lubece 20 stycznia 1358 r. Toruń miał swych przedstawicieli¹⁰. Dwie wyżej wspomniane daty, lata 1356 i 1358, zbiegają się z poświadczonymi wyjazdami do Brugii Jana von Soest¹¹. Można przypuszczać, że był wtedy jednym z reprezentantów kupców toruńskich.

Hanzeatyckie miasta nie były wyłącznie centrami handlowymi, lecz służyły także z doskonałych wyrobów artystycznych. Charakter komercyjny tych środowisk, przy dużym przepływie zamożnych osób, wyciskał na produkowanych przedmiotach specyficzne piętno seryjności¹². Widoczne jest to zwłaszcza w produkcji płyt nagrobnych. W XIV w. z odlewanych w metalu płyt nagrobnych słynęły wtedy Brugia, Tournai, Gandawa, Lubeka i Kolonia¹³. Szczególna odrębność warsztatowa i stosunkowo wysoki poziom artystyczny zaznaczyły się na płytach proveniencji flandryjskiej, stąd cieszyły się one dużą popularnością¹⁴ nie tylko w krajach nadbałtyckich¹⁵. Również z ówczesnych ziem polskich do Flandrii słano na nie zamówienia. Znane są m.in. płyty, wprawdzie późniejszej proveniencji, poznańskiego wojewody Łukasza Górki (+1475), biskupa Andrzeja z Bnina (+1479), biskupa Uriela Górki (+1498) z katedry poznańskiej czy arcybiskupa Jakuba z Sienna (+1480) z katedry gnieźnieńskiej¹⁶.

W kościołach Torunia płyt tego rodzaju było więcej, niestety nie zachowały się do naszych czasów¹⁷. Opierając się na materiale porównawczym płytę von Soestów badacze uważają za dzieło warsztatu brugijskiego¹⁸. Nie wydaje się jednak całkowicie przekonująca opinia, że płyta została zamówiona dopiero przez Małgorzatę, żonę Jana, po jego śmierci w 1361 r.¹⁹ Prawdopodobniejsze wydaje się przypuszczenie, że płytę dla obojga małżonków wybrał i przywiózł z Brugii sam Jan von Soest podczas swego, najpewniej ostatniego, tam pobytu w 1358 r. Wybór czy przygotowanie sobie płyty nagrobnej jeszcze za życia nie było czymś wyjątkowym²⁰. W stosunku do wyobrażonych na płycie małżonków nie można też mówić o portrecie. Z kolei program ikonograficzny dekoracji płyty jest na tyle ogólny, że mógł być z góry przyjęty przez Jana i Małgorzatę jeszcze za ich życia. Trudno też dać wiarę mniemaniu, jakoby w trzeciej ćwierci XIV w. w Toruniu słynącym z doskonałych warsztatów kowalskich, złotniczych i snycerskich, nie było rzemieślnika zdolnego wykonać inskrypcję dla Jana na polecenie Małgorzaty²¹. Również analiza samego napisu na płycie — od jego strony technicznej — nie daje wystarczających podstaw do przyjęcia hipotezy wykonania inskrypcji w Brugii, zwłaszcza że na części płyty z Małgorzatą pozostawiono miejsce na wykonanie napisu po jej zgonie. Prawdopodobna natomiast wydaje się opinia, że spadkobiercy po śmierci Małgorzaty zaniedbali wykonania inskrypcji jej dotyczącej²².

Prezentacja losów ludzkich po śmierci zawsze pociągała artystów i była, zarówno od strony formalnej, jak treściowej, częstym tematem w sztuce. Granice jakie zakreślała mu teologia nie były ciasne, jak wynika to z treści średniowiecznych traktatów teologicznych o rzeczach ostatecznych człowieka. Literackie obrazy nieba, czyścica i piekła z tych czasów świadczą o szerokim marginesie zostawianym przez Kościół dla ludzkiej wyobraźni. To samo można powiedzieć o twórczości plastycznej inspirowanej wspomnianą literaturą.

Płyta von Soestów, utrzymana w konwencji subtelnie wykreślonej struktury gotyckiego portalu z rozwiniętym baldachimem, sugeruje motyw bramy. Już w sztuce antycznej brama była nośnikiem różnorodnych treści symbolicznych²³. Stanowiła granicę między dwoma światami, sacrum i profanum, złem i dobrem, ziemią i rajem, znanym i nieznanym, światłem i ciemnością. Przejść przez bramę oznaczało zmienić stan egzystencji. Chrześcijaństwo pogłębiło tę symbolikę odnosząc do osoby Chrystusa starotestamentalne teksty, w których bramę łączono z chwałą. „Podnieście książęta bramy wasze i podnieście się bramy wieczne, a wniejdzie król chwały! Któż to jest król chwały? Pan zastępów, ten to jest król chwały!”, Ps 23, 9-10. „Otwórzcie mi bramy sprawiedliwości! Wszedłszy w nie będę Pana wysławiał. To brama Pańska, sprawiedliwi przez nią wchodzić będą”, Ps 117, 19-20. Sam Chrystus porównuje siebie do bramy: „Ja jestem bramą”, J 10, 9. Chrystus dla chrześcijan był nie tylko znakiem, lecz także rzeczywistym i ostatecznym źródłem szczęścia eschatologicznego. Ludzkie losy rozstrzygały się w chwili sądu, którego obraz ukazywano często w tympanonach zachodnich portali świątyń, jakby chcąc podkreślić prawdę, że Chrystus Sędzia decyduje o tym, czy przejdzie się w bramy rajy czy w bramy piekła²⁴.

Miejsce szczęścia symbolizowała Niebiańska Jerozolima. Jej obraz wywodzący się z apokaliptyki Starego Testamentu wykorzystany został przez Jana Ewangelistę w Księdze Objawień i utrwalił się w piśmiennictwie i sztuce jako symbol nieba i rajy²⁵. „I mur miasta miał dwanaście fundamentów, a na nich dwanaście imion dwunastu apostołów Baranka”, Ap 21, 14. W tradycji egzegetycznej imiona apostołów zestawiono z odpowiednimi drogocennymi kamieniami wchodzącymi w skład murów Niebiańskiej Jerozolimy. Obecność apostołów w dekoracji płyty von Soestów miała swoje analogie nie tylko we wczesnochrześcijańskich sarkofagach zrozumiałych dla ludzi średniowiecza²⁶, lecz także na tkaninach²⁷, średniowiecznych relikwiarzach²⁸, wiszących świecznikach w formie korony²⁹, romańskich i gotyckich portalach³⁰ czy fasadach kościołów³¹. Łączono często ich obecność z sybillami oraz prorokami i patriarchami Starego Testamentu. Na płycie toruńskiej apostołów zestawiono z figurami proroków w wertykalnych rzędach, akcentując w ten sposób wątek *concordia Novi et Veteris Testamenti*. Postacie proroków niewiele różnią



2. Matka Boża w otoczeniu Aniołów; w pasie bordiury wyobrażenie Najwyższego na tronie oraz popiersia Apostołów. Tkanina z VI w. Repr. S. Kobielus, wg K. Weitzmana

się między sobą, dlatego trudno ich zidentyfikować imiennie. Na ich prorockie powołanie wskazują wstęgi³² oraz nakrycia głowy utrzymane w konwencji czternastowiecznych czapek stosowanych m.in. w wyobrażeniach proroków³³.

Schemat rozmieszczenia proroków i apostołów
na płycie toruńskiej³⁴.

Jeremiasz — Piotr (klucze)	Andrzej (krzyż)	Paweł — Daniel (miecz)
Zachariasz — Jan (kielich)	Mateusz (topór)	Jakub M. — Amos
Joel — Bartłomiej (nóż)	Szymon (piła)	Jakub W. — Izajasz (miecz)
Ezechiel — Juda (kamienie)	Filip (krzyż)	Tomasz — Oseasz (włócznia)

Postacie zmarłych Małgorzaty i Jana stoją zatem w Bramie Raju. Według Hrabana Maura „postawa stojąca człowieka oznacza trwanie w wierze, leżąca poddanie się występkom lub pokusom”³⁵. Dlatego, mimo że pierwotnie płyta przeznaczona była do ułożenia w pozycji leżącej, to jednak małżonków wyobrażono jako stojących. Otoczeni prorokami, apostołami i aniołami zostali jakby zaproszeni przez nich do przekroczenia podwoi raju³⁶. Otwarte oczy Jana i Małgorzaty wskazują na pełną świadomość rzeczy niewidzialnych³⁷, a także świadczą o tym, że życie przyszłe nie może być śmiercią³⁸. Patrzą oni wyraźnie jeszcze na opuszczany świat, lecz zdają się już widzieć inny wymiar, który wkrótce w pełni się ujawni. Komentują to doskonale słowa Hildeberta z Tours „Kto stoi w bramie, częściowo widzi, częściowo nie widzi”³⁹. Zaś Hugo ze Św. Wiktora zauważy, że „oczy symbolizują kontemplację”⁴⁰.

Wyobrażenia raju stale wracały w kontekście eschatologicznym sztuki chrześcijańskiej. W średniowiecznej literaturze teologicznej podawano jego definicje, rodzaje, symbolikę i starano się ustalić jego topografię. Według Honoriusza z Autun „Przez raj, który określan jest jako ogród rozkoszy, rozumiany jest Kościół, w którym złożono rozkosze Pism, i który powołany jest na mieszkanie Boga, gdzie znajdują się bogactwa i chwala. Raj [...] to miejsce we wschodnich rejonach”⁴¹. Na strukturę architektoniczną płyty toruńskiej jako bramę raju wskazują także umieszczone w jej narożach symbole czterech ewangelistów. Pierwotnie z wyobrażeniem raju łączono personifikacje rzek rajskich Tygrysu, Eufratu, Pisonu i Gihonu⁴². Później zastąpiono je symbolami ewangelistów, które

miały wskazywać na raj rozumiany już w duchu doktryny Nowego Testamentu⁴³. Hugo ze Św. Wiktora pisał „Cztery rzeki wypływające ze źródła to cztery ewangelie Chrystusa”⁴⁴; podobnie Honoriusz z Autun „Przez cztery strumienie, które tam tryskają, rozumie się czterech ewangelistów”⁴⁵.

