

# Zofia Rozanow

---

## Treści literackie miniatur Graduału Olbrachta

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 51/3, 203-247

---

1960

Artykuł został zdigitalizowany i 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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

ZOFIA ROZANOW

## TREŚCI LITERACKIE MINIATUR GRADUAŁU OLBRACHTA

*Moim Rodzicom*

### Słowo wstępne

Krakowskie środowisko miniatorskie, kształtujące się już w pierwszej ćwierci w. XV, około połowy stulecia krystalizuje dostatecznie swoje oblicze formalne, by zyskać miano szkoły malarskiej. Niepoślednią rolę odegrały tu bibliofilskie zamiłowania biskupa Zbigniewa Oleśnickiego, fundatora pierwszej księżnicy Bursy Jerozolimskiej i hojnego donatora biblioteki kapitulnej na Wawelu, zasługujące w pełni na miano mecenatu artystycznego. Fundacje jego zapoczątkowują wspinały ciąg rozwojowy krakowskiej produkcji miniatorskiej, która za panowania ostatnich Jagiellonów dochodzi do swego szczytowego rozwoju. Na przełomie XV i XVI stulecia wśród krakowskich pracowni iluminatorskich naczelne miejsce zajmują: miniaturzysta Kodeksu Behema, mistrz Pontyfikału Erazma Ciołka i wreszcie bliżej dotąd nieznani twórcy Graduału Jana Olbrachta. Zabytek ten wyszedł z pracowni związanej prawdopodobnie z katedralną szkołą wawelską, której założyciela upatrywać należy w osobie Jana Olbrachta. Pracownia ta działała jeszcze do pierwszych lat panowania Zygmunta Starego, na co wskazuje mszał wykonany dla Kaplicy Zygmuntowskiej około 1510 r. oraz pozostający z nim w pewnym pokrewieństwie formalnym Mszał Jasnogórski<sup>1</sup>. Czołowym jednak i nie mającym odpowiednika zabytkiem dla tej grupy pozostaje główna fundacja Olbrachtowa, jaką jest trzytomowy Graduał Katedry Wawelskiej. Było to *votum* błagalne o przywrócenie zdrowia śmiertelnie już chorego monarchy. Ukończono Graduał dopiero po upływie czterech i pół lat od zgonu fundatora, 26 stycznia 1506.

Tę monumentalną fundację tworzą trzy tomy: pierwszy stanowi tzw. *Proprium de tempore*, drugi *Proprium de sanctis*, ostatni *de Beate Mariae Virginis*. Wszystkie woluminy łącznie posiadają 971 kart wyjątkowo

<sup>1</sup> S. Sawicka, *Nieznany krakowski rękopis iluminowany z początku XVI wieku*. Studia Renesansowe. T. 2. Wrocław 1957.

dużego formatu, bo około 75×53 cm. Niezwykle staranne wykonanie techniczne dzieła — zarówno od strony pisarskiej, jak też introligator-skiej — uzupełnia wspaniała dekoracja plastyczna w postaci 47 miniatur. Twórcy iluminacji nie są znani. Wprawdzie tom 3 na karcie 1v zawiera ozdobny explicit z imionami autorów, lecz odnoszą się one prawdopodobnie do kopistów. Zawile i ozdobne ściągnięcia stwarzają daleko idące trudności w poprawnym ich odczytaniu. Według lekcji Mieczysława Gębarowicza<sup>1a</sup> „*Stanislaus scripsit, Thomas complevit notaveruntque*“ (co znaczy, iż Stanisław pisał i stawiał nuty, a Tomasz dokończył to, co poprzednik zaczął). Zofia Budkowa<sup>1b</sup> podaje natomiast inny wariant ściągnięcia: „*Stanislaus Thomas scripserunt, Thomas complevit notavitque*“ (to znaczy, że obaj pisali, Tomasz ponadto pisał tekst nutowy, co uzasadniałoby umieszczenie podpisu samego Tomka, jako głównego skryptora na ostatniej karcie Graduału). Wiązanie słowa „*complevit*“ z osobą Tomasza czy Stanisława w sensie „uzupełnił“ plastycznie, czyli iluminował — jak sugerowali to Polkowski, Essenwein i Łętowski<sup>2</sup> — również nie daje rezultatu, gdyż tego typu zapis odnosić się może jedynie do osoby kopisty. Można przypuścić, że prócz gmerku umieszczonego przez malarzy w miniaturze ze sceną adoracji Hostii (1, k. 265v)<sup>3</sup> wskazówką może być napis na banderoli z tarczami herbowymi króla i Jana Jordana w tomie 3 Graduału (k. 1). Napis bowiem opiewa: „*Serenissimo Domino Rege iubente Johanne Jordan Zuppario ministrante*“, co wskazuje, że opiekę nad wykonaniem dzieła sprawował Jordan, żupnik wielicki, a zatem wykonawców zapewne opłacano z dochodów żup wielickich. Przebadanie rachunków z lat 1499—1506 mogłoby pozwolić na ujawnienie malarzy Graduału. Chyba jednak imiona ich pozostaną już na zawsze okryte tajemnicą, gdyż, jak wiele innych bezcennych źródeł polskich, archiwalia wielickie znikły w pożodze wojennej.

Ten nieprzeciętny pod względem wartości artystycznej i znaczenia dla dziejów miniaturstwa polskiego zabytek tylko w niewielkim stopniu był opracowany i zbadany. W ubiegłym stuleciu poświęcano mu jedyń-

<sup>1a</sup> W. Terlecki, *Miniatury Graduału z fundacji króla Jana Olbrachta*. Źródła artystyczne miniatur i stosunek do grafiki zachodniej, koloryt i ikonografia. Lwów 1939, s. 95, przypis 123.

<sup>1b</sup> Pani prof. Zofii Budkowej za łaskawą pomoc i podanie nowej wersji lekcji explicitu składam serdeczne wyrazy podziękowania.

<sup>2</sup> I. Polkowski, *Katalog rękopisów kapitułnych Katedry Krakowskiej*. Archiwum do Dziejów Literatury i Oświaty. T. 3. Kraków 1884, nry 42—44. — L. Łętowski, *Katedra Krakowska na Wawelu*. Kraków 1859, s. 96, 97. — A. Essenwein, *Die mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau*. Leipzig 1869, s. 185.

<sup>3</sup> W ten sposób oznaczono lokalizację w Graduale. Liczba przed przecinkiem wskazuje tom.

krótkie wzmianki i notatki katalogowe<sup>3a</sup>, w dwudziestoleciu 8 miniatur Graduału publikował z krótkim komentarzem Feliks Kopera w *Dziejach malarstwa w Polsce* błędnie dopatrując się ręki tego samego artysty w miniaturach Kodeksu Behema i Pontyfikału Ciołka<sup>3b</sup>. Fachowego opracowania katalogowego zabytku dokonał Stefan Komornicki publikując go w roku 1935<sup>4</sup>. Jedynym, jak dotąd, monografistą tego znakomitego zabytku krakowskiego miniatorstwa jest Władysław Terlecki, który poświęcił mu w 1925 r. rozprawę doktorską. W części pierwszej praca zajmuje się zagadnieniami formy, stylu i autorstwa. Część drugą stanowią opis i objaśnienie miniatur. Autor w sposób wyczerpujący i bezsporny wykazuje zależności kompozycyjne miniatur od pierwowzorów grafiki niemieckiej, przeprowadza niezwykle wnikliwe studium kolorystyczne zabytku oraz stwierdza udział dwu rąk malarskich przy zdobieniu kodeksu<sup>5</sup>. Wnioski autora w odniesieniu do pierwszej części pracy pozostają po upływie 35 lat nadal słuszne i obowiązujące, natomiast znacznej modyfikacji w świetle nowszych badań musi ulec ikonograficzna interpretacja miniatur. Nowe dane do badań nad Graduałem daje praca Stanisławy Sawickiej, której autorka zarysowuje wspólny krąg warsztatowy iluminowanych kodeksów związanych z fundacjami Jagiellonów<sup>6</sup>. Na cytowanej literaturze kończą się dotychczasowe zainteresowania Graduałem Olbrachta, nawet w połowie nie wyczerpując jego bogatej i złożonej problematyki.

Dotychczasowe zainteresowania Graduałem w minimalnym stopniu kierowały się ku jego stronie ikonograficznej. Nie usiłowano też nigdy wyjaśnić celowości umieszczania tzw. scenek rodzajowych w marginaliach kart ani tym bardziej dopatrywać się powiązań treściowych z przedstawieniami w miniaturach. Spowodowało to szereg niejasności w poprawnym odczytaniu ideowych treści iluminacji Graduału i stało się przyczyną licznych błędnych określeń ikonograficznych poszczególnych przedstawień. Z 43 miniatur zdobiących karty kodeksów 16 stanowi rozbudowane kompozycje formalne o znaczeniu symbolicznym, a bogactwo przedstawień figuralnych ożywiających bordiury, nie znajdujące równego sobie odpowiednika w zabytkach polskich, pozwala na przebadanie zasad kompozycji plastycznej, wiążącej się ściśle z założeniami ideowymi. Organizacja formalna iluminowanej strony opiera się na tych samych

<sup>3a</sup> O publikacjach na temat Graduału zob. Terlecki, *op. cit.*, s. 101, przypis 2.

<sup>3b</sup> F. Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce*. T. 2. Kraków 1926, s. 3—7.

<sup>4</sup> S. Komornicki, *Graduel du roi Jean Albert Jagellon*. Bulletin de la Société Française de Reproduction des Manuscrits à Peintures, (Paris) 1935.

<sup>5</sup> Dane o powstawaniu tej pracy zob. Terlecki, *op. cit.*, s. 101, przypis 1.

<sup>6</sup> Sawicka, *op. cit.*, s. 77—83.

zasadach, co cała plastyka średniowiecza. Również i tu obowiązuje kompozycja ideowa, dzięki której poszczególne strefy dwuwymiarowej płaszczyzny karty podlegają zasięgowi wpływów sił niebieskich, ziemskich i szatańskich, a liczne przedstawienia ludzkie, zwierzęce i roślinne, wplecione pozornie bez związku w marginalne zwoje, składają się na głoski tego symbolicznego języka. Iluminacje Graduału zbliżają się w swym ogólnym układzie kompozycyjnym do schematów konstrukcyjnych średniowiecznego kazania. Podobnie jak w przykładzie literackim, motywem głównym jest odpowiedni tekst ewangeliczny, którego myśl przewodnią rozwija w dalszym ciągu komentarz, często posługujący się kontrastowymi zestawieniami i przeciwstawieniami, tak w iluminacjach główne wartości ideowe zawiera przeważnie miniatura, a uzupełnieniu i dalszemu rozwinięciu jej treści poświęcona jest rozbudowana dekoracja marginalna. Tematyka szeregu przedstawień w Graduale, kształtowana głównie w oparciu o *Nowy Testament* i *Dzieje Apostolskie*, nie nastrecza specjalnych trudności w poprawnym odczytaniu jej uzupełniających symbolicznych komentarzy plastycznych. Jasną i czytelną aluzją do sceny Bożego Narodzenia jest umieszczone w bordiurze karty drzewo Jessego (1, k. 55), podobnie w scenie Zmartwychwstania (1, k. 222) ukryta na dolnym marginesie lwica budząca do życia oddechem swoje małe stanowi wymowną ilustrację do słów Honoriusza z Autun: „*Ut leonis catulus resurrexit Dominus*“. Pawiem, symbolem zmartwychwstania i nieśmiertelności, posługuje się iluminator w scenie męczeństwa św. Stanisława (2, k. 102v), a po raz drugi w Zaśnięciu Marii (2, k. 142v). Obok symboli boskich występują w marginaliach również przedstawiciele szatana; przy wyobrażeniu świątyni Dawidowej na dolnym marginesie karty kryją się ptaki zła i ciemności: sowa, wrona i sroka (1, k. 307), a w miniaturze dedykacyjnej z Janem Olbrachtem pod opiekę Madonny odzianej w słońce uciekają ptaki — dusze ludzkie gonione przez złowrogie putto o właściwościach demona (3, k. 63v).

Wątki powyższe nie wyczerpują całej tematyki przedstawień w Graduale, znalazło się tu bowiem miejsce na aluzję do władzy królewskiej, która winna zasadzać się na miłosierdziu, o czym świadczy pelikan umieszczony w bordiurze przy miniaturze ukazującej króla na majestacie (2, k. 1v), czy też głowa błazeńska jako akcent *vanitas vanitatum*, wieńcząca inicjał zawierający scenę egzekwii żałobnych (3, k. 124v). Drobne ptaszki kryjące się wśród listowia bordiury otaczającej kartę (3, k. 17v) ze sceną śpiewającego chóru wzlatają ku górze, będąc niejako aluzją do pieśni pobożnej wznoszącej duszę ludzką ku Bogu. W scenie rozejścia się apostołów (2, k. 169v) litera alfabetu figurowego przedstawia kłęb nagich, walczących ze sobą postaci ludzkich, otaczających tragicznym

kołem życia czy losu — wyruszających w nieznaną przyszłość uczniów Chrystusowych.

Jak dotąd, pozostają nie odczytane treści scenek figuralnych z bordiury przy miniaturze adoracji Boga Ojca przez papieża i króla (1, k. 29) oraz tajemnicza para dwóch klęczących chłopców naciągających zębami sztukę płótna w marginaliach karty (1, k. 265v) ze sceną adoracji Hostii przez anioły.

Wśród rozbudowanych kompozycji miniatorskich Graduału do trzech przedstawień zaczerpnięto wątki z tematów wędrownych średniowiecznej literatury europejskiej. Ich źródła, geneza rozwojowa, plastyczna i literacka, swoista interpretacja i rola ideowa, jaką spełniają w Graduale Olbrachta, to problematyka, której poświęcono przedłożone studium.

### I. „Gdzie diabeł nie może, tam babę pośle“

#### 1

Tropowanym Kyriale przeznaczonym na uroczyste święta roku rozpoczyna się Graduał. Jego kartę 1 zdobi bogata dekoracja malarska. W inicjale K ujętym w profilowaną ramkę o wymiarach 154×154 mm wyobrażony jest tronujący Bóg Ojciec, trzymający w lewej ręce kulę świata, prawą czyniący gest błogosławieństwa (il. 1).

Brzegi karty wypełniają obfite sploty stylizowanych wici liściasto-kwiatowych. Wśród zwojów floratury dolnego marginesu umieścił iluminator trzy małe ptaki oraz dziwną parę, o której Terlecki mówi, że jest to „karzeł kulejący, wsparty na lasce, trzymający czerwony trzewik, i diabeł w postaci leśnego człowieka“<sup>7</sup>. Dokładniejsza jednak analiza sceny marginalnej wykazuje błędność tego określenia, gdyż domniemany „kulejący karzeł“ jest w istocie starą, pomarszczoną kobietą wspartą na kosturze, której na kiju podaje czerwony but rogaty diabeł z oślimi uszama i groteskowym obliczem umieszczonym na brzuchu, nie mający nic wspólnego z dzikim „leśnym człowiekiem“ (il. 2).

Właściwego odczytania i interpretacji przedstawienia dokonał Julian Krzyżanowski, udowadniając, że jest to ilustracja do jednego z wędrownych opowiadań literatury europejskiej o złej babie, pomocnicy diabła<sup>8</sup>.

Treścią opowiadania jest historia o zgodnym, kochającym się małżeństwie, które szatan na próżno usiłował powaśnić. Wezwał wreszcie do pomocy starą złośliwą kobietę, która doradza żonie odciąć włosy

<sup>7</sup> Terlecki, *op. cit.*, s. 68.

<sup>8</sup> J. Krzyżanowski, *Two Old-Polish Folktales*. 2. The Old Women as Trouble Maker. Fabula, (Berlin) 1957, z. 2, s. 92—93.

z brody męża w czasie jego snu, co ma rzekomo zwiększyć jego miłość i zapewnić wierność. Równocześnie baba opowiada mężowi, że żona go zdradza i chce zabić. Kiedy więc żona zbliża się z nożem do jego brody, mąż ją zabija. Drugą część opowiadania zajmuje scena zapłaty za dokonaną zbrodnię. Diabeł daje intrygantce kilka monet, a najczęściej parę czerwonych butów, które zawiesza na długim kiju i tak wręcza zdradzieckiej kobiecie, aby uniknąć z nią wszelkiej dalszej styczności<sup>9</sup>.

Temat ten występuje w międzynarodowym zasobie opowiadań ludowych zestawionych przez Arne i Thompsona, podany jednak w znacznym streszczeniu<sup>10</sup>.

Szczegółowymi badaniami zajął się Albert Wesselski opracowując swój „zbiór egzemplarzy kaznodziejskich z łaciny średniowiecznej“<sup>11</sup>. Podaje on dwie wersje tematu: wcześniejszą, łacińską, według Etienne de Bourbon z około r. 1250, oraz późniejszą, niemiecką, z wieku XV. Opowiadanie to było włączone do serii popularnych w średniowieczu tzw. *exemplów* kaznodziejskich, znali je m. in. John Bromyard, Jan junior oraz autor *Magnum speculum exemplorum*<sup>12</sup>. Przykładem tym posługuje się Herolt w *Sermones discipulis de tempore* (*sermo* 96), używa go autor w *Scala coeli*, a *Mensa philosophica* na ten temat zawiera maksymę wierszem: „*Faemina demonibus tribus assibus est mala peior*“<sup>13</sup>.

Głoszone z ambony, opowiadanie to przejmuje następnie ustna tradycja ludowa, nadając mu charakter anegdotyczny, zakończony często przysłowiem brzmiącym w wersji niemieckiej: „*Wa der teüffel nicht him will oder kann, da schickt er ein altes weyb* [lub „*einen Mönch*“] *hin*“, w języku angielskim nieco ostrożniej: „*Wher the devil cannot come, he will send*“, po polsku zaś: „Gdzie diabeł nie może, tam babę pośle“<sup>14</sup>.

Trudno określić, od jak dawna temat ten występuje w literaturze polskiej. Adalberg podaje około trzynastu wersji, z tych najwcześniejsze z wieku XVI<sup>15</sup>.

