

Z dziejów sztuki polskiej

X-XVIII WIEK

Michał Rożek

© Wydawnictwo WAM, 2015

Opieka redakcyjna
ANNA PASIEKA-BLYCHARZ

Korekta
DARIUSZ GODOŚ

Projekt okładki
STUDIO VIVID

Łamanie
BARBARA BODZOŃ

ISBN 978-83-7767-120-7

WYDAWNICTWO WAM

ul. Kopernika 26 • 31-501 Kraków
tel. 12 62 93 200 • faks 12 42 95 003
e-mail: wam@wydawnictwowam.pl
www.wydawnictwowam.pl

DZIAŁ HANDLOWY

tel. 12 62 93 254-255 • faks 12 62 93 496
e-mail: handel@wydawnictwowam.pl

KSIĘGARNIA WYSYŁKOWA

tel. 12 62 93 260, 12 62 93 446-447
faks 12 62 93 261
e.wydawnictwowam.pl

Spis treści

Część I

KATEDRY, KLASZTORY I ZAMKI...

Wstęp	11
Sztuka wczesnopiastowska	23
Czasy podziału dzielnicowego	41
Gotyckie katedry i monumentalne kościoły	64
Królewskie i rycerskie rezydencje	83
Wygląd miasta	89
W warsztacie cechowym	94
Schyłek gotyku	114
O sztuce mówili	118

Część II

ZŁOTY WIEK

Wstęp	123
Mecenat królewski	136
Promieniowanie Wawelu	162
Świetność miast	177
Posłowie	188
Z renesansowej teorii sztuki	195

Część III

BLASKI BAROKU

Wstęp	203
Barok doby Wazów	214
Sztuka czasów króla Jana III Sobieskiego	244
Barok dynamiczny	262
Posłowie	276
Aneks	284
Indeks	305

Wstęp

Genus humanum arte et ratione vivit
(św. Tomasz z Akwinu)

Te słowa jednego z największych filozofów średniowiecza mają ponadczasowy sens w kulturze śródziemnomorskiej, w której stykają się wszelkie tradycje stanowiące duchowe dziedzictwo ludzkości, podkreślające wspólny pień i ciągłość kulturową. Według cytowanych słów św. Tomasza z Akwinu istota kultury polega na tym, że człowiek żyje prawdziwie ludzkim życiem właśnie dzięki kulturze, której podstawową częścią jest także sztuka.

Od czasów antycznych sztuka była co prawda czynnością rzemieślniczą, umieszczoną w kategorii *artes mechanicae*, to jednak zawsze uważano ją za wytwór ludzkiego geniuszu, a jej wartość dla średniowiecznego człowieka najlepiej oddaje napis umieszczony na jednym z dwunastowiecznych relikwiarzy: *Ars auro gemnisque prior* (sztuka cenniejsza od złota i kamieni). Była bowiem sztuka zewnętrznym przejawem działalności człowieka, zarówno uświetniając jego życie codzienne, jak i służąc celom religijnym, w tym oficjalnej służbie Bożej, sprawowanej w licznych świątyniach rozsianych na europejskim kontynencie. Zwłaszcza ta ostatnia funkcja stała się w średniowieczu podstawowa, spełniała rolę dydaktyczną, czemu najlepszy wyraz daje ówczesna sentencja: *Ars est ancilla theologiae* (sztuka jest służebnicą teologii). Teolog zawsze dyktował sens ideowy, któremu artystyczną formę nadawał architekt, rzeźbiarz, malarz czy złotnik.

Sztuka europejska pierwszego tysiąclecia naszej ery wyrosła z tradycji antycznej. U jej fundamentów legła religia chrześcijańska, która szybko rozpowszechniła się na terenach Cesarstwa Rzymskiego, wprowadzając liczne wątki orientalne. Edyktem mediolańskim (313) cesarz Konstantyn Wielki wraz ze współcesarzem Licyniuszem proklamował równoprawność religii chrześcijańskiej, która

niebawem stała się religią panującą, a od roku 392, kiedy Teodozjusz Wielki zakazał kultów pogańskich, rozpowszechniła się w cesarstwie, wyznaczając na całe stulecia drogi kulturze i sztuce europejskiej. Rozwijająca się bardzo szybko sztuka chrześcijańska była próbą pogodzenia tradycyjnej, antycznej formy z nową ideologią, jakże odmienną od tradycji grecko-rzymskiej. Architekci wczesnochrześcijańscy przede wszystkim zaadaptowali bazylikę rzymską służącą celom świeckim na kościół. Stworzona wtedy koncepcja przestrzenna bazyliki stała się tematem architektonicznym na całe średniowiecze, z powodzeniem kontynuowanym w późniejszych epokach. Oprócz bazylik wznoszono również budowle na planie koła lub wieloboków krytych kopułą. Wnętrza zyskały odpowiedni wystrój malarski lub mozaikowy. Ta wczesna sztuka chrześcijańska pełniła przede wszystkim funkcję użytkową, a program artystyczny przesycony był ideologią kościelną. Wedle pism ojców Kościoła i teologów sztuka miała przekazywać wiernym podstawowe prawdy wiary, a przez liturgię służyć czci boskiej.

Wszystkie ludy europejskie, zamieszkujące w granicach cesarstwa, przejęły wraz z chrześcijaństwem tradycję antyku rzymskiego oraz skomplikowaną symbolikę sakralną, szczegółowo wypracowaną w pierwszych wiekach chrystianizmu. Po upadku cesarstwa religia chrześcijańska walczy przyczyniła się do uniwersalizmu kulturalnego Europy doby pierwszego tysiąclecia.

Pierwszym etapem intensywnego i bogatego rozwoju kulturalnego były niewątpliwie czasy panowania Karola Wielkiego (774-814), który zjednoczył pod swym berłem obszary obecnej Francji, Niemiec, Szwajcarii, Belgii, Holandii, część Austrii, Hiszpanii, Włoch i Węgier. Zrodzona wtedy sztuka stała się *par excellence* państwowa i dworska, rozwijając formy przejęte ze sztuki starochrześcijańskiej, wykorzystując elementy artystyczne wytworzone przez ludy barbarzyńskie, które od drugiej połowy IV wieku zalewały obszary Cesarstwa Rzymskiego. Doszedł do głosu przedziwny kompleks antyku i rzekomej doskonałości dawnego Imperium Romanorum, które dla Karola Wielkiego było niedościgłym wzorem, godnym naśladowania i restytucji, czego najlepszym dowodem cesarska koronacja Karola w roku 800 w papieskim Rzymie. Imperium karolińskie rozpadło się wkrótce po śmierci jego twórcy,

dając początek wielu europejskim monarchiom. Niemniej zrodzona wtedy koncepcja restytucji Cesarstwa Rzymskiego odrodzi się wkrótce w Europie.