Symboliczne zwierzęta, człowiek, orzeł, lew i wół rozmieszczone zostały na płycie z zachowaniem właściwej dla nich hierarchii godności w naturze. Zastosowano wobec nich hierarchię stron: góra-prawa, góra-lewa, dół-prawa i dół-lewa. Hierarchia stron, w jej średniowiecznym rozumieniu, zachowana została także w stosunku do małżonków. Małgorzata jako kobieta stoi po lewej⁴⁶ a nie prawej stronie swego męża, zgodnie z duchem nauki św. Pawła „Adam bowiem pierwszy został stworzony, potem Ewa, i Adam nie został zwiedziony, lecz niewiasta zwiedziona sprzeniewierzyła się”, 1 Tym 2, 13-14. Mężczyzna uważany był za istotę godniejszą od kobiety, której niższość stale była w średniowieczu akcentowana⁴⁷.

Istniał w tradycji rzymskiej zwyczaj grzebania w obrębie murów miasta tylko tych, którzy dostąpili zaszczytu triumfu, zwano ich „triumphales”⁴⁸. Jest w płycie von Soestów pewna analogia do tej tradycji. Otóż w rozumieniu Kościoła zmarli sprawiedliwi są takimi „triumphales” i po śmierci umieszczeni zostają w obrębie murów Miasta Bożego, Niebiańskiej Jeruzolimy⁴⁹.

Ponad głowami Małgorzaty i Jana ich dusze unoszą w stronę tronu-jącego Boga aniołowie w tkaninie przypominającej prześcieradło lub całun ujęty za końce. Już Grecy znali aniołów określanych jako „psychopompes”, którzy po śmierci człowieka towarzyszyli jego duszy w wędrówce do krainy szczęścia⁵⁰. Także według nauki Kościoła aniołowie pełnią tę szczególną funkcję wobec zmarłych. W komentarzach Ojców Kościoła do Księgi *Pieśni nad pieśniami*, dusza, uważana za oblubienicę Chrystusa, wiedziona jest przez jego przyjaciół, aniołów, naga w progi komnaty godowej Oblubienca i tam przyoblekana w szatę godową przez Słowo⁵¹. Grzegorz z Nyssy w *Życiu św. Makryny* przytacza jej słowa wypowiedziane na łożu śmierci: „Niech stanie przy mnie Anioł światłości, niech mnie zaprowadzi na miejsce odpoczynku, gdzie bije źródło pokoju, na łono świętych Ojców”⁵². Życie wieczne to nieskończenie trwające Gody Baranka w Niebiańskiej Jeruzolimie, Mieście Boga. „Aniołowie — pisze Hildebert z Tours — są sługami tego miasta, ponieważ są delegowani aby nas strzec i przenosić dusze błogosławionych do nieba”⁵³. Przyjaciółmi Oblubienca, a tym samym duszy, są m.in. prorocy i apostołowie, których wyobrażenia otaczają postaci von Soestów⁵⁴.

Dusza unoszona przez aniołów ma wygląd nagiego ludzkiego ciała ukazanego do pasa⁵⁵, o ponadczasowej młodości⁵⁶, ze złożonymi dłońmi⁵⁷ i z bujnymi, ufryzowanymi włosami. Nagość w tym przypadku można interpretować jako „nuditas virtualis” — nagość niewinności, osiąga-



3. Fragment plyty von Soestów. Fot. S. Kobielus



4. Abraham przyjmujący dusze. Perykopy Henryka III, Echternach, poł. XI w.
Repr. S. Kobieltus wg G. Cames

ną dzięki odkupieniu⁵⁸. Honoriusz z Autun daje następujący wykład cielesnego wyglądu duszy: „Dusza zatem, wyzbyta ciała, nie jest przenoszona w miejsca o charakterze fizycznym. Odpowiednio do zasług kierowana jest na miejsca niematerialne jednakże podobne do cielesnych mające radości lub udręki [...] Bowiem wyzwolona z ciała zachowa podobieństwo swego ciała, w którym to podobieństwie odczuwać będzie ból lub zażywać radości”⁵⁹.

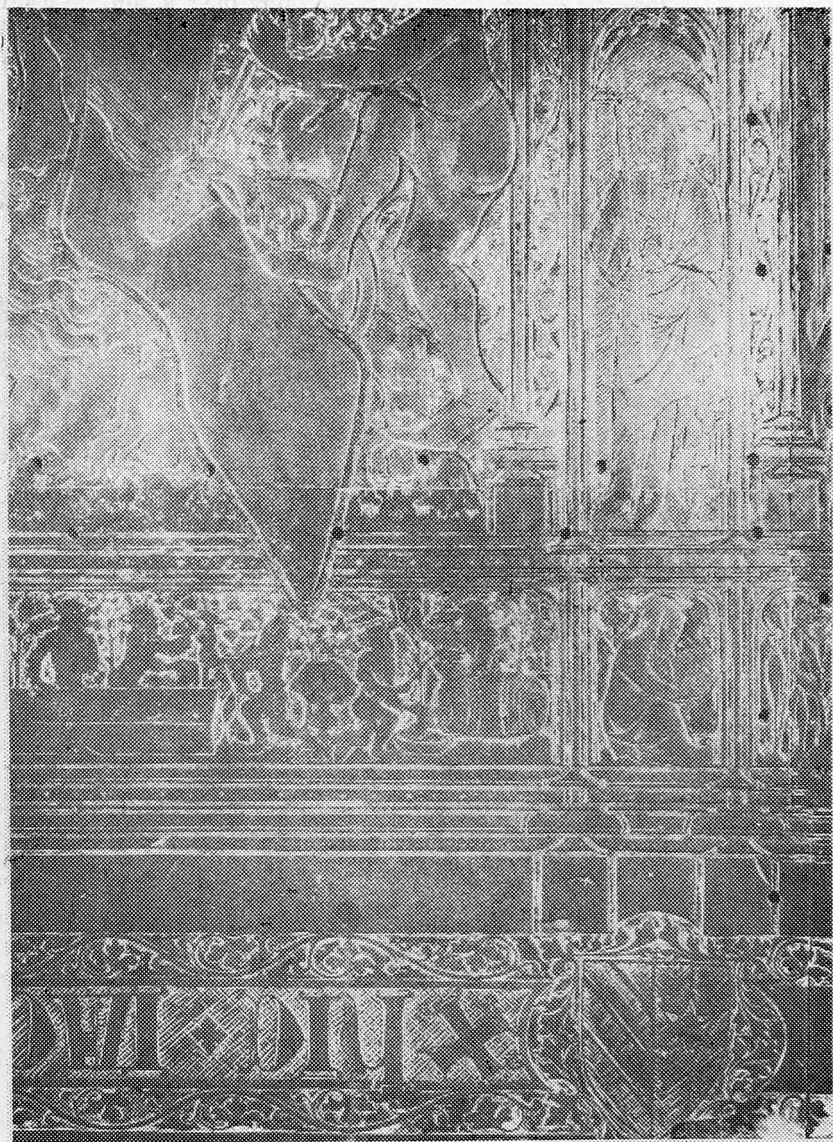
Miejscem, które uchodziło za synonim raju, nieba, Niebiańskiej Jerozolimy było tzw. łono Abrahama, zastępowane często przez wyobrażenie tronującego Boga⁶⁰. Podstawą literacką dla tej konwencji ikonograficznej była przede wszystkim przypowieść ewangeliczna o bogaczu i Łazarzu, Łk 16, 19-31. O łonie Abrahama „gremio senis”, jako miejscu szczęścia pisał także Prudencjusz⁶¹, a Honoriusz z Autun uważał je za „miejsce wolne od kar, w którym grono świętych wyczekuje Chrystusa”⁶².

Ważnym źródłem dla zrozumienia roli „łona Abrahama” w tradycji eschatologicznej Kościoła jest fragment liturgii pogrzebowej, responso-rium „Subvenite”:

Nadejdźcie święci Boży,
Wybiegnijcie na spotkanie Aniołowie Pańscy,
Przyjmując jego duszę,
Składając ją przed obliczem Najwyższego.
Niech cię przyjmie Chrystus,
Który cię wezwał,
I na łono Abrahama
Niech zawiodą cię Aniołowie⁶³.

Dekoracja w górnej części płyty wyraźnie nawiązuje do tych tekstów i jest jakby plastycznym wykładem teologii liturgii za zmarłych⁶⁴. Święci Boży to apostołowie i prorocy ukazani w wertykalnych rzędach. Unoszoną przez aniołów duszę przyjmuje Najwyższy⁶⁵. Na płytach o podobnym programie ikonograficznym wyobrażenie Najwyższego w konwencji „Siedzącego na tronie chwały”⁶⁶ występuje zamiennie z obrazem Chrystusa lub Abrahama, zgodnie z przekonaniem, że Abraham był typem Chrystusa⁶⁷ i przez analogię ewokował także Boga Ojca⁶⁸. Każda z tych trzech osób oznaczała miejsce wiecznego szczęścia. Inne teksty liturgii pogrzebowej wspominają o Niebiańskiej Jerozolimie jako miejscu szczęścia. Na szczególną uwagę zasługuje fragment antyfony „In paradisum” z III w.: „Niech Aniołowie zawiodą cię do raju, a gdy tam przybędziesz, niech przyjmą cię Męczennicy i wprowadzą cię do świętego miasta Jerozalema”⁶⁹. A więc znowu ten sam motyw wprowadzenia przez aniołów, przyjęcia przez świętych w określone miejsce, w Niebiańską Jerozolimę. Wspomnieć w tym miejscu warto, że według Hugona z Folietto „każdą wierną duszę można nazwać Jerozolimą”⁷⁰.