*Historia o Barnabaszu* zachowana w uszkodzonym egzemplarzu z r. 1615 (mającym być przedrukiem wydania z r. 1571) podaje, że kupiec Ambroży dostaje się do sypialni pięknej i cnotliwej Ginewry dzięki pomocy złej baby, która na skutek wynikłych intryg powiesiła się z obawy

<sup>9</sup> *Tamże*, s. 92.

<sup>10</sup> A. Arne and S. Thompson, *The Types of the Folktale*. Helsinki 1928, typ 1353.

<sup>11</sup> A. Wesselski, *Mönchslatein*. Leipzig 1909, s. 27, 206.

<sup>12</sup> *Tamże*, s. 206—207, nr XXII.

<sup>13</sup> Herolt, *Sermones discipulis de tempore*. Nürnberg 1514.

<sup>14</sup> Krzyżanowski, *Two Old-Polish Folktales*, s. 92.

<sup>15</sup> S. Adalberg, *Księga przysłów, przypowieści i wyrażen przysłowiowych polskich*. Warszawa 1888—1894, s. 7, nr 48.

przed karą. „I — jako ono mówią — kędy czart nie może, tedy babę naprawi, ta rychlej pomoże“ mówi wiersz. Zaś na karcie tytułowej znajduje się apostrofa do czytelniczek:

Wy, panie, co z babami sprawy rady macie,  
Tę historię pilnie kiedy przeczytacie,  
Nie wdawajcie się z nimi w towarzystwo żadne,  
Bo gdzie diabeł nie może, śle więc baby zdradne<sup>16</sup>.

Bieniasz Budny w 1583 r. przerobił *Historię o Barnabaszu* na *Historię krotofilną o kupcu, który się z drugim o cnotę swej żony założył*, gdzie prozą podaje: „jako ono mówią, gdzie diabeł nie może, tam babę pośle [...]“<sup>17</sup>. Przysłowie to powtarza w XVII w. Salomon Rysiński<sup>18</sup>.

Temat ów, cieszący się w Polsce szeroką popularnością, przeszedł zarówno do zbiorów kaznodziejskich, jak i do licznych bajek ludowych. Bazyl Rychlewicz w swoim zbiorze kazań zamieszcza obszerną i malowniczą wersję tematu, nie pozbawioną rysów humorystycznych. Makabryczna akcja przebiega zgodnie z ustaloną konwencją, narzędziem mordu jest w tym wypadku brzytwa, a zapłatą za dokonaną zbrodnię, jak zwykle, para butów. Diabeł boi się przewrotnej baby, dlatego

w daniu jednak trzewików takiej manieri zażył, wzięwszy żerdź na niej zawiesił trzewiki i tak z daleka jej podał, te słowa mówiąc: „Widzę, że twoja złość i zawziętość, i sztuka przewyższa wszystkich, ile ich ma piekło, czartów sztuki i złości. Co twego jest, bierz. Do ciebie się nie chcę zbliżać i tykać, wołę choć do piekła zmykać i więcej nie chcę z tobą konwersacji mieć“<sup>19</sup>.

Liczne w Polsce wersje ludowe dodają pewne szczegóły — m. in. mąż popełnia samobójstwo przy pomocy tego samego noża, którym zamordował żonę<sup>20</sup>.

Kolberg kilkakrotnie przytacza pospolitą bajkę o diable, któremu do zbrodni pomaga stara kobieta. Wariant krakowski „O kusicielu i kusicielce“ podaje, że przez 7 lat diabeł daremnie kusił małżonków do waśni, pomogła mu dopiero baba żebraczka — „prosacka“. Zapłatą za jej zbrodnię miały być pieniądze.

[kiedy] ta babka posła po zapłatę, po te pieniądze, co były uwiązane na wirzbie. A diabeł był w tym worku, złapał babę za rękę i utopił we wodę. Posło trzy duse razem<sup>21</sup>.

<sup>16</sup> J. Krzyżanowski, *Od średniowiecza do baroku*. Warszawa 1938, s. 207—208.

<sup>17</sup> *Tamże*, s. 209.

<sup>18</sup> S. Rysiński, *Przypowieści polskie*. Lublin 1629.

<sup>19</sup> B. Rychlewicz, *Kazania*. Kraków 1698, s. 348, F: „Czart nie mogąc męża z żoną powadzić babę przenaiał“.

<sup>20</sup> Krzyżanowski, *Two-Old-Polish Folktales*, s. 92.

<sup>21</sup> O. Kolberg, *Lud*. Seria VIII: *Krakowskie*. Cz. IV. Kraków 1875, s. 145.



W wersjach ludowych babę przeważnie spotyka kara — zamiast obiecanego kaftana lub butów diabeł swej przewrotnej pomocnicy obdziera grzbiet lub nogi ze skóry. Stąd pochodzi podane przez Rysińskiego przysłowie: „Trzeba babie na buty“ — oraz inne: „Masz, babo, kaftan!“ czy „Masz, babo, buty!“<sup>22</sup>

Liczne, lecz mało dotąd znane polskie wersje tego tematu zostały skompletowane przez Juliana Krzyżanowskiego<sup>23</sup>.

## 2

Umieszczona na marginaliach karty 1 Graduału złowroga para z symbolicznym czerwonym butem zawieszonym na kiju pozwala stwierdzić, że już w początkach w. XVI temat ten był polskiemu środowisku znany.

Niewykluczone, że pojawił się on jeszcze o pół wieku wcześniej. W nie zachowanym już, niestety, Graduale Łęczyckim, pisanym przez Mikołaja Seteszę (Siecieszę) w r. 1467, na karcie 19 tomu 4 umieścił iluminator inicjał P ze sceną Bożego Narodzenia. Na wici wyrastającej z zakończenia litery w zwój liściasty wkomponował medalion ze sceną Zwiastowania pasterzom, a obok na łodydze usadowił starą kobietę z kosturem w dłoni, w zielonej sukmanie, czerwonej chuście i długich butach na nogach, o której Kopera pisał, że „jest to może pierwsze studium polskiej chłopki z realizmem i w sposób nowożytny pojęte“<sup>24</sup> (il. 3).

Wydaje się, że mamy tu raczej do czynienia nie tyle z obrazem polskiej chłopki, ile z wizerunkiem starej żebraczki o pomarszczonej twarzy, która, podobnie jak jej następczyni w Graduale Olbrachta, posługuje się przy chodzeniu kosturem. Kobieta ma na nogach długie buty, wyraźnie przez iluminatora zaznaczone. Oba te rekwizyty pozwalają przypuścić, że jest to jedna z owych bab „proszalnych“ pomagających w intrygach diabłu. Gest, z jakim wysuwa i ukazuje obute nogi, stanowi niejako wymowną ilustrację do cytowanego przysłowia „Masz, babo, buty!“

Przyjmując za słuszną taką interpretację powyższej sceny, można wnioskować, że już w latach sześćdziesiątych w. XV znana była w Polsce owa makabryczna opowieść, a iluminacja w Graduale Olbrachta jest dalszą, rozbudowaną kontynuacją tego tematu. Trudno stwierdzić, w jakim stopniu znana była plastyczna redakcja opowiadania na terenie Europy zachodniej. Należałoby jej przypuszczalnie szukać głównie w marginaliach

<sup>22</sup> J. Krzyżanowski, *Mądrej głowie dość dwie słowie*. Trzy centurie przysłów polskich. Warszawa 1958, s. 42.

<sup>23</sup> Zob. J. Krzyżanowski, *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*. T. 3 [w druku].

<sup>24</sup> Kopera: 1) *op. cit.*, t. 1, s. 66. — 2) *Miniatury rękopisów polskiego pochodzenia w Bibliotece Publicznej w Petersburgu*. Wiek XIV—XV. Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce, 1906, t. 7, szp. 424—435.

iluminowanych kodeksów, ale, jak dotąd, nie podejmowano specjalnych badań i opracowań tego tematu. Liczne przekazy, poczynające się już od poł. w. XIII, każą jednak przypuścić, że musiał on niewątpliwie oddziaływać na plastykę, jak bez mała większość wędrownych tematów literackich średniowiecza.

## 3

Opowiadanie o starej kobiecie pomocnicy szatana stosowano dość dowolnie w przykładach kaznodziejskich. I tak np. Herolt w swych *Sermones* zamieszcza je na V niedzielę po Zielonych Świątkach do tekstu *Ewangelii* św. Mateusza (rozdz. 5) „pojednaj się z bratem twoim“, którą interpretuje następująco:

*illi qui discordias inter homines seminant dominus inter omnia alia maxima detestatur sicut per oppositu in cordis charitate et unitate cordium maxime delectat [...], quia ideo venit de celo ut pacem feceret inter deum partem et humanam naturam [...]. Si vocant filii dei qui pacem faciunt perculdubio sathane sunt filii qui [...] discordia seminaverit in maritum et uxores, sive inter alias homines [...]*<sup>25</sup>.

Tymczasem Rychlewicz w kazaniu na IV niedzielę po Trzech Królach umieszcza tę samą wersję po tekście św. Mateusza (rozdz. 8) o uciszeniu burzy. Nadaje jej tytuł *Liga i konwersacja z złymi i bezbożnymi jest zawsze niebezpieczna, od której, jako od powietrza, choć najświętszym umykać potrzeba*, dowodząc, iż bez szkody nie może istnieć przyjaźń między złym a dobrym i że jedynie przy pomocy Boskiej można uniknąć siódła diabelskich<sup>26</sup>.

We wszystkich jednak przykładach złu i nienawiści przeciwstawione są zawsze wszechmoc i miłosierdzie Boskie, zwyciężające podstępny szatana. Plastyczne wersje opowieści o szatanie i jego pomocnicy szczególnie dobitnie podkreślają kontrast między tymi dwoma światami.

W Graduale Łęczyckim domniemana złowroga żebraczka umieszczona jest przy scenie Bożego Narodzenia; i podczas gdy ona, jako wysłanniczka szatana, sieje niezgodę i nienawiść, nowo narodzone Dziecię Boże przychodzi odkupić świat swą krwią, oznajmiając przez anioła „pokój ludziom dobrej woli“.

Miniaturzysta Graduału Olbrachta temat ten włączył do okazałej, rozbudowanej kompozycji dekoracyjnej karty 1. W umieszczonym u góry inicjale pełen majestatu i dobrotliwości Bóg Ojciec błogosławi światu, zaś w zwojach floratury dolnego marginesu diabeł wręcza złośliwie uśmiechniętej kobiecie zapłatę za dokonaną zbrodnię. Iluminator dodał

<sup>25</sup> Herolt, *op. cit.*

<sup>26</sup> Rychlewicz, *op. cit.*, s. 341—348.

niebezpiecznej parze do towarzystwa trzy ptaki, które usadowił wśród listowia. Są to: wrona (z prawej strony), sroka (z lewej) i szary ptak (po środku) zbliżony wyglądem do wróbla. Związane tematycznie z wyobrażoną sceną, wzbogacają one dekorację karty bynajmniej nie przypadkowo (il. 2).

W ikonografii średniowiecznej ptaki miały wielorakie znaczenie symboliczne. Najbardziej ogólnie można by je podzielić na trzy zasadnicze grupy: 1) małe, szybko i wysoko latające ptaszki wyobrażały modlitwę lub duszę chrześcijańską dążącą do Boga; 2) duże brodzie — pogan żyjących szlachetnie w swej wierze; 3) sowy i inne ptaki nocne — szatana lub judaizm odrzucający światło chrystianizmu<sup>27</sup>.

Szczegółową symboliką ptaków zajmowały się przede wszystkim rozliczne bestiariusze. Często najbardziej znanym gatunkom przypisywano wielorakie znaczenie: ptaki mogły wyobrażać zarówno zło, jak i dobro — w zależności od umieszczenia w całej kompozycji. Paw był np. symbolem i nieśmiertelności, i pychy, pelikan mógł obrazować poganina lub miłosierdzie<sup>28</sup>. O wróblu Honoriusz z Autun mówi, że jest on symbolem chrześcijanina pogrążonego w życiu kontemplacyjnym, bestiariusz zaś przypisuje mu złą radę lub rozwiążłość<sup>29</sup>. W znaczeniu pejoratywnym wróbel występuje w dekoracji marginalnej Graduau Olbrachta, gdzie prawdopodobnie jest symbolem złej rady, którą posłużyła się niegodziwa kobieta, aby doprowadzić małżonków do zbrodni.

Pozostałe ptaki są również wysłannikami królestwa zła. Zwinna sroka wyobraża marność i podkreśla niewspółmierność zapłaty w stosunku do ceny dwu dusz ludzkich, które zgubiła okrutna żebraczka, aby osiągnąć upragnioną nagrodę. Ociężała wrona obrazuje opieszałość grzesznika unikającego pokuty, pogrążającego się coraz głębiej w mroku swych występków<sup>30</sup>.

Nie bez znaczenia pozostaje rozmieszczenie scen na płaszczyźnie karty. Wydaje się, że iluminator kierował się tymi samymi przesłankami ideowymi co i rzeźbiarz, umieszczający przeważnie po stronie północnej kościołów wyobrażenie szatana lub kładący pod stopy postaci nagrobkowych demoniczne stwory<sup>31</sup>. Podobnie jak w dekoracji architektonicznej orientacja według słońca decyduje o niebieskiej i piekielnej strefie przedstawień, tak w rozbudowanej kompozycji iluminowanej karty partię górną zajmują przeważnie przedstawienia osób boskich lub świętych,

<sup>27</sup> H. W. Janson, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*. London 1952, s. 177—178, przypisy 88—91.

<sup>28</sup> L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*. Paris 1955, s. 83—84, 130.

<sup>29</sup> Janson, *op. cit.*, s. 177, przypis 88. — Réau, *op. cit.*, s. 130.

<sup>30</sup> Réau, *op. cit.*, s. 127, 129, 131.

<sup>31</sup> *Tamże*, s. 70.

podczas gdy w marginaliach bocznych i dolnych kryją się żywioły ciemności.

W Graduale Łęczyckim, reprezentującym wcześniejszą fazę miniatorstwa krakowskiego, przy przedstawieniu Bożego Narodzenia posłużono się jedynie skromną floraturą w formie krótkiej wici, skupiając tuż przy inicjale poszczególne sceny. Lecz i tutaj zachowana jest obowiązująca gradacja, gdyż nad siedzącą na łodydze sojuszniczką szatana góruje złożony w stajence Odkupiciel świata.

Miniaturzysta Graduału Olbrachta tworząc rozbudowaną kompozycję dekoracyjną rozgraniczył wyraźnie obie strefy i skłębionej floraturze dolnego marginesu, kryjącej wśród listowia wysłanników piekła, przeciwstawił pełną łagodnego majestatu, tronującą w inicjale u góry postać błogosławiącego światu Boga Ojca.

Iluminacja karty 1 Graduału jest interesującym przykładem znajomości średniowiecznych wędrownych wątków literackich w krakowskim środowisku miniatorskim.

## II. „Raj ziemski“

### 1

Kyrie na karcie 4 Graduału rozpoczyna ozdobny inicjał, ujęty w trójbarwną profilowaną ramkę o wymiarach 159×154 mm. Wnętrze jego zajmuje scena nazwana przez Terleckiego „gospodarstwem domowym“. Opisuje on ją następująco:

wyobrazil iluminator dziedziniec z widokiem gospodarstwa domowego. Po prawej stronie stoi dom o bladoliliowych ścianach i czerwonym dachu, a we drzwiach widoczna jest sylweta jednego z domowników; po lewej pagórkowate wzniesienie o stromych zboczach. Niebo lśni się gładką floryzowaną powierzchnią płatkowego złota. Na dziedzińcu, tuż na pierwszym planie ognisko, nad którym wieśniak piecze na rożnie prosię barwy brunatnoliliowej oraz węgorka. Postać wieśniaka umieścił malarz poza ramami inicjału i wyobrazil go przykłąkającego na witce roślinnej, wybiegającej z inicjału; obracając nad ogniskiem rożen, pije równocześnie z żółtozielonego dzbana. Wieśniak odziany jest w kaftan niebieskawoszary i spodnie obcisle zielonawożółte.

Scena wyobraża czynność rolnika przypadającą na miesiąc styczeń i jest typowa dla średniowiecznych kalendarzy iluminowanych [il. 4]<sup>32</sup>.

Bardziej szczegółowa analiza nasuwa wątpliwość, czy scena jest tak typowa dla przedstawień kalendarzowych. W polu inicjałowym na tle niewysokiego pagórka z kępami drzew wznosi się domek kryty czerwona dachówką, z nieproporcjonalnie dużym, dziwnego kształtu okrą-

<sup>32</sup> Terlecki, *op. cit.*, s. 69.

głym kominem, przypominającym swą formą dzbanek lub czarękę. W półkolistej arkadzie drzwiowej stoi, zwrócona plecami do widza, postać ludzka ubrana w długą, przewiazaną w pasie szatę i czapkę nakrywającą utrefione, spadające do ramion włosy. Odrzucona do dołu i podparta kijem kłapa okiennicy ukazuje szerokie, prostokątne okno zaszkłone wyraźnie zaznaczonymi okrągłymi gomółkami. Na pierwszym planie nad płonącym ogniskiem wisi na rożnie piekące się prosię i kielbasa. Nad prosięciem unosi się w powietrzu nóż o szerokiej klindze i ozdobnej rękojeści. Koniec różna wychodzący poza ramkę inicjału trzyma mężczyzna klęczący na zwoju marginalnej floratury. Postać to niewątpliwie godna uwagi. Jego popolita, poradlona zmarszczkami twarz, nakryta sterczącą wiechą siwiejących włosów, wyraża łapczywe zapamiętanie się w opróżnianiu czary, podkreślone jeszcze konwulsyjnym gestem ramienia trzymającego naczynie. Ubiór mężczyzny, o różnych odcieniach szarości, nie należy bynajmniej do dostatnich. Kaftan jest wystrzępiony u dołu, prawy rękaw rozdarty aż do łokcia, na kolanie widnieje wielka dziura. Postać ta bardziej zasługuje na miano głodnego obszarpańca niż statecznego wieśniaka.

Satyryczno-fantastyczne potraktowanie tematu nie wykluczałoby jeszcze przynależności do ilustracji kalendarzowych, gdyby nie dalsze odstępstwa od ogólnie przyjętej konwencji (il. 5).

