

Askanas, Kazimierz

Srebrna okładka Ewangeliarza Księżnej Anastazji

Notatki Płockie 34/2-139, 7-18

1989

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych oraz w kolekcji mazowieckich czasopism regionalnych mazowsze.hist.pl.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Srebrna okładka Ewangeliarza Księżnej Anastazji

Dwunastowieczny Płock zajmował w dziedzinie kultury artystycznej wyjątkową pozycję w kraju. Władysław Herman, syn króla Polski Kazimierza Odnowiciela, wnuk i brat królewski, przeniósł się ze stołecznego Krakowa — ośrodka najwyższej w kraju kultury, do Płocka, głównego miasta Mazowsza. Rezydowanie tu Władysława Hermana (1079—1102) i w pewnej mierze Bolesława Krzywoustego (1107—1138) stworzyło z płockiego grodu sedes regni.

Układy polityczne, które zmusiły Władysława Hermana do ponownego związania się z obozem cesarskim, otworzyły szersze jeszcze niż dotychczas możliwości wpływów sztuki zachodniej. Nie bez znaczenia były tu oba małżeństwa Władysława Hermana: z Judytą czeską, i w większej jeszcze mierze — następne z Judytą Marią Salicką, córką cesarza Henryka III, siostrą Henryka IV.

Ścisłość związków ówczesnego dworu polskiego z dworem cesarskim znalazła odbicie w wypowiedzi Herborda, mnicha bamberskiego z klasztoru w Michelbergu, który w swej kronice (1158—1159) podaje, że dwory polski i niemiecki stały się wówczas jakby jednym dworem.

Oddziaływania zachodu dotyczyły nie tylko wpływów niemieckich. Powiązania kulturalne z krajami romańskimi były w tym czasie tak żywe, że skłoniły niemieckiego historyka sztuki¹⁾ do stwierdzenia, że „promienie blasku, którym wówczas świeciły kraje romańskie, docierały na najdalszy wschód i sprawiały, że Polacy ponad Niemcami podawali rękę Francuzom”²⁾.

Na wielki rozwój kulturalny dwunastowiecznego Płocka³⁾ wpłynął w poważnej mierze mecenat biskupa płockiego, Aleksandra, przybyłego tu w r. 1129 z Malonne (koło Namur, Belgia). Aleksander, twórca wspaniałej katedry płockiej z zamówionymi w Magdeburgu słynnymi drzwiami brązowymi, okazał się nieprzeciętną indywidualnością i wstawił się znakomitym mecenatem artystycznym, przyczyniając się walcie do stworzenia w Płocku najwybitniejszego w Polsce i liczącego się w Europie ośrodka wpływów sztuki mozańskiej.

Na tle ogólnego rozkwitu sztuki w dwunastowiecznej Polsce przejęcie przez Płock funkcji stołecznego grodu Państwa, mecenat artystyczny Aleksandra, otoczonego przybyłymi z nad Mozy mistrzami sztuki oraz potencjał kulturalny i gospodarczy dworów Bolesława Krzywoustego i syna jego, Bolesława Kędzierzawego (1125—1173; ks. mazowiecki i kujawski od 1138) sprawiły, że sztuka płocka tego



Ukrzyżowanie, górna okładka Ewangeliarza Anastazji, według stanu z lat dwudziestych XX wieku (stan około 1921 r., z zachowanymi nogami dziś już na tej okładce nie istniejącymi).

okresu osiągnęła szczególnie wysoki poziom. Ponadto niedawno wzniesiona katedra i opactwo w Czerwińsku oraz nie mające jeszcze większych tradycji — dwory książęcy i biskupi przejawiały znaczne zapotrzebowanie na działalność artystyczną wzmocniającą ich prestiż. Splot tych wszystkich okoliczności w związku ze wskazaną społeczną funkcją sztuki, stworzył dla jej rozwoju wyjątkowo korzystne warunki. Sytuacja ta skłoniła Feliksa Koperę dla scharakteryzowania dwunastowiecznego Płocka jako ośrodka sztuki dorównującego Krakowowi⁴⁾. Aleksander Gieysztor, określając wzrost pozycji ówczesnego Płocka, wskazuje na wielkość potencjału jego kultury, który sprawił, że impetu kulturalnego starczyło Mazowszu na długie dalsze dziesięciolecia⁵⁾. Panowanie syna Bolesława Krzywoustego, Bolesława Kędzierzawego, księcia Mazowieckiego i Kujawskiego, który zjednoczył Mazowsze,

Śląsk i Ziemię Kujawską, obejmując w r. 1146 pryncypat, przypadają w okresie apogeum sztuki Płocka. Władca ten, podobnie jak jego ojciec i dziad, przebywał głównie w Płocku, a jego pozycja i poważne możliwości finansowe nie były bez znaczenia dla płockiej produkcji artystycznej.

Przedstawione wyżej uwagi historyczne zostały przytoczone przede wszystkim dla wskazania, że potencjał kulturalny dwunastowiecznego Płocka uzasadnia doszukiwanie się lokalnej proveniencji płockich zabytków, przemawiając przeciw nie zawsze uzasadnionemu dopatrywaniu się, w pojawiającej się w ówczesnym Płocku produkcji artystycznej, importów z zachodu. Samo uchwycenie analogii z wytworami obcych warsztatów nie stanowi w tej sytuacji przekonującego dowodu, skoro ci mistrzowie płocki, których nazwiska szczęśliwie spośród ówczesnych artystów⁶⁾ przechowały się, wywodzili się z kręgów sztuki zachodniej, tworząc w oparciu o takie właśnie wzory.

Oprawy książkowe w Polsce były wykonywane, podobnie jak w innych krajach, przeważnie w pracowniach klasztornych. Tworzywo stanowiło początkowo twarde drzewo obciągnięte zwykłą albo zdobioną skórą lub pergaminem. Nierzadko, co dotyczyło zwłaszcza iluminowanych ksiąg liturgicznych, okładki ujmowane były w srebrne lub złoczone blachy z dekoracją ornamentalną, rzadziej z wyobrażeniami figuralnymi. Również wystrój ksiąg nie odbiegał od zdobień stosowanych powszechnie, choć oprawy polskie nie przejawiały tego przepychu, jak niektóre okładziny ksiąg na zachodzie i w księgach sztuki bizantyjskiej.

Mimo licznych klęsk dziejowych, jakie nawiedzały Polskę, w czasie których łupem grabieżców padały najkosztowniejsze, a więc z reguły i najcenniejsze artystycznie oprawy, zachowało się w kraju kilku romańskich okładek, świadczących o wysokim poziomie ówczesnej sztuki. (Tynec, Strzemeszno, Płock, Wiślica i inne). Między zabytkami tego rodzaju, które w XII wieku nie miały w Polsce unikalnego charakteru (np. w inwentarzu skarbcza katedry krakowskiej figurowały dwie złote i trzy srebrne oprawy kodeksów), okładka Ewangelii Anastazji zachowana wraz z oprawioną księgą zasługuje na szczególną uwagę, gdyż jest jedyną w kraju srebrną, figuralną oprawą. Jak podaje Teresa Mroczko w Europie tylko dwie z zachowanych romańskich opraw ewangelii (Namur — Belgia i Triviso — północne Włochy) mają okładki tego rodzaju⁷⁾. Należałoby tu jeszcze wspomnieć jednak o znajdującej się w muzeum w Cluny romańskiej okładce ewangelii z XIII wieku, przedstawiającej scenę Ukrzyżowania z postaciami Matki Bożej i św. Jana u stóp krzyża. Figury wykonane reliefem, zdobione są emalią i kaboszonami. Okładka sugeruje proveniencję z kręgu sztuki limuzyńskiego⁸⁾.

Na uwagę zasługuje też znajdująca się w leńingradzkim Ermitażu, pochodząca z Niemiec z początku XIII wieku, wierzchnia część sre-

brnej romańskiej okładki ewangelii, przedstawiająca techniką repusowania scenę Ukrzyżowania z umieszczonymi po bokach krzyża postaciami Matki Bożej i św. Jana⁹⁾.

Również w Ermitażu znajduje się wierzchnia część romańskiej okładki Ewangelii (lub zastosowana być może do jakiegoś rękopisu cerkiewnego) z lat 1215—1220, pochodzenia limuzyńskiego. Scena Ukrzyżowania z postaciami Matki Bożej i św. Jana u stóp Krzyża, wykonana jest techniką reliefową w zastosowaniu do głów postaci i głębokim grawerunkiem szat¹⁰⁾. Inne jeszcze pozycje z Ermitażu z kręgu Godefroida z Huy (określonego tam ciągle jeszcze jako Godefroid de Claire) pozwalają na wzbogacenie analizy porównawczej¹¹⁾.

Okładka Ewangelii Anastazji przedstawia się jako nałożona na drewno okładzina z blachy srebrnej, na której gdzieś zachowane ślady wskazują na jej złocenie. Okładka o rozmiarach 305 na 200 mm zdobiona jest zarówno na przedniej, jak i tylnej stronie płaskorzeźbą figuralną wykonaną techniką repusowania i grawerowania z napisami komentującymi umieszczone na okładce przedstawienia.