Za głową Małgorzaty i Jana aniołowie podtrzymują ozdobne poduszki zbliżone w formie do kwadratu. Pełnią one funkcję swoistego rodzaju nimbu lub korony. Do koronowanych w ten sposób, stojących postaci



5. Fragment płyty von Soestów. Fot. S. Kobielus

von Soestów można odnieść słowa Hildeberta z Tours: „Stójcie zatem bracia w tych bramach, a nie przemogą was bramy piekieł, ani nie usidli was król wielki, mianowicie lew wychodzący z legowiska; owszem zostaną przygotowane wam korony z lwich legowisk”⁷¹. Z kolei korona, według Hrabana Maura, mistycznie oznacza nagrodę wiecznej chwały za cnotę sprawiedliwości⁷², co zresztą jest zgodne z nauką św. Pawła o „wieńcu sprawiedliwości”, 2 Tym, 4, 8. Dodatkowo ewokuje tę prawdę na płycie sklepienie baldachimu z wyraźnie zaznaczonym zwornikiem niby koroną, pod którą stoją postacie Małgorzaty i Jana. Gwiazdy, którymi usiane jest sklepienie, wskazują na niebo⁷³.

Duże znaczenie z punktu widzenia ikonografii interpretującej ma wygląd i układ postaci Małgorzaty i Jana. Daleko posunięta stylizacja twarzy w kierunku jej ponadczasowego i hieratycznego wyrazu wyklucza element portretu⁷⁴, mimo że na niektórych płytach nagrobnych tego okresu istniał problem indywidualizacji postaci⁷⁵. Rysunek postaci, szat czy atrybutów wskazywał w tym czasie głównie na przynależność stanową osoby zmarłej. Określała ją także bliżej heraldyka i inskrypcje⁷⁶. W przypadku von Soestów kilkakrotnie powtórzony został herb własny i wspólny małżonków⁷⁷. Określoną rolę w produkcji płyt nagrobnych odgrywały zestawy graficznych wzorców stanowych postaci rycerza, biskupa, duchownego czy kupca, spośród których zamawiający mógł wybrać odpowiedni dla siebie model⁷⁸. Tak było najprawdopodobniej w przypadku von Soestów.

Uniesione i złożone ręce małżonków wskazują na znany w średniowieczu gest „commendatio”, w którym wasal składał swe złożone dłonie w dłonie suwerena⁷⁹. W kontekście płyty gest Małgorzaty i Jana oznacza ich oddanie się w opiekę Najwyższemu.

Najwięcej trudności w interpretacji nasuwa scena dziejąca się u stóp Jana wyobrażająca powalonego na ziemię „dzikiego męża” z maczugą, atakowanego przez lwa⁸⁰, którego z kolei usiłuje przebić dzidą niewielkiego wzrostu mężczyzna. Stopy Jana depczą zarówno „dzikiego męża”, jak i lwa⁸¹, co sugeruje pewien kierunek interpretacji. Zgodnie z nim, znaczenie „dzikiego męża” i lwa należałoby przyjąć w sensie negatywnym. Taką negatywną wymowę części dolnej potwierdzałaby przeciwstawna partia górna płyty ewokująca symbolikę pozytywną.

Motyw „dzikiego męża” w średniowieczu nie występował jedynie na płytach nagrobnych. Znany był także w innych dziedzinach sztuki⁸². Największą popularność zyskał sobie w drugiej połowie XIV w.⁸³, przy czym już od XII w. towarzyszyła mu bogata literatura⁸⁴. Wielkim powodzeniem cieszył się w zabawach karnawałowych i sztukach teatralnych⁸⁵. Być może, że zjawisko to miało swoje podłoże m.in. w czternastowiecznym nurcie filozoficznym określanym później jako „via moderna”, a przede wszystkim w średniowiecznym kierunku mistyki zwanym „devotio moderna”⁸⁶. Kierunek ten u schyłku XIV w. rozwinął się szczególnie



6. Fragment płyty von Soestów. Fot. W. Wolny

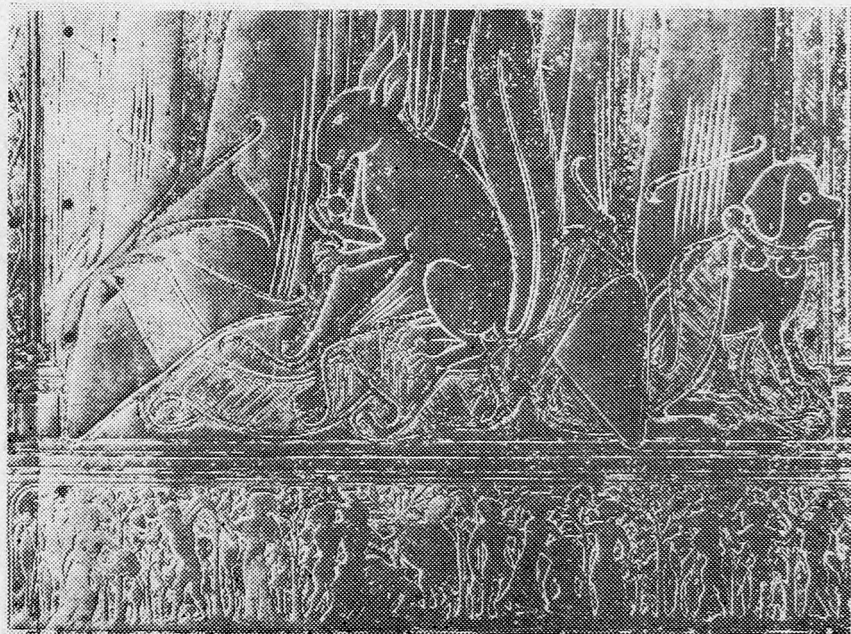
w mieszczańskich środowiskach zurbanizowanych Niderlandów⁸⁷. Flaman dzcy mieszczenie, w poszukiwaniu drogi do doskonałości formułowali nowe zasady i ustalali skuteczniejsze środki w celu jej osiągnięcia⁸⁸. Akcentowano bardziej afektywną i wolitywną a mniej intelektualną stronę człowieka, wniano w mechanizmy ludzkiej psychiki⁸⁹. Powstały liczne, często anonimowe, dzieła podające nowe zasady kontemplacji głównie męki Chrystusa, radości i boleści Marii⁹⁰. Niektóre skrajne grupy w niderlandzkich środowiskach beginek, begardów⁹¹, a zwłaszcza braci i siostr wolnego ducha interesowały się stanem pierwotnej, rajskiej, nieskażonej szczęśliwości człowieka sprzed upadku pierwszych rodziców⁹². W Adamie dostrzegano wzór ludzkiej doskonałości. W panteistycznie zabarwionym kulcie czystej natury dopatrywano się w „dzikich ludziach” pozytywnych cech i zaliczano ich do „dzieci Adama”⁹³. Z kolei w średniowiecznej erotyce „dzicy mężowie” uchodzili za symbol nieopanowanych namiętności, zepsucia ludzkiej natury⁹⁴. Owocem fascynacji naturalistycznie rozumianym szczęściem człowieka rajskiego była rozwijająca się w XIII i XIV w., głównie we Francji i Niderlandach, sekta adamitów. Praktykowano w niej m.in. kultyczną nagość, odrzucano instytucję małżeństwa, uznawano wspólnotę dóbr⁹⁵. Ponadto w średniowiecznej Flandrii istniało przekonanie, że „dzicy mężowie” byli jej najwcześniejszymi mieszkańcami⁹⁶. Obecność zatem „dzikiego męża” w kontekście dekoracji płyty proveniencji brugijskiej wydaje się zrozumiała i miała określone przeznaczenie dydaktyczno-moralne⁹⁷.

Znaczną rolę w toruńskiej płycie odgrywają zwierzęta, których obecność i symbolikę można wywieść z średniowiecznych bestiariuszy. We Flandrii sięgano przede wszystkim do własnej spuścizny literackiej i plastycznej w tym względzie. Wspomnieć należy tutaj flamandzki poemat *Van den Vos Reinaerde*, z XIII w., autorstwa poety Willema, prawdopodobnie mnicha z Gandawy⁹⁸. Znane było także trzynastowieczne dzieło flamandzkiego dominikanina Tomasza z Cantimpré *De natura rerum*, przetłumaczone z łaciny na język flamandzki przez Jacoba van Maerlantę w tymże wieku⁹⁹.