Kalendarze obrazkowe występują już w sztuce starochrześcijańskiej, temat ten przejmują następnie plastyka romańska, a w pełni rozwija sztuka gotycka. Znaki zodiaku i personifikacje czynności miesięcznych najdoskonalszy wyraz formalny znajdują w architektonicznej rzeźbie wielkich katedr francuskich, jak Chartres, Amiens, Nôtre-Dame de Paris, Reims. Charakterystyczny jest tu pewien wspólny i niezmienny schemat ujęcia — personifikacje czynności miesięcznych występują prawie zawsze w połączeniu z należnymi im znakami zodiaku i w stałym dwunastomiesięcznym ciągu cyklicznym. Cykliczność przedstawień ma szczególne znaczenie, gdyż średniowieczny kalendarz posiadał również symbolikę chrystologiczną. Rok symbolizował Chrystusa, cztery pory roku czterech ewangelistów, dwanaście miesięcy odpowiadało liczbie apostołów, a każdy miesiąc nawiązywał do ziemskiego życia Jezusa lub świętych<sup>33</sup>. Stąd też pojedynczymi przedstawieniami miesięcy posługiwano się jedynie dla celów astrologicznych.

W rzeźbionych kalendarzach katedr francuskich początek roku rozpoczynały nie zawsze te same miesiące — zależało to od regionu. Anomalie te były jednak rzadkie, a prawie nie spotyka się ich w malarstwie miniaturowym<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> E. Mâle, *L'Art religieux du XIII siècle en France*. Wyd. 8. Paris 1948, s. 65—66.

<sup>34</sup> *Tamże*, s. 67—68.

Kalendarz obrazkowy, wprowadzony w XIII w. do iluminatorstwa francuskiego, w następnym stuleciu rozpowszechnia się w całej Europie, stanowiąc jeden z popularniejszych tematów miniatorskiej produkcji. Podobnie jak w rzeźbie, posiada on stały, sprecyzowany wyraz formalny. Przeważnie początek tekstu otwiera ozdobna ligatura KL (kalendarium), z podaniem miesiąca, któremu towarzyszy często krótki dwuwiersz, po czym następuje wyliczenie świąt i patronów na poszczególne dni. Zazwyczaj dolny margines karty wypełniają dwa medaliony, zawierające personifikację czynności na dany miesiąc oraz odpowiadający mu znak zodiaku. Czasem jeden z medalionów umieszczano na bocznym marginesie, jak ma to miejsce m. in. w kalendarzu wykonanym około 1400 r. dla użytku Krakowa<sup>35</sup>.

Francuskie i niderlandzkie modlitewniki piętnastowieczne tworzą z kart kalendarzowych wspaniałe, całostronicowe kompozycje malarskie. Przy całkowitej nawet eliminacji tekstu nie pozostaje prawie nigdy pominięty znak zodiakalny miesiąca<sup>36</sup>.

Miniatura na karcie 4 Graduału Olbrachta, uznana przez Terleckiego za personifikację czynności miesięcznej, stanowiłaby unikalny przykład odmiennego ujęcia kalendarza obrazkowego, brak tu bowiem zarówno cyklu przedstawień pozostałych jedenastu miesięcy, jak i odpowiadającego jej znaku zodiaku. Ma to być zobrazowanie pracy na miesiąc styczeń, w normalnym jednak układzie kalendarza obrazkowego używano innych przedstawień. Było ich kilka. Najstarszy atrybut stycznia stanowiły dwa rogi pełne napoju, które w XIII w. zastąpiła siedząca przed stołem zastawionym jadłem postać ludzka o dwu twarzach: starczej, patrzącej w rok miniony, i młodzieńczej, zwracającej się ku przyszłości. Był to tzw. *Janus bifrons*, dający nazwę pierwszemu miesiącowi w roku<sup>37</sup>. Czasem przedstawiano go, jak zamyka sam drzwi za Starym Rokiem, a otwiera przed Nowym<sup>38</sup>.

Żadnemu z tych wyobrażeń nie odpowiada scena z Graduału Olbrachta. Nie może w niej również być mowy o następnym miesiącu, lutym, ukazującym najczęściej wnętrze izby i wieśniaka grzejącego się przy ogniu kominka<sup>39</sup>. Mężczyzna w scenie „gospodarstwa domowego“ piecze na rożnie prosię i kiełbasę, równocześnie popijając z dzbana. Szlachtownie wieprzy i obfite uczty przypadały na koniec listopada i cykl świąt Bożego Narodzenia. Rzeźbione kalendarze francuskie w Semur i Chartres przed-

<sup>35</sup> Z. Ameisenowa, *Rękopisy i pierwodruki iluminowane Biblioteki Jagiellońskiej*. Wrocław 1958, s. 113, poz. 125 (rkps 6906/IV).

<sup>36</sup> *Les Très Riches Heures du Duc du Berry*. Chantilly, Musée Condé.

<sup>37</sup> Psalterz św. Ludwika w Bibliothèque d'Arsenal. Zob. Mâle, *op. cit.*, s. 70.

<sup>38</sup> *Tamże*, s. 79.

<sup>39</sup> *Tamże*, s. 71.

stawiają na listopad wieśniaków pasących świnie żołądziami w lesie; w grudniu odbywa się szlachtowanie i zaopatrywanie śpizarni na nadchodzące święta (jak to ukazują reliefy w Nôtre-Dame de Paris, Reims, Senlis). Zarówno grudzień, jak i styczeń wyobrażano czasem w postaci wesołego kompana-włóczęgi, siedzącego przy stole z nożem i szklanicą w ręce, kończącego i zaczynającego rok z weselem<sup>40</sup>. Ten typ ujęcia zbliżałby się najbardziej do sceny w Graduale, gdyby się chciało uznać ją za przedstawienie kalendarzowe. W tym wypadku jednak między miniaturą a tekstem i jego układem musiałoby zachodzić ściśle i konsekwentne powiązanie wykazujące jego kalendarzowy charakter, a tego właśnie nie da się udowodnić. Tom 1 Graduału, obejmujący tzw. *Proprium de tempore*, poprzedzają Kyrie, Gloria i Sanctus zebrane dla całego roku kościelnego, po nich dopiero następuje normalny ciąg świąt i niedziel rozpoczynający się od I niedzieli adwentu, lecz nie ma tu miejsca na umieszczenie kalendarza, gdyż nie posługiwano się nim nigdy w kodeksach muzycznych. Dlatego też miniatura z domniemaną personifikacją czynności miesiąca stycznia nie rozpoczyna spisu świąt i niedziel w nim przypadających, lecz otwiera uroczyste Kyrie przeznaczone na okres wielkanocny. Fakt ten obala całkowicie przypuszczenie, jakoby należała ona do przedstawień kalendarzowych.

Wydaje się, że treść ideowa omawianej sceny nie tkwi w jej pozornie rodzajowym przedstawieniu, lecz polega na satyryczno-fantastycznym charakterze potraktowania tematu. Głównym motywem jest tu ucztowanie, któremu z wyraźną łąpczywością oddaje się obszarpaniec klęczący na marginesie karty, o niewątpliwie dobrym apetycie, na co wskazuje zarówno ilość mięsa na rożnie, jak i rozmiar trzymanego w ręku kielicha. Pieczone nad ogniskiem prosię i kiełbasa znajdują się na pierwszym planie sceny, w której głębi wznosi się ów fantastyczny domek z kominem przypominającym czarkę. Uzupełnieniem tej fantastycznej zastawy stołowej jest nóż lecący w powietrzu w kierunku piekącego się prosięcia. Fruwająca w powietrzu zastawa z gotowymi potrawami jest jednym z atrybutów „krajiny pieczonych gołąbków“, o której śnili nękani głodem włóczędzy wszystkich krain i epok. Owa osobliwa „ziemia obiecana“ nosiła najrozmaitsze określenia.

## 2

„Kraj jęczmienny“, otrzymujący u ludów romańskich nazwę *Cucania*, a u germańskich miano *Schlaffenland*, stanowi jeden z popularniejszych wędrownych motywów literackich. Owa swoista kon-

<sup>40</sup> *Brewiarz św. Ludwika* w Bibliothèque Nationale, rkpsy łac. 238, 320. Zob. *Mâle, op. cit.*, s. 75.

cepcja utraconego raju, zrodzona już w legendach antycznego świata, w ciągu piętnastu prawie stuleci przewija się w literaturze krajów europejskich i Bliskiego Wschodu. Szczęśliwa ta kraina, wolna od głodu, chłodu i niedoli, jest jakoby specjalną odmianą ziemskiego raju, pozbawiona jednak jego wzniosłych i uduchowionych rysów — w swej obfitości zmysłowych uciech i rozkoszy zbliża się raczej do koncepcji raju Mahometa lub też staje się satyrą piętnującą lenistwo i łakomstwo słabej ludzkości.

Najwcześniejsze opowiadania o owej „*terra promissionis*“ występują u pisarzy greckich. Motyw ten zawierają już fragmenty komedii attyckich z V wieku<sup>41</sup>. Arystofanes w *Ptakach przelotnych* mówi o mieście pełnym bogactwa i radości<sup>42</sup>, Hezjod wspomina ową krainę opiewając złoty wiek, zaś Herodot czyni z Indii i Etiopii ziemię wszelakiego dostatku<sup>43</sup>.

Pełen poetyckiego czaru i subtelnej ironii jest nakreślony przez Lukiana w dziele *Vera historia* obraz wymarzonej krainy. Jest to miasto całe ze złota, z bramami z cynamonu; ziemia tam z kości słoniowej, świątynie z berylu, ołtarze z ametystu. Miasto opasuje rzeka z ośmiu wonnych balsamów. Łaźnie to pałace z kryształu, wodę zastępuje ogrzana rosa. Nie ma tam ni dnia, ni nocy, lecz rozlewa się najłagodniejsza poświata, niby ranek po wschodzie słońca. Panuje tam wieczna wiosna, a spośród wiatrów znany jest tylko zefir. Kwitną tam najpiękniejsze kwiaty, winorośl obradza na rok dwanaście razy. Wokół miasta fontanny tryskają wodą, miodem i olejkami, siedem rzek płynie mlekiem, osiem winem. Elizjum to piękna łąka otoczona szklanymi drzewami rodzącymi czarki i puchary, które po zerwaniu napełnia się wybranym napojem. Gęste chmury wchłaniają parujące olejki i zwracają je w postaci rosy, wydając słodką woń<sup>44</sup>.

W traktacie greckim z IV w., w przekładzie na łacinę zatytułowanym *Expositio totius mundi*, opisany jest kraj, w którym ludzie nie znają chorób, a żywią się chlebem i miodem spadającym z nieba<sup>45</sup>. Podanie o fantastycznej krainie pełnej obfitości i bogactwa przejmują następnie ludy Wschodu. W romansach staroperskich występuje kraina *Sciaduk i am*, będąca odpowiednikiem ziemskiego raju<sup>46</sup>. Tradycja ustnych podań

<sup>41</sup> A. Meineke, *Fragmenta comicorum Graecorum*. T. 2. Berlin 1848, s. 108, 237, 299, 316, 360, 753, 850, 1158. — A. Graf, *Il paese di Cuccagna e i paradisi artificiali*. W: *Miti, leggende e superstizioni del medio evo*. T. 1. Torino 1892, s. 230, przypis 2.

<sup>42</sup> Pöschel, *Das Märchen vom Schlaraffenlande*. Halle 1878, s. 7. Zob. Graf, *op. cit.*, s. 230.

<sup>43</sup> J. Bolte, G. Polivka, *Anmerkungen zu den Kinder- u. Hausmärchen der Brüder Grimm*. T. 3. Leipzig 1918, s. 244—258.

<sup>44</sup> Graf, *op. cit.*, s. 230—231.

<sup>45</sup> C. Müller, *Geographi Graeci minores*. T. 2. Paris 1855, s. 514. Cyt. za Grafem, *op. cit.* s. 231.

<sup>46</sup> Graf, *op. cit.*, s. 232.



wschodnich mówi często, że prawnuk Noego Ad podzielił cudowny ogród będący rajem, a syn jego Sceddad zbudował tam miasto zwane Gennet, to znaczny raj, które zniknęło po wygaśnięciu jego rodu<sup>47</sup>. Miasto to opiewa wielu pisarzy muzułmańskich, m. in. Schehabeddin w *Księdze perły* podaje, że w tym czarodziejskim mieście kolumny były ze złota i srebra, pył z piżma i ambry, zamiast głązów klejnoty. Żeby tam trafić, trzeba było jednak cierpieć 100 lat<sup>48</sup>.

Opisy te musiały być bardzo popularne, skoro Ibn Khaldun w swej prolegomenie historycznej rozpacza nad łatwowiernością pisarzy, którzy powtarzają jedynie bajki<sup>49</sup>. Wzbogaconą przez orientalną wyobraźnię baśń o szczęśliwej krainie przejmują ludy średniowiecznej Europy. W wieku X mówi o niej w poemacie łacińskim pt. *Unibos* anonimowy kleryk francuski, lokując ją pośrodku morza<sup>50</sup>.

Dopiero w XII w. na określenie tej specyficznej odmiany ziemskiego rajy zaczyna występować termin *Cucania*. Trudno dokładnie wyjaśnić etymologię samej nazwy. Kraina życzeń Cucania pojawia się w *Carmina Burana*, w poezji goliardów<sup>51</sup>. W poemacie *Confessio Goliae* skomponowanym w latach 1162—1164 występuje opat „*abbas Cucaniensis*“, określający siebie jako poetę chętnego do wypitki<sup>52</sup>. Cucania jest również nazwą zamku położonego niedaleko Trewiru, występującą na dokumencie z r. 1142, a Warnerius z Cucanii podpisuje się na karcie z 1188 roku<sup>53</sup>.

Ogólnie przyjmuje się, że nazwa Cucania, występująca we wszystkich krajach romańskich, wyprowadza się z łacińskiego *coquere* — warzyć, gotować. W krajach germańskich ów raj nosi miano Schlaraffenlandu, w Niderlandach *Luilekkerlandu*, a wywodzi się od *Schluraffe* lub *Schluderlaffe* — leń, wałkoń, włóczykij<sup>54</sup>. Nie jest to tylko różnica określeń, lecz i dwie różne koncepcje bajkowego świata.

Kraje romańskie przedstawiają go z poetycką żartobliwością, kraje germańskie nadają mu satyryczno-dydaktyczne znaczenie, nie pozbawione grubej drastyczności. Oba jednak ujęcia tego wędrownego tematu w średniowiecznej literaturze europejskiej rozwijają się, w stosunku

<sup>47</sup> Graf, *op. cit.*, s. 237.

<sup>48</sup> *Tamże*.

<sup>49</sup> *Tamże*, s. 238.

<sup>50</sup> J. Grimm, A. Schmeller, *Lateinische Gedichte des X—XI Jahrhundert*. Göttingen 1838, s. 378—380.

<sup>51</sup> *Carmina Burana*, egzemplarz monachijski, rkps łac. 4660. Wydał J. Schmeller (Stuttgart 1847). Wydanie krytyczne i uzupełnione sporządzili, z rkpsów 4660 i 4660a, A. Hilka i O. Schumann (Heidelberg 1930).

<sup>52</sup> Graf, *op. cit.*, s. 232.

<sup>53</sup> J. Grion, *Fridanc*. *Zeitschrift für deutsche Philologie*, (Halle) 1870, t. 2, s. 430.

<sup>54</sup> J. Krzyżanowski, *Peregrynacja Maćkowa*. W: *Od średniowiecza do baroku*, s. 265.

do swych antycznych pierwowzorów, w kierunku groteski i coraz to dosadniejszego humoru. Czarodziejska kraina wiecznej wiosny, oświetlona łagodnym blaskiem wschodzącego słońca, wolna od łez i cierpień, traci stopniowo wszystkie poetyckie rysy na rzecz skonkretyzowanych tęsknot do pieczonych gęsi, prosiąt i pełnych kielichów.

Animalistyczna koncepcja tego ziemskiego raj, dążąca do zaspokojenia zwierzęcych apetytów, sprawiła, że posługiwano się nią zarówno w kaznodziejstwie, piętnując siedem grzechów głównych, jak i w wielu poematach satyrycznych, ukazując i ośmieszając ów „Kraj jęczmienny“, jaki umieli sobie stworzyć możnowładcy i chciwe rzesze kleru. Poetycki mit starożytności, w swym nowym, zawężonym i prymitywniejszym ujęciu, stał się przede wszystkim niezmiernie popularny pośród najbiedniejszych i upośledzonych warstw społecznych. Głęboko humanistyczna jest uwaga Artura Grafa, że ten „raj ziemski“ w swej późniejszej formie, przepelniony jadem po brzegi, był jedynym mitem zrodzonym w głodowych snach wszystkich biedaków, dla których życie stanowiło jedną bolesną i okrutną mękę<sup>55</sup>. Nic też dziwnego, że całym sercem przyjmowali oni opowieść o cudownej krainie, gdzie można było za darmo najeść się do syta.

Wiara, że i dla nich nadejdzie godzina rozrzutnej hulanki, znajduje wyraz w wielu poematach włoskich. W poemacie Giulio Cesare Croce, zatytułowanym *Capitolo di Cucagna*, woła poeta: „Wejdźcie tu, wszyscy biedacy!“, zaś anonimowy autor *Trionfo di poltroni* mówi: „O biedacy, nie znoście dłużej niedostatku!“<sup>56</sup> W literaturze romańskiej pierwsze obszerniejsze opisy tej krainy pojawiają się we francuskich *fabliaux* z wieku XIII.

Domy tam są zbudowane z ryb, wędlin i masła, wszędzie zastawione stoły, pieczone gęsi rosną przy drogach, w studniach płynie czerwone wino, w winie srebrne i złote puchary. Pełne sakiewki przynosi się z pola, zamiast za pracę płaci się za sen, znajduje się tam również fontanna młodości<sup>57</sup>.

Z charakterystycznym dla gallickiego umysłu ironiczno-pobłaźliwym humorem opiewa rozkosze mniszego raj, Rabelais w *Gargantui i Pantagruelu*, opisując przedziwne opactwo „du Théleme“, wywodzące się w prostej linii z krainy Cucanii<sup>58</sup>. Niewątpliwie o tej samej „ziemi obiecanej“ figlarz Maso del Saggio opowiada w *Dekameronie* dziwy naiwnemu malarzowi Calandrino:

Kraina ta znana jest stąd, że tam krzewy winne kielbasami podwiązują, a gęś za trojaka w przydatku z gąsiątkiem sprzedają, na północ od niej znajduje

<sup>55</sup> Graf, *op. cit.*, s. 235.