Następnym etapem rozwoju sztuki był okres pokaroliński, okres panowania dynastii saskiej Ludolfingów w Niemczech (919-1024), ponowne odrodzenie ambicji cesarskich uwieńczone koronacją (962) cesarza Ottona I. On to kreował Święte Cesarstwo Rzymskie. Za panowania jego syna i wnuka, noszących także imię Otto, rozwija się – na spuściźnie sztuki karolińskiej – sztuka ottońska, mająca również zdecydowanie dworski charakter. Cechował ją monumentalizm i dążność do powtarzania form kubicznych. W tym samym czasie na terenie północnej Italii, Katalonii, Prowansji oraz w dolinie Rodanu, Renu i Mozy rozwija się prowincjonalna, bardzo zróżnicowana, pełna dynamiki tak zwana pierwsza sztuka romańska. Jej wytwory cechuje przede wszystkim skromność, funkcjonalizm i pewien prowincjonalizm w porównaniu z oficjalną, pełną powagi dworską sztuką ottońską.

Jak widać, u schyłku pierwszego milenium sztuka europejska była stopem najróżniejszych elementów: antyku rzymskiego i hellenistycznego, tradycji orientalnych, kultury plemion barbarzyńskich z właściwym im ekspresjonizmem i niemal abstrakcyjną dekoracyjnością oraz pracowicie wytworzonych form chrześcijańskich.

Większe zmiany w środowiskach artystycznych nastąpiły po roku 1000, który można uznać za cezurę w rozwoju kulturalnym średniowiecznej Europy. Sytuacja polityczna i gospodarcza w drugiej połowie X wieku napawała autentyczną troską o dalsze losy Europy. Niestabilizowane układy polityczne, ciągłe wojny, powszechnie szerzące się zbrodnie – to wszystko łączyło się z apokaliptycznym lękiem przed zbliżającym się nieuchronnie schyłkiem tysiąclecia chrześcijaństwa. Elita intelektualna oraz szersze warstwy społeczne panicznie obawiały się roku 1000. Millenarystyczne tendencje, wprowadzające obawę przed rzekomo zbliżającym się końcem świata, mocno osłabiły rozwój artystyczny. Zresztą groza opanowała wszystkich. Wierzono, że z wybiciem nowego tysiąclecia biblijny potwór Lewiatan opuści groty Lateranu i zniszczy Wieczne Miasto, siedzibę głowy Kościoła. Wedle średniowiecznych koncepcji upadek Rzymu oznaczać miał kres ludzkości

i koniec świata, symbolicznie odnotowany w Apokalipsie. Sycono się tymi tekstami, wierząc w nieuchronny koniec, żyjąc w ciągłej obawie przed straszliwym Sądem Ostatecznym, w czym wiernych utwierdził autorytet Kościoła. Gdy wreszcie nadszedł ów straszliwy dzień, a koniec świata nie nastąpił, ludzie odżyli. Po roku 1000 doszło do gwałtownego ożywienia budownictwa sakralnego, spowodowanego przez bodźce natury religijnej. Europa wkroczyła w drugie tysiąclecie, a francuski kronikarz Raoul Glaber (990-1046, 1049?) zwięźle odnotował, że wiele krajów pokryła *candidam ecclesiarum vestem* – biała szata kościołów.

Początek wieku XI przyjęto jako faktyczny początek romańszczyzny w sztukach plastycznych, to zaś, co powstało przed tą datą, zaliczano do sztuki przedromańskiej. Rodzi się zatem pytanie, jaka jest podstawowa różnica, oprócz zarysowanych już cech, pomiędzy sztuką romańską a przedromańską? Uczeni trafnie dostrzegli, że w okresie do schyłku wieku X nurty artystyczne ograniczały się faktycznie do terytoriów rodzimych, na których powstały, a tylko w niewielkim stopniu oddziaływały poza własne środowisko. Natomiast sztuka romańska była uniwersalna, objęła ówczesną Europę Zachodnią, wykazując przy tym niesłychaną jedność artystyczną, którą potem kontynuowała sztuka gotycka, nie wykluczając przy tym lokalnych różnorodności i odmienności upodobań, gustów czy rozwiązań formalnych w poszczególnych krajach zachodniochrześcijańskich. Oba te pojęcia sztuki przedromańskiej i sztuki romańskiej należą do kategorii pojęć stylowych, stanowią w sumie modele poznawcze, systematyzujące naukę o sztuce.

Wypada jeszcze wyjaśnić, że określenie „styl romański” powstało w pierwszej ćwierci XIX stulecia, stworzyli je dwaj archeolodzy francuscy Charles de Gerville i Arcisse de Caumont. Styl ten zrodził się na terenach opanowanych przez kulturę łacińską, wywodzącą się z antycznego Rzymu. W drugiej połowie XIX w. termin „sztuka romańska” upowszechnił się na określenie sztuki rozwijającej się pomiędzy XI a połową XIII stulecia na obszarze zachodniej i środkowej Europy, nie wyłączając Skandynawii i Wysp Brytyjskich z Irlandią włącznie. Natomiast nieco młodsze jest pojęcie sztuki przedromańskiej, które na dobrą sprawę pojawiło się dopiero w pracach badaczy dwudziestowiecznych. Dodajmy jeszcze,

że sztukę przedromańską i romańską wyodrębnilo z tak zwanej sztuki gockiej, którym to epitetem obdarzył całą sztukę średniowieczną włoski uczone i artysta Giorgio Vasari (1511-1574), chcąc przeciwstawić dorobek renesansu nieporadnej i prymitywnej – jego zdaniem – sztuce wywodzącej się od barbarzyńskich Gotów.

Zatem na sztukę średniowieczną składają się trzy epoki artystyczne: sztuka przedromańska, romańska i gotycka. Trwała ona blisko tysiąc lat, choć rozwój artystyczny poszczególnych krajów nie był równomierny. Kres sztuce średniowiecznej położył renesans, chrzcząc ją niewybrednym epitetem sztuki gotyckiej.

W połowie X wieku na arenę dziejów europejskich weszło – zamieszkałe przez plemiona słowiańskie – młode państwo polskie, którego pierwszy historyczny władca Mieszko przyjął chrzest za pośrednictwem Czech z Rzymu, wiążąc tym samym przyszlą kulturę polską z kręgiem kultury śródziemnomorskiej. Już u progu drugiego tysiąclecia na ziemiach polskich pojawiły się pierwsze dzieła sztuki związane z chrześcijańską tradycją kulturalną, a powstające formy artystyczne powiązane były ze sztuką ottońską.