Obramowanie obu okładek stanowi bordiura z jednakową dość prostą dekoracją ornamentalną w kształcie zgeometryzowanych czwórliści.

Przednia okładka przedstawia Ukrzyżowanie z nadpisem nad głową JH(esu)C, z kłęczącą u stóp krzyża postacią z napisem ANA(STAS)IA, co traktowane jest jako imię adorującej Chrystusa niewiasty. Po bokach Chrystusa znajdują się postacie Matki Bożej — S(ancta) Maria i świętego Jana Ewangelisty (S)anctus J(o)h(a)nn(es). Postać Chrystusa nie została zachowana, pozostawiając jedynie kontur figury oraz częściowo dłonie i stopy. Oprócz jednak aktualnego zdjęcia zabytku odnalezione w czasie opracowywania niniejszego artykułu wcześniejszą fotografię, na której widoczna jest część postaci Ukrzyżowanego od pasa w dół z przepaską na biodrach. Na górce okładki w postaci okrągłych medalionów umieszczone są symboliczne wyobrażenia słońca z pionowym napisem majuskułą SOL oraz księżyca z takimże napisem LUNA. Listwy bordiury zachowane dość dobrze. Obramienie dolne składa się z trzech połączonych ze sobą części listew, z których lewa, węższa i nieco odmienna we fragmentach, stanowi prawdopodobnie późniejsze uzupełnienie zniszczonego odcinka bordiury. Przedstawione na okładce postacie noszą fragmentarycznie ślady uszkodzeń oraz niki pozostałości złocenia.

Tylna strona okładki wyobrażająca Maiestas Domini ukazuje błogosławiącego z tronu Chrystusa w mandorli, obejmującej całą postać i wypełniającą środkową część okładki. Po bokach głowy znajdują się litery A i Ω, oznaczające wypowiedź Chrystusa: Jam jest Alfa i Omega. Pierwszy i Ostatni. Początek i koniec. (Apokalipsa 22—13). W polach narożników powstałych z wycięcia rysunkiem man-

dorli mieszczą się symbole czterech ewangelistów, z których umieszczone na górze anioł i orzeł, symbolizujące Mateusza i Jana, trzymają wstęgę z napisem majuskułą: MATHEVS i JOH(ane)S, a umieszczone na dole: skrzydlaty lew i uskrzydłony byk, stanowiące symbole Marka i Łukasza, opatrzone są w napisy majuskułą: MARKUS i LUCA.

STANBADAŃ nad okładką Ewangeliarza pozwala na wskazanie niewielu tylko pozycji, przedstawiających przeważnie problematykę okładek fragmentarycznie przy omawianiu szerszych dziedzin sztuki.

Autorem pierwszej publikacji dotyczącej oprawy Ewangeliarza jest Feliks Kopera¹²⁾, który wykonanie jej określił ogólnie na wiek XII. Wskazywał na prawdopodobieństwo pochodzenia oprawy z Płocka z kręgu mecenatu biskupa Aleksandra, przy czym już w tytule swej rozprawy określił postać Anastazji jako żony Bolesława Kędzierzawego.

Obok prac E. van Moe'go J. de Borchgrawe d'Altena i H. Swarzenskiego obszerniejszą rozprawę o okładce Ewangeliarza przedstawił Marian Morelowski¹³⁾, który sprecyzował powstanie zabytku na trzecią ćwierć XII wieku i określił oprawę jako związaną z kręgiem sztuki mozańskiej. Wskazując na analogię oprawy Ewangeliarza z przenośnym ołtarzykiem z opactwa w Stavelot (południowa Belgia), Morelowski¹⁴⁾ powiązał charakter tej okładki z typem prac mozańskiego warsztatu Godfryda (Godefroide de Claire) z Huy¹⁵⁾. Morelowski przyjmuje prawdopodobieństwo wykonania okładki przez mistrza płockiego Guntera, wskazując również na możliwość pochodzenia tego zabytku z terenów nadmozańskich. W sprawie postaci Anastazji nie zajmuje stanowiska.

Adam Bochnak traktuje zabytek jako oparty o dwa różne wzory: bizantyński na awersie i dolnotaryński na rewersie okładki¹⁶⁾. M. Joachim Kirchner również uważa, że analogia z ołtarzykiem ze Stavelot dotyczy tylko spodniej strony okładki (z Maiestas), wierzchnia wskazuje bowiem na oddziaływanie wzorów bizantyńskich¹⁷⁾. Teresa Mroczo¹⁸⁾ dopatruje się pochodzenia okładki z Ukrzyżowaniem z terenów nadmozańskich z lat 1160—1170 i wysuwa przypuszczenie, że Ewangeliarz stanowił część daru Bolesława Kędzierzawego dla klasztoru w Czerwińsku.

Pochodzenie Ewangeliarza wiązane jest też z wysłaniem w roku 1165 biskupa płockiego Wernera przez Bolesława Kędzierzawego z misją do przebywającego w Akwizgranie Fryderyka Barbarossy. Wobec tego, że z podróży tej biskup Werner przywiózł relikwie św. Zygmunta, przyjmowano możliwość przywiezienia wówczas Ewangeliarza Anastazji.

Philippe Verdier¹⁹⁾ doszukuje się analogii między Maiestas z Ewangeliarza Anastazji a Chrystusem na tronie, przedstawionym na znajdującej się w Galerii Waltera w Baltimore (USA) plakietce z kości słoniowej. Tę rzeźbę z Galerii Waltera, wcześniejszą od okładek Ewangeliarza Anastazji, Verdier wiąże

z różnymi kręgami sztuki zwłaszcza germańskiej, przy wyraźnym zachowaniu charakteru mozańskiego w obu porównywanych dziełach. W Ukrzyżowaniu przedstawionym na okładce Ewangeliarza Anastazji Verdier dopatruje się tego samego schematu na jakim oparte jest Ukrzyżowanie z Ewangeliarza z Saint Trond (Sint Truiden) przechowywanego w Archiwum w Düsseldorfie. Verdier uważa, że Ewangeliarz Anastazji powstał w całości w kręgach sztuki mozańskiej około 1170 w krótkim okresie (1170—1180) nasilonych w warsztatach nadmozańskich wpływów bizantyńskich.

O ile tezy dotyczące charakteru sztuki mozańskiej ewentualnie dolnotaryńskiej, jaki przedstawiają obie okładki Ewangeliarza Anastazji oraz wpływów bizantyńskich i antykwizujących — zostały na ogół przyjęte, to przypuszczenia co do proveniencji okładek są podzielone. F. Kopera²⁰⁾, M. Walicki²¹⁾, A. Bochnak²²⁾, J. Pagaczewski²³⁾, J. Świechowski²⁴⁾ i inni autorzy²⁵⁾ wskazują na pochodzenie zabytku z Płocka, podczas gdy E. van Moe²⁶⁾, H. Swarzenski²⁷⁾ i J. Borchgrave d'Altena²⁸⁾ uważają oprawę za import lotaryński.

Dzieje Ewangeliarza w ich najwcześniejszej fazie pozbawione są przekazów. Powstanie księgi i jej oprawy datowane jest, zgodnie z przyjętym w literaturze ustaleniem W. Morelowskiego, na trzecią ćwierć XII wieku, za czym przemawia zarówno analiza stylistyczna, jak i dane historyczne dotyczące Anastazji i Bolesława Kędzierzawego. Podobną metrykę przyjmują Ph. Verdier (lata 1170—1180²⁹⁾ oraz T. Mroczo (lata 1160—1180).

Ewangeliarz znajdował się początkowo w płockiej bibliotece katedralnej³⁰⁾, Teresa Mroczo, badaczka kultury artystycznej Czerwińska, wysuwając przypuszczenie, że Ewangeliarz mógł stanowić część nadania jakie Bolesław Kędzierzawy poczynił na rzecz opactwa (1161 r.) w niezbyt odległym od Płocka Czerwińsku, sugeruje, że Ewangeliarz ten początkowo znajdował się w Czerwińsku³¹⁾.

W roku 1830 biskup płocki, Adam Prażmowski, prezes Towarzystwa Naukowego Płockiego, ofiarował Ewangeliarz jako szczególnie cenny zabytek Warszawskiemu Towarzystwu Królewskiemu Przyjaciół Nauk w Warszawie³²⁾. Gdy po upadku powstania listopadowego Towarzystwo to, dzieląc los innych polskich towarzystw naukowych, zostało w ramach represji popowstaniowych rozwiązane przez władze carskie, Ewangeliarz wraz z okładką został między innymi cennymi zbiorami Towarzystwa wywieziony do biblioteki cesarskiej w Petersburgu. Zabytek, w myśl postanowień traktatu rzymskiego, został zwrócony w roku 1921 przez władze ZSRR państwu polskiemu. Znajduje się obecnie w Bibliotece Narodowej w Warszawie. Z okładki przedstawiającej Ukrzyżowanie zniknęła najpierw górna część korpusu Chrystusa, a później też i nogi. W pracy niniejszej udało się jednak przedstawić reprodukcję, na której widoczne są nie oderwane jeszcze nogi Ukrzyżowanego.