<sup>56</sup> *Tamże*.

<sup>57</sup> Bolte, Polivka, *op. cit.*, s. 244—258.

<sup>58</sup> Rabelais, *Gargantua i Pantagruel*. T. 1. Warszawa 1923, rozdz. LII—LVIII.

się góra, cała z tartego parmezanu, na której stoją ludzie i niczym innym się nie zajmują, tylko wyrabianiem makaronu i nadziewanych pierogów. Gotują je w rosole z kapłonów i rzucają następnie przechodniom, aby je chwytali, ile kto zdoła. U stóp tej góry zasię płynie strumień wybornego wernackiego wina, bez przymieszki choćby jednej kropli wody<sup>59</sup>.

Opowiadanie o cudownej krainie Cucanii przewija się niezmiernie długo w literaturze zachodniej Europy. Wśród rozlicznych autorów temat ten m. in. podejmuje jeszcze Carlo Goldoni w melodramacie komicznym *Il paese della Cuccagna*, a Beranger zatytułowuje tak jedną ze swych pieśni<sup>60</sup>.

Satyryczno-dydaktyczne opowieści o „Kraju jęczmiennym“ pełny rozwój przeżywają w literaturze niemieckiej. Przynależny do tej grupy, wcześniejszy jest trzynastowieczny poemat angielski *The Land of Cockayne*. Przedstawia on raj mnichów i zakonnic zbijających grosze i zjadających delicje. Aby do Cockayne wejść, przez 7 lat trzeba siedzieć zanurzonym po szyję w gnojówce i nie myśleć o Bogu<sup>61</sup>.

W literaturze niemieckiej najwcześniejszym jest czternastowieczny poemat zatytułowany *So ist die von lügenen*<sup>62</sup>.

Początkowo istniało kilka różnych określeń na tę bajkową krainę. W *Lügendichtung* określana jest ona jako kraj *Wachtelmaere*, gdzie domy kryją plackami, a płoty kielbasami grodzą. Znana też jest nazwa *Kurrelmure*. Nazwa *Schlaraffenland* kształtuje się dopiero w XVII wieku<sup>63</sup>. Po raz pierwszy występuje w formie *Schluraffe* i *Schluraffel* (leń, głupiec) w poemacie Sebastiana Brandta *Nava stultorum*, czyli *Narrenschiff* (1494), gdzie w 108 rozdziale mówi się o pielgrzymce głupców do bajecznego kraju *Narragonii* i *Schluraffenlandu*<sup>64</sup>.

W roku 1511 pojawiają się kazania Geilera z Keiserbergu, *Navicula sive speculum fatuorum*, gdzie mówi o „*terram promissionis ridiculosam et fabulosam, ubi tecta ex lagneis sunt confecta*“<sup>65</sup>, odnoszące się do *Schlaraffenlandu*.

O *Schlaraffenlandzie* mówi również anonimowy utwór z 1515 r. *Questio de generibus ebrosiorum*, powołując się na podróż do *Narragonii*, gdzie

<sup>59</sup> G. Boccaccio, *Dekameron*. T. 2. Warszawa 1955, s. 147.

<sup>60</sup> Graf, *op. cit.*, s. 236, przypis 29.

<sup>61</sup> J. Mätzner, *Altenglische Sprachproben*. T. 1. B. m. 1876, s. 147.

<sup>62</sup> H. Müllers, *Sammlung deutscher Gedichte aus dem 12—14 Jhr.* 1784. Anhang, s. XIV.

<sup>63</sup> J. Bolte, *Das Schlaraffenland*. Zeitschrift für Volkskunde, 1910, s. 187—188.

<sup>64</sup> *Tamże*, s. 108.

<sup>65</sup> J. Geiler, *Navicula sive speculum fatuorum*. [Strassburg] 1511. Rozdz.. 109.

domy oblepione są miodem, pokryte plackami, a pieczone gołąbki lecą do uczujących<sup>66</sup>.

Najpełniejszą opowieść o tej krainie daje Hans Sachs w farsie *Das Schlaraffenland* (druk. 1530), wykorzystując anonimową pieśń mistrzowską z lat 1529—1538 o tym samym temacie<sup>67</sup>. Według Sachsa kraj ten leży trzy mile za Wielkanocą. Aby doń dotrzeć, trzeba przegryźć się przez trzymilową górę z prosa. Domy w tym kraju budowane są ze słoniny i ciasta, kryte plackami, drzwi i okna są z piernika, płoty z kiełbas plecione, w studniach płynie małmazja. Na wierzbach, stojących nad potokami z mleka, rosną bułki. Do głodnych płyną gotowane ryby i leżą pieczone gołąbki. Chłopi rosną na drzewach dostarczając pachółków, pod drzewami przygotowano dla nich buty, konie znoszą jajka. Lecz kraj ten przeznaczony jest dla wybranych, wejść tam mogą tylko leniwi nicponie, kłamcy i prostacy; rozsądnych, uczciwych wypędza się<sup>68</sup>. Szczególnym uznaniem cieszy się tam kłamstwo — „für ein gross lügen gibt man ein kron“<sup>69</sup>.

Z późniejszych utworów znane są dwie pieśni o Schlaraffenlandzie: 1) o 37 zwrotkach, 2) o 34 zwrotkach (druk. 1611)<sup>70</sup>. Powstają one w najbliższym pokrewieństwie do farsy Sachsa, lecz ich dowcip jest znacznie grubszy i brutalniejszy. Jęczmienną górę Sachsa uczyniono tu z ekskrementów ludzkich, nim zaś stanie się w ziemi obiecanej, trzeba wędrować przez trzymilową odbytnicę<sup>71</sup>.

Równie długo jak w krajach romańskich, temat Schlaraffenlandu utrzymuje się w literaturze niemieckiej. Cechy Schlarafii nosi pieśń bawarska z XVIII w. o raju chłopskim. Występuje w niej specyficzna wizja nieba: anioły pieką chleb, Marta gotuje. Dalekie echo tej krainy stanowi przejęta przez Grimma bajka o Jasiu i Małgosi, gdzie domek czarownicy jest z piernika i innych łakoci.

W Niderlandach kraj ten, nazwany *Luilekkerland* lub też *Lant von Cockanynge*, otrzymał jedno z pełniejszych ujęć literackich.

Jest to kraj pięknych niewiast, stworzony przez duchy święte. Kto tam śpi najdłużej, zarabia najwięcej i nikt tam nie pracuje [...]. Ściany są tam z kiełbas, okna i drzwi z łososi i jesiotrów [...], belki w domach z brył masła, a sufity z pierników. Stoły i stołki wypieczone z cukru [...], podłogi ułożone z smażonych

<sup>66</sup> F. Zarncke, *Die deutschen Universitäten im Mittelalter*. T. 1. B. m. 1857, s. 121.

<sup>67</sup> Bolte, *op. cit.*, s. 188.

<sup>68</sup> *Tamże*.

<sup>69</sup> *Dichtungen*. Ed. Titzman. T. 2. Leipzig 1870—1871, s. 30—33.

<sup>70</sup> Bolte, *op. cit.*, s. 189.

<sup>71</sup> Bolte, Polivka, *op. cit.*, s. 251.

węgorzy, dachy zaś pokryto naleśnikami. Płoty, co stoją po polach, upleciono z dużych, ładnych minogów [...].

Nikommu niczego nie braknie, bo wszędzie latają pieczone gęsi, a ryby, mięso i tłusty drób gotują się same, gdy czas jeść; gdyż taki jest tego kraju obyczaj [...] środkiem płynie rzeka dobrego wina i piwa, a na jej brzegach leżą srebrne czarki i duże puchary [...].

I jeszcze jedną zaletę ma ta kraina: nie ma w niej kobiety, która odmówiłaby mężczyźnie [...] <sup>72</sup>.

Temat ten, znany w krajach skandynawskich, występuje również w Czechach (m. in. w bajce o księdzu, którego obrano proboszczem za wymowne opisywanie rozkoszy rajszych) oraz w pieśniach ludowych na Śląsku <sup>73</sup>.

Opowieść o ziemskim raju nie była obca literaturze polskiej. Otrzymał on nazwę „Kraju jęczmiennego“, a nadano mu cechy absurdalnej groteski. Do krainy tej dociera leniwy łakomczuch, o którego perypetiach opowiada nieznan autor w tzw. *Peregrynacji Maćkowej*. Utwór ten należy do literatury sowizdrzalskiej, na co wskazuje już sam tytuł, zaczynający się od słów *Peregrynacja Maćkowa z Chodawki, Kurpetowego syna, a Nawłokowego brata*, autor zaś podpisuje się: „*Januarius Sovisralus pede propria. Anno Domini 910 735 26000*“.

Wiąże się on z *Peregrynacją dziadowską*, tłoczoną w tych samych tomikach w latach: 1612, 1614, 1616 <sup>74</sup>. Treścią opowiadania jest podróż łakomego leniucha, zakończona przedwczesnym powrotem do domu. W drodze spotyka go szereg przygód, na które składają się same *impossibilia* (np. biały węglarz), dające obraz tzw. „świata na wywrót“, tematu niezmiernie popularnego w literaturze średniowiecznej <sup>75</sup>. *Peregrynacja* najbardziej się zbliża do dwu zabytków facecji niemieckiej, jaką stanowią *Przygody rycerza Włóczykija*, tzw. Finckenrittera (Strassburg 1560), oraz Bartłomieja Krügera *Historia Hansa Clawertsa* (1587) <sup>76</sup>. Natomiast sama opowieść o „Kraju jęczmiennym“, dokąd zawędrował Maciek w towarzystwie olbrzyma Rzygońskiego, wyprowadza się z baśni o Cucanii i Schlaraffenlandzie, tego niezmiernie popularnego, wędrownego tematu literatury europejskiej. Opowiedziana niewybrednym sowizdrzalskim stylem, przedrzeźniającym mazurską gwara, brzmi ona we fragmentach następująco:

<sup>72</sup> Krzyżanowski, *Mądrej głowie dość dwie słowie*, s. 168—169 i 170, przypis 1.

<sup>73</sup> Bolte, Polivka, *op. cit.*, s. 253, przypis 2.

<sup>74</sup> *Polska komedia rybaltowska*. Opracował K. Badecki. Lwów 1931. — Krzyżanowski, *Peregrynacja Maćkowa*, s. 252—253.

<sup>75</sup> E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Wyd. 2. Berlin 1954, s. 104.

<sup>76</sup> Krzyżanowski, *Peregrynacja Maćkowa*, s. 255—258.

wiersz

*Peregrynacja dziadowska*

- 1120 Potymek sedł w drogę za granicę do cudzej ziemi, i trafiłem do psewozu,  
i psewoziłem się pseż gówniane morze, aze na usrany świat, gdzie się na-  
patsył jęcmiennych obycajów.
- 1145 a potym obacylichmy przed sobą zamek barzo grzecny  
1150 ano piękny zamek z białych chmur, i z carnych, i cerwonych, częścią tez  
z modrych
- 1155 śliśmy śmieie do samej brony, barzo mocnej, z komarowych goleni, zwód był  
z twarogowego kołaca [...], a wroty z samego twarogu
- 1175 w owym zamku śliśmy na górę, do stołowej izby, po wschodzie z plastrów  
miodowych, a poręce z słonecznych promieni dosyć subtelnie zrobione
- 1180 Izba stołowa barzo wesola [...], ściany z weneckiego szkła, w kwadrat murowa-  
na, okna wielkie w łakotką, jako świdrem powierciał, błony z konopnych  
makuchów, stoły
- 1185 z piernych miodowników i obrusy z alabastru tartego, podniebienie z mar-  
cypanów
- 1195 Król za stołem siedzi [...], coło miał sklane, twarz z łupin orzechowych, zęby  
rzepiane, brzuch słomiany, wąs błękitny, a pod kolany się zająkał
- 1200 Podle niego siedział jakisi półgrabia [...] w serwatcanym zupanie, a ferezyja  
twarogowa młodym masłem podszyta
- 1205 guziki od samej gęby, z maślanki pluskane. Pas miał cukrem sadzony
- 1255 Po obiedzie wstawsy od stołu pošliśmy wsycy z królem na salę barzo  
wysoką dla tańcowania; ta sala była półtowego mięsa, a balasy z kiełbas,  
pirogami w koło obita, podniebienie kołacowe pomarańcowemi skórkami sa-  
dzone

Po odbytej uczcie, tańcach i odprowadzeniu króla do łożnicy, po noclegu samego Maćka wśród „celadzi“ złożonej z kur, prosiąt i gąsiąt, postanowił on „dalej iść jesce, za jęcmienny świat“ (w. 1310), aż po wielu perypetiach powrócił do „nanuśków“ do domu<sup>71</sup>.

Nakreślony w *Peregrynacji* obraz „Kraju jęcziennego“ jest wyrazem krzyżowania się idealizujących wątków bajecznych romańskich z dosadnym i niewybrednym germańskim ujęciem Schlaraffenlandu. Podobnie jak w późniejszych wersjach dwu pieśni o Schlaraffenlandzie z r. 1611, i Maciek zmuszony jest przebyć niezwykle drastyczną drogę, zanim przeprawi się do tej krainy. Lecz w samym kraju ogląda on zamek zbudowany z białych i kolorowych chmur, idzie do sali stołowej po 30 miodowych stopniach z poręczami ze słonecznych promieni, gdzie ściany wzniesiono z weneckiego szkła, a inne elementy uzupełniono z mięsiw i ciast, tego powszechnego budulca w „ziemskim raju“. Zarówno król, jak jego towarzysz, obaj przedziwnego kształtu i w przedziwnym stroju, zdają się być przejęci w prostej linii z włoskich i francuskich migdałowych królów i karnawałowych pochodów. W równej bowiem mierze przenikała w naszą literaturę mieszczańska kultura niemiecka, co włoski i francuski humanizm.

<sup>71</sup> *Polska komedia rybaltowska*, s. 219—224.

*Peregrynacja Maćkowa* nie jest jedynym przekazem o „ziemskim raju“. Wcześniej wspomina o nim w swym utworze *Wróżki* (1589) Jan Podworzecki, mówiąc:

Już to lata nie one, kiedy z kiełbas płoty pleciono, a polciami i gomótkami domy pobijano, a mleko i miód rzekami płynął<sup>78</sup>.

O kraju tym mówią również akta Rzeczypospolitej Babińskiej nadając mu nazwę *K r z c z e l o w a* w następującym opowiadaniu:

Jegomość Książd Ziemiań [...] powiedział, że był w mieście takim, które Krzczelowem zwano, co się wszystko miasto na szrobach obracało. Pan tego miasta Farnodziej. To miasto chudym pacholkom prawie jest kuchnia, bo przez nie idzie rzeka wielka, jako trzykroć Wisła mleczna, a ma jaglane brzegi gotowe, warzone. Wół wielki pieczony śród rynku stoi; nóż w niem, a wielka buła chleba papieskiego między rogami. Każdemu wolno ukroić chleba i wołu tyle, ile potrzeba, a nie ubywa ani chleba, ani wołu<sup>79</sup>.

Nosi on też w siedemnastowiecznych facecjach nazwę „Krainy pieczonych gołąbków“<sup>80</sup> lub *B i e d a s z k o w a*, opiewanego przez Darmostrowskiego w Kodeksie Chełmińskim następująco:

W tamtych krajach tam szumno, prawie szumno bardzo,  
tamo takie kalety z rozynkami warzą,  
robią buty łojowe, a ponczochoy szklane,  
z kontryfału obuwie na portkach odlane,  
tam wół pieczony chodzi, mając w sobie noże,  
skoro się jeść zachciało, kraj sobie, nieboże;  
na kamieńcach dachy kryte kołaczami,  
a płoty miasto chrostu grodzą kiełbasami<sup>81</sup>.

Nazywają tę krainę, również w relacji prozaicznej z w. XVII, dyrlandzką ziemią „trzy mile za światem, gdzie w sławnym mieście Chomchołowie rzeka idzie mleczna, a brzegi jaglane, po rynku chodzi wół upieczony z nożami u boku, a sałatą pod ogonem, tylko krajać i jeść, i za siedem mil na wychód biegać“<sup>82</sup>.

Pamięć o tej fantastycznej krainie trwa bardzo długo. W warszawskim *M o m u s i e* zamieszczono wierszowane opowiadanie o „Wyspie wszelkiej pomyślności“, gdzie:

<sup>78</sup> Krzyżanowski: 1) *Peregrynacja Maćkowa*, s. 266. — 2) *Mądrej głowie dość dwie słowie*, s. 167—170.

<sup>79</sup> *Akta Rzeczypospolitej Babińskiej*. Wydał S. Windakiewicz. Archiwum do Dziejów Literatury i Oświaty w Polsce. T. 8. Kraków 1895, s. 52, nr 52.

<sup>80</sup> *Dawna facecja polska*. Opracował J. Krzyżanowski i K. Żukowska-Billip. Warszawa 1960, nr 228 (*Nowy świat i jego zalecenie*).

<sup>81</sup> Krzyżanowski, *Peregrynacja Maćkowa*, s. 268—269.

<sup>82</sup> *Tamże*, s. 269.

ziemia tej wyspy jest cudnej zalety:  
posiać kostki z kotletów, zrodzą się kotlety [...] sama taca przybywa, na niej czekolada,  
a zefir, by ją studzić, na imbryku siada<sup>83</sup>

Jeszcze u Reymonta przewija się wzmianka dotycząca owego kraju. Kołędnicy recytują:

Niedźwiedniki my z kraju dalekiego, z za morza szerokiego, z lasu wielgachnego; gdzie ludzie do góry nogami chodzą, gdzie płoty kielbasami grodzą, a ogniem się chłodzą; gdzie garnki do słońca przystawiają, świny po wodach pływają i deszcze gorzałką padają<sup>84</sup>

Do naszych zaś czasów pamięć o „Kraju jęczmiennym“ przetrwała pod postacią przysłowia „pieczone gołąbki nie lecą do gąbki<sup>85</sup>“.