Lew atakujący „dzikiego męża” jest jednoznacznym symbolem ujarzmionych sił natury, zła, a przede wszystkim szatana, który jest stałym zagrożeniem dla człowieka. Mimo zapewnień Psalmu 90, 13, że „Po zmi i po bazyli szku chodźć bę dziesz, i podepczesz lwa i smoka”, to jednak modlono się często werse tem innego Psalmu 7, 3 „Wybaw mnie od wszystkich prześladowców moich i wyzwól mię, by kiedy nie porwał jak lwa duszy mojej, gdy nie masz kto by odkupił ani kto by wyba wił”¹⁰⁰. Honoriusz z Autun podaje, że „przez lwa należy rozumieć Antychrysta”. Według niego szkodzące człowiekowi demony przyjmują postać lwów i smoków¹⁰¹. W interpretacji epizodu z lwem na płycie toruńskiej jeszcze raz należy sięgnąć do liturgii mszy za zmarłych, do responsorium na Ofiarowanie: „Panie Jezu Chryste, Królu chwały, wybaw dusze wszy-

stkich wiernych zmarłych od kar piekła i głębokiej czeluści; uwolnij je z paszczy lwa aby nie pochłonęło ich piekło i aby nie wpadły w ciemności”¹⁰². Kara piekła, głęboka czeluść, paszcza lwa i ciemności zostają odrzucone, zwyciężone przez gest podeptania lwa¹⁰³. Motyw „calcatio” w dolnej części płyty jest przeciwstawieniem dla wątku „elevatio” w jej partii górnej. Atakowany przez lwa „dziki mąż”, potomek Adama, symbol pierwotnej doskonałości, wskazywałby na łatwość upadku, na słabość wobec potęgi szatana w sytuacji, gdy będzie liczył wyłącznie na swe naturalne siły¹⁰⁴.

W tle, w okolicy nóg Jana von Soest, wielokrotnie wyobrażono w trójlistnych polach gryfa. Tak stylizowane zwierzę razem z drobnymi motywami roślinnymi spotyka się także na innych flamandzkich płytach z lat pięćdziesiątych XIV w.¹⁰⁵ Zapewne pełnił on przede wszystkim funkcję dekoracyjną¹⁰⁶, lecz najprawdopodobniej nie wyłącznie¹⁰⁷. Gryf o ciele lwa, skrzydłach i głowie orła, uszach kota¹⁰⁸, pierwotnie miał znaczenie pozytywne i w antyku uważany był za strażnika miejsc świętych i grobów. Chrześcijaństwo przejęło go jako symbol czujności. Jednak w XI i XII w. nastąpiła zmiana jego znaczenia na negatywne i od-tąd ewokował raczej szatana, mimo że np. w Boskiej Komedii gryf jest obrazem Chrystusa¹⁰⁹. Ambiwalentność symboliki gryfa nasuwa trudność w jednoznacznej interpretacji jego wyobrażeń na płycie grobowej von



7. Fragment płyty von Soestów. Fot. W. Wolny

Soestów. Prawdopodobnie jest on w tym przypadku symbolem czujności wobec szatana lub może ewokować samego szatana, nieprzyjaciela Chrystusa i prześladowcę sprawiedliwych ¹¹⁰.

U stóp Małgorzaty wyobrażono wiewiórkę trzymającą w łapkach orzech. Należy ona do zwierząt rzadko występujących w średniowiecznych programach ikonograficznych ¹¹¹, być może ze względu na nieczęste notowanie jej także w piśmiennictwie tych czasów. W apokryficznej Księdze Henocha z II w. p.n.e. wymieniona jest wśród zwierząt zabranych przez Noego do arki ¹¹². Nie wspomina jej Physiologus, a bardzo rzadko notują bestiariusze ¹¹³. Wymienia ją Hildegarda z Bingen, lecz zwraca uwagę wyłącznie na użyteczność jej futerka i lecznicze właściwości tłuszczu ¹¹⁴. W ilustrowanych komentarzach do Apokalipsy św. Jana umieszcza się ją poza bramami Niebiańskiej Jerozolimy razem ze sroką, małpą, królikiem — symbolami tych, ęo zmuszeni są pozostać poza murami Miasta Bożego, Ap 22, 15 ¹¹⁵. Ukazywana jest także w scenach stworzenia zwierząt przez Boga ¹¹⁶. Wyobrażenia wiewiórek w towarzystwie ptaków i zajęcy występują na płycie nagrobnej biskupa Nielsa Jepsena (+1395) z katedry w Roskilde w Danii ¹¹⁷. Z. Kruszelnicki za R. Heuerem interpretuje obecność wiewiórki na płycie toruńskiej w sensie „zwierzęcia ulubionego przez damy XIV stulecia” ¹¹⁸. Owszem, w XIV w. było to zwierzątko popularne i lubiane także przez zakonnice, które zwykły je przynosić nawet do kościoła ¹¹⁹. Nie można jednak obecności wiewiórki na płycie rozpatrywać wyłącznie w kontekście „bajkowej feni”, „naiwnego realizmu” i „niewyszukanego humoru”, jak określają dekorację dolnej części płyty niektórzy badacze ¹²⁰. Jak wspomniano, w średniowiecznej literaturze trudno odnaleźć wskazówki dotyczące symboliki wiewiórki. Jej znaczenie omawiają jednak, i to bardzo obszernie, późniejsze słowniki emblematyczne, które niewątpliwie oparły się na istniejącej wcześniej tradycji. Guy de Tervarent twierdzi, że jest ona symbolem zapobiegliwości, troskliwości i gospodarności ¹²¹. Mając na uwadze zapotrzebowania i zainteresowania ówczesnej rodziny mieszczańskiej i pamiętając o Małgorzacie jako żonie kupca, radcy i burmistrza Torunia, cnota „diligentia” wiązana z wyobrażeniem wiewiórki była godna zaznaczenia w kontekście płyty nagrobnej. Podobne idee sugeruje fragment z Księgi Przypowieści 31, 10-31 czytany w liturgii mszy o św. Małgorzacie Szkockiej (+1093), kanonizowanej w 1251 r., o której można zaryzykować hipotezę, że była patronką Małgorzaty von Soest. Nieco inne treści, które ewentualnie sugerowałaby wiewiórka, można podjąć z dzieła Ph. Picinella, *Mundus symbolicus*. Autor podaje, że wiewiórka ewokuje m.in. „mortis memoriam” ¹²², a więc byłoby to swoistego rodzaju obrazowe „memento mori”.

Jednoznacznie pozytywną wymowę symboliczną ma, wychylający się spod poły płaszcza Małgorzaty, pokojowy piesek z obrozą z dzwoneczkami. W tej konwencji wyobrażany był na wielu płytach nagrobnych



8. Fragment płyty von Soestów. Fot. S. Kobielus

XIII i XIV w. głównie przy postaciach zmarłych kobiet¹²³. W wielu cywilizacjach pies uważany był za wiernego towarzysza człowieka nie tylko w jego ziemskim życiu, lecz uznawano go także za przewodnika duszy osoby zmarłej w jej wędrówce w zaświaty¹²⁴. Stąd egipski opiekun zmarłych Anubis ma głowę psa względnie szakala. Trzygłowy Cerber jest strażnikiem bram Hadesu, a jego panią Hekate wyobrażano z głową psa. W antyku i w Biblii symbolika psa z zasady była negatywna¹²⁵ i dopiero średniowiecze w kontekście sepulkralnym nadało mu sens pozytywny¹²⁶. Według Hrabana Maura psy nie opuszczają ciała swego pana nawet po jego śmierci¹²⁷. Hildegarda z Bingen twierdzi, że szatan nienawidzi psa ze względu na jego wierność wobec człowieka i ucieka przed nim¹²⁸. Obecność obroży z dzwoneczkami na szyi psa przy postaci Małgorzaty może czynić wrażenie desymbolizacji, jednakże w przypadku kontekstu sepulkralnego realizm przedstawienia rzeczy czy postaci nie musi pozbawiać ich właściwego im znaczenia symbolicznego. Sumując, pies u stóp Małgorzaty von Soest, być może jej ulubieniec, jest symbolem nie tylko cnoty wierności¹²⁹, lecz ma także na celu alegorycznie odstraszać szatana ukazanego w postaci lwa.

Na pasie niewielkiej szerokości w dolnej części płyty, oddzielonym od postaci von Soestów stosunkowo cienką listwą, wyobrażono dwa ściśle powiązane ze sobą wątki tematyczne. Poniżej stóp Jana ukazano ucztę „dzikich mężów”, która w formie i treści wyraźnie nawiązuje do dionizyjskich orszaków i bankietów z antycznych sarkofagów¹³⁰. Na bachiczny charakter spotkania zgromadzonych wokół stołu mężów wskazuje m.in. rozlewane z beczki i roznoszone w pucharach wino¹³¹. Poniżej postaci Małgorzaty zobrazowano niefrasobliwe życie mieszkańców złotego wieku ludzkości spędzane na zabawach i zrywaniu owoców w lesnej gęstwinie¹³². Obydwa sielankowe epizody rozdzielają i flankują siedzące postacie, których znaczenie trudno jednoznacznie sformułować. Być może są to wyobrażenia pogańskich proroków i sybilli, gdyż stanowią przedłużenie wertykalnego ciągu proroków i apostołów. Trudno też jednoznacznie określić charakter treści, jakie chciano ujawnić przez formę ucztę zobrazowanej w kontekście eschatologicznym płyty nagrobnej¹³³. Przekonanie o istnieniu „dzikich mężów” pokrywało się z zainteresowaniem kultury średniowiecza antycznymi przekazami o złotym wieku ludzkości, opisywanym szczególnie w utworach łacińskich klasyków¹³⁴. Złoty wiek ludzkości, któremu odpowiadała konstelacja zodiakalna bliźniaków, raka i lwa, zgodnie z orficką tradycją był okresem panowania mitologicznego boga Saturna¹³⁵ utożsamianego przez Rzymian z greckim Kronosem. Ziemia dawała wówczas obfite plony, nie było wojen ani waśni, praktykowano wspólnotę własności¹³⁶. „Saturnia regna” były synonimem epoki pokoju, w której dobrobyt siedł w parze ze swobodnym i spokojnym życiem w atmosferze naturalnego szczęścia.