Nazwa Ewangeliarza Anastazji pochodzi od imienia Anastazja, jakie obok ruskiego imienia — Wierzchosława — nosiła poślubiona w roku 1137 przez Bolesława Kędzierzawego, jego pierwsza żona, córka Wsiewołoda, księcia nowogrodzkiego, pochodząca z linii potężnych i znanych z bogactw Monomachów Kijowskich.



Chrystus w majestacie, dolna okładka Ewangeliarza Anastazji.

Identyfikacja postaci Anastazji opierała się na przekazie Jana Długosza³³), który tym imieniem określił małżonkę Bolesława Kędzierzawego, podczas gdy Oswald Balcer³⁴) ustalił, że imię jej brzmiało „Wierzchosława”.

Przedstawiono także koncepcje odmienne: Feliks Kopera wskazał, że chodzi tu o jedną i tę samą osobę, gdyż Anastazja jest greckim odpowiednikiem imienia Wierzchosława³⁵).

Inne stanowisko zajął Władysław Semkowicz twierdząc, że żoną Bolesława Kędzierzawego była Wierzchosława, a imię Anastazja mogła nosić żona kogoś z innych Piastów lub ówczesnych możnowładców³⁶).

Po tej linii idzie też wywód przytoczony w Polskim Słowniku Biograficznym, że na przedniej stronie okładki przedstawioną jest Anastazja, córka Aleksandra, księcia bełskiego, druga żona Bolesława I ks. Mazowieckiego (zmarłego w roku 1248), syna Konrada Mazowieckiego, która otrzymała Ewangeliarz jako dar od swego męża. Ustalenia Długosza i Balcera prowadzą do wniosku, że żona Bolesława Kędzierza-

wego Wierzchosława nosiła to imię słowiańskie obok imienia chrześnego — Anastazja³⁷). Należy podkreślić, że ówczesnie często używane były w wyższych warstwach ludności dwa imiona — słowiańskie i nowe, związane ze chrztem³⁸), co utrzymywało się aż do drugiej połowy XV wieku³⁹). Ta dwoistość imion występowała zarówno wśród panujących (np. Mieszko — Lambert, Władysław — Herman) jak i wśród rycerstwa — np. Konstanty syn Piotra Włosta nosił także imię Świętosław). Podobnie też dwa imiona nosiły często kobiety (np. córka Mieszka III Starego miała imiona: Wierzchosława — Ludmiła, a córka Bolesława Krzywoustego obok imienia Dobronega nosiła imię chrześne — Ludgarda). W jednym z rodów rycerskich obok imienia niewiasty Skorochna występowało też jako drugie imię Catharina⁴⁰). Dwa imiona spotykało się również wśród duchownych (np. Radzim-Gaudenty, Sulisław-Lambert).

Zgon księżnej Wierzchosławy — Anastazji w roku 1158 lub 1169⁴¹) (data jej urodzenia nie jest znana), przed śmiercią męża jej Bolesława Kędzierzawego, stanowił jak należy domniemywać przyczynę ufundowania Ewangeliarza jako ofiary za zbawienie jej duszy.

Cechy stylowe okładki Ewangeliarza, rozpatrywane zwykle w ramach sztuki mozańskiej⁴²), wskazują na zaznaczające się różnice charakteru sztuki obu stron okładki.

Scena Ukrzyżowania na przedniej stronie okładki ujawnia taki sam schemat, na jakim oparte jest przedstawienie Ukrzyżowania z Ewangelii z Saint Trond, przechowywanej w Archiwum w Düsseldorfie, uwidaczniając przy tym analogie w gestach bólu Matki Bożej i św. Jana. Postać Zbawiciela przedstawia, jak należy przypuszczać, „Chrystusa Cierpiącego”. Wpływy bizantyżmu, jakie ujawnia okładka plockiego Ewangeliarza są bezsporne, znajdują jednak różne ich określenia od bardzo widocznych do subtelných. Charakterystyczna jest tu zarówno typowa dla sztuki bizantyńskiej hieratyczność i sposób przedstawienia postaci, jak i niepowiązane z wygięciami ciała ostre i sztywne fałdy odzieży. Charakter bizantyńskiego lub być może ruskiego stroju Anastazji, zawołowana głowa, sztywno zarysowana sukienka bez fałdów z szerokimi rękawami, z pod których występują wąskie rękawy tuniki, wskazują obok napisu uwidaczniającego imię przedstawionej postaci na wysoką pozycję społeczną w sportretowanej scenie Ukrzyżowania małżonki mazowieckiego księcia.

Przykłady stroju tego rodzaju są dość częste w sztuce bizantyńskiej⁴³).

Zwrócono też uwagę na to, że pasja, jaką przedstawia klęcząca u stóp krzyża i obejmująca go Anastazja, wyprzedza przekaz św. Magdaleny w przedstawieniach Ukrzyżowania w późnej sztuce gotyckiej⁴⁴).

Na wpływy bizantyżmu wskazuje też napis IHC na obustronnie ściętym równoległoboku nad krzyżem oraz odwiedzenie wielkiego pal-

ca Chrystusa. Typu wzoru, który mógł wpłynąć na stosowanie sztuki bizantyjskiej dla przedstawienia postaci Matki Bożej i św. Jana można doszukiwać się w bizantyjskiej staurotece (drewno i złożone srebro) z końca XI — początku XII wieku⁴⁵). Postacie Marii i Jana Ewangelisty po bokach Ukrzyżowanego zostały przedstawione przez mistrza ewangeliarza Anastazji, w sposób podobny jak w tej staurotece — przy nieco większej ich wysmukłości⁴⁶), boczne pola okładki Ewangeliarza, mieszczące nad ramieniem poprzecznym krzyża wyobrażenia słońca i księżyca, stanowiące symbole kościoła i synagogi, ujęte są w formę medalionów. W staurotece miejsce to zajmują dwa anioły. Zachodzą tu jednak również analogie: treściowe, gdyż na tych samych polach stauroteki obok aniołów znajdują się także małe wyobrażenia słońca i księżyca, oraz formalne — wobec tego, że stauroteka obramowana jest listwami pokrytymi w całości medalionami, które mogły w kierunku tej formy przedstawienia wyobrażeń słońca i księżyca kierować inwencję mistrza górnej okładki Anastazji.

Dzieła sztuki bizantyjskiej, w szczególności ikony i stauroteki, docierające nad Mozę w okresie od połowy XII do początku XIII wieku, gdy wpływy Bizancjum na sztukę mozańską, choć nigdy nie dominujące, osiągnęły swe apogeum⁴⁷) — stanowiły ważne wzory przekazujące oddziaływanie tej sztuki. Wiadomo na przykład, że w połowie XII wieku Godefroid z Huy wykonał dla opata Wilbalda ze Stavelot tryptyk, w którym zostały osadzone oprawy dwu małych staurotek⁴⁸), co wskazuje na wyjątkową zresztą lecz zupełnie bezpośrednią, nie przekształconą organicznie recepcję bizantyjskich wzorów. Ze sztuki Bizancjum mistrzowie mozańscy czerpali, często nie tylko charakterystyczne ceny formalne, z bizantyjską manierą sztywności rysunku, lecz zapożyczyli też poszczególne detale treściowe, jak na przykład motyw dwu aniołów, umieszczonych po obu stronach krzyża, niosących włócznię i gąbkę z octem⁴⁹).

Wpływy bizantyjskie na romańskie złotnictwo mozańskie, od czasu gdy zagadnienie to postawił w sposób zasadniczy Marcel Laurent⁵⁰), (choć wpływy te były zauważane już wcześniej), zostały ocenione jako posiadające istotne znaczenie oddziaływujące na charakter sztuki mozańskich mistrzów.

Ph. Verdier określa jako przełomowy dla badań nad sztuką mozańską XII wieku okres około lat siedemdziesiątych tegoż stulecia. W sztuce tej, rozwijającej się w ciągłości od renesansu ottońskiego i jego kontynuacji pojawił się wówczas silny powiew wpływów bizantyjskich. Przyniosło to sztuce mozańskiej odmienny od poprzedniego wyraz, prowadząc do nowej syntezy tworzonej przez Mikołaja z Verdun.

Odmienne i zupełnie swoiste stanowisko co do oddziaływania sztuki bizantyjskiej na sztukę zachodu w ogóle zajął w nauce rosyjskiej W. N. Łazariew, uważając, że wpływy tej sztuki

w XI i XII wieku nie odegrały na zachodzie większej roli, bowiem romanizm nie był przygotowany do organicznych przekształceń bizantyizmu, który pozostawał obcy artystycznemu widzeniu romańskiego świata⁵¹).