Musimy w tym miejscu przypomnieć, że Rzeczpospolita ze swoimi zmiennymi granicami, ze swoją wielokulturowością, państwem wielonarodowościowym, ukazuje może najlepiej, że sztuka nie należy jedynie do jednego narodu, lecz jest dobrem uniwersalnym. Mamy przeto sztukę w Polsce, którą potocznie nazywamy sztuką polską, otwartą od stuleci na europejską kulturę. Rację w tej mierze ma Jan K. Ostrowski, pisząc:

Nie można oczywiście zaprzeczyć, że liczni działający w Polsce Włosi, jak choćby Bartolomeo Berrecci, Santi Gucci czy Jan Trevano, zachowali bliskie związki ze sztuką swojej ojczyzny. Ale z drugiej strony, pracowali wśród Polaków i dla Polaków, dostosowując swe dzieła do ich potrzeb i obyczajów, do przysłowiowego „nieba polskiego”, współtworząc dzieła najbardziej polskie (...). Nic nie stoi na przeszkodzie, by do sztuki polskiej zaliczać twórczość artystów obcego

pochodzenia przez dłuższy czas przebywających na terenie Rzeczypospolitej. (...) Ukazanie ich w kontekście sztuki kraju, z którego pochodzą, na ogół wydobywa też polskie elementy ich twórczości. (...) Etniczne pochodzenie danego artysty jest zatem jednym z elementów, które musimy brać pod uwagę, kwalifikując jego twórczość do dorobku określonego narodu. Specyfika naszych dziejów wprowadza jednak do problemu „sztuka polska a sztuka w Polsce” dodatkową komplikację natury historyczno-geograficznej. Terytorium państwa polskiego zmieniało się wielokrotnie. Granice dawnej Rzeczypospolitej obejmowały w całości Litwę i Białoruś oraz znaczną część Ukrainy i Łotwy. Sztuka na tych terenach rozwijała się wówczas w organicznym związku ze sztuką rdzennej Polski, wśród mecenasów dominowali ludzie uważający się za Polaków. Nie jest więc jakimkolwiek nadużyciem zaliczanie do sztuki polskiej większości dziedzictwa artystycznego Kresów wschodnich (...). [*Encyklopedia sztuki polskiej*, Kraków 2002].

Podobnie ma się rzecz ze Śląskiem, który do połowy XIV wieku należał do Polski, potem do Czech, wreszcie znalazł się w orbicie państwa habsburskiego, by przed połową XVIII stulecia przejść pod władanie Prus; wreszcie od 1945 roku przypadł Polsce i w tym przypadku trudno pisać o sztuce w Polsce. Zresztą przymiotnikowe określenie „sztuka polska” wiele wyjaśnia...



Periodyzacja polskiej sztuki średniowiecznej pokrywa się z analogicznym podziałem sztuki europejskiej tego czasu, a ciągle odkrycia wzbogacają nieustannie obraz naszej kultury artystycznej pomiędzy X a XV stuleciem. Można wyodrębnić następujące, choć konwencjonalne, okresy: okres I (966-1040) obejmujący sztukę przedromańską i wczesnoromańską, okres II (1040-1200), na który przypada właściwa, uniwersalistyczna, w pełni skryształizowana sztuka romańska, oraz okres III (1200-1240) będący schyłkiem romanizmu i początkiem rodzącej się na naszych ziemiach konstrukcji gotyckiej, z którą zapoznali nas cystersi. Ostatnio badacze podnieśli kwestię jedności artystycznej okresu 966-1138, który nazwa-

no sztuką wczesnopiastowską. Owa sztuka wczesnopiastowska zachowała wiele istotnych cech wywodzących się z ugruntowanej tradycji karolińsko-ottońskiej i pierwszej sztuki romańskiej. Można w tym kontekście śmiało powiedzieć, że w ciągu stu pięćdziesięciu lat istnienia sztuka wczesnopiastowska dokonała pełnej recepcji wzorów zachodnioeuropejskich, które dopiero w XII wieku pozwoliły na pełny rozwój uniwersalistycznej sztuki romańskiej, trwającej do połowy XIII stulecia.

W tym czasie na ziemiach polskich nastąpił przełom w sztuce, trwanie tego nowego stylu – gotyku – objęło przeszło trzy stulecia (XIII, XIV, XV), a na niektórych obszarach formy gotyckie z powodzeniem kontynuowano jeszcze w pierwszej połowie XVI wieku. Rozwój sztuki gotyckiej nie przedstawia się równomiernie, a zmiany periodyzacyjne dokonały się w trzech etapach. Pierwszy z nich przypadł na lata 1240-1300 i obejmował czas intensywnych starań o zjednoczenie państwa polskiego; drugi objął lata 1300-1450, przy czym wyraźny rozwój artystyczny rozpoczął się po koronacji Władysława Łokietka (1320); wreszcie ostatni etap zamyka się w latach 1450-1520 i przypada na okres późnego gotyku. Przedstawiony podział gotyku na okresy obejmuje głównie architekturę, jako sztukę główną, inne bowiem sztuki (rzeźba, malarstwo, rzemiosło artystyczne) mają nieco odmienny podział. Otóż dwa pierwsze okresy „architektoniczne” wyznaczają dzieje tak zwanego stylu miękkiego, trzeci zaś odnieść można do późnogotyckiego, dynamicznego i ekspresyjnego stylu łamanego. Problem ten bliżej naświetlą dalsze rozważania.



Sztuka sakralna zawsze miała za cel przekazywanie obok wartości estetycznych, przede wszystkim treści religijnych, moralnych czy teologicznych. Zawsze w sztukach plastycznych powiązanych z chrześcijaństwem znajdowały swoje odbicie wiara, dogmaty i kult liturgiczny. Zarówno malarstwo, jak i rzeźba stosowały ogromne bogactwo symboli, w ten sposób przekazując wartości religijne, ascetyczne, kontemplacyjne, wyrażając w sposób niezwykle skon-

densowany bardzo bogate, przy tym nieraz skomplikowane, czasem nawet spekulatywne treści ściśle teologiczne, a nieraz abstrakcyjne.

W XI stuleciu Piotr Damiani w dziele *De divina omnipotentia* napisał słowa: *Philosophia est ancilla theologiae*, które możemy sparafrazować na *Ars est ancilla theologiae*. Sztuka bowiem zawsze była służebnicą teologii. To teolog dyktował artyście program zamierzonego przezeń dzieła, które potem duchowny tłumaczył wiernym, wykorzystując go w celach wyłącznie dydaktycznych. Nieraz ważniejsze stawały się treści niesione przez dzieło sztuki niżli efekty formalne, bowiem większy nacisk kładziono na transcendencję, którą wyjaśniano przez symbolikę. Ukryty świat znaczeń. Przez sztukę ukazywano tajemnicę chrześcijaństwa, uobecniając w rzeźbie czy malarstwie oraz architekturze rzeczywistość transcendentną. Ukazywano widzialną stronę tajemnicy Wcielenia i tajemnicy chrześcijaństwa w ogóle. *Per artem ad Deum* – przez sztukę do Boga.

Od czasów średniowiecznych symboliczne znaczenie posiadała cała kościelna budowla. Symbolizowała ona dom Boży, była ona wizją przyszłego Jeruzalem Niebieskiego. Kościół był odzwierciedleniem ziemskiej realizacji państwa Bożego. Każdy szczegół w budowlu sakralnej miał symboliczne znaczenie. I tak, by nie być gołosłownym, kwadratowe ciosy kamienne były symbolem czterech cnót kardynalnych, zaś sklepienie było obrazem nieba. W kościele stawało się symbolem samego Chrystusa. Przypominano słowa z Księgi Rodzaju o stworzeniu człowieka na obraz i podobieństwo Boże, zatem i dzieła architektury miały być realizowane na podobieństwo Boga. W prezbiterium dostrzegano głowę, chór to pierś, w transepcie widziano ramiona, nawę przyrównywano do łona. Pełna antropomorfizacja. Wszędzie dostrzegano sens tajemny, który wiernym przybliżało duchowieństwo. Biblia wielokrotnie przypominała o stronie prawej i lewej, tej złej (Mt 25, 32-33). Także strony świata postrzegano symbolicznie: północ i zachód jako zło (Jr 1, 14), południe i wschód – dobro (Ha 3, 3). Krypty romańskie były miejscem spoczynku „czcicieli życia wiecznego”, jak powiadał dwunastowieczny liturgista Honoriusz z Autun, zatem zbawionych i oczekujących na rychłe zbawienie. Wszędzie dostrzegano sens tajemny, który wiernym objaśniał kler.