Wiadomo, że od XI w. niezwykłą popularnością cieszyły się dzieła Owidiusza¹³⁷. Pisano do nich obszerne wstępy i komentarze. W XIII i na początku XIV w. parafrazowano i wyjaśniano alegorycznie, zwłaszcza w środowiskach klasztornych, owidiuszowską mitologię¹³⁸. Powstają liczne tzw. „accessi”, tj. występy do *Metamorfoz*, tej „pogańskiej biblii”, jak określił *Przemiany* król Alfons X kastylijski¹³⁹. Niektóre wersety *Przemian* opisują złoty wiek ludzkości pod panowaniem Saturna:

„Złoty najpierw wiek nastał. Nie z bojaźni kary,
Lecz z własnej chęci człowiek cnoty strzegł i wiary.

...

Przestając na pokarmie, zrodzonym bez pracy,
z drzew owoc, z gór poziomki zbierali wieśniacy.

...

Hojną płynęły strugą i nektar, i mleko,
i z dębu zielonego złote miody cieką”¹⁴⁰.

Być może, że na płycie wyobrażono ucztę dionizyjską. Według teologii orfików po sądzie dusze dobrych dostają się na Pola Elizejskie, gdzie panuje wieczna wiosna i niezmacone szczęście. Wergiliusz w *Eneidzie* umieszcza Elizjum w świecie podziemnym:

„Gdy tak darem boginię uczcili podniosłe,
wstąpili w miejsca miłe, rozkoszne zarośle,
szczęśliwych gaje, przystań błogiego wesela.

...

Na prawo i na lewo wśród łąki tłum błyska
uczujących i pean wznoszących radośnie”¹⁴¹.

Pewna zgodność tekstów Owidiusza i Wergilego z wyobrażeniami w najniższej części płyty toruńskiej wskazuje na to, że autorzy programu ikonograficznego sporządzanego nawet dla płyt seryjnych sięgnęli do przyswojonej przez średniowiecze tradycji antycznej. Nawiązali do uczt weselnych i bankietów pogańskiego raju¹⁴², które miały korespondować z opisaną w *Apokalipsie* ucztą zbawionych, na którą zaproszeni zostali Małgorzata i Jan. „Błogosławieni, którzy są wezwani na ucztę weselną Baranka”, Ap 19, 9.

Można przypuścić, że rozbudowanej formalnie i treściowo Niebiańskiej Jeruzolimie chciano przeciwstawić ubóstwo szczęścia pogańskiego raju, sprowadzającego się wyłącznie do zaspokojenia przyziemnych pragnień cielesnych. Skromne potraktowanie scen z „dzikimi ludźmi” w kompozycji płyty, ich lokalizacja w jej dolnej części miały podkreślić ubóstwo eschatologii pogańskiej w stosunku do nieskończonych niemal perspektyw proponowanych przez eschatologię chrześcijańską. Małgorzata i Jan von Soest gardzą pogańskim Elizjum i zwracają się ku chrześcijańskiej Niebiańskiej Jeruzolimie. Z nobilitowaną przez odpowiedni układ kompozycyjny strefą nieba, miejsca chwały, wiecznego szczęścia z obco-

wania z Najwyższym przewidzianego przede wszystkim dla duszy, kontrastuje strefa ziemi¹⁴³, miejsce radości ciała sycącego się tylko nektarem i ambrozją wątpliwego ziemskiego raju.

Być może bliski właściwej interpretacji scen z „dzikimi mężami” był R. Heuer, który dopatrywał się dla nich inspiracji w średniowiecznych wierzeniach ludów Północy. Okazuje się, że w ich przekonaniu dusza oddzielona od ciała wędruje trzy dni przez zaczarowany las zamieszkały przez dzikie zwierzęta, leśne skrzaty i „dzikich mężów”, których władca strzeże bram raju¹⁴⁴. W mitologii celtyckiej odpowiednikiem antycznego Elizjum są zamieszkane przez duchy zmarłych Wyspy Szczęśliwe, na których nie ma choroby, śmierci, smutku, a z biesiadnych stołów nie ubywa potraw¹⁴⁵. Pewnych analogii do powyższych wierzeń można dopatrzeć się w uznawanej w średniowiecznym Kościele symbolicznie liczb, odnoszonej także do zmarłych. Duszy osoby zmarłej przysługuje przez dwa dni możliwość swobodnego przebywania w niezbyt wielkiej odległości od ciała. W trzecim dniu anioł wiedzie duszę przed tron Boga, który pozwala jej oglądać raj i piekło. Dopiero czterdziestego dnia dusza zbawiona uzyskuje ostateczną nagrodę¹⁴⁶.

W celu potwierdzenia a zarazem poszerzenia powyższych prób interpretacji scen w dolnej części płyty toruńskiej warto sięgnąć do tekstu Hildegardy z Bingen z *Liber Scivias*. W jednej ze swych wizji podaje ona następujący opis wyglądu cnoty Victorii: „Pięta zaś cnota uzbrojona w umieszczony na głowie hełm, odziana w zbroję, nagolenniki i żelazne rękawice, przepasana mieczem, trzymała w lewej ręce zwisający z ramienia puklerz, zaś prawym ramieniem dzierżyła włócznię. Pod jej stopami leżał jakby lew z rozwartą paszczą i wysuniętym z niej językiem, a także jakby jacyś ludzie, z których jedni trąbili na trąbach, inni na jakowys zabawnych instrumentach ucieszenie wtórowali, pozostali zabawiali się na wieloraki sposób; tych to razem ze lwem, wyobrażenie owo [cnota] depcząc stopami przebijało gwałtownie włócznią, którą trzymała w prawej ręce. I mówiło: Zwycięzam potężnego diabła i ciebie niewiści i zawiści, a także ciebie plugastwo ze zwodniczym i podejrzanym oszustwem”¹⁴⁷. Do powyższego tekstu dodaje Hildegarda swój komentarz, który w wielkim skrócie można streścić następująco: rozwarta paszcza lwa oznacza chęć pożarcia ludzi zrodzonych z Adama. „Jakoby jacyś ludzie” — to ludzie otumanieni przez szatana i skłaniający się ku niemu jako początkowi wszelkiego zła. Trąbiący — to ludzie krzyczący głosem zła, szalejący z pychy i zarozumiałstwa. Zabawiający się i grający na instrumentach — to ludzie zwiedzeni oszukańczymi iluzjami szatana i trwający w brudzie występków. Wszystkie te wyobrażenia depce i przebija cnota Zwycięstwa dzięki swej odwadze i zaufaniu Bogu¹⁴⁸. Wydaje się, że tekst Hildegardy z Bingen, bardzo popularny w średniowieczu, mógł wywrzeć pewien wpływ zarówno na sposób wyobrażania zmarłych na płytach grobowych, jak i na dekorację płyt nie tylko w XIII, lecz tak-



9. Viktoria z *Liber Scivias* Hildegardy z Bingen. Repr. S. Kobieltus

że w XIV w. Płyty brugijskie, a wśród nich płyta von Soestów byłyby tego dowodnym potwierdzeniem. „Dziki mąż” — „jakoby jakiś człowiek” gryziony przez lwa na płycie toruńskiej prezentuje dzieci Adama atakowane przez szatana. Odpowiednikami grających na różnych instrumentach i bawiących się ludzi są sceny uczt i zbierania owoców. Wyobrażenia te, jako iluzję raję, deptają Małgorzata i Jan. Wreszcie niewielka postać atakująca lwa dzidą to najprawdopodobniej zredukowana Victoria. Nie było potrzeby dodawania jej wyobrażenia na płytach biskupów czy rycerzy, gdyż ostry koniec pastorału przygważdzający lwa lub smoka, włócznia lub miecz ewokowały wystarczająco wyraźnie element zwycięskiego „calcatio”. Natomiast nie sugerowały tych treści ani strój, ani atrybuty kupca Jana i jego małżonki.

Sumując, na płycie toruńskiej znalazła swój wyraz plastyczny średniowieczna eschatologia, w której wiele miejsca poświęcono miejscu wiecznego szczęścia. Niewątpliwy wpływ na treści ideowe dekoracji płyty wywarła także liturgia pogrzebowa oraz literatura dewocyjna dotycząca śmierci, sądu i raję. Nie można pominąć roli literackiej spuścizny antycznej. Zatem opierając się na znajomości autorów pogańskich i chrześcijańskich wyrażono na płycie toruńskiej ideę raję za pomocą Niebiańskiej Jeruzolimy. Szczęściu pośmiertnemu widzianemu w perspektywie chrześcijańskiej eschatologii przeciwstawiono pogańskie rozkosze bazujące wyłącznie na cielesnej naturze człowieka. Płyta von Soestów stała się plastycznym wykładnikiem teologii wiecznego szczęścia po śmierci człowieka sprawiedliwego¹⁴⁹. Była „wezwaniami zwróconym do żyjących”¹⁵⁰.

PRZYPISY

¹ Płyta ma wymiary 176 × 320 cm i składa się z kilkunastu części nierównej wielkości złączonych ze sobą. Płytą zajął się szerzej Z. Kruszelnicki, *XIV-wieczna płyta nagrobna małżonków von Soest w Toruniu*, Studia Pomorskie, t. I, Wrocław—Kraków 1957, s. 103—154. Tam historia, stan badań i proveniencja warsztatowa.

² R. Heuer, *Thorner Kunstatertümer*, H. 1, Thorn 1916, s. 10—11.

³ Von Soestowie pochodzili z niemieckiego hanzeatyckiego miasteczka na północny wschód od Kolonii.

⁴ Z. Kruszelnicki, op. cit., s. 116.

⁵ Ibid., s. 115.

⁶ M. Magdański, *Organizacja kupiectwa i handlu toruńskiego do roku 1403*, Toruń 1939, s. 38.