Oddziaływanie sztuki bizantyjskiej na sztukę mozańską było oczywiście aczkolwiek nie uwypuklało się w sposób dominujący. Wzbogacając dzieła mistrzów z nad Mozy o nowe wartości nie naruszyło jednak istotnego charakteru ich sztuki.

W Polsce w drugiej połowie XII wieku adaptacja wzorów bizantyjskich ulegała ograniczonym przemianom i procesom asymilacyjnym, przyczyniając się do wytwarzania swobodnego wyrazu polskiego romanizmu.

Wyraźnie uchwytnie cechy sztuki bizantyjskiej w scenie Ukrzyżowania na wierzchniej okładce Ewangeliarza Anastazji odbiegają jednak w swym charakterze od sztywnych kanonów bizantyizmu, uprawdopodobniając wykorzystania tu jakiegoś wzoru mozańskiego, wzbogaconego oddziaływaniem sztuki bizantyjskiej.

Philippe Verdier⁵²) zwraca uwagę na sposób przedstawienia w scenie Ukrzyżowania na okładce Ewangeliarza Anastazji postaci Matki Bożej i św. Jana, przypominających figury Oratio i Elmosiny z Relikwiarza św. Odo, opata z Huy. Jest to jedno z późniejszych dzieł Godefroida z Huy (Kolekcja Julius Waernher Luton HOO, Bedfordshire) z lat około 1170—1172. W obu dziełach występuje analogiczne pokrycie niektórych części reliefów siatką linearną w celu rozbicia płaszczyzn dla uzyskania drobnych świateł i cieni. Siatka ta wykonana jest kreskami falistymi podobnie jak na popiersiach apostołów przedstawionych na skrzydłach stauroteki z kościoła św. Krzyża z Leodium z początku drugiej połowy XII wieku⁵³).

Te i inne analogie wskazują zdaniem Verdiera na powstanie Ewangeliarza Anastazji w kręgach sztuki mozańskiej we wspomnianym wyżej krótkim okresie sztukę tę przenikała nowa fala wpływów Bizancjum, osiągając swe epicentrum w Maestrich. Szczególnie znamieny dla owego nurtu wpływów sztuki bizantyjskiej jest Relikwiarz Prawdziwego Krzyża, ofiarowany około 1170 roku przez księcia w Leodium kościołowi Notre Dame w Tongres (wschodnia Belgia). Struktura tego relikwiarza, który zamknięty ma charakter stauroteki, a otwarty przedstawia tryptyk o cechach mozańskich⁵⁴), wyraźnie wskazuje na powiązania sztuki mozańskiej z wpływami bizantyjskimi.

Sceny odnalezienia Drewna Krzyża Świętego przez św. Helenę grawerowane po wewnętrznej stronie skrzydeł tryptyku przypominają emaliowane medaliony z Legendy o Konstancynie i odnalezieniu drzewa krzyża świętego, umieszczone na tryptyku z Opactwa Stavelot (Biblioteka Morgana w Nowym Yorku). Widoczne na skrzydłach tego tryptyku anioły przedstawione są na kłębach obłoków symbolizujących władztwo nad niebiosami i światem. Takiego też znaku panowania nad światem należy do-

patrywać się w bryłach ziemi, na których w scenie Ukrzyżowania na okładce Ewangeliarza Anastazji stoją Matka Boża i św. Jan. Bryły te stanowią symbol globu ziemskiego, ogarniętego władzą Zbawiciela.

Małe wyźłobienie nacinające skiby ziemi falistymi kreskami wskazują na robotę leodyjską. Są one podobne do grawerunku popiersi apostołów na skrzydłach stauroteki z kościoła w Saint Croix w Leodium z początku II połowy XII wieku.

Wyźłobienia reliefów sceny Ukrzyżowania z Ewangeliarza Anastazji są naprowadzone różową masą w sposób podobny jak w reliefach Relikwiarza św. Serwacego z Maestrich i Relikwiarza w Vise w zbiorach artystycznych w Brukseli. Analogie takie znaleziono też w innych dziełach tego okresu. Relikwiarz św. Krzyża, pochodzący z kościoła w Leodium wykazuje nie tylko uduchowanie rysunku i dużą ekspresję sugerując tym podobieństwo do Ewangeliarza Anastazji, lecz także dychotomię stylistyczną, płynącą z powiązań sztuki mozańskiej z wpływami bizantyńskimi.

Tego rodzaju dwoistość stylistyczna byłaby możliwa jak zaznacza Verdier — tylko w krótkim okresie około lat siedemdziesiątych XII wieku, kiedy jak wspomniano — tradycyjna w swej ciągłości rozwojowej sztuka mozańska uległa powiązaniu z nacechowanymi odrębnością wpływami bizantyńskimi. Wskazywano też na podobieństwo zachodzące między staranną kaligrafią Ewangeliarza Anastazji a pismem Ewangeliarza z Averbode (Biblioteka Uniwersytecka w Leodium), wykonanego w latach 1165—1180⁵⁵⁾.

Wszystkie te zbieżności przemawiają — zdaniem Philippe Verdiera⁵⁶⁾ — za pozalokalnym (pozapłockim) pochodzeniem Ewangeliarza Anastazji jako całości dzieła. Zauważa on, że zmiany zachodzące w sztuce mozańskiej w okresie około 1170 roku wskazują na wykonanie okładek wraz z rękopisem w kręgu nadmozańskim, gdyż wykonanie w Polsce musiałyby mieć charakter bardziej konserwatywny.

Odmienny charakter od strony przedniej ma tylna strona okładki płockiego Ewangeliarza, przedstawiająca Maiestas Domini z symbolami ewangelistów nosząca cechy sztuki mozańskiej z trzeciej ćwierci XII wieku. Okładka ta ujawnia bardzo zróżnicowany modelunek tego wysokiej klasy dzieła, mimo, że technika wykonania wydaje się skromniejsza od innych tego rodzaju osiągnięć sztuki mozańskiej.

W przeciwieństwie do sceny Ukrzyżowania przedstawionej na przedniej stronie oprawy, okładka z Maiestas Domini utrzymana jest w formie bardziej konwencjonalnej i nie wykazuje reminiscencji bizantyńskich.

Do immanentnych cech romanizmu można by zaliczyć wchłonięcie i organiczne przekształcenie na własne wartości oddziaływań (poza reminiscencjami antyku) dwu tak różnych dziedzin kultury artystycznej jak bizantyzm oraz odbicie sztuki z kręgów mezopotamskich

i następnie z okresu wędrówek ludów (w szczególności znalazła tu swój wyraz fantastyka i linearny abstrakcjonizm, stosowanie perspektywy pionowej i zmiennej skali wielkości przy przedstawionej postaci głównej). Poprzez oddziaływania Bizancjum przeniknęły do sztuki romańskiej dwie tendencje przedstawiania postaci Chrystusa. Pierwsza z nich, przejawiająca odbicie antyku helleńskiego⁵⁷⁾ — wyraźna jest zwłaszcza w scenach Ukrzyżowania. Chrystus przedstawiany jest tu zwykle w postaci młodzieńczej, o twarzy przeważnie bez zarostu, ujmującej ludzkim, pełnym łagodności wyrazem Człowieczego Syna. Tradycja druga — uwidaczniająca się w Maiestas Domini nasuwa skojarzenia z oddziaływaniem sztuki wschodu. Chrystus w majestacie to Pantokrator o wyrazie najwyższej hieratyczności. Tajemniczy, nadziemski z twarzą zwykle brodatą, z rysami przejawiającymi twardość i bezwzględność — króluje na tronie już nie jako Syn Człowieczy, lecz najwyższy Sędzia, który przychodzi sądzić żywych i umarłych. Cechy te ujawniają w przedstawieniach Chrystusa w Majestacie wyraz charakterystyczny dla bóstw mezopotamskich⁵⁸⁾.

Obok tych elementów widoczne są wpływy antyku nie tylko w charakterystycznych przejawach formalnych lecz także w detalach treściowych, do których należy na przykład gest Chrystusa, błogosławiącego podniesionym ramieniem i uniesioną dłonią, przetransportowany do sztuki starochrześcijańskiej, gest cesarski (ingens manus). Wskazuje on wraz z innymi elementami stosowanymi przy przedstawieniu Maiestas, na Chrystusa jako Pankratora, sędziego apokaliptycznego, otoczonego poczwórnym symbolem ewangelicznym. Jest to stały atrybut spotykany na emaliach i plaketkach z kości słoniowej. Element ten pojawia się często także w iluminacjach kolońskich z drugiej połowy XII wieku, transponowany być może z wcześniejszych emalii limuzyńskich.