Portal wejściowy do kościoła urastał do symbolu Chrystusa. To w Ewangelii według św. Jana Chrystus nazwał się bramą: „Ja jestem bramą owiec (...). Ja jestem bramą. Jeżeli ktoś wejdzie przeze Mnie, będzie zbawiony (...). Ja przyszedłem po to, aby (owce) miały życie i miały je w obfitości” (J 10, 7; 9-10). Wielokrotnie ta wypowiedź Zbawiciela była obecna na portalach średniowiecznych kościołów. Wejście do świątyni oznaczało wejście do Chrystusowej owczarni – do Kościoła. Portal stanowił niejako przejście do życia wiecznego. W introicie mszy św. konsekuracyjnej czytano: „jest to dom Boga i brama do nieba” (Rdz 28, 17). W powstałej na początku XI stulecia kronice opactwa św. Benigna w Dijon czytamy: „Kształt i kunszt tego dzieła sztuki słusznie jest mniej wykształconym udostępniany przy pomocy pisma, wydaje się bowiem, że wiele jego składników ma sens tajemny i powinno być przypisane boskiemu natchnieniu raczej niż doświadczeniu mistrza”.

Sztuka bowiem spełniała funkcję religijną w życiu kościoła i nauczała wiernych prawd wiary za pomocą sobie właściwych środków artystycznego wyrazu. W roku 1900 Tadeusz Wojciechowski w dziele o katedrze krakowskiej pisał te słowa: „Budownictwo, a zwłaszcza kościelne, miało wtedy w życiu umysłowym znaczenie jedyne i większe niż kiedy bądź później. Dla oka cielesnego budynek kościelny to zapewne nic więcej jak konstrukcja z drzewa czy z kamienia, złożonych w taki sposób, aby objęły i nakryły pewną przestrzeń. Ale oko duszy widziało tam coś więcej: kościół duchowy, cały świat ziemski i nadziemski, od początku stworzenia do końcowego dzieła zbawienia”.

Biorąc za przedmiot opracowania przesłanie symboliczne i ideowe sztuki chrześcijańskiej, opracowane na wybranych przykładach, musiałem się zmierzyć z zawilnością świata symboli, który przecież żyje w nas. Już Mircea Eliade w książce *Sacrum – mit – historia* (Warszawa 1974) pisał, że „symbol odsłania pewne strony rzeczywistości, najgłębsze, które opierają się wszelkim innym środkom poznania. (...) Odpowiadają one pewnej potrzebie i spełniają, pewną funkcję: obnażają najskrytsze modalności bytu. Dlatego właśnie zbadanie ich pozwala nam lepiej poznać człowieka, po prostu człowieka (...)”.

Zawsze w wydarzeniach religijnych ważną rolę odgrywały i nadal odgrywają symbole oraz wielkie przesłanie ideowe. To one są najskrytszą częścią natury ludzkiej, odciskając się w niej jak metal. Pozwalają zrozumieć myślenie ludzi w konkretnych epokach i sytuacjach.

Przy analizie tych przesłań i symboli uwypuklono tendencje ówczesnej teologii, która zawsze szukała oparcia w wyjaśnieniu prawd wiary, szczególnie w Piśmie Świętym, pismach ojców Kościoła oraz w tekstach liturgistów. To oni dali nam przesłanie symboliczne. Przedstawienia, których tak wiele poddaliśmy analizie treściowej, nie były bynajmniej bezładnym ilustrowaniem historii świętej, lecz w myśl założeń teologicznych miały stawiać przed oczy i wrażliwość wiernych mniej lub bardziej skrócony cykl dziejów zbawienia. Umysł ludzki podziwiał piękno ekonomii Bożej dotyczącej człowieka i rozległość horyzontów eschatologicznych przeznaczeń człowieka.

Naczelnym imperatywem sztuki sakralnej była wszak dydaktyka. Święty Grzegorz Wielki (ok. 540-604), ojciec Kościoła, papież od roku 590, w słynnym liście do Serenusa (*Epistula ad Serenum*) skreślił te ważne słowa: „Obraz jest bowiem tym dla ludzi prostych, czym pismo dla umiejących czytać, ponieważ ci, którzy pisma nie znają, w obrazie widzą i odczytują wzór, jaki powinni naśladować. Toteż obrazy istnieją przede wszystkim dla pouczenia ludu. (...) Obraz jest w tym celu wystawiany w kościele, aby ci, co nie umieją czytać, przynajmniej patrząc na ściany, czytali w nich to, czego nie mogą czytać w książkach”. Do tych słów nawiązał Walafrid Strabo (ok. 810-843): „W wieloraki sposób jest widoczne, ile korzyści płynie z malarstwa. A pierwsza z nich jest, że obraz jest literaturą dla niewykształconych”. Na synodzie w Arras w roku 1025 postanowiono: „Ludzie nieuczeni mogą w liniach obrazu oglądać to, czego nie są zdolni odczytać w piśmie”. Dydaktyce kościelnej podlegały w sztuce średniowiecznej fauna i flora, zwierzęta, ptaki, rośliny, poddane szczegółowej interpretacji moralnej. Nabierały głębokiego sensu, stając się symbolami Chrystusa, Matki Bożej, grzesznika, szatana czy cnót i występków. Symbolika zwierzęca wywodziła się z *Fizjologusa*, sięgała jeszcze głębiej do prac Pliniusza Starszego, stanowiąc podstawę średniowiecznej encyklopedii i symbolizmu

zwierzęcego, rozwijanego na kartach przede wszystkim bestiariuszy oraz wszelkiej maści encyklopedii podających wiedzę o otaczającym ówczesnego człowieka świecie.

Interpretację roślin, ptaków, zwierząt można odczytywać zgodnie z charakterystyczną dla chrześcijaństwa interpretacją świata, odnajdującą w każdej prawie rzeczy i w każdym zdarzeniu wieloraki sens. Zazwyczaj istniała – w zależności od ideowego przesłania – interpretacja tej samej rzeczy: *in bonum* lub *in malum*. W oparciu o to możemy przeprowadzić interpretację symboliczną większości zwierząt, ptaków czy kwiatów. Zawsze z punktu widzenia chrześcijańskiego, bowiem w strefie *sacrum* tylko takie widzenie świata uważano za prawidłowe.

Rzeźba średniowieczna głosiła przesłanie teofaniczne. Mówiła o fakcie wcielenia Syna Bożego i zbawienia człowieka, dawała wiernemu przeżycie religijne. Nieraz posługiwała się elementami nie tyle opartymi na Piśmie Świętym, lecz na ludzkiej wyobraźni. Wyobrażenie szatana w postaci półludzkiej czy półzwierzęcej, różne potworki kryjące się wśród flory, obrazy katuszy piekielnych były wytworem artystycznej wyobraźni, fantazji ludzi przeżywających transcendentne prawdy Boże. To wszystko oddziaływało na psychikę człowieka.

