

Ks. Zdzisław KLIŚ

Papieska Akademia Teologiczna w Krakowie

NIEKTÓRE CYKLE PASYJNE CHRYSYDUSA W SZTUCE OD KAROLA WIELKIEGO DO XII WIEKU

Przedstawienia pasji Chrystusa na sarkofagach w początkowej swej fazie odzwierciedlają zwycięstwo, chwałę i królewskość Chrystusa. Nie ma tu jeszcze ukazanego fizycznego cierpienia Chrystusa. Sceny w pewnej mierze wzorowane są na podobnych kompozycjach istniejących już w sztuce antycznej, jednakże o innej treści, na przykład wjazd Chrystusa do Jerozolimy jest następstwem sceny tryumfalnego wjazdu cesarza do Rzymu, znanej jako antyczny *adventus*¹. Na pudełku z Museo Civico w Brescii cykl pasyjny oparty został na rzymskiej tradycji narracji historycznej wykonanej metodą reliefu (choćby na kolumnie Trajana). Wspólnotę ikonograficzną wykryć można na pudełku z Muzeum Brytyjskim w Londynie i drzwiach bazyliki św. Sabiny w Rzymie. Przykładowo w obu przypadkach w scenie *Ukrzyżowania* ukazany jest Chrystus przybity gwoźdźmi do krzyża, w przepasce na biodrach i z otwartymi oczami. W *Ukrzyżowaniu* na pudełku z Muzeum Brytyjskiego w Londynie Chrystus ma długie włosy i nie ma brody. Ta sama scena na drzwiach bazyliki św. Sabiny ukazuje Chrystusa z długimi włosami i długą brodą. V. I. Atroszenko i Judith Collins, w pracy poświęconej wschodnim wpływom na sztukę europejską od czwartego do dwunastego wieku, zwrócili uwagę na fakt, że takie przedstawienie pochodzi z dwóch tradycji. Chrystus bez brody, z długimi włosami, przyodziany tylko w przepaskę na biodrach, jest typem ikonograficznym powstałym w środowisku greckich miast w Azji Mniejszej, natomiast przedstawienie Chrystusa z długimi włosami, brodą i w colobium należy do tradycji syryjskiej. Ukazanie cierpiącego ciała Chrystusa na krzyżu pochodzi zaś z liturgii syryjskiej

¹ E. H. Kantorowicz, „*The King's Advent*” and the Enigmatic Panels in the Doors of Santa Sabina, „*Art Bulletin*” 26:1944, nr 4, s. 207–231; E. Dinkler, *Der Einzug in Jerusalem. Ikonographische Untersuchungen im Anschluß an ein bisher unbekanntes Sarkofagfragment* [...], Opladen 1970, s. 42–46.

Wielkiego Piątku, kiedy w kościołach śpiewano żale nad ukrzyżowanym Chrystusem². Według André Grabara, wyobrażenia w ewangeliarzach Rossanensis i Rabuli zostały doraźnie przejęte z malarstwa monumentalnego dla potrzeb malarstwa miniaturowego. Nie odzwierciedlają dokładnie tekstu Pisma Świętego, a poza tym zasada *latet patet* (namalowani prorocy Starego Testamentu z zapisanymi banderolami wskazują na poszczególne sceny Nowego Testamentu na kartach ewangelicznych) często stosowana była w malarstwie ściennym i mozaikowym, na przykład w San Apollinare Nuovo w Rawennie lub w bazylikach rzymskich. Mozaiki w San Apollinare Nuovo nie podążają za porządkiem akcji, ustalonym w Ewangeliach; są schematyczne, uproszczone i raczej dostosowane zostały do wymogów liturgicznych. Podobnie jak w powyższych ewangeliarzach sceny w ewangeliarzu św. Augustyna są znakami raczej przypominającymi wydarzenie ewangeliczne niż odzwierciedlającymi tekst wydarzeń pasyjnych³. Jednak wszystkie powyższe dzieła i zawarte w nich sceny są świadectwem pewnej drogi powstawania i wspólnoty stylowej i ikonograficznej, widocznej w rejonie śródziemnomorskim. Morey piszący na temat źródeł stylu średniowiecznego wskazuje na sztukę antyczną, potem Azję Mniejszą (Syrię i Mezopotamię), skąd pewien styl został przeniesiony do sztuki koptyjskiej, inspirowanej już przez środowisko aleksandryjskie. Osiągnięcia koptyjskie przeniesione zostały między innymi do sztuki bizantyńskiej i itałobizantyńskiej. Włochy przejęły styl orientalny nie tylko za pośrednictwem Koptów, ale także innymi drogami, niemniej niezależnie od źródła przeniesienia ten styl widoczny jest chociażby w malowidłach kościoła S. Maria Antiqua w Rzymie⁴.