Philippe Verdier⁵⁹⁾ zwrócił uwagę na zbliżony sposób wyobrażenia Chrystusa w majestacie w oprawie Ewangeliarza Anastazji do podobnego przedstawienia na znajdującej się w Galerii Waltera w Baltimore plaketce z kości słoniowej. Analogie wyrażają się w sposób udrapowania szat Zbawiciela, rysunku tronu oraz w geście błogosławieństwa. Podobieństwo zachodzi również w sposobie trzymania księgi, opartej nie na kolanach, jak to najczęściej spotyka się w wyobrażeniach tego rodzaju, lecz trzymanej poziomo między lewą ręką i połą szaty, a piersią. Dalszą analogię wykazuje obejmująca całą postać Chrystusa mandorla o kształcie ostro zakończony elipsy oraz umieszczone w porządku kanonicznym znaki zodiakalne. Na obu dziełach występuje też podobny układ nóg Chrystusa: lekko opartej lewej, a mocno prawej, uwidaczniającej się z pod szaty, wpływającej ku lewej stronie.



Bizantyńska statuetka z przełomu XI—XII wieku.

Zbliżone jest także w obu porównywanych dziełach udrapowanie szaty Zbawiciela pokrywającej prawe ramię i przechodzącej po stronie lewej w wałek, tworzący pas wokół talii. Ten sposób udrapowania spotykany jest często w sztuce mozańskiej na przełomie X i XI wieku.

Zarówno na wspomnianej plakietce z Galerii w Baltimore, jak i na oprawie Ewangeliarza Anastazji tęcza występująca przy wcześniejszym przedstawieniu *Maiestas Domini* została zastąpiona przez wyobrażenie Zbawiciela na tronie, co stanowi odbicie wprowadzonego przez sztukę bizantyńską zastąpienia wizji apokaliptycznej sądu ostatecznego przez powtórny powrót Chrystusa wyobrażanego na tronie z przyjętymi elementami boskiego majestatu. U stóp tronu wyobrażony jest przez bryły ziemi glob ziemski, co symbolizuje władztwo twórcy świata nad ziemią. Na obu porównywanych dziełach umieszczone jest ontologiczne określenie istoty boskiej. Występujący na plakietce z Baltimore napis: *Ego s(um) i (s) q(ui) su(m)*, zastępowany często w dziełach średniowiecznego złotnictwa przez litery *A* i *Ω*, pojawia się w postaci tych liter na *Maiestas Domini* z okładki Ewangeliarza Anastazji⁶⁰). Wydaje się prawdopodobnie, że oba napisy zostały przetransponowane z pierwowzoru lub pierwowzorów obu dzieł.

Podczas jednak gdy oblicze Chrystusa z okładki Ewangeliarza Anastazji mimo widocznych

uszkodzeń dzieła ujawnia charakter utrzymania w tradycji mozańskiej, twarz Zbawiciela na plakietce z Galerii Waltera przedstawiona jest w układzie zbliżonym do kwadratu. Cechy fizjonomiczne głowy — wystające kości policzkowe, mocny spłaszczony nos, mięsiste wargi i włosy z przedziałkiem po środku, odsłaniające czoło i uszy — wskazują bardziej na cechy sztuki kolońskiej niż mozańskiej⁶¹).

Ewangeliarz, z którego pochodzi plakietka z Galerii Waltera w Baltimore i jego oprawa dekorująca księgę i służąca jednocześnie do jej trzymania zaginęły. Na górnych i dolnych rogach plakietki pozostały żelazne zakończenia, służące do przymocowania jej i które od styku z plakietką zabarwiły kość słoniową rdzą.

Różnice stylowe występujące między przedstawieniami na obu okładkach Ewangeliarza są w pewnej mierze tłumaczone przez różność wyobrażeń treściowych, nie przesądzają jednak zagadnienia zasadniczych różnic stylistycznych obu dzieł.

Styl stanowiący w sztuce istotny zespół znamion właściwych twórcy — wykazuje w dziele artysty cechy jednakowości. Zasadnicze różnice stylowe w charakterze obu części okładki przemawiają przeciw prawdopodobieństwu, żeby mogły być wyprodukowane współcześnie w tym samym warsztacie, który do stanowiącego jedną całość dzieła miały stosować zupełnie różne sposoby wypowiedzi artystycznej.

Wskazane ustalenia prowadzą do wniosku, że jeśli obie strony okładki nie mogły pochodzić z tego samego warsztatu musiałyby być wykonane w oparciu o odrębne wzory, wywodzące się z różnych warsztatów. Wydaje się zupełnie nieprawdopodobne, żeby płocki zleceniodawca zwracał się do dwu różnych zakładów zagranicznych o wykonanie dwu części tej samej niewielkiej pracy.

Rozkwit sztuki w dwunastowiecznym Płocku, w szczególności wysoki potencjał dworu biskupiego — mecenas sztuki Aleksandra z Malonne, który przybył do Płocka wraz z grupą dużej klasy artystów, wskazuje na pełne prawdopodobieństwo lokalnego wykonania rewersu okładki w oparciu o któryś z wzorów, jakie stanowiły dzieła przywiezione z nad Mozy na dwór biskupi w Płocku. Wobec tego, że rewers okładki przedstawiający *Maiestas Domini* ujawnia cechy sztuki mozańskiej z trzeciej ćwierci XII wieku, a Aleksander zmarł w roku 1156, wzór taki mogłoby stanowić dzieło przywiezione z nad Mozy już po śmierci tego biskupa. Powiązanie Płocka z diecezją leodyjską, obejmującą wówczas tereny, na których kwitła sztuka mozańska — nie skończyły się bowiem ze śmiercią biskupa Aleksandra. Na utrzymanie się kontaktów artystycznych Płocka z obszarem nadmozańskim wskazują między innymi importy ksiąg. Jako przykład można tu wskazać Homiliarz Płocki⁶²), pochodzący z trzeciej ćwierci XII wieku (a więc z okresu wykonywania okładki Ewangeliarza Anastazji), który być może przywieziono z nad Mozy albo też został wykonany w Płocku ja-

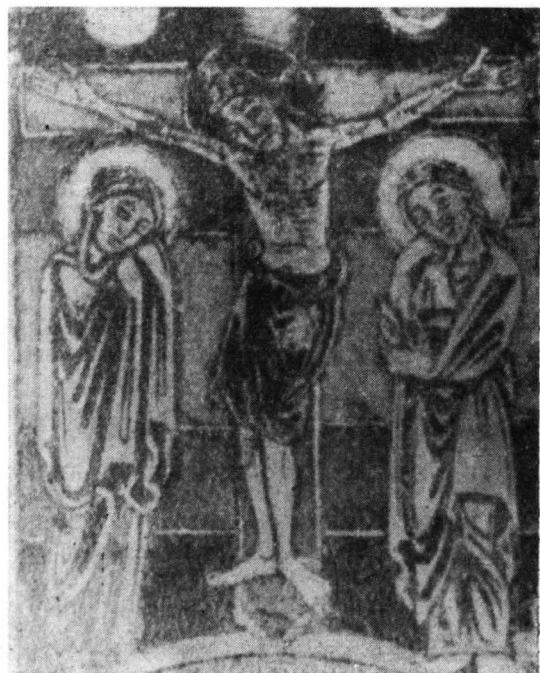
ko wzorowany na innym dziele tego okresu, stanowiącym taki import. Dzieł sztuki mozańskie, mogących stanowić wzory do naśladowania, napewno w przedstawionej sytuacji — w dwunastowiecznym Płocku nie brakło. Przede wszystkim jednak zwracają uwagę możliwości wykonawcze płockiego ośrodka. Zśród wybitnych mistrzów płockich tego okresu zachowały się nazwiska Leoparda (Leopardus), nazwanego przez kronikarza Galla Anonima „egregrius artifex statuariae artis peritus”, autora wielkiego krzyża⁶³) dla klasztoru w Zwiefalten, twórcy scen Ukrzyżowania, który rzeźbił też plenaria to jest okładziny mszałów oraz „icones” Chrystusa na krzyżu, które św. Otton z Bambergu, misjonarz Pomorza, rozdawał nawróconym Pomorzanom.

Drugą postacią, której nazwisko przechowało się, był Gunter, o którym wiadomo, że malował (1148) strop katedry płockiej. Niewątpliwie w ośrodku płockim znajdowało się więcej mistrzów „doświadczonych w sztuce”. Z Kroniki Galla Anonima wiadomo o żywych jeszcze tradycjach złotnictwa płockiego z czasów dziada Bolesława Kędzierzawego — Władysława Hermana. Znakomity Leopard, który opuścił Płock w roku 1137, a więc przed zgonem Anastazji, nie mógł być autorem oprawy Ewangeliarza Anastazji, (chyba gdyby oprawa była wykonana nie w związku ze śmiercią, lecz ze ślubem Wierzchosławy — Anastazji, co wydaje się mniej prawdopodobne). — Istnieje natomiast możliwość, że autorem dzieła, jak to przypuszczał Morelowski, był Gunter, choć wiadomości o nim dotyczą tylko działalności malarzkiej, a nie o jego pracach w metalu nie wiadomo. Niezależnie jednak od stopnia prawdopodobieństwa wykonania oprawy przez Guntera, za autora tylnej strony okładki przedstawiającej Chrystusa w Majestacie należałoby w świetle wskazanych wyżej ustaleń uznać jednego z mistrzów sztuki mozańskiej przebywających na dworze biskupim (a być może księżym) w Płocku. Okładki Ewangeliarza wykonane zostały w latach 1160—1170. Autorem ich mógł być zatym zarówno jeden z dawnych mistrzów przybyłych jeszcze wraz z Aleksandrem (1129) z terenów nadmozańskich lub artysta wyuczony już na dworze płockim przez starych mistrzów, przekazujących rzemiosło swym następcom⁶⁴). Jest też prawdopodobne, że twórcą okładek był mistrz przybyły do Płocka z kręgów sztuki mozańskiej w okresie późniejszym, być może z powracającą do kraju misją biskupa Wenera 1165, następcą Aleksandra na płockiej stolicy biskupiej. Przywiezienie z tej podróży przez Wenera dzieła lub dzieł mozańskich, stanowiących wzory do przedstawień na okładkach Ewangeliarza Anastazji wydaje się prawdopodobniejsze niż zamówienie dwu tak odmiennych w swym charakterze dzieł w warsztatach nadmozańskich.