### 3

Można przypuścić, że obraz „ziemskiego raj“ w przedstawieniach plastycznych pojawia się znacznie później niż jego liczne wersje literackie, większość bowiem dochowanych obiektów pochodzi z XVI i XVII stulecia. Satyryczno-dydaktyczny rodzaj tematu, dający pole do wielorakich interpretacji, szczególnie odpowiadał tendencjom reformacji i stąd jego wielka popularność w XVI stuleciu.

Trudno rozstrzygnąć, czy brak wcześniejszych przedstawień to skutek niezachowania się materiału ilustracyjnego, czy też w okresie średniowiecza temat ten istniał w formie niepełnej, zastępowany lub utożsamiany z wizjami „ogrodów rozkoszy“ i „fontann młodości“.

Liczną i najbogatszą tematycznie grupę ilustracji do historii o „krajnie obfitości“ stanowią szesnastowieczne grafiki niemieckie. Już Dürer w Modlitewniku cesarza Maksymiliana umieszcza na marginaliach karty postać leżącego i pijącego z dzbaną mężczyzny, któremu olbrzymia gęś usiłuje odebrać naczynie. Artysta uwydatnił tu elementarną żądzę picia, będącą niejako zapowiedzią dalszego rozwoju tego tematu<sup>86</sup>.

Jego kontynuację podejmuje Erhard Schön, ilustrator tekstów Hansa Sachsa, ukazujący w drzeworycie kraj, gdzie pieczone gołąbki lecą do ust uczujących, prosię wędruje z widelcem w grzbiecie, a dachy domów kryte są plackami. Drugi drzeworyt przedstawia herby Schlarafii. W środku pola herbowego umieszczono placek, tarcza obramowana jest kielbasami, a sa-

<sup>83</sup> Tamże, s. 270.

<sup>84</sup> W. Reymont, *Chłopi*. T. 2. Warszawa 1903, s. 263.

<sup>85</sup> Krzyżanowski, *Mądrej głowie dość dwie słowie*, s. 167.

<sup>86</sup> F. Württenberger, *Pieter Brueghel der Ältere und die deutsche Kunst*. Wiesbaden 1957, s. 102.



mych tarczowników reprezentują pijak i żarłok<sup>87</sup>. Jakoby dalszy komentarz na ten temat stanowi drzeworyt nazwany *Cztery właściwości wina*, ukazujący ustawione na górze cztery stoły, przy których grupy pijaków w rozmaity sposób demonstrują oszołomienie trunkiem<sup>88</sup>.

Do ilustratorów tematów Schlarafii należą również Peter Flettner, który w 1532 r. wykonuje drzeworyt *Alegoria złego towarzystwa* oraz *Siedem grzechów głównych*, przedstawiający leżącą na ziemi parę miłosną, krępowaną przez diabły<sup>89</sup>. Leżenie na ziemi wyrażało bowiem ostateczne poniżenie i upadek człowieka, co nieraz podkreślał nawet krótki komentarz pod ilustracją, jak to często ma miejsce w grafice norymberskiej. „Kto na ziemi kładzie się beczelnie, staje się sam rozwiązłym rozkosznikiem, jest asocjalny i grzeszny“ — opiewa tekst. Wyrazem potępienia dla lenistwa i próżniactwa jest też niewątpliwie rysunek Flettnera nazwany *Ludzkim zegarem*, drastycznie ukazujący, jak bezowocnie może mijać czas<sup>90</sup>.

Anonimowy rysunek norymberski z r. 1549, ukazujący leżącą figurę ludzką, opatrzony podpisem: „*Felix, quem faciunt aliena pericula cautum*“ — należy również do tej grupy przedstawień graficznych, która w sposób krytyczno-dydaktyczny interpretuje temat Schlaraffenlandu<sup>91</sup>.

Opatrzony ilustracjami ulotne druki Sachsa oraz kalendarze ściennie — przeznaczone dla licznych a niewybrednych rzesz szerokich odbiorców — reprezentowały zgoła odmienny charakter, gdy idzie o pogląd na rozkosze tej krainy.

Drzeworytnicza ilustracja do poematu Sachsa o Schlaraffenlandzie, zamieszczona w ulotnym druku z ostatniej ćwierci w. XVI, zawiera wszystkie wyliczone w tekście elementy Schlarafii, ukazane jednak bez krytycznego komentarza. Przy piernikowym domku, który stoi nad potokiem, siedzi grupa uczujących mężczyzn: wyławiają podpływające gotowane ryby. Z boku zbliża się pieczone prosię z nożem w karku, w głębi widać fontannę tryskającą trzema strumieniami wina, na wierzbie wisi dojrzewający pacholek, obok koń znosi złote jaja do nastawionej przez mężczyznę sakiewki. Zachowany w dwóch egzemplarzach, drzeworyt ten stanowi prawie dosłowną ilustrację tekstu (il. 6)<sup>92</sup>.

Nieco odmienne ujęcie tematu ukazuje karta kalendarza ściennego z r. 1566, wydanego w Zurychu przez Krzysztofa Froschowera, gdzie przedstawione są różne rodzaje zastaw do jedzenia i picia, a napis pod spodem wyjaśnia:

<sup>87</sup> *Tamże*, s. 103.

<sup>88</sup> *Tamże*, s. 105, il. 38.

<sup>89</sup> *Tamże*.

<sup>90</sup> *Tamże*, il. 42.

<sup>91</sup> *Tamże*, s. 106, il. 41.

<sup>92</sup> Bolte, *op. cit.*, s. 190.

każdy kochanek tego kraju musi łąć, przegryzać się do niego trzeba przez góry jedzenia, a stamtąd już trafi się zawracając na lewo, trzy mile za dniem św. Urbana<sup>93</sup>.

Najpóźniejszy z serii ulotnych druków pochodzi z XVII wieku. Przedstawia on tryumfalny wjazd króla Schlaraffenlandu, którego koń nie składa złotych jaj, lecz wybija monety. Za nim podąża kawalkada pieczonych zwierząt i drobiu. Przedstawienie to zbliża się do ujęć romańskich<sup>94</sup>.

Włoskie ilustracje do krainy Cucanii występują często w połączeniu z przedstawieniami karnawałowych pochodów. W tym typie tworzy miedziorownik wenecki Nicolo Nelli swoje sztychy: *Il paese di Cuccagna* (1564), *Il trionfo di Carnevale nel paese di Cuccagna*, *La venerabile Poltroneria regina di Cuccagna* (1565)<sup>95</sup>. W następnym stuleciu tematem tym zajmuje się Matheo Florino Fornis<sup>96</sup>. Późniejsze przedstawienia zbliżają się raczej do typu map krajobrazowych ukazujących całe królestwo Cucanii, w którym mleczne i winne rzeki, serowe góry lub grotty oraz marcepanowe miasta posiadają krótkie napisy objaśniające ich właściwości. Ujęcia tego typu rozpowszechnione były w XVIII w. wśród grafik ludowych<sup>97</sup>.

Omawiane dotąd przedstawienia plastyczne „ziemskiego raj” mimo swojego dydaktycznego, satyrycznego czy żartobliwego ujęcia nie oddawały w pełni, w stosunku do wersji literackich, całej wielowarstwowości tematu. Dopiero Piotr Breughel starszy w swojej słynnej *Krainie leniuchów*, posługując się powszechnie znanymi i używanymi rekwizytami, wyraził w pełni ów bajkowo refleksyjny nastrój podania. Poszczególnymi elementami Schlaraffii posiłkował się artysta kilkakrotnie: w obrazie *Przysłowia* (1559) ukazuje, idąc za tekstem literackim, domy kryte placzkami<sup>98</sup>, a do romańskich przedstawień Cucanii zbliża się w *Spotkaniu karnawału z Popielcem*<sup>99</sup>.

Namalowana w 1567 r. *Kraina leniuchów* należy do nowej fazy twórczości Breughla; złośliwą ironię cechującą poprzednie dzieła zastępuje tu postawa refleksyjnej krytyki (il. 7).

Na obrazie przedstawiciele poszczególnych stanów — reprezentowani przez chłopca z cepem, pisarza z księgami i lancknechta z halabardą — spoczywają w leniwym bezwładzie na murawie, ułożeni promieniście wokół

<sup>93</sup> *Tamże*, s. 191 (drzeworyt zaginiony).

<sup>94</sup> *Tamże*.

<sup>95</sup> *Tamże*, s. 187.

<sup>96</sup> *Tamże*.

<sup>97</sup> *Il paese di Cuccagna*. Druk rzymski z początku wieku XVII. Publikowany w: *Enciclopedia italiana*. T. 12. Milano 1931, s. 72.

<sup>98</sup> „*Da sind die Heuser dect mit Fladn*“. Zob. *Sämtliche Fabeln und Schwanke*. Halle 1893, *Das Schlaraffenland*, w. 11—16.

<sup>99</sup> Por. Rabelais, *op. cit.*, t. 2, rozdz. XXXV, XLII.

wyrastającego z ziemi pnia, zakończonego okrągłym blatem stołu zastawionego suto potrawami. Po lewej stronie, pod daszkiem krytym plackami, groteskowa postać rycerza w zbroi oczekuje z otwartymi szeroko ustami na przyfrunięcie przysmaków. W głębi widać mleczną rzekę płynącą wśród gór kaszy czy kisielu. Ze zbocza, głową na dół, osuwa się figurka ludzka trzymająca łyżkę — to szczęśliwiec, który przegryzł się do wymarzonej krainy. Po murawie wędruje gotowane jajko, z talerza podnosi się pieczona gęś; w spacerze tym uczestniczy również pieczona świnka z nożem w grzbiecie, a tuż obok wyrasta kaktus składający się z bochenków chleba.

Goście tej krainy nie korzystają jednak bezpośrednio z obfitości zastawionych przysmaków, nie odbywa się tu żadna wspólna uczta, jaką pokazują grafiki niemieckie, czy radosny, włoski pochód karnawałowy. Słusznie zauważa Robert Genaille, iż obdarzone życiem potrawy bynajmniej nie zbliżają się do ludzi.

Placki są poza drzwiami, jajko i świnka uciekają, chleb przyjmuje kłującą postać kaktusa. Każdy z ludzi odosobniony jest w swych próżnych marzeniach, zamknięty w obrębie własnej klasy społecznej. Jedynie chyba groteskowy rycerz wierzy w prawdziwość swych wyobrażeń. Obojętni na obfitość kraju, ludzie drzemią i bezwolnie-dają upływać godzinom<sup>100</sup>.

Obraz jest niejako formą krytycznej wypowiedzi Brueghla na temat utopijnych radości „ziemskiego raj” opisywanych przez współczesnych. *Kraina leniuchów* nie jest bowiem jeszcze jedną wersją rozkoszy „ziemi obiecanej”, lecz dziełem obrazującym próżność i niemożność nasycenia animalistycznych żądz ludzkości. Z wielką wrażliwością humanistyczną ukazuje artysta, jak w daremnej i tragicznej pogoni zrywa człowiek więzy społeczności — trwa bezczynnie, podczas gdy nieublaganie płyną chwile życia, aż z tępą obojętnością, ległszy na ziemi, zastyga w letargicznym śnie, niby bezwolna bryła materii, z której zabrano ducha.

## 4

Rozpoczynająca *Kyrie* miniatura na karcie 4 *Graduału Olbrachta* mimo znacznie skromniejszej redakcji należy niewątpliwie do kręgu przedstawień „ziemskiego raj”. Występują tu bowiem charakterystyczne elementy, jak pieczone prosię i kiełbasa z unoszącym się nad nimi nożem, fantazyjny domek z kominem w formie czarki i gomółkami okiennymi wielkości talerzy. Spragniony obszarpaniec ukazujący możliwości swego apetytu to niewątpliwie obywatel tamtej krainy.

Kompozycja sceny w stosunku do omawianych przedstawień jest odmienna. W bajkowej krainie znajduje się tylko jeden szczęśliwiec:

<sup>100</sup> R. Genaille, *Bruegel l'Ancien*. Paris 1953, s. 45—46.

malańka, sumarycznie zaznaczona postać w drzwiach domku, odwrócona do widza plecami. Główny bohater, mimo że sięga do kielicha i chwytą za rożen, pozostaje jeszcze poza obrębem wymarzonego raju. Oblicze jego i strój wskazują, że należy on do rzeszy owych głodnych „*poltroni*“, tak często wzmiankowanych we włoskich opowieściach o Cucanii. Brak tu również całkowicie atmosfery wesołej hulanki, towarzyszącej niemieckim przedstawieniom Schlarafii. Wstrzymanie akcji przez ukrycie głównej postaci poza ramami inicjału, wśród wici marginalnej floratury, przy równoczesnym dosadnym scharakteryzowaniu przedstawionego człowieka — zbliża się w pewnym stopniu do późniejszego o wiek dzieła Breughla. Artysta bowiem eliminuje całkowicie bachicność sceny, pograżając we śnie jej bohaterów, mimo że charakteryzuje ich z dużą dozą ironii. Dlatego też wydaje się, iż pierwowzoru do naszej sceny należy szukać w kręgu plastyki niderlandzkiej.

Miniatura z Graduału Olbrachta pozostaje jednak w najbliższym pokrewieństwie do polskiej wersji „Kraju jęczmiennego“. Żarłoczny obdartus to niejako prototyp późniejszego bohatera z *Peregrynacji Maćkowej* — łakomego leniucha marzącego tylko, gdzie dobrze zjeść i wypić. Ograniczona do zasadniczych elementów sceneria „ziemskiego raju“ nie zostaje też zbyt rozbudowana w opisie „Kraju jęczmiennego“. Lecz zarówno przedstawienie plastyczne, jak i przekaz literacki, wykorzystujące równocześnie satyryczne wątki niemieckie i niderlandzkie oraz idealizującą redakcję włoską, tworzą — łącząc oba kierunki — odmienną, polską wersję tego tematu.

Powstała w latach 1499—1501 miniatura wyprzedza o wiek przeszło drukowaną w 1611 r. *Peregrynację Maćkową*. Dowodzi to, że ów wędrowny temat literatury europejskiej, znany w Polsce już we wcześniejszych wersjach, musiał się cieszyć u nas pewną popularnością, skoro posłużył tu za temat do iluminacji. Dziwne się może wydawać umieszczenie świeckiego motywu w księdze liturgicznej, a jednak posłużono się nim świadomie, z pełną logiką i konsekwencją.

Miniatura umieszczona jest w *Kyrie* paschalnym, czyli przeznaczonym na czas wielkanocny<sup>101</sup>. Jest to okres, kiedy po długiej pokutnej atmosferze wielkopostnej, surowo przestrzeganej w średniowieczu, nadchodzi najważniejsze święto katolickie — Zmartwychwstanie Pańskie, rozpoczyna się czas wesela. Lecz bardzo często się zdarzało, że przy gorliwym wetowaniu pokutnych umartwień ludzie chętnie zapominali o przyczynie swej radości. Prym wtedy oczywiście dzierżyła żarłoczność i przeciwko niej przede wszystkim występowali kaznodzieje, a żaden chyba

<sup>101</sup> Księdzu prof. H. Feichtowi za łaskawe udzielenie wyjaśnień i pomoc w rozwiązywaniu problemów muzykologicznych składam w tym miejscu serdeczne wyrazy podziękowania.

przykład nie mógł lepiej zobrazować siedmiu grzechów głównych, z łaskomstwem na czele, jak opis „raju ziemskiego“. W takim charakterze Geiler z Keiserbergu posłużył się w 1511 r. obrazem Schlaraffenlandu zamieszczonym w kazaniu na okres wielkanocy<sup>102</sup>. Przekazywana wcześniej w tradycji ustnej, zapewne z ambony, ta moralizatorska wersja „raju ziemskiego“ była niewątpliwie znana iluminatorom Graduału, skoro nią właśnie rozpoczęli uroczyste Kyrie paschalne.

Wśród licznych odmian tego typu ilustracji omówiona miniatura zajmuje miejsce niepoślednie, jest to bowiem najwcześniejsza spośród zachowanych plastycznych redakcji tematu, przeszło o wiek wyprzedzająca redakcje zachodnioeuropejskie. W obecnym stanie badań trudno stwierdzić autorytatywnie, czy temat ten występował w plastyce polskiej części. Mimo to — owo jedyne u nas, jak dotąd, przedstawienie „raju ziemskiego“ stanowi cenny dowód żywej chłonności i wrażliwości rodzimego środowiska na zachodnioeuropejskie zjawiska kulturalne.

### III. „Oblicza miłości“

#### 1

Szczególnie bogatą dekoracją malarską rozpoczyna się karta 263 z benedykcją na uroczystość Trójcy Świętej. Miniaturzysta w otwierającym tekst inicjale *B*, ujętym w kwadratową profilowaną ramkę o wymiarach 237×237 mm, wyobraził trzy Osoby Boskie. Marginalia całkowicie wypełniają bujne zwoje liściasto-kwiatowe, tworząc zamknięte obramowanie karty, w którym kryją się groteskowe postacie ludzkie oraz zwierzęta i ptaki (il. 8).

Scena w inicjale przedstawia Chrystusa z symbolami męki, klęczącego przed tronującym Bogiem Ojcem, oraz Ducha Św. unoszącego się na tle anielskiego chóru. Przedstawienie to Władysław Terlecki interpretuje następująco:

Bóg Ojciec to typ starca o chudej, podłużnej twarzy, w której wyraz majestatycznej powagi i dostojności łączy się z wyrazem gniewu. Prawicą wykonuje gest błogosławieństwa. W lewicy trzyma matowzłotą koronę, przeznaczoną dla Syna, który klęczy u jego stóp. [...] Syn Boży jest pojęty tu jako Zbawiciel świata, który pragnie przebłagać gniew Ojca, jako orędownik grzesznej ludzkości, proszącej o zmiłowanie, dla której zbawienia tyle przecierpiał [...]; z wyrazem cierpienia na twarzy, wskazuje prawicą na narzędzia męki leżące u jego stóp: krzyż, słup męczeński i wieniec cierniowy — lewicą zaś wykonuje wymowny gest błagalny, któremu towarzyszy równie błagalne spojrzenie. W odpowiedzi Bóg Ojciec ofiarowuje Synowi swemu koronę i miejsce na tronie niebieskim po prawicy swej. [...]