⁷ J. Schildhauer, K. Fritze, W. Stark, *Die Hanse*, Berlin 1985, s. 52. W 1259 r. zbudowano w Toruniu sukiennice, a wiadomo, że Brugia w XIV w. znana była jako międzynarodowe centrum handlowe i największy port wywozu flandryjskiego sukna. M. Magdański, op. cit., s. 11 i 17; tenże, *Handel Torunia na morzu w wiekach średnich*, Poznań 1935, s. 19.

⁸ K. Magdański, *Organizacja...*, s. 38.

⁹ Ibid., s. 16; tenże, *Handel...*, s. 15.

¹⁰ R. Heuer, op. cit., s. 11; M. Magdański, *Organizacja...*, s. 39. Seryjność płyty nie wyklucza wymowy jej treści. Środowisko, w którym się pojawiała w określonym celu, odbierało ją jako indywidualną formę przekazu.

¹¹ R. Heuer, op. cit.

¹² J. Schildhauer, K. Fritze, W. Stark, op. cit., s. 143.

¹³ F. A. Greenhill, *Incised Effigial Slabs. A Study of Engraved Stone Memorials in latin Christendom, c. 1100 to c. 1700*, Vol. 1, London 1976, s. 28; M. Norris, *Monumental brasses. The Craft*, London-Boston 1978, s. 48—49

¹⁴ M. Norris, op. cit., s. 49; V. Vermeersch, *Grafmonumenten te Brugge voor 1578*, Vol. 1, *Synthese*, Brugge 1976, s. 207.

¹⁵ K. Bauch, *Das mittelalterliche Grabbild. Figürlicher Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa*, Berlin-New York 1976, s. 294; V. Vermeersch, op. cit., s. 216 i n.

¹⁶ J. Nowak, *Kościół katedralny w Poznaniu. Studium historyczne*, t. 1, Poznań 1959, s. 597—602; por. V. Vermeersch, op. cit., s. 197.

¹⁷ Z. Kruszelnicki, op. cit., s. 120.

¹⁸ Ibid., s. 118.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Np. biskup poznański Andrzej z Bnina (+1479) ufundował sobie płytę niemal na 20 lat przed swoją śmiercią; M. Norris, op. cit., s. 64.

²¹ Por. A. Czacharowski, *Toruń średniowieczny (do roku 1454)*, [w.] *Toruń dawny i dzisiejszy. Zarys dziejów*, red. M. Biskup, Warszawa-Poznań-Toruń 1983, s. 61—62; T. Jasiński, *Rzemiosła kowalskie średniowiecznego Torunia*, *Kwartalnik Historii Kultury Materialnej*, 1975, 2, s. 225 i n.

²² Z. Kruszelnicki, op. cit., s. 118.

²³ Por. J. Białostocki, *Drzwi śmierci: antyczny symbol grobowy i jego tradycja*, [w:] tenże, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, vol. 1, Warszawa 1982, s. 169—170; J. Kębłowski, *Pomniki Piastów śląskich w dobie średniowiecza*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1971, s. 75—76.

²⁴ I. Ragusa, *Terror demonum and terror inimicorum: The two lions of throne of Solomon and the open door of paradise*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1977, 2, s. 107.

²⁵ Por. S. Kobielus, *Niebieska Jerozolima — temat biblijny w sztuce*, *Studia Theologica Varsaviensia*, 1985, 1, s. 85—107.

²⁶ G. Henderson, *Wczesne średniowiecze*, przeł. P. Paszkiewicz, Warszawa 1984, s. 128.

²⁷ Por. wyobrażenie Matki Bożej na tkaninie z VI w. pochodzącej z Egiptu. *Age of spirituality. Late Antique and Early Christian Art third to seventh Century. Catalogue of the exhibition at The Metropolitan Museum of Art 1977—1978*, Ed. K. Weitzmann, New York 1979, il. XIV.

²⁸ Por. P. C. Claussen, *Das Reliquiar von Montier-en-Der. Ein spätantikes Diptychon und seine mittelalterliche Fassung*, *Pantheon*, 36, 1978, 4, s. 313, il. 7.

²⁹ Por. np. V. Freerk, *Untersuchungen zur Kunst des 12. Jahrhunderts im Kloster Komburg*, Stuttgart 1963, s. 81 i n.

³⁰ Np. portal główny katedry w Modenie we Włoszech.

³¹ Np. trzynastowieczna fasada zachodnia katedry w Wells w Anglii.

³² Na wstęgach nie ma tekstów. Od apostołów odróżnia ich także brak nimbu.

³³ Np. na czternastowiecznych wyobrażeniach proroków i apostołów z „Psalterium, Chronicon Petroburgense, Bestiarium”, z Collegium Corpus Christi w Cambridge, il. wg *A Biblia Antigo e Nôvo Testamentos*, Vol. 5, Sao Paulo 1964, s. 374—377.

³⁴ Apostołów rozpoznano wg ich atrybutów. Natomiast uzgodnienie na ich podstawie odpowiednich proroków jest tylko prawdopodobne gdyż nie istniały tutaj ściśle obowiązujące zasady. Tę wersję podano za E. Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Paris 1949, s. 248, p. 3.

³⁵ „Stare hominis, in fide consistere significat. Jacere, aut vitium aut tentationibus succumbere”. Hraban Maur, *De universo*, PL 111, 178.

³⁶ Doskonale to sformułował A. Malraux — „Rzeźbiarz wprowadza zmarłego w pewien świat, który go przyjmuje jak poświęcona ziemia”. — tenże, *Przemiana Bogów. Nadprzyrodzone*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1985, s. 308.

³⁷ P. Sczaniecki, *Gest modlitewny w późnym średniowieczu*, [w:] *Kultura elitarna a kultura masowa w Polsce późnego średniowiecza*, red. B. Geremek, Wrocław 1978, s. 50.

³⁸ L. Kaliński, *Płyta nagrobkowa Jana z Czerniny w Rydzynie*, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z historii sztuki, 1962, 1, s. 15.

³⁹ „Qui stat in porta, partim videtur, partim non videtur”. Hildebert z Tours, *Sermones de Sanctis*. In Purificatione B. Mariae III, PL 171, 626; por. F. A. Greenhill, op. cit., s. 35.

⁴⁰ „Oculi designant contemplationem”. Hugo ze Św. Wiktora. Appendix ad Hugonis opera mystica. Sermones centum, PL 177, 937.

⁴¹ Honoriusz z Autun, *Speculum Ecclesiae*, PL 172, 424. Zdaniem tegoż „Paradisorum tria sunt genera: voluptuosa dulcedo visibilium, quae irrigatur sicut hortus deliciarum; sincera puritas spiritualium, quae in se conservat hominem; delicio-sa veritas super celestium”. Appendix ad Hugonis opera dogmatica. Miscelanea, PL 177, 741.

⁴² Rzeki symbolizowały wieloraką obfitość raju. Tygrys płynął winem, Eufrat mlekiem, Pison miodem, Gihon oliwą. Rdz 2, 11—15; *Apokryfy Nowego Testamentu*, opr. Daniel Rops, F. Amiot, przeł. Z. Romanowiczowa, Londyn 1955, s. 233; Honoriusz z Autun, *Speculum Ecclesiae*, PL 172, 833.

⁴³ „Allegorice Ecclesia est paradus, omnibus spiritualibus deliciis plenus”. Honoriusz z Autun, *Expositio in Cantica canticorum*, PL 172, 425.

⁴⁴ „Quatuor flumina fontis quatuor Evangelia Christi”. Hugo ze Św. Wiktora, *Allegoriae in Vetus Testamentum*, PL 175, 638.

⁴⁵ „Quatuor flumina quae inde oriuntur quatuor evangelistae intelligitur”. Honoriusz z Autun, *Speculum Ecclesiae*, PL 172, 833.

⁴⁶ Na brugijskich płytach nagrobnych kobieta z reguły stoi po lewej stronie mężczyzny. V. Vermeersch, op. cit., s. 148; strona prawa uważana była za stronę dobra i mężczyzny, a strona lewa za stronę zła i kobiet. F. Möbius, H. Scieurie, *Symbolwerte mittelalterlicher Kunst*, Leipzig 1984, s. 74.

⁴⁷ Wg św. Tomasza z Akwinu kobieta od początku była mniej doskonała od mężczyzny, była „naturaliter minoris virtutis et dignitatis quam vir”. *Summa Theologica*, I, 92, I, 2; por. J. Delmeau, *Strach w kulturze Zachodu. XIV—XVIII w.*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1986, s. 294 i n.

⁴⁸ E. B. Smith, *Architectural symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages*, Princeton-New Jersey 1956, s. 153.

⁴⁹ E. Panofsky, *Tomb sculpture*, London 1964, s. 46.

⁵⁰ J. Danielou, *Les Anges et leur mission d'après les Pères de l'Eglise*, Paris 1953, s. 127; E. B. Smith, op. cit., s. 153.

⁵¹ J. Danielou, op. cit., s. 123—124; Już w XI i XII wieku w dekoracji zachodnich liturgicznych manuskryptów pojawia się w scenie Zaśnięcia Marii wyobrażenie jej duszy w półpostaci maleńkiego, nagiego dziecka. E. Staedel, *Ikongraphie der Himmelfahrt Mariens*, Leipzig-Strassburg-Zürich 1935, s. 28.

⁵² Św. Grzegorz z Nyssy, *Zycie św. Makryny*, przeł. W. Kania, *Analecta Cracoviensia*, 1971, s. 397; wg św. Efrema aniołowie strzegą duszy podczas podróży

niebieskiej przed demonami, które chcą jej zastąpić drogę. J. Danielou, op. cit., s. 130.