Znakomity uczonec Henry O. Taylor powiadał, że zawsze „człowiek myślał i czuł symbolami i przechodził równie często od symbolu do symbolu, jak od faktu do faktu”.

Nas zainteresuje wyłącznie symbol jako plastyczny wyraz myśli teologicznej, dzięki któremu odczytujemy myśli, pojęcia, zasady i prawdy o znaczeniu dydaktyczno-praktycznym. Tworząc przesłania ideowe i symbole – o czym musimy zawsze pamiętać – sztuka chrześcijańska opierała się na Piśmie Świętym, szeroko pojętej tradycji i pismach ojców Kościoła. A... „bardzo wiele dzieł Jego pozostaje w ukryciu” (Syr 16, 21). Niech to przesłanie z mądrości Eklezjastyka prowadzi nas po zawiłościach symbolicznych sztuki chrześcijańskiej, czyli sposobie spostrzegania świata....

W literaturze średniowiecznej plastyka bywa często nazywana „literaturą laików” (*laicorum litteratura*) czy też „literaturą niepiśmiennych” (*illitterati litteratura*). Sztuka służyła nie tylko ozdobie, ale też miała teologiczne cele dydaktyczne. Wierni nie umieli prze-

cież czytać, ale raz opowiedziane im zdarzenia, które ilustrowały malowane czy rzeźbione wyobrażenia w kościele, zapadały im głęboko w pamięć, przywoływały na myśl określone przestrogi czy wzory postępowania. Sztuka była biblią analfabetów. Nieraz rodzajem komiksu objaśnianego przez kler. Rzeźba czy malarstwo pokazywały istoty żywe: człowieka i zwierzęta. Stąd wynikła ówczesna oficjalna i piękna w swej metaforze poetyckiej nazwa rzeźbiarza: „mistrz żywego kamienia” (*magister lapidis vivi*).

Sztuka wczesnopiastowska

Pod rokiem 965 zapisano: *Dubrava venit ad Mysconem* – a pod rokiem 966: *Mysco dux baptizatur* (Dobrawa przybyła do Mieszka; książę Mieszko ochrzcił się). Przyjęcie chrztu przez Mieszka i jego najbliższych w obrządku łacińskim stworzyło kulturze polskiej szansę na wejście do kultury śródziemnomorskiej, wprowadzając też młode państwo w orbitę zachodnioeuropejską. Niebawem za przyjęciem chrztu poszły szybkie obustronne powiązania polityczne i dynastyczne, owocujące również na niwie artystycznej. Za rządów Mieszka I (zm. 992) i Bolesława Chrobrego (992-1025) wczesnofeudalne państwo osiągnęło szczytowy rozwój terytorialny i polityczny, stając się z czasem ważnym partnerem w kontaktach z Zachodem, a szczególnie z Niemcami. Zadziergnięte wtedy więzy kulturalne dały o sobie szybko znać zarówno w sferze ideologii, jak i sztuki.

Początki naszej sztuki przedromańskiej należy wiązać z przyjęciem chrześcijaństwa, w którym ważną rolę odegrały Czechy, ojczyzna Dobrawy. Stamtąd przybywali pierwsi duchowni, a może i artyści, reprezentujący nową – nieznaną w państwie Polan – sztukę. Nawiązane szybko kościelne kontakty z Rzymem, a polityczne z cesarstwem, głównie z jego krajami saskimi i lotaryńskimi, przyniosły również niekwestionowane korzyści artystyczne. Recepcja wzorców nastąpiła błyskawicznie.

Przypomnijmy, że już w czasie panowania Bolesława Chrobrego utrzymywaliśmy bezpośrednie stosunki kościelne z Italią, a erygowane w roku 968 biskupstwo w Poznaniu, jako misyjne, bezpośrednio podlegało papieżowi. Z początkiem XI wieku z Włoch przybyli eremici reguły św. Romualda, przez lata utrzymujący kontakt z macierzystym opactwem w Avellana.

Najbardziej rozległe były jednak kontakty polityczne państwa Polan z cesarstwem. Na dwór cesarza Ottona I Mieszko wysłał swe-

go pierworodnego Bolesława, który – jako zakładnik – już w młodości poznał niemieckie obyczaje i kulturę dworską. Druga żona Mieszka, Oda, była córka Teodoryka, margrabiego Marchii Północnej, podobnie zresztą jak pierwsza małżonka Chrobrego – nieznaną z imienia – była z pochodzenia Niemką. Młody cesarz Otto III snuł plany stworzenia uniwersalistycznego cesarstwa chrześcijańskiego, w którym znalazło się również miejsce dla Polski. Stosunki te niewątpliwie ułatwił misjonarz Wojciech – późniejszy święty – obdarzony zaufaniem i przyjaźnią ambitnego cesarza. Męczeńska śmierć Wojciecha podczas pełnienia misji w Prusach, a potem wykupienie ciała męczennika przez Bolesława Chrobrego spowodowały zainteresowanie na dworze cesarskim i papieskim rozwijającym się w Polsce chrześcijaństwem. Doprowadziło to do kreowania przez papieża Sylwestra II metropolii gnieźnieńskiej (999) i spotkania dwóch władców w roku 1000. Za zgodą papieża powstały w Krakowie, Wrocławiu i Kołobrzegu biskupstwa podległe kanonicznie gnieźnieńskiej stolicy metropolitalnej. Zjazd gnieźnieński przy udziale Ottona III i Bolesława Chrobrego był niebagatelnym wydarzeniem w dziejach młodego państwa polskiego. Otto III przybył do Gniezna, by pokornie oddać hołd cieniem świętego Wojciecha, męczennika za wiarę, którego relikwie spoczywały w miejscowej katedrze. Bolesław Chrobry z honorami przyjął dostojnego gościa, prezentując mu potęgę i bogactwo władcy Polski, o czym rozpisywali się współcześni kronikarze, nie wykluczając niechętnego Polsce Thietmara. Współczesny temu wydarzeniu, niechętny też Ottonowi III, biskup merseburski Thietmar pisał:

Cesarz, dowiedziawszy się o cudach, które Bóg zdziałał przez upodobanego sobie męczennika Wojciecha, wyruszył tam (do Gniezna) pospiesznie gwoli modlitwy. (...) Kiedy przez kraj Milczan dotarł do siedzib Dziadoszan, wyjechał z radością na jego spotkanie Bolesław (...). Trudno uwierzyć i powiedzieć, z jaką wspaniałością przyjmował wówczas Bolesław cesarza i jak prowadził go przez swój kraj do Gniezna. Gdy Otto ujrzał z daleka upragniony gród, zbliżył się doń bosy ze słowami modlitwy na ustach. Tamtejszy biskup Unger przyjął go z wielkim szacunkiem i wprowadził do kościoła, gdzie cesarz, zalany łzami, prosił świętego męczennika o wstawiennictwo, by mógł dostąpić łaski Chrystusowej. Następnie utworzył zaraz ar-

cybiskupstwo zgodnie z prawem (...). Arcybiskupstwo to powierzył bratu wspomnianego męczennika Radzimowi i podporządkował mu z wyjątkiem biskupa poznańskiego Ungera następujących biskupów: kołobrzeskiego Reinberna, krakowskiego Poppona i wrocławskiego Jana. Również ufundował tam ołtarz i złożył na nim uroczyste święte relikwie. Po załatwieniu tych wszystkich spraw cesarz otrzymał od księcia Bolesława wspaniałe dary i wśród nich, co największą sprawiło mu przyjemność, trzystu opancerzonych żołnierzy. Kiedy odjeżdżał, Bolesław odprowadził go z doborowym poczem aż do Magdeburga, gdzie obchodzili uroczyste Niedzielę Palmową.