<sup>102</sup> Geiler, *op. cit.*

Przez obecność w scenie Graduału Ducha Świętego grupa łączy w sobie wyobrażenie Trójcy Świętej<sup>103</sup>.

Autor wykazuje, że wzorem dla powyższej sceny był drzeworyt z księgi: *Schatzbehalter oder Schrein der wahren Reichtümer des Heils und der ewigen Seligkeit* (Koburger, Norymberga 1491), wzmiankując, że motyw ten pojawia się częściej w sztuce w. XV, m. in. w tzw. *Szkicowniku Wolgemuta* oraz w górnoniemieckim wydaniu *Ars moriendi*, a wspólnym dla nich pierwowzorem jest *Exercitium super pater noster*, jedna z najstarszych niderlandzkich ksiąg ksylograficznych, wyjaśniająca poglądowo tekst Modlitwy Pańskiej w serii dziesięciu drzeworytów<sup>104</sup>. Sam zaś motyw wywodzi się, jak mniema autor, ze *Speculum humanae salvationis*, stąd posługując się egzemplarzem paryskim z 1448 r. cytuje odnoszący się do przedstawienia następujący tekst:

*Consequenter audiamus, quomodo Christus ostendit Patri suo pro nobis sua vulnera.*

*Et Maria ostendit Filio suo pectus et ubera.*

*Sicut enim Christus descendit propter nos de caelo usque ad infernum;*

*Ita reascendit in caelum, ut exoret pro nobis usque ad sempiternum;*

*Et idea, si peccavimus, desperare non debemus.*

*Quia fidelem advocatum apud Deum nos habemus*<sup>105</sup>.

Dodaje również, że często artyści obok Chrystusa przedstawiali Marię, jak celem uproszenia u Boga miłosierdzia dla grzesznej ludzkości ukazując piersi, które żywiły Zbawiciela.

Interpretacja sceny Graduału w oparciu o wyżej przytoczony tekst budzi jednak poważne wątpliwości. W inicjale przedstawiona jest Trójca Święta i chór anielski, tymczasem tekst mówi o Chrystusie i Marii wstawiających się za grzeszną ludzkością. Trudno przypuścić, że pierwowzór graficzny, którym posiłkował się iluminator, był inspirowany przez powyższą wersję literacką, skoro pominięto w przedstawieniu Madonnę-orędowniczkę ludzkości, zastępując tę scenę wyobrażeniem trzech Osób Boskich. Można by stąd wnioskować, że Chrystus ukazujący symbole męki prosi o zmiłowanie dla rodu ludzkiego nie tylko Boga Ojca, ale i Ducha Świętego. Byłoby to wyjątkowe przedstawienie ikonograficzne, nie mające raczej odpowiednika w źródłach literackich.

Wszak Chrystus-orędownik uprasza u Boga Ojca miłosierdzie dla ludzkości już po przebyciu męki i śmierci, albowiem ukazując nie tylko narzędzia swej pasji, ale przede wszystkim zadane Mu rany, co przecież akcentuje tekst: „*Consequenter audiamus, quomodo Christus ostendit Patri suo pro nobis sua vulnera*“. Tymczasem miniaturzysta Graduału wy-

<sup>103</sup> Terlecki, *op. cit.*, s. 77—78.

<sup>104</sup> *Tamże*, s. 77, 78, 104 (przypisy 100—104).

<sup>105</sup> *Tamże*, s. 78.

obraził Chrystusa wskazującego wprawdzie na narzędzia męki, lecz nie noszącego na ciele żadnych śladów przebytych cierpień. Ten pozornie drobny szczegół stwarza ważki dowód, że umieszczona w inicjale scena przedstawia Chrystusa opuszczającego niebiosa, by spełnić dzieło odkupienia, a nie (jak uważa Terlecki) zmartwychwstałego Zbawiciela, który powrócił do Ojca, by orędownać ludzkości.

Temat ten, występujący w Graduale w połączeniu z przedstawieniem Trójcy Świętej, znajduje ścisły odpowiednik literacki w średniowiecznych przykładach kaznodziejskich. Zamieszczony on jest u Peregryna w *Sermones de tempore et de sanctis*, znajduje się we wszystkich jego egzemplarzach drukowanych. Zbiór ten cieszył się w Polsce prawie tą popularnością co *Złota legenda*, był też wielokrotnie wydawany drukiem<sup>106</sup>. W inkunabule z 1484 r. kazanie na I niedzielę adwentu zawiera następujący tekst o naradzie między trzema Osobami Trójcy Świętej:

*Carissimi! Sicut scitis, antiqui qui erant in Limbo detenti multipliciter desiderabant adventum Christi. Unde Moyses ait. Emitte manum tuam de alto [...]. Cum ergo pater misericordiarum hec verba audisset, misericordia motus in consilio trium personarum proposuit [...]. Quem mittam et quis ibit nobis. Tunc filius offerens se ait: Ecce ego, mitte me. Misit ergo deus pater filium suum in mundum ut mundus salvetur per ipsum [...]*<sup>107</sup>.

Wydaje się, że miniatura w Graduale jest wierną ilustracją opisanej sceny. Iluminator umiejętnie podkreślił panujący tu nastrój smutnej powagi. Bóg Ojciec nie łączy z majestatem wyrazu gniewu, jak to widzi Terlecki, lecz z pełną miłości boleścią spogląda na Syna, którego poświęca dla ludzkości; Chrystus zaś, o obliczu promieniejącym dobrocią i litością, oddaje Ojcu koronę niebieskiej chwały, biorąc w zamian wieniec cierniowy wraz z pozostałymi narzędziami męki. Nad Synem Bożym unosi się Duch Święty, a scenie rozstania asystuje milczący i zasmucony chór anielski, zda się pogrążony w zadumie nad wielkością ofiary, jaką kierowany miłosierdziem Stwórcy składa dla ludzkości.

## 2

Bujne zwoje floratury marginalnej wzbogacają skryte wśród listowia scenki figuralne wyobrażające, zdaniem Terleckiego,

u góry leśnego człowieka pokrytego owłosioną skórą i nagiego malca, u dołu trefniasia czy też karła o twarzy karykaturalnie wydłużonej, chwytającego ugałężenia roślinnej łądygi, odzianego w szatę czerwoną o odcieniu cynobru, na-

<sup>106</sup> Zob. *Estreicher* XXIV, 186—187: *Peregrinus*.

<sup>107</sup> *Peregrinus, Sermones de tempore et de sanctis*. [Strassburg] 1484, sermo I (*Dominica prima in adventu Domini*).

stępnie dwóch malców w walce na maczugi, z których jeden nagi zasłania się tarczą, a wreszcie sarnę.

Motyw sarny zapożyczony został z ryciny Mistrza Kart do Gry<sup>108</sup>.

Ta krótkka, nieledwie inwentaryzacyjna wzmianka nie może rozwiązać ani ukazać treści ideowych czy też roli, jaką odgrywają umieszczone w marginaliach przedstawienia. Podzielić je można na kilka zespołów. Najliczniejszy z nich stanowią cztery groteskowe postacie ludzkie i błazen. Do świata fauny natomiast należą trzy ukryte wśród listowia ptaki i jaszczurka. Istoty, co do których Terlecki skłonny jest przypuścić, iż przedstawiają „malców“, nie wyobrażają postaci dziecięcych, lecz zbliżają się w swych dorosłych proporcjach ciał i dojrzałych wyrazach twarzy do świata karłów lub elfów. Dwie z tych istot — jedna w obcisłym stroju męskim, druga naga — walczą ze sobą na maczugi, dwie pozostałe, kryjące się w narożnikach górnego marginesu, zrywają po pączku kwiatu i z odległości spoglądają na siebie. Człowieczek po prawej stronie jest całkowicie nagi, stworek po lewej porośnięty gęstą sierścią (oprócz twarzy, stóp i dłoni). Jego to właśnie określa Terlecki mianem leśnego człowieka.

Nie tyle „leśny“, ile — w poprawnej nomenklaturze — „dziki człowiek“ stanowi jeden z bardziej tajemniczych i interesujących twórców średniowiecznej fantazji. Postać ta posiada obszerną historię w cywilizacji Zachodu, najstarszym jej przedstawicielem jest Enkidu z poematu o Gilgameszu, najmłodszym Tarzan, między nimi zaś ciągnie się długi łańcuch rozwojowy faunów, satyrów, ludzi złotego wieku, strzyg i demonów<sup>109</sup>. Twór powstały w oparciu o relikty mitologii antycznej, wierzenia świata chrześcijańskiego, poglądy uczonych starożytności i średniowiecza oraz przekazy podróżników — jest istotą pełną wewnętrznych sprzeczności, zarówno okrutną, jak łagodną, dziką i łaskawą, demoniczną i groteskową. O dzikich ludziach pisze już Herodot, umiejscawiając ich w Libii<sup>110</sup>; Pliniusz rasę tę spotyka w Indiach i określa jako włochate niemowy<sup>111</sup>. Curtius Rufus twierdził, że Aleksander Wielki spotkał na wybrzeżach Bałchistanu szczep zwany Ichtiofagi, żywiący się suszonymi rybami i ubrany w skóry zwierząt, które to wiadomości podawał jakoby Callisthenes, towarzysz Aleksandra Wielkiego<sup>112</sup>. Średniowiecze, przyjmując bezkrytycznie te opowiadania, cytowało je z całkowitym przekonaniem. Nawet Roger Bacon w XIII w. ulega tej sugestii, podając obok ścisłych infor-

<sup>108</sup> Terlecki, *op. cit.*, s. 77.

<sup>109</sup> R. Bernheimer, *Wild Men in the Middle Ages*. Cambridge 1952, s. 3.

<sup>110</sup> *Tamże*, s. 86.

<sup>111</sup> Plinius, *Historia naturalis*. 7, 2, 24. Zob. Bernheimer, *op. cit.*, s. 87, przypis 5.

<sup>112</sup> Q. C. Rufus, *De rebus gestis Alexandri Magni*. Cyt. za Bernheimerem, *op. cit.*, s. 88.



macji dotyczących Tybetu wiadomość, jakoby na „wysokich skałach“ żyły istoty o ludzkim wyglądzie i małym zachowaniu <sup>113</sup>. Wydaje się, że większość tych informacji historyków i podróżników można odnieść do opisów małp, których nie umiano zidentyfikować ze zwierzętami i określano jako włochate niemowy, co m. in. było przyczyną powstania legendy o dzikich ludziach.

Przekazy historyczne mieszając się z wątkami mitologicznymi wiążą owe półdzikie istoty z kręgiem sylenów i faunów, od których przejmują szereg cech. Począyna się podkreślać ich związek z przyrodą i wpływ na siły natury, na co zwracają uwagę Ksenofont i Pauzaniusz <sup>114</sup>. Dziki człowiek w tej uszlachetnionej postaci staje się przedstawicielem generacji żyjącej w złotym wieku: nie znając więzów cywilizacji przyjaźniła się ona z ptakami i zwierzętami, żywiła roślinami, w ten sposób spędzając długie i szczęśliwe lata. Temat ten występuje u Juwenala oraz u Wergiliusza w *Eneidzie* <sup>115</sup>, podejmuje go również Owidiusz w *Ars amatoria* i *Amores* <sup>116</sup>. Natomiast Horacy, Witruwiusz i Pliniusz ukazują na przykładzie tych istot, jak stopniowo ze stanu dzikości przeszedł człowiek do dobrodziejstw cywilizacji <sup>117</sup>. Z dwoistością natury odziedziczoną po starożytności wchodzi dziki człowiek do — kultury średniowiecza. Tolerowany przez Kościół, trwa początkowo w wierzeniach ludowych. Od XIII w. wzrasta jego popularność, szczytowy okres rozwoju tematu przypada na wiek XIV. Przy czym traci on wówczas swe pierwotne znaczenie kultowe, by w dalszym stadium rozwojowym nabrać prawie wyłącznie cech humorystycznych.

Stwór ten, znany na terenie prawie całej Europy zachodniej i środkowej, w folklorze ludowym dzieli się na dwa zasadnicze typy. Pierwszy ukształtowała wyobraźnia ludów alpejskich: jest to dziki potwór, niemy olbrzym pokryty sierścią, o nogach wielkości drzew, „wściekły duch“, ludożerca pędzący przez doliny i wioski, wszystko niszczący. Nosi on różne imiona: w Tyrolu zwie się *Orke*, *Lorke*, *Noerglein*, we Francji *Ogre*, w wersji włoskiej *Orc* lub *Huorco*, lecz wszystkie te nazwy wywodzą się od starożytnego *Orcusa*, boga podziemi i śmierci <sup>118</sup>.

<sup>113</sup> Bernheimer, *op. cit.*, s. 93, przypis 25.

<sup>114</sup> *Tamże*, s. 25.

<sup>115</sup> Vergilius, *Aeneida* 8. 314. — Juvenalis, *Satirae* 6. 5. Zob. Bernheimer, *op. cit.*, s. 104—105, przypis.

<sup>116</sup> Ovidius: 1) *Ars amatoria* 2, 475. — 2) *Amores* 3,7. Zob. Bernheimer, *op. cit.*, s. 105, przypis.

<sup>117</sup> E. Panofsky, *Studies in Iconology*. New York 1939, s. 39. Zob. Bernheimer, *op. cit.*, s. 105, przypis.

<sup>118</sup> Bernheimer, *op. cit.*, s. 42—43, przypisy 50—52.

Typ drugi, żyjący wśród lasów i skał, odznacza się życzliwością w stosunku do ludzi. Opiekuje się zwierzętami, zna sekrety natury, udziela rad co do plonów, leków, gospodarstwa, przepowiada pogodę. Nazwa jego w poszczególnych językach i narzeczach posiadała różne odcienie znaczeniowe. W języku anglosaksońskim zwał się *W u d e w a s a* lub *W u d e w a s a n* — istota żyjąca w lesie, zaś w starogermańskim *S c h r a t*, *S c r a t o*, *S c r a z o*, co przełożone na łacinę oznaczało — *f a u n i*, *s i l v e s t r e s*, *p i l o s i* — kudłate istoty żyjące w lasach. W języku polskim nosił on nazwę *s k r z a t a*, zapożyczoną z germańskiej. Nazwy, którymi określano owe istoty, o tych samych wszędzie cechach, dadzą się sprowadzić do łacińskiego miana *Silvanus*, jakie nosił rzymski bóg, opiekun ogrodów i zycznych pól<sup>119</sup>. Obok dzikiego człowieka występowała też dzika kobieta. o równie dwoistej naturze, jak jej męski odpowiednik. Była ona zawsze po części wiedźmą i demonem. W Alpach ukazywała się jako ludożerczyni i olbrzymka, niebezpieczna pożeraczka dzieci. W Bawarii była mniejszej postaci i uległa, w Tyrolu przybierała kształty pięknej kobiety w białych szatach, lecz we wszystkich swych odmianach była równie niebezpieczna. Utożsamiano ją często ze strzygami, zajmowała miejsce obok demonów i nosiła miano *Lamia*. W plastyce romańskiej utożsamiano ją z *Luxurią*<sup>120</sup>.

Łagodnym typem dzikiej kobiety była — zwana w narzeczach tyrolskich i szwajcarskich: *F a n g g e*, *F a n k e*, *F ä n k e* — istota pochodząca od fauny, kobiecy odpowiednik fauna, lub znana w narzeczach germańskich *H o l z m a i a*, *M a i a*, wyprowadzająca się z łacińskiej *Mai* — rzymskiej bogini ziemi i urodzaju, utożsamianej w sztuce średniowiecznej z personifikacją ziemi i materii. Wszystkie owe kobiety tęskniły do miłości śmiertelników, za co oskarżane były o nieskromność i zbliżały się do wyobrażeń inkubów i zmór sennych<sup>121</sup>.

Tak więc dwoistą i sprzeczną naturę tych istot określały nadawane im nazwy: *Silvanusowi* — dobroczyńcy przyrody, pomocnikowi człowieka — przeciwstawiał się *Orcus*, wróg wszystkiego co żywe; *Mai* — opiekunce urodzaju — *Lamia*, pożeraczka dzieci.

Plastyczne wyobrażenia dzikich ludzi przedstawiały najczęściej istoty pokryte sierścią, z niezarośniętymi twarzami, dłońmi, stopami, łokciami i kolanami. Czasem — by podkreślić niezwykłość lub zwierzęcość — dodawano im ogon, kły, długie uszy, nie zniekształcając jednak ich ludzkich sylwetek. Od wieku XIII dziki człowiek staje się niezmiernie popularnym tematem plastycznym i literackim. Wcześniej już wkracza on do

<sup>119</sup> *Tamże*, s. 41—42, przypisy 47—48.

<sup>120</sup> *Tamże*, s. 39.

<sup>121</sup> *Tamże*, s. 42.

misteriów i pochodów karnawałowych, biorąc udział w najrozmaitszych inscenizacjach. Najczęstszym tematem było pojawienie się dzikiego człowieka wśród ludzi i polowanie na niego; niekiedy go zabijano, w innych wypadkach krępowano łańcuchami<sup>122</sup>. Zwyczaj ten wyprowadzał się prawdopodobnie od igrzysk z niedźwiedziem, a jako pogański piętnowany był przez Kościół już w wieku XII. Z czasem przerodził się on w zabawę z dzikim człowiekiem, polegającą m. in. na przebieraniu się za te dziwne istoty w czasie pochodów, turniejów i balów dworskich<sup>123</sup>. Często futro dzikiego człowieka zastępowano obcisłym strojem naszytym pękami piór, kłakami lnu lub strzępami kolorowych szat. Ten ostatni kostium począł nosić w XVII w. Harlekin, śmieszny diabeł barokowy, by w następnym stuleciu zamienić się w postać Arlekina noszącego domino o regularnej szachownicy, całkowicie odbiegającego od swego dzikiego, kosmatego pierwowzoru<sup>124</sup>.