Sztuka mozańska odbiła się w ośrodku płockim w sposób bardzo istotny, lecz nie wyłączny. Obok wpływów niemieckich, francuskich, włoskich, skandynawskich i iryjskich — prze-

nikało tu oddziaływanie także sztuki bizantyńskiej i ruskiej, wspomaganie napływającymi do kraju importami bizantyńskimi, których przykłady mogą stanowić stauroteka kolegiaty w Tumie pod Łęczycą (pochodzenia weneckiego), czy też bizantyński enkolpion z napisem greckim, znaleziony w jednym z grobów katedry gnieźnieńskiej⁶⁵).

Zwykle drogi importów wschodnich nadchodzących z Rusi — dary transakcje kupieckie, zdobycze wojenne i zwykle rabunki były w warunkach płockich wybitnie poszerzone o możliwości wynikające z powiązanych z Płockiem związków dynastycznych z dworami ruskimi. Pomijając koligacje wcześniejsze, wystarczy przytoczyć, że Wierzchosława Anastazja była księżniczką ruską, związaną z dwoma najwybitniejszymi ówczesnie ośrodkami sztuki ruskiej — kijowskim i nowogrodzkim. Z Rusi pochodziła również pierwsza żona Bolesława Krzywoustego — Zbysława, córka Światopełka Kijowskiego. Powiązały się też z książętami ruskimi księżniczki polskie — siostra Bolesława Krzywoustego zamężna za Jarosławem I — księciem włodzimiersko-halickim (wołyńskim) oraz siostra Bolesława Kędzierzawego, która poślubiła Wsiewołoda, księcia muromskiego. Małżeństwa te stanowiły zwykłą okazję do kosztownych zwyczaj darów, wśród których ważne miejsce zajmowały dzieła sztuki. Wiadome jest, że produkcja artystyczna z Bizancjum docierała do Kijowa, Nowogrodu i Włodzimierza (a nawet do Moskwy). Należało więc mniemać, że nie brak było na dworze płockim dostępnych miejscowym mistrzom prac artystów bizantyńskich i ruskich⁶⁶), a także ikon w wykonaniu greckim, szczególnie łatwo przenikających na



Ukrzyżowanie z Ewangeliarza z Saint Trond (Archiwum w Düsseldorfie).

Ruś⁷⁶). Wszystkie te dzieła stanowiły przykłady, na których różnych wyrazów sztuki uczyli się miejscowi mistrzowie. Importy te, mogące stanowić zarówno dzieła oryginalne, jak też zaczerpnięte ze wzorów, musiały dotyczyć w szczególności tak popularnych wyobrażeń, jak scena Ukrzyżowania, stanowiąca wszak jedną z głównych treściowo przedstawień w sztuce chrześcijańskiej. Należy przy tym zaznaczyć, że wpływy Rusi w zakresie malarstwa i rzemiosła artystycznego, przenikające na obszar Polski, a zwłaszcza na teren sąsiedniego Mazowsza były dość znaczne⁶⁸) i daleko sięgające (podobnie zresztą jak wpływy sztuki polskiej na ruską), skoro relief na tympanonie wspaniałego portalu zburzonego kościoła opackiego św. Michała na Ołbinie pod Wrocławiem z lat 1146—1141 ujawnił cechy sztuki bizantyńskiej i częściowo grecki napis⁶⁹). We wpływach sztuki bizantyńsko-ruskiej na kształtowanie się romanizmu polskiego zarówno w zakresie ikonografii, jak i sztuce Wojślaw Molé dopatruje się elementu „swoistości sztuki polskiej w ramach sztuki ogólnoeuropejskiej”⁷⁰).

Dwunastowieczny Płock dysponował dwoma silnymi ośrodkami sztuki jakie stanowiły dwory — biskupi i książęcy. Obok wzorów i mistrzów sztuki mozańskiej z kręgu kościelnego istniały niewątpliwie na dworze Bolesława Kędzierzawego liczne dzieła mistrzów bizantyńskich lub ruskich mogące posłużyć jako przykłady do naśladownictwa. Jedno z dzieł tego rodzaju: ikona, stauroteka lub płaskorzeźby na plakietce z kości słoniowej, przedstawiające scenę Ukrzyżowania, tematu tak zasadniczego i popularnego w ikonografii chrześcijańskiej, mogło stanowić subsydiarny wzór dla wierzchniej strony Ewangeliarza, na której tradycyjna w Płocku sztuka mozańska uległa powiązaniu z wpływami Bizancjum. Chrystus w Majestacie, którego wyobrażenie niewątpliwie znajdowało się na wywodzącym się z terenów nadmozańskich płockim dworze biskupim dostarczył natomiast, najprawdopodobniej dla wykonania tylnej okładki wzoru Maiestas Domini o cechach sztuki mozańskiej. Przyczynę, dla której do tych wzorów sięgnięto, na miejscu w Płocku stanowiły możliwości lokalnego wykonawstwa.

BORDIURA okładek Ewangeliarza zdaje się również przemawiać za przytoczonymi wyżej uwagami co do przedstawień Ukrzyżowania i Maiestas Domini. Bordiura ta w postaci prostokątnych ram, zdobionych dość prymitywnie wykonanym czwórliściami, zbliżona jest do ornamentów spotykanych na innych dwunastowiecznych ilustracjach. Analogię mogą stanowić tu grawerunki na wstęgach dekoracyjnych, rozdzielających reliefy z nastawy ołtarza św. Remacla z opactwa w Stavelot oraz na pasach zdobionych reliefami na Drzwiach brązowych katedry w Gnieźnie. Mimo odrębności wzorów o jakie zostały oparte reliefy górnej i dolnej strony oprawy, jednakość bordiury na obu okładkach prowadzi



Chrystus na tronie na plakietce z kości słoniowej z Galerii Waltera w Baltimore (U.S.A.)

do przypuszczenia, że wzór przyjęty do sceny Ukrzyżowania nie miał bordiury, która najprawdopodobniej została dostosowana do bordiury występującej na okładce z Maiestas Domini. Wydaje się też, że silne odbicie wpływów Bizancjum w okładce przedstawiającej Ukrzyżowanie sugerowałoby w wypadku wykonania go w warsztacie nadmozańskim obramowanie znacznie bogatsze od zastosowanego⁷¹). Przykład może tu stanowić wspaniała ornamentacja czołowej pokrywy relikwiarza św. Serwacego. Wykonanie tego dzieła przypisywane jest Godefroidowi z Huy w roku 1165, a więc w tym samym czasie co oprawa Ewangeliarza Anastazji. Różne rodzaje ornamentacji zastosowane w relikwiarzu św. Serwacego odbiegające w swym bogactwie i charakterze, od dość prymitywnej ornamentyki w bordiurze okładek Ewangeliarza Anastazji, uzasadniają dalego idące wątpliwości co do pochodzenia obu wskazanych dzieł z tej samej szkoły⁷²). Jest to jeszcze jedna choć uboczna wskazówka uprawdopodobniająca lokalne wykonanie okładki Ewangeliarza Anastazji w Płocku.

W poszukiwaniu motywu ornamentacyjnego do naśladownictwa mistrz płocki musiał posilkować się przykładem, który mógł zaczerpnąć z jakiegoś innego, znajdującego się na miejscu dzieła sztuki mozańskiej. Być może, że była to właśnie bordiura, według której wy-

konana została tylna strona okładki, przedstawiająca Maiestas Domini. Ornament o motywie czwórliścia nie był zresztą w Polsce obcy, o czym świadczy na przykład podobna dekoracja na pałeniu kielicha opactwa w Trzemesznie (ofiara Abrahama i Zwiastowanie anioła o powołaniu Gedeona), jak również na pochodzącej z tegoż opactwa patenie, zawierającej personifikację synagogi (ostatnie trzydziestolecie XII wieku)⁷³). Ten rodzaj ornamentu przeniknął do Polski najprawdopodobniej z terenów nadmozańskich lub francuskich (przykład stanowić może zbliżony ornament na cokole portalu z Danielem w jaskini lwów z kościoła Saint Trophime w Arles)⁷⁴).