Za panowania Karola Wielkiego i za jego następców, Ottonów, w wielu dziełach można zauważyć trwające nadal tradycje antyczne i wczesnochrześcijańskie. Do grupy Ady i okresu karolińskiego renesansu Klaus Wessel zaliczył płaskorzeźbiony dyptyk z kości słoniowej znajdujący się w katedrze mediolańskiej⁵. Spośród scen pasyjnych umieszczone są tutaj wyobrażenia: *Obmycia nóg apostołom*, *Obmycia rąk przez Pilata*, *W drodze od Pilata*, *Oddanie srebrników przez Judasza*, *Śmierć*

² V. I. Atroshenko, J. Collins [...], *The Origins of the Romanesque. Near Eastern Influences on European Art 4th–12th centuries*, London 1985, s. 12–127.

³ A. Grabar, *Christian Iconography. A Study of Its Origins*, Princeton 1980, s. 92–94, 99–100.

⁴ C. R. Morey, *The Sources of Mediaeval Style*, „Art Bulletin” 7, September 1924 – June 1925, No. 2, s. 36–38, 50.

⁵ K. Wessel, *Das Mailänder Passionsdiptychon ein Werk der Karolingischen Renaissance*, „Zeitschrift für Kunstwissenschaft” 5:1951, s. 125–138 (il. 2).

Judasza. Sceny ikonograficznie nawiązują do rozwiązań wczesnochrześcijańskich, dlatego jeszcze Reil i wielu innych, cytowanych przez niego i Wessela, uznawało to dzieło za powstałe w V wieku⁶. Na dyptyku, podobnie jak na płaskorzeźbionym dyptyku z kości słoniowej z grupy Ady, przechowywanym z Rheinisches Landesmuseum w Bonn, Chrystus stoi przed Piotrem, który siedzi na podwyższeniu i unosi prawą stopę nad dużym naczyniem. Obie ręce ma uniesione, jakby się wzbraniał przed obmyciem. Na dyptyku w Bonn w tle uczniowie otaczają Chrystusa i Piotra, a na dyptyku mediolańskim uczniowie siedzą zgromadzeni wokół Piotra, a za Chrystusem w tle widnieje budynek jednonawowy, z dachem dwuspadowym, która to architektura nawiązuje do rozwiązań karolińskich, podobnie jak w scenach działalności Chrystusa na dyptyku z grupy Ady z IX wieku w katedrze w Aachen⁷. Warto dodać, że na dyptyku w Bonn, poniżej sceny *Obmycia nóg*, znajduje się przedstawienie *Ukrzyżowania*, zachowane w tradycji wczesnochrześcijańskiej, gdzie Chrystus ubrany jest w *colobium*, powyżej ramion krzyża widnieją symbole Słońca i Księżyca, a pod krzyżem stoją Matka Boska i św. Jan oraz dwóch żołnierzy unosi drzewce, z których jedno przebija bok Chrystusa, a drugie skierowane jest w stronę Jego ust⁸.