Znany już z przekazów historycznych, igrzysk kultowych i mitologii, wstępuje dziki człowiek w świat rycerskiego eposu. Początkowo stanowi on, ze swymi demonicznymi cechami — mianowicie: chęcią niszczenia i brutalną żądzą miłosną — wdzięczne tło kontrastowe dla cnót rycerskich: opiekuńczego męstwa i subtelnej admiracji kobiety. Lecz rola jego stopniowo poczyna się zmieniać. Orcus — dziki olbrzym równy wzrostem skałom i drzewom, nieprzyjaciel wszystkiego co żywe — był samotnikiem żyjącym z dala od ludzi. W miarę jak człowiek podnosząc swą cywilizację zdobywał stale nowe przestrzenie, dziki olbrzym cofał się w ciągle się zmieniające, niedostępne głusze. Coraz to częściej jego miejsce począł zajmować dobrotliwy Silvanus, opiekun przyrody, żyjący w puszczach całymi rodzinami, które łącząc się w gromady tworzyły małe monarchie. Uważano, że istoty owe przybrały postać malutkich ludzi, stając się rodzajem karłów lub elfów<sup>125</sup>. Zmienił się wówczas ich wygląd zewnętrzny — obok dawnych wyobrażeń dzikiego człowieka porośłego sierścią pojawiają się zabawne stworki pokryte liśćmi i płatkami kwiatów lub też zupełnie nagie istoty, zachowujące się ze swawolnością putti. W tej formie tłumnie zaludniają one przede wszystkim marginalia iluminowanych ksiąg, stają się również częstym motywem w grafice i przemyśle artystycznym.

Pozbawiony wszystkich groźnych i demonicznych cech, dziki zachowuje z poprzednich epok jedynie żywiołową i nie kontrolowaną przesłankami woli pasję miłosną. Afekty swoje kieruje głównie do ziemianek,

<sup>122</sup> *Tamże*, s. 52—54.

<sup>123</sup> *Tamże*, s. 67—77.

<sup>124</sup> O. Driesen, *Der Ursprung des Harlekin*. Ein kulturgeschichtliches Problem. Berlin 1904, s. 184. Zob. Bernheimer, *op. cit.*, s. 84.

<sup>125</sup> Bernheimer, *op. cit.*, s. 44—46.

które bardzo chętnie porywał w leśne ostępy, co stanowiło niejako kontynuację antycznego mitu o Plutonie i Prozerpinie. Z początku w obronie ukochanej występował jej wielbiciel, zwyciężając dzikiego człowieka, lecz od poł. XIV w. sytuacja poczyna się zmieniać, co wiąże się z upadkiem tradycji rycerskiej. Dziki zaczyna zwyciężać rycerza, a kobieta czasem przekłada jego animalistyczne afekty nad idealną adorację bogdanka. Temat ten pozwolił rozwinąć całą subtelną i ukrytą symbolikę miłosną. Umieszczano go też chętnie na podarkach zaręczynowych, wyrażając przy jego pomocy intencje ofiarodawcy. Przykładem mogą być drewniane szkatułki z Nadrenii, wykonane w XIV w. — jedna ukazuje dzikiego porywającego damę i poskromionego potem przez rycerza, na drugiej natomiast pokonany jest rycerz, a porwana dama gra w szachy z dzikim człowiekiem. Reliefy te obrazują niejako dwa rodzaje uczuć ofiarodawców: szlachetne oraz bardziej ziemskie <sup>126</sup>.

Z powyższego tematu wyprowadza się następny wątek: wybrana przez dzikiego człowieka dama obłąskawia go i skuwa więzami miłości. Wątek to niezmiernie popularny w poezji minnesängerów, posiadający wiele modyfikacji, jak np. opowieść o Merlinie skutym miłosnym łańcuchem przez piękną Grisandles <sup>127</sup>. Przedstawienia plastyczne najczęściej ukazują dzikiego kochanka prowadzonego przez bogdankę na symbolicznym łańcuchu <sup>128</sup>.

Równoległe do wymienionych (porywania damy i obłąskawiania dzikiego człowieka) rozwija się inny wątek omawianego tematu, gloryfikujący radości i dobrodziejstwa, które miało przynosić życie dzikich ludzi na łonie natury. Obie wersje tematu łączą się i przeplatają w licznych przedstawieniach plastycznych, jak ukazuje to m. in. płyta nagrobna z XIV w. w katedrze w Schwerin, opowiadająca o porwaniu damy, a następnie o radosnej uczcie z królem dzikich <sup>129</sup>. Pary dzikich kochanków, ich życie rodzinne w lasach, walki, łowy, prace rolne i uczyty stają się szczególnie popularnym tematem na piętnastowiecznych gobelinach nadreńskich. Interesuje się nim również Mistrz Księgi Domowej, w oparciu o tę tradycję tworzy Łukasz Cranach swoją *Rodzinę Fauna* <sup>130</sup>.

Transformacja, jakiej w zetknięciu z atmosferą wyrafinowanej kultury dworskiej uległ mit o dzikim człowieku, sprawiła, że pozbawiony swych pierwotnych cech demonicznych, stał się dziki przede wszystkim uosobieniem miłosnej żądzy. Lecz i tutaj dwoista natura owej przedziwnej istoty

<sup>126</sup> *Tamże*, s. 123—124.

<sup>127</sup> *L'Estoire de Merlin*. Ed. H. O. Sommer. W: *The Vulgate Version of the Arturian Romances*. T. 2. Washington 1910, s. 283, 289. Zob. Bernheimer, *op. cit.*, s. 142, przypis 41.

<sup>128</sup> Bernheimer, *op. cit.*, s. 140, tabl. 35.

<sup>129</sup> *Tamże*, tabl. 33.

<sup>130</sup> *Tamże*, s. 156—157, tabl. 36, 42, 44, 45.

sprzyjała jej wielorakim interpretacjom. Ilustracja drzeworytnicza z r. 1492, do dzieła Diego de San Pedro *Carcel de Amor*, ukazuje dzikiego człowieka jako smutnego więźnia nie spełnionej miłości, nadając jego zmysłowemu tęsknotom szlachetniejszą rangę. Przedstawiony ze statuetką Wenus, na którą spogląda z melancholijną tęsknotą, sam dziki mówi o sobie: „imieniem mym jest pożądanie“. Nakłada ono na niego więzy wiecznej niewoli<sup>131</sup>. Natomiast Albrecht Dürer nadaje dzikiemu człowiekowi przeciwstawne rysy. Przedstawiony na miedziorycie z 1516 r. pod postacią Plutona porywającego Prozerpinę, pędzi dziki na jednorożcu, ucieleśniając w ten sposób obraz skoncentrowanej i brutalnej żądzy męskiej<sup>132</sup>. Postać dzikiego człowieka bywa również formą hołdu złożonego miłosnym zaletom kochanki. Wprowadzony obficie na karty wspaniałej siedmiotomowej *Biblii* Wacława Czeskiego, dziki — kuszony i uwodzony wdziękami dziewczyny łąziebnej — uosabiał samego króla rozkochanego w swojej drugiej żonie, Zofii Eufemii. Uzewnętrzniał on w ten sposób żarliwą poezję miłosną, całe romantyczne i namiętne zarazem uczucie Wacława do ukochanej kobiety, stając się obrazem zachwyconego i szczęśliwego kochanka, osiągającego spełnienie miłosnych tęsknot i pragnień<sup>133</sup>.

W malarstwie miniaturowym dziki człowiek pojawia się już w okresie romańskim. Początkowo występuje on pojedynczo, jako złowrogi olbrzym o demonicznej mocy i kanibalistycznych skłonnościach lub też jako istota o przewadze cech zwierzęcych, niezdolna dorównać ludziom. Rozwój gotyckiej ornamentyki marginalnej przyczynia się do niezmiernego spopularyzowania tej postaci — przybierając kształty karzełka wkracza ona tłumnie na karty kodeksów, które zapełnia w najprzeróżniejszych swych odmianach. Pokryty sierścią, ubrany w liście, płatki kwiatów, lub też zupełnie nagi, w zależności od powierzonej mu roli, bywa on istotą diaboliczną, złośliwym chochlikiem, sylenem, bajkowym elfem lub filuternym puttem czy też heroldem trzymającym tarczę herbową. Rozpowszechniony niezmiernie w miniatorstwie całej Europy, występuje również na kartach polskich kodeksów. W krakowskim środowisku miniatorskim postać dzikiego człowieka pojawia się między innymi w Panteonie Mistrza Godfryda z r. 1335, wprowadzona jako ilustracja tekstu w *Historii o Aleksandrze Wielkim*. Około połowy stulecia wprowadzona jest do antyfonarzy i graduałów pisanych przez Mikołaja Siecieszę. Spalony w czasie ostatniej wojny Graduał Łęczycki zawierał (4, k. 5, 215) przedstawienie porosłego sierścią dzikiego człowieka<sup>134</sup>, zaś w Antyfonarzu Katedry Wawelskiej

<sup>131</sup> Diego de San Pedro, *Carcel de Amor*. Barcelona 1492, s. 7, 8. Zob. Bernheimer, *op. cit.*, s. 149.

<sup>132</sup> Bernheimer, *op. cit.*, s. 134—135.

<sup>133</sup> *Tamże*, s. 151—153.

<sup>134</sup> Kopera, *Miniatury rękopisów polskiego pochodzenia w Bibliotece Publicznej w Petersburgu*, szp. 432, 434.

fundacji Adama z Będkowa przedstawiona jest walka dwóch istot (k. 154v), które ubrane w płatki kwiatowe i liście wyglądem swym przypominają elfy<sup>135</sup>.

Późniejsze o połowę stulecia przedstawienie dzikich ludzi w Gradu ale Olbrachta jest szczególnie interesujące ze względu na wielopostaciową kompozycję i różnorodność wprowadzonych istot. Wydaje się, że miniaturzysta pragnął tu zgromadzić wszystkie znane mu ich odmiany, poczynając od porośniętego sierścią stworka, poprzez dwóch nagich malców i młodego pazia, aż do fantazyjnej postaci z dolnego marginesu, ubranej w na poły kwiatową szatę, będącej zarazem elfem i trefnisiem. Bajkowe te istoty zdaje się łączyć jakaś wspólna akcja. Z górnych narożników bordiury, poprzez całą szerokość karty spogląda ku sobie, zrywając po pęku kwiatowym, pierwsza para istot. W narożniku dolnego marginesu toczą walkę na maczugi — nagi karzełek i jego przeciwnik ubrany w obcisły kostium. Nieco dalej fantazyjny trefniś chwyta uciekającą przed nim jaszczurkę (il. 8). Łowy, walki i pojedynki należą do znamienego repertuaru opowiadań o życiu i zajęciach dzikich ludzi. Umieszczona jednak w górnej strefie floratury para istot, które zwracając się wzajemnie ku sobie zrywają po pęku rozwijającego się kwiecica wskazuje, że miniaturzysta nie poprzestał tylko na zobrazowaniu ich zwykłych zajęć. Mimo znacznej symplifikacji formalnej i treściowej scena ta pozostaje w bliskim pokrewieństwie do znanych wersji literackich zdobywania kwiatu i zamku miłości. Apoteoza idealnego, mistycznego uczucia — to jeden z najpiękniejszych chyba mitów, jakie stworzyła dworska kultura średniowiecza. Piękną, szlachetną, niedostępną kobietę, bardziej niebiankę niż istotę ziemską, wielbi i czcią korną otacza bogdanek. Ich podniosłe, idealne przeżycia uczuciowe, wraz z całą bogatą gamą stanów duchowych, zostają opowiedziane subtelnym językiem miłosnej metafory. Celem męskiej tęsknoty staje się czarodziejski kwiat miłości, uwznioślony symbol uczuć bogdanki, o którego zerwanie, pokonując liczne przeszkody i niebezpieczeństwa, walczy wybrany kochanek. Motyw ten najgenialniej chyba został wyrażony w słynnym *Romansie Róży*, niezmiernie poczytnym poemacie średniowiecza, napisanym przez dwu niewspółczesnych sobie autorów. Część pierwszą stworzył około 1236 r. Guillaume de Lorris, czyniąc z niej jakoby rodzaj podręcznika miłości, co zaznaczył w następującym dwuwierszu:

*Ci est le Roman de la Rose  
Ou l'art d'Amours est tout enclose.*

Autorem drugiej jest Jean Cloupinel de Meung, który w 1276 r. zakończył kontynuację przerwanej przez poprzednika poematu. Od końca

<sup>135</sup> Polkowski, *op. cit.*, nr 49.

w. XIII obydwu utwory były już stale przepisywane razem. Poeta ujął dzieło w formę opowiadania o swym śnie. Marzy mu się, że przybywa do ogrodu otaczającego Zamek Miłości, gdzie przy źródle Narcyza spotyka Krzew i Kwiat Róży, który wzbudza w nim zachwyt i uczucie. Zjawia się wówczas Bóg Miłości, przeszywa mu strzałami pierś i oko, serce zamyka złotym kluczem i przyjmuje hołd poddańczy. Zakochanemu towarzyszą upersonifikowane cnoty i występki. Przeciwno Kochankowi działają Zazdrość, Wstyd i Bojaźń, które budują zamek, by uchronić przed nim Różę. W wieży zostaje zamknięta Uprzejmość, a u bram stają na straży Obmowa, Wstyd, Niebezpieczeństwo i Obawa, które należy pokonać, by otworzyć wieżę.

Poemat Guillaume'a urywa się na scenie rozpaczy, jaką budzi w Zakochanym widok wieży. Jean Clopinel de Meung prowadzi akcję dalej. Zrozpaczony młodzieniec chce się zabić, lecz wówczas zjawia się Rozsądek i ukazując przykłady nietrwałości szczęścia usiłuje go odwieść od Boga Miłości. Po daremnych próbach na miejsce Rozsądku przybywa Przyjaciel, daje Zakochanemu liczne rady, jak dotrzeć do Róży, lecz równocześnie krytycznie zapatruje się na małżeństwo, wypowiadając szereg uwag na temat płynących stąd zgryzot. Po wielu przeciwnościach Młodzieniec dociera do Zamku Miłości, zrywa Różę i budzi się ze snu.

Koncepcja miłości już w obrębie samego poematu ulega znacznym transformacjom. Guillaume de Lorris, autor pierwszej części, reprezentuje idealne poglądy w odniesieniu do uczuć, gloryfikujące i uwznioślające kobietę, typowe dla pierwszej poł. wieku XIII. Przeszkody, jakie pod postacią Wstydu, Obmowy, Bojaźni, Zazdrości i Niebezpieczeństwa utrudniają Zakochanemu zdobycie przedmiotu pożądania, ukazują pełną finezji dworską technikę miłosnej zwłoki, dzięki której tym słodsze stawało się ukojenie tęsknoty kochanków. Jean Clopinel de Meung reprezentuje raczej poglądy środowiska mieszczańskiego, traktując temat dydaktyczno-satyrycznie. Do spraw miłości podchodzi bez dworskiej idealizacji, jego stosunek do kobiet jest nieprzychylny, takie postacie jak Lukrecja czy Penelopa uważa za wyjątki, typowymi zaś dla niego przedstawicielkami podstępnej i kłamliwej natury niewieściej są Dalila i Dejanira<sup>136</sup>.

Odmienność stanowiska, jakie wobec zagadnienia miłości zajmują twórcy obu poematów, została spowodowana nie tylko różnicą kręgów kulturowych, z których się wywodzą, lecz również stopniową dewaluacją (i upadkiem) mitu rycerskiego, która rozpoczęła się za generacji młod-

<sup>136</sup> M. Jarosławiecka-Gąsiorowska, *Trzy francuskie rękopisy iluminowane w zbiorach Czartoryskich w Krakowie*. Kraków 1953, s. 3—8.

szego pisarza. Dziewicza, niedostępna kobieta, o której uczucie zakłęte w formę wonnego różanego kwiatu ubiega się czuły i kurtuazyjny kochanek, porzuca z czasem rolę niebianki stając się bardziej łaskawą i dostępną ziemskim tęsknotom bogdanką. Modlitewny zachwyt i mistyczne porozumienie dwojga wielbiących się dusz tracą swój eteryczny charakter na rzecz silniejszych wzruszeń i doznań cielesnych. U schyłku zaś średniowiecza dawna, idealizowana bogdanka, znużona dworską sublimacją uczuć i pełna niewiary w mity rycerskie, szuka w objęciach dzikiego, leśnego kochanka powrotu do form życia zgodnych z prawami natury. Odtąd już sam dziki człowiek, nauczony przez swą dworską partnerkę, wyruszy na poszukiwanie czarodziejskiego kwiatu, lecz w przeciwieństwie do rycerskiego poprzednika, upajającego się mistyczną wonią uczucia, z kwiatowego kielicha umie on wysączyć mocniejszą esencję zmysłowego pożądania, które jemu, dziecięciu natury, wolno będzie zaspokoić z całą naturalną pasją, nie skrepowaną ludzkimi normami moralnymi.

Spowodowana zmierzchem ideałów rycerskich ewolucja, jakiej uległa dworska, idealna koncepcja miłości, sprawiła, że temat poszukiwania czarodziejskiego kwiecia nabrał u schyłku średniowiecza całkowicie odmiennego znaczenia symbolicznego. Postawiony na miejscu Zakochanego młodzieńca usiłującego zdobyć względy Róży, dziki człowiek śmiało sięgający po kielich kwiatu wyraża żalosną supremację materii nad miłosnymi wzlotami ducha. Spór o istotę miłości, manifestujący się już w *Romansie Róży* odmiennymi postawami ideowymi poetów, komentowany następnie przez dwór francuski i burgundzki, znajduje również odbicie w przedstawieniach plastycznych. Prawie bezpośrednio do tej trwającej od dwu stuleci namiętnej dyskusji o istotę miłości nawiązuje miedzioryt Izraela van Meckenem (il. 10). Przedstawia on wyrastający z liściastych splotów kielich kwiatu, do którego usiłuje dotrzeć grupa nagich dzikich ludzi, toczących między sobą walkę o pierwszeństwo w smakowaniu rozkoszy. Na dole wśród listowia walczy na łuki i maczugi czterech rywali, powyżej dwaj szczęśliwi wybrańcy ze zdobytymi partnerkami wspinają się do czarodziejskiego kielicha, pomagając sobie wzajemnie, u szczytu zaś na środkowym płatku kwiatu usadowiły się dwa owady mające wyobrażać pszczoły. Inskrypcja na trzymanyh przez pary kochanów banderolach głosi:

Z pięknego i szlachetnego kwiecia pszczoły zbierają swój miód.  
Z tego zaś frywolne robactwo mocniejszy wysysa napój.