Ze wskazanych ustaleń wynika więc, iż należy przyjąć wykonanie obu okładek Ewangeliarza w Płocku przez mistrzów miejscowych — górnej w subsydiarnym oparciu o wzór dzieła bizantyńskiego lub powstałego pod silnym wpływem sztuki bizantyńskiej, dolnej — przy wykorzystaniu wzoru pochodzącego z kręgów sztuki mozańskiej.

Oprawa zachowanego do dziś Ewangeliarza księżnej Anastazji, wykonana repusowaniem w srebrnej i złoczonej blasze, przedstawiająca rzadką z pośród zachowanych w Europie srebrną, romańską oprawę zdobioną układami figuralnymi — świadczy wraz z innymi zabytkami płockimi tego okresu o wysokim poziomie sztuki XII wiecznego Płocka.

PRZYPISY

- Kolmar Grünhagen, prof. Uniw. Wrocławskiego (1828—1911).
- Cyt. za T. Dobrowolski, *Historia Sztuki Polskiej Sztuka Średniowiecza*, t. I, Kraków 1962, s. 90.
- Związki kulturalne Polski z zachodem były żywe już od czasu przyjęcia chrześcijaństwa. Wchodziły tu w grę wpływy czeskie, saskie, dolnolotaryńskie i nadreńskie; z terenu Niemiec południowych (bawarska Ratisbona), Francji południowej (Saint Gilles-Langwedocja) i północno-wschodniej (Burgundia), Włoch (Pereum koło Raweny, Monte Cassino), Węgier i Skandynawii. Żywe też były kontakty z Rusią i płynącymi przez Ruś wpływami z Bizancjum.
Por. A. Gieysztor — *Przemiany ideologiczne w państwie pierwszych Piastów a wprowadzenie chrześcijaństwa: Początki Państwa Polskiego*, I, II, s. 155—170.
S. Kętrzyński, *Polska X—XI wieku*. Warszawa 1961, s. 263—288.
W. Semkowicz, «Rocznik Świętokrzyski» (dawniej). Rozprawy Akademii Umiejętności hist. filozofii T. 53, s. 259 i passim.
- F. Kopera *Dzieje malarstwa w Polsce*. T. I, Warszawa, b.r.w., s. 16—17.
- A. Gieysztor *Mazowsze w kulturze Polski średniowiecznej* «Notatki Płockie» 1967, nr 3—4, s. 24—27.
- K. Askanas, *Sztuka Płocka*. Płock 1985, s. 38, 39, 43, 64. (Gunter) oraz s. 17, 37, 38, 50, 60, 65 (Leopard).
- T. Mroczo, *Polska sztuka przedromańska i romańska*. Warszawa 1978, s. 173.
- Jacques le Goff, *Le civilisation de l'occident médiéval*. Paris 1964, H. 81, 82, s. 233. Paris Musée de Cluny.
- E. A. Łapkowska, *Przykładnoje iskusstwo srednich wiewok w gosudarstwiennom Ermitaże*. Moskwa 1971, s. 8 i 9.
Z kolekcji prywatnej Szuwałowa, wcielonej 1925 do Ermitażu Nr inw. I 171. Kat. A. A. Darcel Nr 195.
Por. też O. v. Falke und H. Frauberger. *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters*. Frankfurt am Main 1904. Tabl. 30.
- Ermitaż z kolekcji Bazylewskiego, (nie figuruje w katalogu, A. Darcela, wykazana w spisie uzupełniającym pod nr 614 Nr inw. I. 179).
- Np. plakieta enkolpion(?) z Ukrzyżowanym i figurami emalowanymi Matki Bożej i św. Jana ze zbioru Szuwałowa z kręgu Godefroida (de Claire) z Huy Nr inw. I 2284.
- F. Kopera, *Oprawa srebrna Ewangeliarza Księżnej Anastazji, żony Bolesława Kędzierzawego w Bibliotece Publicznej w Petersburgu*. «Sprawozdanie Komisji Historii Sztuki» 7/1906, s. 39—48.
- M. Morelowski, *Płaskorzeźby Ewangeliarza tzw. Anastazji a sztuka leodyjsko-mozańska XII wieku*. Prace i materiały sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki TPN w Wilnie 2: 1935, s. 265—296.
Recenzje:
E. van Moe, *Bibliothèque de l'École de Chartres* 96: 1935, wyd. 1936, s. 396—397.
J. de Borchgrave d'Altena: *Bulletin des Musées d'Art et l'Histoire* 8: 1936 no 5 s. 114—115.
H. Swarzenski — *The Art Bulletin* 24: 1942 s. 287—304.
Ponadto: M. Morelowski — Zabytki insygnialne i kościelne XII wieku związane z Bolesławem Kędzierzawym i ze szkołą Geodefroida de Claire. Prace Komisji Historii Sztuki, Towarzystwo Naukowe Warszawskie V 1933—1934.
Tenże — *Oeuvres inédites d'art mosan en Pologne au XII^e siècle* L'art Mosan Paris 1953 s. 193—202.
Tenże — *Udział Polski w wystawie Sztuki Mozańskiej 1951—1952*, *Biuletyn Historii Sztuki* 15: 1953, s. 58—67.
Tenże — *Les Relations d'art entre la Pologne et les Pays Mosan du XI^e au — XIV^e siècle*, La Vallonie. *Artes du Congrès Wallon Liege* 1957 s. 16—16.
Tenże — *Les rapports artistiques et culturels de la Pologne avec Pays situés entre la Meuse et la Seine, du XI^e au XIV^e siècle*, *Cahiers Pologne-Allemagne*. 5 1960, s. 7—26.
Tenże: Związki artystyczne i kulturalne między Polską a krajami położonymi między Mozą a Sekwaną od XI do XIV wieku. Wrocław 1963 passim.
- Autel portatif de Stavelot. *Reprod. L'art Mosan-Recueil de travaux public par Pierre Francastel XXVI* oraz *Propyläen Kunstgeschichte T. V*. II wyd. M. Hautmann. *Die Kunst des frühen Mittelalters* H, s. 609. Scena środkowa w górnym rzędzie.
- Sztukę nadmozańską, nazywaną w literaturze francuskiej L'art Mosan (J. Helbig — L'art Mosan, T. I. 1906; P. Francastel — L'art Mosan, Paris 1953), reprezentowały w XII wieku głównie warsztaty w Huy, Liege i Maestrich. W zakresie tej sztuki Otto van Falke (wraz z Fraubergerem) — *Deutsche Schmalzarbeiten des Mittelalters*, Frankfurt am Main, 1902, 1904, 1906, passim, wyróżnił grupę zbliżonych stylowo dzieł, podając jako ich autora Godefroida de Claire. Ten złotnik i emalier, urodzony na początku XII wieku w Huy, od 1174 r. kanonik w klasztorze Neufmonstier, określany początkowo jako Godefroid de Claire, potem nazywany był przemienne z określeniem Godefroid de Huy. Nazwisko to przyjęło się ostatnio jako Godefroid z Huy bez dodatku de Claire.
- A. Bochnak, *Sztuka przedromańska i romańska: Historia Sztuki Polskiej*. Kraków 1952, red. T. Dobrowolski i W. Tatarkiewicz, s. 135.