Znacznie szerszą relację dał w sto lat później Gall Anonim:

Również i to uważamy za godne przekazania pamięci, że za jego czasów [Bolesława Chrobrego] cesarz Otto Rudy przybył do [grobu] św. Wojciecha dla modlitwy i pojednania [z Bogiem], a zarazem w celu poznania sławnego Bolesława, jak o tem można przeczytać w książce o męczeństwie świętego [Wojciecha]. Bolesław przyjął go tak zaszczytnie i okazale, jak wypadało przyjąć króla imperatora rzymskiego i tak wielkiego gościa. Albowiem przedziwne [wprost] cuda przygotował na przybycie cesarza. (...) Zważywszy jego chwałę, potęgę i bogactwa, cesarz rzymski zawołał w podziwie: „Na koronę mego cesarstwa, to, co widzę, większe jest, niż wieści niosły!” I za radą swych magnatów dodał wobec wszystkich: „Nie uchodzi to, by takiego i tak wielkiego męża księciem nazywać lub komesem, jakby jednego spośród dostojników, lecz [wypada] chlubnie wynieść go na tron królewski i wywyższyć koroną”. I zdjąwszy z głowy swej diadem cesarski, włożył go na głowę Bolesława na przymierze przyjaźni, i za chorągiew tryumfalną dał mu w darze gwóźdź z krzyża Pańskiego z włócznią św. Maurycego, za co w zamian ofiarował mu Bolesław ramię św. Wojciecha. I tak wielką owego dnia złączyli się miłością, że cesarz mianował go bratem i współpracownikiem cesarstwa i nazwał go przyjacielem i sprzymierzeńcem narodu rzymskiego. Ponadto też odstąpił jego władzy oraz jego dostojnikom wszystko to, co w zakresie zaszczytów kościelnych należało do cesarstwa w królestwie polskim, a także w innych podbitych już przez Bolesława krajach barbarzyńców, oraz w tych, które podbije w przyszłości. Układ ten zatwierdził papież Sylwester przywilejem św. Rzymskiego Kościoła. Bolesław więc, tak chlubnie wyniesiony na królewski tron przez cesarza, nałożony tak na siebie królewski obowiązek hojności spełniał

podczas trzech dni swej konsekracji, prawdziwie cesarskie i królewskie urządzając biesiady (...). Cesarz tedy wesoło z wielkimi darami powrócił do siebie, Bolesław zaś, podniesiony [był] do godności królewskiej.

Zjazd gnieźnieński miał duże znaczenie polityczne, a Chrobry wykorzystał go do zawarcia z cesarzem ścisłego porozumienia. Otto III uznał niezawisłość polskiego księcia, podarował mu znak władzy suwerennej – włócznię św. Maurycego, a jego skronie ozdobił złotym diademem. Było to punktem wyjścia do podjęcia w Rzymie starań o formalną zgodę papieską na koronację. Erygowanie w Gnieźnie metropolii kościelnej z podległymi biskupstwami stało się zaczynem budowy katedr biskupich.



Bardzo istotne w średniowieczu były fizyczne pozostałości – relikwie – po męczenniku, którego dusza odeszła już do Boga. Postrzegano je jako bezpośrednie łącze z niebem. Jako „przyjaciele Pana”, męczennicy wstawiali się u niego za wiernymi, którzy za ich pośrednictwem składali Stwórcy swoje życiowe troski i prośby. A zatem chorzy mogli znaleźć uzdrowienie, ubodzy – otuchę. Od VI wieku krajobraz Europy upstrzony był niezliczonymi miejscami kultu, a każde zawierało ciało męczennika, jego kość, włos, kroplę krwi, albo też jakiś przedmiot, z którym się za życia męczennik zetknął. I w odróżnieniu od naszych czasów średniowieczni pielgrzymi nie kwestionowali nigdy autentyczności relikwii, ponieważ zawsze przy grobie świętego odczuwali silnie obecność konkretnego męczennika. Po pełnej trudów peregrynacji – wyczerpani fizycznie, poszczący, w stanie ekscytacji – byli gotowi na odmieniające ich dzięki relikwiom przeżycie. Samo też miejsce przechowywania relikwii – pachnące dymami kadzideł, na wpół zatopione w ziemi krypty, bogate relikwiarze na ołtarzu, ukryte wśród dymiących świec, okolone wotami wiernych – robiło wrażenie. Święty Grzegorz z Nyssy (IV w.) wyjaśniał emocje towarzyszące całowaniu relikwii: „to jakby brali w objęcia żywe ciało w pełnym rozkwicie;

chłoną je okiem, ustami, uchem i wszystkimi zmysłami, a potem, roniąc łzy czci i namiętności, zwracają się do męczennika, jakby był obecny”. A wiara – zgodnie ze słowami Chrystusa – czyniła cuda, uzdrawiając wiernych (Mt 9, 22).

U fundamentów katedry gnieźnieńskiej leży relikwie św. Wojciecha Męczennika. Katedra poznańska zasłynęła z relikwii św. Piotra Apostoła – był tam tzw. miecz św. Piotra. Jan Długosz w *Katalogu biskupów poznańskich* zanotował:

Papież Stefan, by uczynić początki pobytu biskupa Jordana miłszym dla kleru i ludu polskiego, ofiarował mu miecz św. Piotra, którym apostoł, jak wierzą, miał uciąć uszy Malachiasza w Ogrodzie Oliwnym, może ten sam miecz (...) pobłogosławił na pamiątkę tak świętego czynu apostoła; aby Kościół w Polsce posiadał jawny klejnot, którym mógłby się poszczycić za sprawą kapłana Chrystusa i następcy Piotra, na chwałę i sławę św. Piotra.

Miecz do dzisiaj znajduje się w katedrze poznańskiej.

Katedra krakowska posiadała relikwie czeskiego męczennika św. Waclawa z rodu Przemyślidów. Święty Waclaw został zamordowany w roku 929 – jak podaje kronikarz Kosmas – lub w roku 935 – jak uważa Widukind z Korbei. Czy sprawcą mordu był jego brat, książę Bolesław, czy też nasłani przezeń siepacze, trudno dziś stwierdzić. Zaraz po śmierci Waclawa lud czeski czcił go jako świętego męczennika. Głównym miejscem jego kultu stała się katedra praska, gdzie spoczęły jego relikwie. Święty Waclaw był stryjem pierwszej naszej historycznej władczyni Dobrawy, matki Bolesława Chrobrego, a małżonki Mieszka I. Katedra wrocławska dopiero w połowie XI wieku pozyskała relikwie św. Wincentego, męczennika z czasów cesarza Dioklecjana. Poniósł on śmierć męczeńską w roku 304.