Tradycje antyczne i wczesnochrześcijańskie widoczne są na oprawie z kości słoniowej ewangeliarza z połowy IX wieku. Ewangeliarz pochodzi ze starszej szkoły w Metz⁹. W trzech poziomych pasach wyrzeźbione są tutaj sceny: *Pocałunku Judasza* (w towarzystwie strażników świątynnych), *Pojmania Chrystusa*, *Zaparcia się Piotra*, *Jezusa przed Piłatem* i *Ukrzyżowania*¹⁰. Wydarzenia ukazane zostały na tle architektury, podcieni arkadowych i kolumnady, a postacie, dzięki ubiorom i typom ikonograficznym, jak na przykład w scenie *Pojmania Chrystusa* lub *Chrystusa przed Piłatem*, przypominają przedstawienia na sarkofagach wczesnochrześcijańskich. Ze szkoły pałacowej Karola Łysego, nawiązującej do stylu szkoły pałacowej Karola Wielkiego i porównywalnej z młodszym warsztatem w Metz, jest okładka rękopisu, wykonana z kości słoniowej w latach 860–880¹¹. Główną sceną jest *Ukrzyżowanie Chrystusa*. Wokół krzyża w pomniejszeniu rozmieszczone są – oprócz scen wielka-

⁶ J. Reil, *Die altchristlichen Bildzyklen des Lebens Jesu*, Leipzig 1910, s. 68, 70.

⁷ K. Wessel, *Der Sieg über den Tod. Die Passion Christi in der Frühchristlichen Kunst des Abendlandes*, Berlin 1956, s. 128–130 (il. 1, 3).

⁸ Tamże, il. 3.

⁹ Paryż, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 9388.

¹⁰ H. Fillitz, *Plastik und Kunsthandwerk bis zum Ausgang des 11. Jahrhunderts*, [w:] *Das Mittelalter I*, von H. Fillitz [...], Bd. 5, Berlin 1985 [Propyläen Kunstgeschichte], s. 161 (il. 92).

¹¹ Narbonne, St-Just (skarbiec katedralny).

nocnych – przedstawienia *Ostatniej Wieczerzy* i *Pocałunku Judasza*. Samo *Ukrzyżowanie*, ze względu na dwóch żołnierzy, z których jeden podaje na gąbce ocet, a drugi przebija bok Chrystusa, przypomina rozwiązanie wcześniejsze, chociażby w ewangeliarzu Rabuli. Jednakże na płaskorzeźbie Chrystus ma otwarte oczy, występuje w przepasce na biodrach i z Jego ran wypływa krew. Chrystus ma długie włosy i nie ma brody. Poniżej ramion krzyża znajduje się napis w języku łacińskim: *Kobieto oto syn Twój, oto Matka Twoja*¹². Uwzględniając powyżej wspomnianą tradycję grecką takiego przedstawienia, być może nagie ciało Chrystusa i przepaska, podobnie jak w ikonie z drugiej połowy IX wieku na Górze Synaj, oznaczają pozbycie się śmiertelnego ubrania, którym jest ciało i przyodzianie się w nieśmiertelność, symbolizowaną przez lnianą przepaskę. Miało to reperkusje w rycie chrztu św. jako pozbycie się grzechu i przyodzianie się w łaskę¹³

W malarstwie ściennym już około 800 r. w kościele św. Jana w Müstair widnieje cykl pasyjny, w którego scenach, na tle architektury, przedstawione zostały między innymi wydarzenia *Umywania nóg apostołom*, *Chrystusa przed Sanhedrynem* i *Chrystusa przed Piłatem* obmywającym ręce. W drugiej z wymienionych scen znajduje się rzadki motyw, w którym dwóch kapłanów siedzi na naczelnym miejscu, jeden ma uniesioną rękę w geście mowy, a drugi – Kajfasz – zdaje się rozdzierać szaty¹⁴.

W malarstwie książkowym cykl przedstawieniowy pasji Chrystusa wyróżnić można w Psalterzu stuttgarckim¹⁵, który prawdopodobnie powstał w Saint-Germain-des-Prés. Zawarte tu sceny: *Ostatnia wieczerza* (Judasz przyjmuje komunię św.), *Modlitwa w Ogrodzie Oliwnym*, *Zdrada Judasza* (*Pocałunek Judasza*, *Pojmanie Chrystusa*) i *Śmierć Judasza*, *Zaparcie się Chrystusa*, *Chrystus przed Piłatem*, *Biczowanie*, *Naigrawanie się*, *Ukrzyżowanie*, podobnie jak pozostałe wyobrażenia mają swój pierwowzór w sztuce włoskiej¹⁶. Miniatura *Biczowania* odnosi się do Psalmu 34/35 wers 15: „Lecz kiedy się chwieję, z radością się zbiegają, przeciwko mnie się schodzą obcy, których nie znałem, szarpią mnie bez przerwy” Nagi Chrystus, przywiązany do kolumny, stoi tyłem do widza,

¹² H. Fillitz, *Plastik...*, s. 162 (il. 98).