- 37 Francastel — Paris 1953, Planche XX—VI.
red. J. Kirchner-Das Staveloter Ewangeliar der preussischen Staatsbibliothek in Mittelalterliche Heimschriften: *Księga pamiątkowa na 60-lecie urodzin Hermana Dagerlinga*. Lipsk 1926, s. 160—171.
- 38 T. Mroczo, *Czerwińsk Romański*, Warszawa 1972 s. 50, 68—62.
- 39 Philippe Verdier, *Un ivoire mosan du XII siècle et la reliure de l'Évangeliare d'Anastase*. Bulletin du Musée National de Varsovie XV 1974 No 3—4, s. 51—64.
- 40 F. Kopera, *op. cit.*,
- 41 M. Walicki, *Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XIII w.* Warszawa b.r.w. s. 746—747.
- 42 A. Bochnak, *op. cit.*,
- 43 J. Pagaczewski, *Polskie rzemiosło artystyczne wieków średnich*. Kraków 1959, s. 21—22.
- 44 Z. Świechowski, *Sztuka romańska w Polsce*. Warszawa 1982, s. 74—75.
- 45 G. Chmarzyński (red), *Sztuka polska czasów średniowiecznych*. Warszawa 1953, *Sztuka Warszawska od średniowiecza do połowy XX w. Katalog Wystawy Jubileuszowej*. Warszawa 1912, t. I.
- 46 E. van Moe — Rec. pracy M. Morelowskiego „*Plaskorzeźby ewangeliarza tzw. Anastazji...*”. *Bibliothèque de l'École des Chartres*, s. 96, 135 Wyd. 1936, s. 396—397.
- 47 H. Swarzenski, *Recent literature chiefly periodical on medieval minor arts*. *The Art Bulletin* 24, 1942 s. 287—304.
- 48 J. Borchgrave d'Altena — *op. cit.*,
- 49 Ph. Verdier — *op. cit.*
- 50 Z. Świechowski, — l.c.
- 51 T. Mroczo, — *op. cit.*,
- 52 A. J. Nowowiejski, *Płock, Monografia historyczna*. Płock 1932, wyd. II, s. 472.
- 53 Jan Długosz, *Historia Poloniae*, t. II, s. 45, 52, 97.
- 54 O. Balcer, *Genealogia Piastów 1985*, s. 5. Tabl. III r. 16, s. 156—160.
- 55 F. Kopera, *op. cit.*,
- 56 W. Semkowicz, *op. cit.*, s. 134.
- 57 W tablicach genealogicznych Piastów i Piastów Mazowieckich wydanej przez P.A.N. Historii Polski t. I (Wkładki) Warszawa b.r.w. przy imieniu Wierzchosławy, drugiej żony Bolesława Kędzierzawego, drugie imię (Anastazja) nie figuruje, żona zaś Bolesława I Mazowieckiego figuruje pod jednym tylko imieniem Anastazja.
- 58 F. Bujak, *Studia nad osadnictwem Małopolski: Rozprawy Wydziału Filozoficznego Akademii Umiejętności XLVII Kraków 1905*, s. 237.
- 59 Przemysław Dąbkowski, *Prawo prywatne polskie*. Kraków 1910, s. 95—96.
- 60 W. Semkowicz, *Ród Pałuków — Rozprawy Wydziału Historyczno-Filozoficznego Akademii Umiejętności XLIX Kraków 1905*, s. 248.
- 61 Datę wcześniejszą przyjmuje T. Mroczo, *op. cit.*, późniejszą Z. Świętochowski, *op. cit.*,
- 62 M. Creutz, *Die Goldschmieden Kunst des Rhein-Massgebietes T.I.*
P. Clemen, *Belgische Kunstdenkmäler*. Monachium 1923 passim. Puig et Cadafalch-La premier art roman. Paryż 1929.
Ciąż sami *Geographie et origines du premier art roman*. Paryż 1935 passim.
- 63 Np. postacie w lewym górnym skrzydle wykonanego w kości słoniowej dyptychu z X—XI stulecia, przedstawiającego święta kościelne (Ermityz Państwowy Nr inwent. w. 13 ze Zbiorów A. P. Bazylewskiego) postać z Ukrzyżowania (Relief na płycie z kości słoniowej XI w.?) prawdopodobnie relief z oprawy książkowej Ermityz Państwowy Nr w. 26 (z kol. Bazylewskiego); ikona św. Grzegorza Cudotwórcy (XII w. — tempera na drewnie) — Ermityz Państwowy Nr 94 (z Muzeum Rosyjskiego).
- 64 Ph. Verdier — o.c. s. 58.
- 65 Ermityz Państwowy Nr w. 839 (z Muzeum Rosyjskiego). Dot. tej stauroteki. Literatura: A.P. Smir-
- now — *Pamiętniki Bizantyjsko Zywoписii*. Leningrad 1928, s. 11, 27.
A.W. Bank: *Bizantyjskije sierebrianyje izdzielia*. *Bizantyjskij wremiennik*, XIV, s. 234—241.
A.W. Bank — *Iskusstwo Bizantii* Nr 87, s. 123, 126, 129.
A. Frolov — *La relique de la Vraie Croix*, Paris 1961, s. 408, s. 363—364.
A. Frolov: *Les reliquaires de la Vraie Croix*, Paris 1965, s. 98, 166, fig. 44.
- 46 Taki kanon o większej wyszukłości jaki zastosował Mistrz okładki Anastazji jest dość powszechnie widoczny w zabytkach bizantyjskich tego okresu.
- 47 A. Grabar, *Orfevrie mosane-orfevrie byzantine*. *L'art mosan*. o.c.s. 122.
- 48 Tenże, o.c. s. 122—123.
- 49 Waprosy Restauracji II Moskwa 128, Ilustr. 115.
- 50 M. Laurent, *Art Rhenan, art mosan et art byzantin*: *Byzantion* T. VI, 1931, s. 75—98.
- 51 W.N. Łazariew, *Istoria bizantyjskoj żywopisy*, Moskwa 1978, T. I. s. 155.
- 52 Ph. Verdier — o.c. s. 58.63.
- 53 *L'Art Roman dans la Valeé de la Meuse de XI, XII i XIII siecle*.
- 54 Ph. Verdier — o.c. s. 60, 62.
- 55 Jacques Stiennon La Pologne et les pays mosan au Moyen Age. *Cahiers de Civilisation Medievale*, IV, 1951, p. 466 i 469.
- 56 Ph. Verdier l.c.
- 57 P. Francastel, *L'humanisme roman* 1942 passim.
Durand-Lefebvre, *Art gallo — romain et sculpture romane*, 1937. passim.
J. Adhemar, *Influences antiques dans l'art du moyen age*. London 1939, passim.
- 58 D. Talbot Rice, *Byzantine Art* 1954, s. 81.
O. M. Dalton, *East Christian Art*. 1925, s. 9.
- 59 Ph. Verdier, o.c. s. 51—56.
- 60 Ph. Verdier — p.c.
- 61 ibidem
- 62 Tadeusz Dobrowolski, o.c. s. 120.
A. J. Nowowiejski, *Płock Monografia Historyczna*, wyd. II Płock 1932, s. 473, 474.
- 63 Pojęcie o „wielkim krzyżu” może dać krzyż wykonany na zlecenie Bolesława Chrobrego dla katedry gnieźnieńskiej, stanowiący według Zygmunta Świechowskiego (o.c. s. 74) wspaniałe dzieło, prawdopodobnie najważniejszy okaz polskiej średniowiecznej rzeźby figuralnej. Krzyż ten ze złotej blachy, na trzonie drewnianym zdobiony był plaskorzeźbami wykonanymi najprawdopodobniej sposobem repusowania. Według czeskiej kroniki Kosmasa krzyż mogło unieść z trudnością dwunastu kapłanów.
- 64 Przykład takiego wprowadzenia młodych mnichów w tajniki rzemiosła artystycznego przez starych mnichów, zgodny zresztą z tradycją średniowieczną międzypokoleniowego przekazywania zawodu, może stanowić zapis Leona, kronikarza benedyktyńskiego klasztoru w Monte Cassino. Opat tego klasztoru, późniejszy kardynał Ostii, nakazał wprowadzić licznych młodych mnichów w arkana sztuki starych mistrzów, żeby znajomość jej nie została nigdy zatracona.
- 65 Adam Bochnak, *Rzemiosło Artystyczne: Historia Sztuki Polskiej*, T.I. *Sztuka Średniowieczna*, Kraków 1062, s. 130.
- 66 A. W. Bank, *Bizantyjskoje iskusstwo w sobranijach Sowietского Sojuza*. Leningrad — Moskwa 1966, s. 5.
- 67 W. N. Łazariew, *Iskusstwo Nowgoroda*. Moskwa-Leningrad 1947, s. 42—43.
- 68 J. Lepiaszczyk, *Historia sztuki polskiej*, T. I, s. 39.
- 69 W. Molé, *Tamże*, s. 160.
- 70 Ibidem, s. 165.
- 71 Por. A. Speltz, *Les styles de l'ornement*. Edition française d'après la seconde édition allemande Leipzig b.r.w. (*l'ornement byzantin*) 1927—181.



- ⁷² Ilustracje: O. v. Falke und Frauberger — Deutsche Schmelzarbeiten, Frankfurt am Mein 1904 Tabl. 72 oraz Propyläen Kunstgeschichte T. VI. Hautman-Die Kunst des früheren Mittel alters H.6 i 3 s. 734.
- ⁷³ Pojawienie się wspaniałych kielichów z Trzemeszna wskazującą na charakter sztukę Godefroida z Huy wiąże się najprawdopodobniej z podrózami zakonników poprzez teren obecnej Belgii do Arrovaize koło Arras, do którego należały w ramach organizacji klasztornej opactwa w Trzemesznie i Czerwińsku fundacji Aleksandra oraz we Wrocławiu fundacji brata jego, Waltera. Pocho-

dzenie tych kielichów z ostatniej ćwierci XII wieku wskazuje na utrzymujące się w tym czasie kontakty z terenami dolnolotaryjskimi, co sugeruje możliwość przywiezienia z tych terenów wzoru wykorzystanego przez płockiego złotnika do Maiestas Domini.

- ⁷⁴ Arles (Prowansja) usytuowane jest w bliskości Saint Gilles, którego klasztor powiązany był tradycyjnie z Polską, od około 110 roku. Jeszcze dziad Bolesława Kędzierzawego — Władysław Herman — słał do Saint Gilles złoty posążek dziecka mający mu zapewnić potomstwo.