— podkreślając tym dobitniej dwoistą interpretację miłosnej symboliki kwiatu<sup>137</sup>.

<sup>137</sup> Bernheimer, *op. cit.*, s. 148—149.



Walka, jaką w Graduale Olbrachta toczy na maczugi dwu dzikich ludzi w narożniku dolnego marginesu karty, również jest pojedynkiem rywali o względy kochanki. Symbolizuje ją skryta poniżej, wśród zwojów listowia leżąca łania, oczekująca na podobieństwo swej leśnej siostry na uboczu, aż jeden z walczących niczym jelenie w czasie godów zapaśników zostanie zwyciężcą. Szczęśliwa zaś para dzikich kochanków pokonała przeszkody i przebywszy całą wysokość bocznych kolumn marginesu dotarła do górnych narożników karty. Spoglądając wzajemnie ku sobie, każde z nich trzyma już w dłoni łodygę czarodziejskiego kwiecica, które zerwą za chwilę, by spełnić i zaspokoić swoją miłosną tęsknotę.

Trudno stwierdzić, w jakim stopniu miniaturzyście Graduału znany był miedzioryt Izraela van Meckenem, lecz jedno jest pewne, że nieobca mu była namiętna polemika średniowieczna na temat dwu koncepcji uczuć miłosnych. Można nawet mniemać, że miniaturzysta pragnął specjalnie podkreślić czytelność założeń ideowych w swych przedstawieniach, gdyż nakazuje dzikim kochankom nie tylko wspinać się do kielicha kwiatu, lecz wprost zrywać jego rozwijające się pąki, zaznaczając w ten sposób dobitnie cielesny i ziemski charakter ich uczuć. Podobnie też w pobliżu pary walczących rywali umieszcza pod postacią symbolu zwierzęcego przedmiot ich miłosnych zapałów.

Uwikłany w sploty roślinnych łodyg, wyrastających z zielonej murawy, kryje się na dolnym marginesie karty ostatni z przedstawicieli dzikiego plemienia (il. 9). Dziwna ta postać, niemal dwukrotnie większa od pozostałych, ubrana w rogatą czapkę błazeńską i szatę z płatków kwiatowych, łączy niejako rysy elfa i trefnisia, nie tracąc równocześnie swoich właściwości dzikiej istoty. Powiązanie jej z toczącą się obok akcją jest skomplikowane, a rola i znaczenie niezmiernie złożone.

Wielowarstwowa symbolika postaci błazeńskiej w sztuce średniowiecznej zasługuje niewątpliwie na specjalne opracowanie. Nawet zakres samego terminu jest trudny do sprecyzowania. Błaznem bowiem jest zarówno karłowata i kaleka istota trzymana wśród służby dworskiej, by budzić wesołość samym tylko wyglądem, jak również wędrowny *ioculator* — wesołek zwany też żonglerem lub szpilmanem, będący potomkiem starożytnego mima. Przechodzi on do średniowiecza jako *mimus calvus* lub *mimus stupidus*, zachowując nawet swój antyczny kostium, którego główny rekwizyt stanowi uszata i rogata czapka błazeńska. Ów *istris seu ioculator*, jak określa go terminologia ówczesna, aktor wędrowny przebiegający wraz z rzeszami wagantów kraje średniowiecznej Europy, gra *interludia* i farsy budząc nimi zgorszenie wśród statecznych rzesz społeczeństwa i wzniecając żywą radość, szczególnie u wesołego popołu. Rekrutujący się po większej części z próżniaczych żaków, nie wyświęconych, zbiegłych kleryków i wszelkich niespokojnych dusz wędrownych,

nie mógł się lud wagantów cieszyć specjalną sympatią duchowieństwa i możnych. „Lepiej podobać się Bogu niż aktorom“ — mówi Alkuin przyjacielowi; „lepiej żywić ubogich przy swym stole niż aktorów“ — oświadcza innym razem<sup>138</sup>. W późnym średniowieczu ustawy miejskie odnoszą się do błaznów szczególnie surowo — są oni na równi z katami i oprawcami pozbawieni czci, a liczne przepisy zabraniają im wstępu do miast i pobierania opłat za widowiska. Do samych mieszkańców gustujących w towarzystwie tej wędrownej braci stosowano również surowe sankcje<sup>139</sup>.

Otoczony sławą nieprzystojnego trzpiota, lekkoducha i szaleńca, obciążony balastem przypisywanych mu wykroczeń, wstępuje błazen w świat plastyki średniowiecznej jako uosobienie grzechu i głupoty. Jego główne atrybuty, czapka i berelko, uzupełniają często, w zależności od powierzonej roli, dodatkowe rekwizyty, jak instrumenty muzyczne, kości i karty do gry, kufle itp. Postać tę, zyskującą szczególną popularność w późnośredniowiecznej grafice i miniaturstwie, interpretują w nieco odmienny sposób kraje romańskie i germańskie. Mianem *fou* lub *sot* określane jest w kulturze romańskiej błazen, oznaczając przede wszystkim generalnie głupca, bez specjalnego rozróżnienia gatunków jego nierozumności i występków. Czasem oznacza on wprost szaleńca — tak ukazuje go miniaturzysta Psalterza księcia du Berry z końca w. XIV, gdzie jest przedstawiony jako naga, zdziczała i nieprzytomna istota, uzbrojona w maczugę, nakryta jedynie płachtą, żarłocznie zajadająca podniesiony owoc<sup>140</sup>. Późniejsze wyobrażenia idą w kierunku wydobycia i podkreślenia jego niefrasobliwej i lekkomyślnej bufonady w odniesieniu do spraw wiekuistych. Ubrany w obcisły kostium i swoją uszatą czapkę, z berłem w dłoni, pojawia się błazen w tanecznej pozie na kartach piętnastowiecznych modlitewników francuskich. Często bywa wymowną ilustracją do słów psalmu: „*Dixit insipiens in corde suo non est Deus*“<sup>141</sup>, niekiedy zaś stanowi wdzięcznie kontrastowe tło dla podkreślenia pobożności Dawidowej, asystując przy modlitwie królewskiego przodka Chrystusowego<sup>142</sup>.

Kraje germańskie z postacią błazna łączyły nie tylko pojęcie głupca, ale i grzesznika, a występkę jego dzieliły na szereg kategorii. W ten sposób

<sup>138</sup> A. Nicoll, *Dzieje teatru*. Warszawa 1959, s. 55, 75.

<sup>139</sup> K. Estreicher, *Miniatury kodeksu Bema oraz ich treść obyczajowa*. Kraków 1933, s. 10.

<sup>140</sup> V. Leroquais, *Les Psautiers manuscrits latins des bibliothèques publiques de France*. Paris 1940—1941, pl. CXXVII.

<sup>141</sup> V. Leroquais, *Les Bréviaires manuscrits des bibliothèques publiques de France*. Paris 1934, pl. XCI.

<sup>142</sup> Leroquais, *Les Psautiers manuscrits latins des bibliothèques publiques de France*, pl. CXXXVII.

osoba jego, podniesiona do miary symbolu, oznaczała szereg odmian wykroczeń i ludzkich słabości. Najpełniejszej systematyki grzesznych skłonności błazeńskich dokonał Brandt w *Okręcie głupców*. W 113 rozdziałach, opatrzonych ilustracjami drzeworytniczymi, dał wachlarz wykroczeń ludzkich, które popełnia grzesznik w osobie błazna. Wśród rozlicznych przykładów m. in. pijaństwa, obżarstwa, pieniactwa, kłamstwa i rozrzutności pokażną liczbę stanowią *exempla* miłosnej głupoty i rozwiązłości wesółków. Ukazani są oni jako ofiary swoich miłosnych zapędów, prowadzeni na lince przez fatalnego geniusza miłości (rozd. XIII), śmieszni zalotnicy na próżno ubiegający się o względy niedostępnej kobiety (rozd. XXXIII), niefortunni nocni śpiewacy przepędzeni spod okien bogdanki w niewybredny sposób (rozd. LIII), naiwni młodzieńcy pozwalający się kurtyzanom obierać z pieniędzy jak owce z wełny (rozd. XLVI) lub też poufali zalotnicy, których darzy względami płocha i nie szanująca się mieszczanica.

Utwór Brandta, stanowiący niejako syntezę germańskiej symboliki wesółka, wywarł znaczny wpływ — zarówno plastyczny jak i literacki — w Polsce. Postać błazna występuje we wcześniejszym miniatorstwie krakowskim raczej sporadycznie<sup>143</sup>, natomiast w bliskim powiązaniu z *Okrętem głupców* pojawia się trzykrotnie w Kodeksie Behema, stanowiąc jedną z głównych postaci rozbudowanej treści anegdotycznej miniatury. Za każdym razem błazen występuje tu w roli bezczelnego zalotnika, prowadząc rozmowę z kramarką, zabawiając grą na kobzie szewcową i wreszcie obejmując poufałym gestem żonę rękawicznika w obecności męża<sup>144</sup>.

Wpleciona w zwoje dolnego marginesu postać trefnisia w Graduale Olbrachta nie posiada tej rubasznej i dosadnej charakterystyki co w Kodeksie Behema, lecz ukazana jest poprzez fantazyjną stylizację i daleko idącą subtelną metaforę (il. 9). Uwikłany w sploty roślinnych łądyg błazen i elf zarazem musi pozostawać w pewnej relacji do innych postaci w marginaliach i chyba również w kręgu tematyki miłosnej należy szukać interpretacji powierzonej mu roli. Owa fantazyjna postać prawą ręką usiłuje zerwać łądygę kwiatu, lewą zaś chwyta jaszczurkę, która kryje się w kwiatowym kielichu. W podobny sposób para dzikich kochanków na górnym marginesie karty usiłuje zerwać rozkwitające pąki, a gest ów, jak wiadomo — o charakterze symbolicznym, oznacza zaspokojenie zmysło-

<sup>143</sup> Błazen pod postacią nagiego głupca grającego na wioli przedstawiony jest w marginaliach *Psalterza floriańskiego* jako ilustracja do słów psalmu: „*Dixit insipiens in corde suo...*“ — oraz w Antyfonarzu Adama z Będkowa (t. 2, k. 52v). Zob. Polkowski, *op. cit.*, nr 49.

<sup>144</sup> Estreicher, *Miniatury kodeksu Bema oraz ich treść obyczajowa*, s. 10, 28, 38.

wej tęsknoty. W zrywaniu przez błazna kielichu kryje się ponadto jaszczurka. Popularny ten stwór, znany szeroko w bestiariuszach, jest ogólnie emblematem szatana, piekła i nieczystości, zaś według szczegółowej systematyki *Bible moralisée* oznacza *meretrix* i jest symbolem nierządnic<sup>145</sup>. W ten sposób poszczególne zgłoski pozornie niejasnej kompozycji składają się na logiczną i czytelną całość, gdzie błazeńska postać nabiera cech grzesznego szaleńca zaślepionego namiętnością, zrywającego kwiat miłosnej rozkoszy, by wyssać z niego nektar w uściskach nierządnic. Istota owa, zachowująca w swej powierzchowności rysy elfa, pozostaje nadal w pokrewieństwie z dzikim człowiekiem, podkreślając tym dobitniej zależność od witalnych popędów, które zaspakaja w swej najbardziej prymitywnej i brutalnej formie.

Rozmieszczenie poszczególnych scen w bordiurze stwarza wrażenie, że miniaturzysta, być może, kierował się pewną jakościową gradacją tematyczną. Niemal przytłoczona do murawy wyrastającymi łądogami postać błazna na dolnym marginesie wyraża najprzysiemniejszą i najciemniejszą formę miłości. Pozostałe dwie sceny, mimo znacznej symplifikacji formalnej związane treściowo z wersją walki i zdobywania przez dzikich ludzi kwiatu miłości, reprezentują w stosunku do poprzedniej niewątpliwie szlachetniejszą formę uczuć. Lecz także tutaj i walczący rywale, i zdobywający czarodziejski kwiat szczęśliwi kochankowie znają jedynie cielesną formę miłosnego pożądania i ukojenia. Dla tych dzieci natury obca jest zarówno specjalna sublimacja uczuć, jak i przyjęte przez społeczeństwo ludzkie normy moralne, mogące hamować ich naturalne popędy. Wydaje się, że miniaturzysta celowo powierzył tym demonicznym istotom inscenizację poszczególnych tematów miłosnych, aby tym dobitniej podkreślić znikomość i niedoskonałość uczuć niezdolnych przekroczyć granic materii.

Intencje artysty pozostawałyby w zgodzie z powszechnymi poglądami średniowiecznego społeczeństwa. Jak stwierdza bowiem Richard Bernheimer, w społeczeństwie chrześcijańskim dziki człowiek znaczy przede wszystkim nieokiełzany, surowy, obcy, niekulturalny i nie doskonały, a dzikość jest kontrastowym tłem, na którym rysuje się społeczeństwo średniowieczne, w szerszym zaś znaczeniu tłem dla istot oświeconych przez Boga. Człowiek dzięki chrześcijaństwu wychodzi ze stanu moralnej anarchii i dzikości, a doskonaląc się pozbywa swych pierwotnych i prymitywnych instynktów<sup>146</sup>. Również i dzicy kochankowie ukryci w marginaliach Graduału pokazują ziemskie, cielesne, i nie doskonałe oblicze miłości. Podlegli jedynie prawom natury, żyją oni jeszcze w stanie moralnej dzikości, obcy i dalecy normom chrześcijańskiej etyki. W tym pier-

<sup>145</sup> Janson, *op. cit.*, s. 113—114, przypisy 28—29.

<sup>146</sup> Bernheimer, *op. cit.*, s. 20.

wotnym świecie materii, uzależnionym jedynie od nieokiełzanych popędów, błędzą zakłęte w kształt ptaszęcy dusze człowiecze, ukryte w liściastych zwojach. Na tle owej bordiury, oplatającej kartę niejako symbolicznym wieńcem ziemskich ułomności, tym bardziej kontrastowo rysuje się ideowe założenie sceny inicjałowej: przepelniony litością dla grzesznej ludzkości, Bóg podejmuje dzieło odkupienia. Sam będąc najwyższą i wszechogarniającą Miłością ujawnia jej najpiękniejsze oblicze — miłosierdzie, które spełnia się przez dobrowolną ofiarę. Nieskończona światłość przyjmując kształt cielesny zstępuje na świat, którego synowie uwikłani w więzach materii znają jedynie mroczne prawa popędów natury, nawet nieświadomi możliwości wzlotów uspiętego jeszcze ducha. Miłość niebieska, mistyczna, o której w poetycznym natchnieniu mówi Tomasz à Kempis:

daży wzwyż i nie pozwoli, by ją przykuła jaka rzecz przyziemna, [...] nie zna granic, lecz ponad wszelką miarę się rozpala [...], nie czuje ciężaru, na trudy nie zważa, z niepodobieństwem się nie liczy [...], do wszystkiego jest zdolna, wiele wykona i zdziała tam, gdzie ten, co nie kocha, ustaje i upada. Znużona, nie ustaje, ściśniona, nie traci swobody, prześladowana, nie lęka się; jak żywy płomień i płonąca pochodnia rwie się w górę i swobodnie wszystko przechodzi<sup>147</sup>.

Miłość ta przeciwstawia się i przewycięża ziemskie koncepcje uczucia, szukające w złudnych upojeniach zmysłowych zaspokojenia odwiecznej człowieczej tęsknoty.

Niezwykła rozpiętość skali tematycznej, jaką reprezentuje w omówionej kompozycji miniaturzysta Graduału, wykazuje niewątpliwie jego erudycję literacką i wrażliwą chłonność w stosunku do ogólnoeuropejskich prądów kulturowych. Może też w pewnym stopniu indywidualna i osobista próba odpowiedzi na ogólnoludzki już dylemat pozwoli przypisać mu pewien rys swoistego humanizmu, gdyż i tu — zakłęty w formę kolorowej baśni, utrwalony na karcie Graduału Olbrachta — toczy się odwieczny spór człowieczy o istotę uczucia: Bóg czy demon, tworzenie czy niszczenie, duch czy materia, wieczność czy chwila, szczęście czy cierpienie?

### Zakończenie

Wątki literackie, które stanowią tematykę trzech przedstawień plastycznych Graduału Olbrachta, charakteryzuje duża różnorodność gatunku. Wykorzystując te wątki: począwszy od krótkiej anegdoty („Gdzie diabeł nie może“) poprzez baśń o „Kraju jęczmiennym“, aż do poetyckiego mitu o „Dzikich ludziach walczących o kwiat miłości“, wywodzącego się z tego samego źródła co *Romans Róży* — wykazują iluminatorzy Graduału

<sup>147</sup> Tomasz à Kempis, *O naśladowaniu Chrystusa*. Kraków 1948, s. 139—140.

Olbrachta swoją niewątpliwie dużą erudycją literacką. Fakt ten pozwala umieścić owych anonimowych mistrzów w tym niezwykle żywym ośrodku kultury umysłowej Polski, jaki na przełomie w. XV i XVI stanowił dwór Jagiellonów, a warsztat miniatorski działający na usługach królewskich określić mianem malarni wawelskiej. Tematyka omówionych w studium trzech przedstawień plastycznych dowodzi równoległości osiągnięć kulturowych średniowiecznej Polski w stosunku do prądów umysłowych Europy zachodniej. Wyobrażenia plastyczne wyprzedzające przeszło o wiek wersje literackie dowodzą ich wczesnej i powszechnej znajomości w środowisku polskim, ukazują nadto, że w oparciu o ich tradycję kształtuje się późniejsza twórczość mieszczańska i folklor ludowy. Współzależność i przenikanie się poszczególnych dziedzin kultury średniowiecza znajduje pełne potwierdzenie w Graduale Olbrachta. Dydaktyka kaznodziejska, elementy anegdotyczno-satyryczne, romans dworski i powszechne mity średniowiecza, stopione w jedną integralną całość, kierowane wymogami teologa i liturgisty, znajdują swoje właściwe i uzasadnione miejsce na kartach wspaniałej fundacji Olbrachtowej. Dopiero ująwszy ten jakże złożony splot nici przewodnich trafiamy na ślad myśli twórczej artystów, którzy w formie pozornie beztroskiej kolorowej baśni potrafili wyrazić ducha swej epoki.