¹³ K. Corrigan, *Text and Image an Icon of the Crucifixion at Mount Sinai*, [w:] *The Sacree Image East and West*, ed. by R. Ousterhout and L. Brubaker, Urbana-Chicago 1995, s. 45–62 (il. 9–16).

¹⁴ G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, t. 2, Londyn 1972, s. 57, 65 (il. 129, 187, 209).

¹⁵ Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Bibl., około 830.

¹⁶ G. Schiller, *Iconography of Christian Art...*, s. 34, 49, 61, 69, 104 (il. 81, 143, 211, 235, 355); H. Mayr-Harting, *Ottonische Buchmalerei. Liturgische Kunst im Reich der Kaiser, Bischöfe und Äbte*, Stuttgart-Zürich 1991, s. 92, 121, 186 (il. 89, 135).

a całe Jego ciało pokrywają cięte rany, powstałe od uderzeń biczami przez dwóch stojących w wykroku oprawców, z których jeden palcem wskazuje na biczowanego. Dla tej pełnej realizmu sceny trudno znaleźć równorzędne przedstawienie w całej sztuce ottońskiej¹⁷ W scenie *Zaparcia się* Chrystus stoi wobec najwyższego kapłana, z lewej strony miniatury, po prawej zaś stronie z budynku wychodzi kobieta i palcem wskazuje na św. Piotra, który grzeje dłonie nad ogniem. Za św. Piotrem (w nimbie wokół głowy) w następnym „kadrze” tego przedstawienia św. Piotr siedzi pod kolumną, na której stoi piejący kogut. Później w podobnej konwencji zbudowana została kompozycja w ewangeliarzu Ottona z około roku 996¹⁸, który należy do skryptorium w Reichenau. Tutaj także od lewej strony obrazu kobieta wychodzi z budynku i palcem wskazuje na Piotra (bez nimbu), który zwraca się do niej, kierując głowę i tułów do tyłu, podczas gdy ręce ma zwrócone w stronę ognia i widowni złożonej z wielu osób z wyciągniętymi rękami, aby je ogrzać¹⁹ W scenie *Ukrzyżowania* psalterza stuttgarckiego dwóch żołnierzy wyśmiewa żyjącego (ma otwarte oczy) i wiszącego na krzyżu Chrystusa, wskazują na Niego palcem. Jest jeszcze jedno przedstawienie, raczej symboliczne, gdzie poniżej krzyża stoją żołnierze i oprawcy rzucający los o szatę, ale także znajdują się tutaj: koziorożec, lew i kielich²⁰

Inaczej tę scenę i *Biczowanie* ukazał rysownik psalterza utrechckiego²¹, który pochodzi z tego samego czasu co Psalterz stuttgarcki. W przedstawieniu *Biczowania* dolna część ciała Chrystusa, ujętego podobnie jak w Psalterzu stuttgarckim twarzą do kolumny i tyłem do widza, zakryta jest tkaniną. Dwaj oprawcy nie wyśmiewają Chrystusa, wskazując Go palcem, ale są w pozycji wskazującej na gotowość do uderzenia Go biczami. Spośród trzech scen *Ukrzyżowania* w jednej postaci stojąca obok krzyża podstawia kielich pod ranę boku Chrystusa, zbierając do niego wypływającą krew; w drugiej scenie dwaj żołnierze kierują w stronę wiszącego na krzyżu Chrystusa włócznicę, nawiązując w ten sposób do schematu *Ukrzyżowania* w ewangeliarzu Rabuli, a trzecia scena, następująca tuż po *Biczowaniu*, odzwierciedla drugą, z jednym wyjątkiem, że po bokach krzyża Chrystusowego wiszą dwaj łotrzy, co całkowicie odpowiada koncepcji zawartej w rękopisie Rabuli i na skrzyńcach pa-

¹⁷ F. O. Büttner, *Das Christusbild auf Niedrigster Stilhöhe. Ansichtigkeit und körperlichkeit in Narrativen Passionsdarstellungen der Jahrzehnte um 1300*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte” 46/47:1993/1994, s. 103–104 (il. 1).