⁵³ Hildebert z Tours, Sermones de Sanctis. In dedicatione Ecclesiae II, PL 171, 734; Podobnie sądzi Honoriusz z Autun, „Ita cum justus in extremis agit, angelus sui custos cum multitudine angelorum venit et animam ejus sponsam Christi de carcere corporis tollit... ad coeleste perducit palatium, in spiritualem paradysum”. Elucidarium, PL 172, 1157.

⁵⁴ Por. J. Danielou, op. cit., s. 72.

⁵⁵ Być może, że do takiego wyobrażania duszy skłaniały względy czysto formalne lub doktrynalne, np. w celu uniknięcia określenia płci.

⁵⁶ W „wieku zmartwychwstania”, które to określenie można zastosować także do ponadczasowego wyglądu Małgorzaty i Jana. Sw. Tomasz z Akwinu podaje, że człowiek zmartwychwstanie z ciałem w wieku młodzieńczym. Por. *Summa Theologica*, S, 81, I, o.

⁵⁷ W tzw. geście „commendatio”. Por. przypis 79.

⁵⁸ Por. Z. Waźbiński, *Renesansowy akt wenecki*, Warszawa 1967, s. 79; por. także Filon Aleksandryjski, *Pisma*, t. 1, przeł. L. Joachimowicz, Warszawa 1986, s. 123 i n; Już w antyku pojawiają się wyobrażenia duszy także w postaci ludzkiej, m.in. na tzw. sarkofagach prometejskich. A. J. Festugière, *La mosaïque de Philippiopolis et les sarcophages „au Prométhée”*, La Revue des Arts. Musées de France, 1957, 5, s. 195 i n.

⁵⁹ Honoriusz z Autun, *Scala coeli major*, PL 172, 1236.

⁶⁰ Prawie na każdej płycie brugijskiej znajduje się wyobrażenie Abrahama. V. Vermeersch, op. cit., s. 158.

⁶¹ „Quanam regione jubebis animam requiescere puram? Gremio senis abdita sancti recubabit”. Aureliusz Prudencjusz, *Carmina*, Cathemerinon, PL 59, 887.

⁶² Honoriusz z Autun, *Speculum Ecclesiae*, PL 172, 1039; podobnie Hugo ze św. Wiktora „Sinus Abrahae, est requies bonorum pauperum”. *Allegoriae in Novum Testamentum*, PL 175, 822.

⁶³ *Liber usualis missae et officii pro dominicis et festis*, Parisiis-Tornaci-Romae 1951, s. 1765; Por. L. Eisenhofer, *Handbuch der katholischen Liturgik*, B. 2, Freiburg im Br. 1933, s. 436.

⁶⁴ W trosce o życie pozagrobowe bogatsze rodziny kupieckie Torunia, np. von Soestów miały własnych kapelanów, którzy mieszkali razem w pobliżu klasztoru franciszkanów. A. Czacharowski, op. cit., s. 96.

⁶⁵ Lokalizacja w górnej części bramy rajy postaci Abrahama lub Najwyższego przyjmujących duszę ma swoje analogie w umieszczaniu wyobrażeń tych osób w archiwoltach portali wielu średniowiecznych świątyń. J. Ragusa, op. cit., s. 108—109.

⁶⁶ Por. Dn 7, 9; Ap 4, 2.

⁶⁷ G. Cames, *Allégories et symboles dans l'Hortus deliciarum*, Leiden 1971, s. 124—125.

⁶⁸ Honoriusz z Autun pisze „Abraham qui Ysaac sacrificavit est Deus Pater qui Filium suum pro nobis immolavit”. *Speculum Ecclesiae*, PL 172, 911.

⁶⁹ J. Wierusz-Kowalski, *Liturgika*, Warszawa 1955, s. 299; *Liber usualis...*, s. 1768.

⁷⁰ Quaelibet fidelis anima Hierusalem dicitur, quae contemptis saecularibus curis meditando coelestia contemplatur”. Hugon z Folietto, *De claustrum animae*, PL 176, 1141.

⁷¹ Hildebert z Tours, *Sermones de tempore*, PL 171, 499. Na płycie nagrobnej Eudeline Chaubrant (+1338) i jej dwu córek, nad postaciami anioł unosi trzy korony. Por. F. W. Creeny, *A book of facsimiles of monumental brasses on the continent of Europe*, London 1884, il 41.

⁷² Hraban Maur, *De universo*, PL 111, 580; por. Jk 1, 12; Ap 2, 10. Na wcześniejszych kamiennych płytach nagrobnych nad głowami postaci wyobrażano niekiedy „Dexteram Dei”, np. na płycie Madame Perone (+1248). F. W. Creeny, op. cit., il. 6; por. także E. Hall, H. Uhr, *Aureola and Fructus: Distinctions of Some Crowns in Early Flemish Painting*, *The Art Bulletin*, 60, 1978, 2, s. 249 i n.

⁷³ H. Sedlmayr, *Architektur als abbildende Kunst*, [w:] tenże, *Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte*, B. 3, Wien-München 1960, s. 227; Honoriusz z Autun, *Gemma animae*, PL 172, 651.

⁷⁴ Identyczny wyraz twarzy oraz układ włosów występuje u postaci na płycie nagrobnej Roberta Braunche i jego dwu żon z 1364 r. M. Norris, op. cit., il. 139.

⁷⁵ *Ibid.*, s. 70.

⁷⁶ *Ibid.*, s. 69.

⁷⁷ Z. Kruszelnicki, op. cit., s. 108.

⁷⁸ M. Norris, op. cit., s. 53 i n.; Z. Kruszelnicki, op. cit., s. 125; H. Eichler, *Die gravierten Grabplatten aus Metall im 14. Jahrhundert und ihre Vorstufen*, *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, B. 54, H. 4, 1933, s. 8.

⁷⁹ Por. A. J. Gurjewitsch, *Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen*, Dresden 1983, s. 309; R. Schmidt-Wiegand, *Gebärden-sprache im mittelalterlichen Recht. Frühmittelalterliche Studien*, 16, 1982, s. 373; w układzie rąk obojga małżonków prawa ręka nałożona jest na lewą, co można zinterpretować jako symbol dominacji dobra nad złem, ducha nad ciałem, podobnie jak to ma miejsce w przypadku nałożenia prawej nogi na lewą w wyobrażeniach ukrzyżowanego Chrystusa. Por. E. Möbius, H. Scieurie, op. cit., s. 74—75.

⁸⁰ Por. L. Kalinowski, *Treści ideowe i estetyczne Drzwi Gnieźnieńskich*, [w:] *Drzwi Gnieźnieńskie*, t. 2, red. M. Walicki, Wrocław 1959, s. 93 i n., il. 124; W. von den Steinen, *Altchristlich — mittelalterliche Tiersymbolik*, *Symbolon*, *Jahrbuch für Symbolforschung*, B. 4, Basel-Stuttgart 1964, s. 241; Na płycie Roberta Braunche, powalonego „dzikiego męża” atakuje sokół, symbol szatana. H. Sachs, E. Badstübner, H. Neumann, *Christliche Ikonographie in Stichworten*, Leipzig 1980, s. 364.

⁸¹ Antyczny motyw stania zmarłego na zwierzęciu odrodził się w XII w. a w XIII w. stał się zwyczajem powszechnym i wg E. Mâle miał swoje podstawy w prądach mistycznych średniowiecza. L. Kalinowski, *Płyta nagrobkowa...*, s. 11; T. Cieński, *Z symboliki ikonograficznej śląskich nagrobków piastowskich XIV w.*, *Roczniki Sztuki Śląskiej*, 1, 1959, s. 49; E. Mâle, op. cit., s. 402.

⁸² Temat „dzikich ludzi” trafił także do malarstwa ściennego. W Alhambrze tzw. Sala Sprawiedliwości pokryta została po 1354 r. dekoracją, w której występuje m.in. „dziki mąż” atakowany przez chrześcijańskiego rycerza. J. D. Dodds, *The Paintings in the Sala de Justitia of the Alhambra: Iconography and Iconology*, *The Art Bulletin*, 61, 1979, 2, s. 186—187; z 1 ćwierci XV w. pochodzi malowidło wyobrażające m.in. walkę „dzikich mężów” w izbie na pierwszym piętrze kamienicy Rynek St. Miasta 17 w Toruniu. Por. J. Domański, *Uwagi o programach ideowych i systemach dekoracyjnych gotyckich malowideł ściennych w budowlach świeckich na terenie Prus Krzyżackich i Królewskich*, [w:] *Sztuka Pobrzeża Bałtyku*, Warszawa 1978, s. 162. Liczne wyobrażenia „dzikich mężów” występują w dekoracji marginalnej niektórych czeskich manuskryptów, np. tzw. Biblii Wacława IV z 1390 r. czy Graduale z Litomierzyc sprzed 1517 r.; por. także K. Sälzle, *Tier und Mensch. Gottheit und Dämon*, München 1965, s. 295—296.

⁸³ R. Bernheimer, *Wild Men in the Middle Age. Study in Art. Sentiment and Demonology*, Cambridge 1952, s. 22.

⁸⁴ *Ibid.*, s. 21.

⁸⁵ *Ibid.*, s. 52.

⁸⁶ R. Dieckhoff, *Antiqui — moderni. Zeitbewusstsein und Naturverfa-*

rung im 14. Jahrhundert, [w:] *Die Parler und des schöne Stil 1350—1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln*, B. 3, hrsg. A. Legner, Köln 1978, s. 88—89; S. Świeżawski, *Dzieje filozofii europejskiej w XV wieku*, t. 4, Warszawa 1979, s. 28.

⁸⁷ J. Kłoczowski, *Wspólnoty chrześcijańskie. Grupy życia wspólnego w chrześcijaństwie zachodnim od starożytności do XV wieku*, Kraków 1964, s. 488.