Z racji posiadania relikwii męczenników pierwsze polskie kościoły katedralne stały się celem licznych peregrynacji, zyskując uprawnienia kościołów pielgrzymkowych.



Zadzierzgnięte w roku 1000 kontakty z cesarstwem znalazły odbicie w stosunkach kulturalnych. Mimo toczonych wojen z cesarzem Henrykiem II, następcą Ottona III, Chrobry rozwijał nadal dobre stosunki z wielkimi feudałami Rzeszy, co również miało reperkusje artystyczne. Szczególnie żywe kontakty utrzymywał z prowincją saską. Córkę Regelinę wydał Chrobry za Hermana, margrabiego miśnieńskiego. Syna, Mieszka II, ożenił z Rychezą, córką Ezona, palatyna lotaryńskiego, a siostrzenicą cesarza Ottona III. Te znakomite koneksje rodzinne pozwoliły Chrobremu na wejście do elity ówczesnej Europy. Na dworze Chrobrego przez dłuższy czas obok innych cudzoziemców bawił Bruno z Kwerfurtu, arcybiskup misyjny – późniejszy święty – który w roku 1009 poniósł z rąk Prusów męczeńską śmierć.

Wpływy kulturalne przenikały także z Dolnej Lotaryngii. Z tego kraju pochodziła przecieź Rycheza, która po śmierci Mieszka II opuściła Polskę i powróciła do swej ojczyzny. Potem osiadła w Kolonii, gdzie jej brat Herman został arcybiskupem. Z tymi stronami wiąże się też restauracja polskiej organizacji kościelnej dokonana przez syna Rychezy, księcia Kazimierza Odnowiciela. Za jego rządów arcybiskupem polskim rezydującym w Krakowie był Aaron, benedyktyn z Brunvillare, który sakrę biskupią otrzymał z rąk Hermana w Kolonii.

Dzięki pierwszym Piastom Polska dość szybko weszła na arenę międzynarodową, dostrzegając w związkach z Zachodem wielorakie korzyści kulturalne. Nie miały wpływ na sferę rozwoju kulturalnego miały wspomniane wyżej powiązania dynastyczne i polityczne. Nie wyklucza się też, że i parantele Piastów z Czechami, Węgrami czy Rusią Kijowską miały wpływ na sztukę polską. Od samego początku sztuka młodego państwa polskiego czerpała inspiracje z różnych źródeł artystycznych, świadomie zwracając się ku silnym ośrodkom kultury i nadając zapożyczonym formom duży stopień oryginalności, jaki ma na przykład nasza romańszczyzna.

Prezentacja sztuki w Polsce przełomu X i XI wieku nie wyczerpuje w niniejszym tekście zawłości problemu, a prowadzone na bieżąco wykopaliska archeologiczne nasuwają coraz to nowe konstatacje i hipotezy, które niejednokrotnie zaciemniają dotychczasowy obraz badań, głównie nad architekturą wczesnopiastowskiego

państwa. Dla zilustrowania problematyki artystycznej posłużymy się w naszej syntezie najważniejszymi zabytkami.

Archeologicznym znakiem przyjęcia chrześcijaństwa są prymitywne tak zwane misy chrzcielne (archeolodzy widzą w nich misy do mieszania zaprawy). Pierwsze budowle stawiane z okrzesków kamiennych powiązanych zaprawą gipsową czy wapienną prezentują prymitywną technikę i nie zachowały się w całości, znane są jedynie z wykopalisk bądź tkwią w fundamentach późniejszych założeń sakralnych. Większość z nich przestała istnieć podczas ludowej reakcji pogańskiej i najazdu księcia czeskiego Brzetysława w roku 1039. Wydarzenia te zniszczyły państwo polskie, obracając w perzynę liczne dzieła architektury.

Początek polskiej sztuki znaczą rotundy będące kolistymi kaplicami na rzucie centralnym z jedną lub kilkoma absydami, organicznie związanymi z prostokątnymi budowlami określanymi przez badaczy mianem palatiów. Założenia takie powstawały na terenie grodów od połowy X aż po połowę XI stulecia. Układy podobne zachowały się (tylko w fundamentach) na terenie Ostrowia Lednickiego koło Gniezna, w Poznaniu na Ostrowie Tumskim, w Gieczu, Przemyślu i w Wiślicy. W najlepszym stanie przetrwała rotunda Najświętszej Marii Panny na Wawelu, znana później pod wezwaniem św. św. Feliksa i Adaukta.

Powstanie zespołu na Ostrowiu Lednickim tradycja wiąże z Dobrawą; niektórzy badacze uważają, że wzniósł go Bolesław Chrobry. Tutaj w roku 1000 gościł on cesarza Ottona III. Na zespół składają się dwa człony: palatium i kaplica, tworzące ongiś jednolitą całość. Kaplica ma skomplikowany rzut wpisanego w koło greckiego krzyża z absydą wzniesioną od wschodu. Wnętrze kaplicy dzieliło się na dwie kondygnacje: dolną i górną z emporą na piętrze, gdzie przebywał panujący podczas nabożeństwa. Do empory przylegała klatka schodowa, łącząca kościół z pałacem. Zupełnie inny, zredukowany wariant reprezentują założenia w Gieczu i Przemyślu. W Gieczu do prostokątnego palatium przylega kolista rotunda, pozbawiona absydy, natomiast w Przemyślu rotunda ma tylko jedną absydę. Niewątpliwie najbogatszy program architektoniczny miała rotunda NMP na wzgórzu wawelskim, wzniesiona przed rokiem 1000, wykazująca wiele cech zbieżnych z rotundą św. Wita na pra-

skich Hradczanach. Zbudowano ją z łupanego piaskowca. Założona na rzucie koła, ma cztery absydy i klatkę schodową wiodącą na emporę. Podzielona na dwie kondygnacje, połączona była od zachodu z aneksem interpretowanym jako palatium, choć problem ten nie jest w pełni wyjaśniony. Dodać należy, że na Wawelu odkryto także drugą rotundę datowaną na połowę X wieku, skonstruowaną na planie koła z czterema absydami. Forma rotundy rozpowszechniona w Polsce wczesnopiastowskiej przyjmuje się w naszej architekturze na dobre i w zredukowanym kształcie przetrwa aż do połowy wieku XIII, szczególnie na prowincji (Grzegorzewice).