¹⁸ Aachen, Münsterschatz.

¹⁹ H. Mayr-Harting, *Ottonische Buchmalerei...*, s. 186 (il. 134–135).

²⁰ G. Schiller, *Iconography of Christian Art...*, il. 355, 356.

²¹ Utrecht, Bibliothek der Rijksuniversiteit, cod. script. eccl. 484.

lestyńskiej w Museo Sacro Cristiano w Rzymie. Jednakże we wszystkich *Ukrzyżowaniach* ukazano Chrystusa z tkaniną przysłaniającą biodra i uda²².

Miniatury z pasją Chrystusa umieszczone zostały w tak zwanym sakramentarzu Drogon²³, w inicjałach początkowych modlitw roku liturgicznego. Sakramentarz ten powstał w skryptorium katedralnym w Metz, w połowie IX wieku, i należał do Dragona, naturalnego syna Karola Wielkiego, kapelana Lotara I i biskupa²⁴. Wewnątrz pokrytych winoroślą inicjałów umieszczono sceny: *Wjazd do Jerozolimy*, *Ostatnia wieczerza* i *Zdrada Judasza (Pocałunek Judasza i Straż świątynna idąca pojmać Chrystusa)*, *Ukrzyżowanie*. W scenie *Wjazdu do Jerozolimy* Chrystus siedzi na ośle już w pozycji rozkroczonej, ukazywanej w sztuce zachodniej, w przeciwieństwie do sposobu ukazanego w ewangeliarzu Rabuli i Rossanensis, gdzie siedzi bokiem. W tle widnieje w centrum sceny drzewo, a po jego bokach dwie budowle, centralna i z portykiem. Jak w wielu przykładach z połowy IX wieku, w omawianym sakramentarzu w scenie *Ostatniej wieczerzy* apostołowie siedzą przy okrągłym stole, jednakże zgodnie z wczesnochrześcijańską tradycją Chrystus umieszczony jest po lewej stronie stołu, tym razem zwrócony na wprost do uczniów, ściśnionych przed Nim na uczcie, i podający chleb Judaszowi, co także jest niemal identycznie ukazane w reliefie z kości słoniowej ze szkoły w Metz²⁵. W tym samym inicjale, w dolnej jego części, widnieje *Pocałunek Judasza*. Do sceny w Psalterzu utrechckim nawiązuje trochę motyw Eklezji w scenie *Ukrzyżowania*, trzymającej naczynie poniżej rany boku Chrystusa. W tym przedstawieniu widnieją symbole Słońca i Księżycy, wieniec laurowy, Maria i św. Jan, wąż rajski powstający z martwych i prorok Ozeasz reprezentujący ludzi Starego Testamentu (Ps 13, 14)²⁶.

Pierwsze wybitne dzieła miniatury ottońskiej, i najlepsze z nich, są efektem mecenatu arcybiskupa trewirskiego Egberta (977–983). W należącym do niego ewangelistarzu²⁷ widoczne są już w pełni znamiona stylu ottońskiego. Postacie i przedmioty „bytuja w idealnej przestrzeni”, naczyniowej jasną, pastelową barwą, częściowo związane z rzeczywistością, z pasmem gruntu czy ze sobą. Osoby są podpisane, a więc ich iden-

²² G. Schiller, *Iconography of Christian Art...*, s. 66, 105 (il. 357–359).

²³ Paryż, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 9428.

²⁴ P. Skubiszewski, *Malarstwo karolińskie i przedromańskie*, Warszawa 1973, s. 51; H. Mayr-Harting, *Ottomische Buchmalerei...*, s. 97.

²⁵ Relief powstał około roku 850, obecnie w Berlinie.