⁸⁸ *Ibid.*, s. 493.

⁸⁹ S. Świeżawski, op. cit., s. 26; J. Leclercq, F. Vandenbroucke, L. Bouyer, *La spiritualité du Moyen Age*, Paris 1961, s. 515.

⁹⁰ J. Leclercq..., op. cit., s. 519.

⁹¹ Pierwsze wspólnoty begardów zawiązały się w Brugii już w połowie XIII w. Beginki, które utrzymywały się głównie z taktwa, wyrobu koronek oraz pielęgnowania chorych, tworzyły m.in. w Gandawie i Brugii autonomiczne osiedla tzw. beginaze. U. Borkowska, *Beginki i begardzi*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, t. 2, Lublin 1976, szp. 178; w Toruniu przy Starym Mieście istniał konwent beginek. A. Czacharowski, op. cit., s. 98.

⁹² W. Hryniewicz, *Bracia i siostry wolnego ducha*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, t. 2, Lublin 1976, szp. 1006.

⁹³ R. Dieckhoff, op. cit., s. 89—90; R. Bernheimer, op. cit., s. 5.

⁹⁴ R. Bernheimer, op. cit., s. 8; R. Dieckhoff, op. cit., s. 89—90.

⁹⁵ C. Bartnik, *Adamici*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, t. 1, Lublin 1973, szp. 75.

⁹⁶ R. Bernheimer, op. cit., s. 120; Por. Z. Kruszelnicki, op. cit., s. 136, p. 78.

⁹⁷ Por. R. Wittkower, *Marvels of the East. A Study in the History of Monsters*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, V, 1942, s. 177.

⁹⁸ M. Hennel-Bernasikowa, *Arrasy krajobrazowo-zwierzęce*, [w:] *Arrasy flamandzkie w zamku królewskim na Wawelu*, red. J. Szablowski, Warszawa 1975, s. 235 i 241.

⁹⁹ F. Klingender, *Animals in art and thought to the end of the Middle Ages*, London 1971, s. 429; M. Hennel-Bernasikowa, op. cit., s. 241.

¹⁰⁰ Por. E. Panofsky, op. cit., s. 39.

¹⁰¹ Honoriusz z Autun, *Speculum Ecclesiae*, PL 172, 915 oraz *Liber duodecim quaestionum*, PL 172, 1183.

¹⁰² *Liber usualis...*, s. 1813.

¹⁰³ Na wielu innych płytach deptane są wyobrażenia smoków; na płycie biskupów Burcharda von Serken i Johana von Mul deptane są syreny, M. Norris, op. cit., il. 138.

¹⁰⁴ Symbolizuje je prawdopodobnie maczuga. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, t. 3, Paris 1974, s. 194.

¹⁰⁵ H. K. Cameron, *The 14 th-century school of flemish brasses*, *Transactions of the Monumental Brass Society*, vol. XI, part II, 1970, s. 56—57.

¹⁰⁶ V.-H. Debidour, *Le bestiaire sculpté du Moyen Age en France*, Paris 1961, s. 220.

¹⁰⁷ Na innych płytach użyto m.in. bazyliuszka, smoka, a także zwierząt historycznych lecz o wyłącznie negatywnej symbolice. H. K. Cameron, op. cit., s. 57, fig. 3.

¹⁰⁸ H. Mode, *Fabeltiere und Dämonen. Die phantastische Welt der Mischwesen*, Leipzig 1983, s. 128; V.-H. Debidour, op. cit., s. 218.

¹⁰⁹ R. Haman-McLean, *Antikenstudium in der Kunstwissenschaft des Mittelalters*, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, B. 50, 1949/1950, s. 196—197; Z. Kępiński, *Symbolika Drzwi Gnieźnieńskich*, [w:] *Drzwi Gnieźnieńskie*, t. 2,

s. 207; J. Chevalier, op. cit., t. 2, Paris 1973, s. 389—390; A. Dante, *Boska Komedia*, przeł. A. Świdorska, Kraków 1947, *Czyściec* 32, 43.

¹¹⁰ Wg Hrabana Maura gryfy „possunt significare ferocitatem persecutorum, et elationem superborum, qui infesti sunt homines, qui simplicitatem Christianorum sequuntur et rationabiliter vivunt”. De universo, PL 111, 222; J. Duchaussoy, *Le bestiaire divin ou la symbolique des animaux*, Paris 1972, s. 180.

¹¹¹ Występuje np. na relikwiarzu Karola Wielkiego z 1215 roku w Akwizgranie, na bordiurze Drzwi Gnieźnieńskich, L. Kalinowski, *Treści ideowe...*, s. 91; w dekoracji marginalnej manuskryptów, np. mszału z 1 poł. XIV w. z klasztoru w Prüm w Niemczech — K. Sälzle, op. cit., s. 294.

¹¹² F. Klingender, op. cit., s. 215.

¹¹³ Ibid., s. 396.

¹¹⁴ Hildegarda z Bingen, *Physica*, PL 197, 1332.

¹¹⁵ F. Klingender, op. cit., s. 403.

¹¹⁶ Ibid., s. 413, il. 244.

¹¹⁷ H. K. Cameron, op. cit., s. 62, fig. 7.

¹¹⁸ Z. Kruszelnicki, op. cit., s. 111.

¹¹⁹ G. G. Coulton, *Panorama średniowiecznej Anglii*, przeł. T. Szafar, Warszawa 1976, s. 289.

¹²⁰ Por. Z. Kruszelnicki, op. cit., s. 111.

¹²¹ G. de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane 1450—1600*, t. 1, Genève 1958, s. 153.

¹²² Ph. Picinello, *Mundus symbolicus in emblematum universitate formatus...*, Coloniae Agr. 1681, L. V. c. 44, 623.

¹²³ J. Pokora, *Mondo cane. Refleksje nad renesansową rzeźbą psa z Brzegu i jej dziejami*, BHS, 1983, 1, s. 66.

¹²⁴ M. Rzepińska, *Osobliwe charty Sigismonda Malatesty. Próba interpretacji fresku Pierra della Francesca w Rimini*, Rocznik Historii Sztuki, t. 9, 1973, s. 16.

¹²⁵ Por. Ps 21, 21; Prz 26, 11; Ap 22, 15.

¹²⁶ V.-H. Debidour, op. cit., s. 388; R. Haman, *Tierplastik im Wandel der Zeiten*, Berlin 1949, s. 11.

¹²⁷ Hraban Maur, De universo, PL 111, 224.

¹²⁸ Hildegarda z Bingen, De Physica, PL 197, 1327.

¹²⁹ V. Vermeersch, op. cit., s. 161.

¹³⁰ Np. sarkofag dionizyjski z Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku czy sarkofag z Walters Art Gallery w Baltimore. E. Panofsky, op. cit., s. 34, il. 105, 106, 107.

¹³¹ Podobne sceny spotykamy na wielu innych płytach nagrobnych, m.in. na płycie Roberta Braunche.

¹³² Na innych płytach flandryjskich wyobrażano także sceny polowań, np. na płycie Albrechta Hövenera. W miejsce polowań i uczt na płycie biskupów Burcharda von Serken i Johanna von Mul ukazano epizody z życia świętych. R. Norris, op. cit., il. 58, 137, 138.

¹³³ Funebrzną wymowę bankietów „dzikich ludzi” podkreśla V. Vermeersch, op. cit., s. 155.

¹³⁴ R. Bernheimer, op. cit., s. 103

¹³⁵ Saturn w astrologii uważany był za najbliższą niebu gwiazdę stałą, z której przybywały i na którą odchodziły ludzkie dusze. A. Krawczuk, *Mitologia starożytnej Italii*, Warszawa 1982, s. 44.

¹³⁶ J. G. Frazer, *Złota gałąź*, przeł. H. Krzeczowski, Warszawa 1965, s. 455.

¹³⁷ J. Krokowski, *Wstęp*, [w:] Owidiusz, *Przemiany*, przeł. B. Kiciński, Wrocław 1953, s. LXXIV.

¹³⁸ F. Ghisalberti, *Mediaeval biographies of Ovid*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 9, 1968, s. 15 i 25; J. Krokowski, op. cit., s. LXXV.

¹³⁹ J. Krokowski, op. cit., s. LXXVI.

¹⁴⁰ Owidiusz, *Przemiany*, 1, 89—90, 103—104, 111—112.

¹⁴¹ P. Wergiliusz Maro, *Eneida*, przeł. T. Karyłowski, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1981, VI, 637—639, 656—657.

¹⁴² Por. E. Panofsky, op. cit., s. 43.

¹⁴³ Wg Hugona ze Św. Wiktora „coelum designat: summa, invisibilia, spiritualia. Terra designat: ima, visibilia, homines, corporalia...”. *Allegoriae in Vetus Testamentum*, PL 175, 635.

¹⁴⁴ R. Heuer, op. cit., s. 13.

¹⁴⁵ J. Gąsowski, *Mitologia Celtów*, Warszawa 1979, s. 154 i n.

¹⁴⁶ E. Testa, *De symbolismo ecclesiae matris, Verbum Domini*, 1961, 39, s. 149—150.

¹⁴⁷ *Hildegardis Scivias. Corpus Christianorum. Continuatio medievalis*, XLIII. A. Turnhout 1978, s. 372—373.

¹⁴⁸ *Ibid.*, s. 383—384.

¹⁴⁹ F.A. Greenhill, op. cit., s. 35.

¹⁵⁰ G. Duby, *Czasy katedr. Sztuka i społeczeństwo 980—1420*, przeł. K. Dolańska, Warszawa 1986, s. 297.