Do monumentalnej architektury przedromańskiej należy zaliczyć budowle na planie podłużnym: kościoły katedralne i założenia klasztorne. Powojenne badania archeologiczne ujawniły istnienie wielkich świątyń w Poznaniu, Gnieźnie i Krakowie, przy czym architekci zastosowali tam powszechnie obowiązujący w kościele rzymskim wzorzec trójnawowej, orientowanej bazyliki, nawiązujący do schematu wytworzonego w sztuce starochrześcijańskiej. Najwcześniej powstała katedra w Poznaniu, której znaczne partie fundamentów odnaleziono w trakcie prac wykopaliskowych w latach 1951-1956. Biskupstwo misyjne w Poznaniu erygowano w roku 968, zatem po tej dacie biskup Jordan przystąpił do budowy kościoła katedralnego pod wezwaniem św. św. Piotra i Pawła, a posadowionego wedle tradycji na miejscu uświęconym ceremonią chrztu dworu książęcego Mieszka I. Wzniesiona najpewniej po roku 968 świątynia była trójnawową kamienną bazyliką z kwadratowym prezbiterium zamkniętym absydą, a ujętym z dwóch stron masywnymi wieżami. Korpus nawowy od zachodu poprzedzał tak zwany masyw zachodni, złożony z dwóch prostokątnych wieżyczek, kryjących schody prowadzące na emporę, umieszczoną w środkowej wieży. Ta część została w pierwszej połowie XI wieku przekształcona, podobnie jak cała katedra poznańska. W nawie głównej umieszczono grobowiec Mieszka I (zm. 992). Później w katedrze złożono szczątki króla Bolesława Chrobrego (zm. 1025). Pełniła zatem funkcję oficjalnej nekropolii pierwszych Piastów, nawiązując tym samym do ottońskich mauzoleów wznoszonych wewnątrz kościołów.

Ustanowienie metropolii kościelnej dla Polski z siedzibą arcybiskupią w Gnieźnie stało się początkiem budowy monumental-

nych założeń katedralnych znanych nam z Gniezna i Krakowa. Niewątpliwie wcześniejsza była katedra metropolitalna i koronacyjna w Gnieźnie, przechowująca relikwie św. Wojciecha. Najstarszy kościół gnieźnieński pod wezwaniem NMP powstał przypuszczalnie około roku 970. Tutaj w roku 981 pogrzebano Dobrawę, a w roku 999 uroczystie złożono relikwie św. Wojciecha. Przygotowania do uroczystości kanonizacyjnych i zjazdu gnieźnieńskiego musiały skłonić księcia Bolesława i pierwszego arcybiskupa Radzima-Gaudentego do rozbudowy, czy też przebudowy kościoła na metropolitalną katedrę. Fakt posiadania cennej relikwii i podniesienia świątyni do godności kościoła katedralnego wymagał odpowiedniej oprawy zewnętrznej i musiał zaważyć na architekturze nowej katedry. Pierwszą katedrę gnieźnieńską zniszczył pożar w roku 1019.

Prowadzone z powodzeniem w latach 1954-1964 badania archeologiczne doprowadziły do odkrycia rzutu pierwotnego kościoła, na planie trójnawowej bazyliki z nawami zakończonymi absydami i masywem zachodnim z wieżami. Pozostałością po – potwierdzonym źródłowo – bogatym wyposażeniu katedry jest wzorzysta posadzka zrobiona z glazurowanych, barwnych płytek ceramicznych.

Osobny problem to tak zwana pierwsza katedra krakowska pod wezwaniem św. Wacława, wzniesiona przypuszczalnie z inicjatywy króla Bolesława Chrobrego

Ostatnio pod gotycką katedrą na Wawelu odkryto fragmenty romańskiej budowli, która mogła być katedrą z roku 1000. Znalezisko to otwiera nową kartę w badaniach nad najstarszą katedrą wawelską. Hipotetycznie można stwierdzić, że była to kamienna budowla na planie krzyża, z transeptem, do którego mógł przylegać zarówno trójnawowy korpus, jak i pojedyncza nawa. Z nią też wiązać należy płytę z reliefowym plecionkowym ornamentem o nieregularnym układzie sieciowym dwudzielnej taśmy.

Natomiast już z czasów panowania księcia Kazimierza Odnowiciela (1038-1058) pochodzi wykonana z ciosów piaskowca bazylika św. Gereona na Wawelu. Była to budowla trójnawowa, z transeptem i kryptą pod prostokątnym prezbiterium zakończonym absydą. Krypta prezbiterialna była trójprzęsłowa o sklepieniach podtrzymywanych przez cztery kolumny wolno stojące i odpowiadające

im przyścienne półkolumny. W transepcie znajdowały się dwie empory podtrzymywane przez kolumny. Z dawnego wystroju bazyliki św. Gereona zachował się rzadki przykład kolumny o trzonie ozdobionym plecionką, a także kostkowy kapitel, również ozdobiony motywem plecionkowym.

Monumentalną koncepcję przestrzenną, nieco zredukowaną w stosunku do programu architektonicznego katedr, ujawnia najstarsze założenie klasztorne kościoła Benedyktynów w Trzemesznie. Tradycja wiąże je z osobą św. Wojciecha, tu bowiem apostoł Prus wraz z towarzyszącymi mu mnichami miał się osiedlić, tu wreszcie spoczęły jego doczesne szczątki i stąd przeniesiono relikwie świętego do Gniezna. Odkryte fundamenty pierwszego kościoła w Trzemesznie pozwalają na rekonstrukcję beztranseptowej bazyliki z kryptą pod prezbiterium oraz niedużymi chórowymi wieżami przy przedłużeniu naw bocznych. Ten ostatni motyw, charakterystyczny dla Lombardii, znany na terenach objętych pierwszą sztuką romańską, potwierdza nasze kontakty z Italią, bowiem pierwsi mnisi mieli przybyć do Trzemeszna z Werony. Kościół trzemeszneński miał masyw zachodni, tak popularny w kręgu sztuki karolińsko-ottońskiej.

Kres świetnemu rozwojowi sztuki sakralnej za pierwszych Piastów położyło wyniszczenie kraju w wyniku zamieszek po śmierci króla Mieszka II (zm. 1034) oraz najazdu Brzetysława czeskiego w roku 1039. Czesi zrujnowali katedrę gnieźnieńską oraz przypuszczalnie katedrę poznańską. Wywieźli z Gniezna relikwie św. Wojciecha, rabując przy tej okazji skarbiec katedralny, niszcząc ołtarz kryjący szczątki świętego, a zwieńczony złotym krzyżem ufundowanym ongiś przez Bolesława Chrobrego. Według relacji kronikarza czeskiego Kosmasa, krucyfiks ten, zabrany przez Czechów, ważył tyle co sam fundator. Krucyfiks oraz płyty okrywające ściany ołtarza były wybitnym dziełem sztuki ottońskiej. Kosmas wspomina o stu wozach pełnych kosztowności i cennych naczyń liturgicznych, wywiezionych do Pragi z naszych kościołów. Po najeździe Brzetysława „grody się wyludniły, a ruiny katedr Poznania i Gniezna zamieszkały dzikie zwierzęta” – tak charakteryzował zniszczenia Polski kronikarz Anonim zwany Gallem. Jeśli nawet relacja ta jest przesadna, to nie ulega najmniejszej wątpliwości, że

kultura polska poniosła olbrzymie straty. Toteż po restytucji monarchii przez Kazimierza Odnowiciela podjęto nie tylko odbudowę organizacji kościelnej, lecz także budowę nowych obiektów sakralnych, w tym dzieł architektury monumentalnej. Działania w tej mierze w dużym stopniu przypadły na lata panowania Bolesława Śmiałego (1058-1079) i Władysława Hermana (1079-1102). Niektóre prace budowlane kończono już za rządów Bolesława Krzywoustego (1102-1138).