²⁶ G. Schiller, *Iconography of Christian Art...*, s. 20, 34, 106 (il. 37, 78–79, 364).

²⁷ *Codex Egberti*, Trewir, Stadtbibliothek, cod. 24. Odnosi się go do grupy rękopisów z klasztoru w Reichenau.

tyfikacja nie jest trudna²⁸. Sceny występują osobno lub w pasach poziomych, rozpoczynając się od lewej strony w górnym pasie. Namalowano tu: *Umywanie nóg*, *Zdrada Judasza* (w jednej scenie: *Pocałunek Judasza*, *Pojmanie Chrystusa i Piotr obcinający ucho Malchusowi*), *Chrystus przed Annaszem*, *Zaparcie się Piotra*, *Biczowanie*, *Chrystus przed Piłatem (Ecce Homo)*, *Chrystus przed Piłatem (pokazany tłumowi)*, *Niesienie krzyża*, *Ukrzyżowanie* (Stefan ofiaruje gąbkę namoczoną octem), *Ukrzyżowanie* (przebite boku przez Longina), *Zdjęcie z krzyża*, *Złożenie do grobu*²⁹. W scenie *Umywania nóg* siedzący przed Chrystusem Piotr ma zanurzoną w wodzie jedną nogę i wyciągnięte obie ręce w stronę stojącego przed nim Chrystusa. Tego rodzaju gest jest charakterystyczny dla przedstawień ottońskich i nieco nawiązuje do uniesionych, ale wzbraniających się przed umyciem nóg gestów Piotra na sarkofagu wczesnochrześcijańskim, kolumnowym, w Rzymie i na sarkofagu *Traditio legis* z Arles. Na tychże sarkofagach stojący przed Piotrem Chrystus ma opuszczone ręce, natomiast w ewangelistarzu Egberta Chrystus unosi rękę w stronę Piotra w geście mowy, co jest charakterystyczne dla przedstawień tego tematu w IX i X wieku, na przykład jak to ukazuje *situla* z roku około 980 z inskrypcją odsyłającą do cesarza Ottona Augusta³⁰. Uważa się, że istnieje pewna wskazówka, iż i ten gest mowy Chrystusa jest związany ze sztuką późnoantyczną i wczesnochrześcijańską. Jest nią miniatura w *Carmen paschale* Seduliusa. Istnieje przypuszczenie, że antwerpski rękopis *Carmen paschale*³¹ był skopiowany z innego, będącego w posiadaniu Cuthwine'a, biskupa wschodnio-angielskiego z VIII wieku. Według informacji Bedy, Cuthwine gromadził włoskie księgi³². W scenie *Pocałunku Judasza* Chrystus, podobnie jak w Psalterzu stuttgarckim, stoi ujęty frontalnie, podczas gdy Judasz, podchodząc z prawej

²⁸ P. Skubiszewski, *Malarstwo karolińskie...*, s. 163–166; H. Mayr-Harting, *Ottotonische Buchmalerei...*, s. 75.

²⁹ G. Schiller, *Iconography of Christian Art...*, il. 131, 169, 226, 236, 284, 392, 393; H. Mayr-Harting, *Ottotonische Buchmalerei...*, il. 43, 55, 95, 209.

³⁰ Londyn, Victoria and Albert Museum.

³¹ Plantin-Moretus-Museum, M.17.4, f. 32r, wieki IX.

³² G. Schiller, *Iconography of Christian Art...*, s. 44–46 (il. 117, 121, 127, 129, 131, 132); J. Beckwith, *Early Medieval Art*, London 1986, s. 129 (il. 111); H. Mayr-Harting, *Ottotonische Buchmalerei...*, s. 87–89 (il. 65, 67, 68, 201–202). Odnośnie do *situlam* w Victoria and Albert Museum w Londynie, znajduje się na jej ściankach szereg scen męki Pańskiej, a wspomniany Beckwith w przypadku sceny *Obmycia rąk przez Piłata* niesłusznie zdaje się sądzić, że to jest scena z Judaszem otrzymującym trzydzieści srebrników z rąk arcykapłana. Po pierwsze, Beckwith odnosi czytelnika do wspomnianego już powyżej dyptyku z kości słoniowej z IX wieku w katedrze mediolańskiej, na którym to przedstawienie jest odczytane jako *Obmycie rąk przez Piłata*, a po wtóre, już w samej scenie sługa stojący przed Piłatem trzyma naczynie na wodę, a nie sakwę na pieniądze; zob. J. Beckwith, *Early Medieval Art...*, s. 130 (il. 111–113).

strony, kładzie Mu ręce na ramiona. Następne trzy wydarzenia ukazane są na jednej karcie, przedzielone dwiema poziomymi liniami. W scenie *Chrystusa przed Annaszem* ten ostatni rozdziera szaty. Poniżej ta sama budowla służy do przedstawienia *Zaparcia się Piotra*, gdyż na jej szczycie stoi piejący kogut. Przedzielona w połowie poziomą linią, w dolnej części służy do pokazania *Biczowania*. Wewnątrz budowli stoi kolumna, do której przywiązany jest Chrystus, przytrzymywany za ręce przez oprawcę. Świadkiem wydarzenia jest Piłat wskazujący palcem na Chrystusa. W scenie *Niesienia krzyża* to Cyrenejczyk kroczy przed Chrystusem, z krzyżem położonym na barku, dłuższym ramieniem do przodu. Chrystus trzymany jest za ręce i popychany od tyłu przez żołnierzy (?). W pierwszej scenie *Ukrzyżowania* Chrystus jeszcze żyje. W drugiej scenie umiera, a żołnierze łamią kości nóg łotrom, wiszącym po Jego bokach. Łamanie kości łotrom to motyw dość znany w malarstwie X i XI wieku³³. Sceny: *Zdjęcie z krzyża* i *Złożenie do grobu* znajdują się na jednej karcie. Uczestniczą w nich, oprócz Chrystusa, tylko Józef i Nikodem. Zdejmując Chrystusa z krzyża, trzymają Go po przekątnej, od lewej do prawej strony krzyża. W momencie *Złożenia do grobu* wkładają ciało Chrystusa do sarkofagu w pozycji poziomej, stojąc u jego wezgłowia i nóg.

Rękopisem, który wydaje się „spokrewniony” z powyższym ottońskim ewangelistą, jest ewangeliarz sporządzony dla Ottona III około roku 996, spisany lub zamówiony przez mnicha o imieniu Liuthar, przeznaczony zapewne do kaplicy w Akwizgranie³⁴. Niektóre z miniatur, ze względu na ikonografię, jak również poziomy układ scen w kilku pasach na jednej karcie, świadczą o znajomości ewangelisty Egberta, chociaż większość ze scen zajmuje całą stronę³⁵. Przedstawione w tym rękopisie *Umywanie nóg apostołom* jest prawie identyczne w swym schemacie z przedstawieniem w ewangelistach Egberta czy we wcześniejszym ewangelistach z Poussay z lat 970–990³⁶. Są to elementy: wyciągnięcie rąk i zanurzenie przez Piotra lewej nogi w misie z wodą oraz wyciągnięta prawa ręka Chrystusa, stojącego przed apostołem. W scenie *Ukrzyżowania* setnik przebija bok Chrystusowi, a żołnierze łamią gołenie łotrom³⁷, co również zostało wspomniane powyżej w związku z ewangelistą Egberta. Scena *Chrystusa przed arcykapłanem*³⁸ w pełni pokrywa się ze

³³ G. Schiller, *Iconography of Christian Art...*, il. 389, 390, 391, 394.

³⁴ Aachen, Münsterschatz; był przypisywany Ottonowi II i datowany na rok 990. Rękopis ten, należący do „grupy Liuthara”, jest odnoszony do rękopisów z klasztoru w Reichenau.

³⁵ P. Skubiszewski, *Malarstwo karolińskie...*, s. 186; H. Mayr-Harting, *Ottotonische Buchmalerei...*, s. 84–85, 167.

³⁶ Paryż, Bibliothèque Nationale, Lat. 10514, fol. 46v.

³⁷ H. Mayr-Harting, *Ottotonische Buchmalerei...*, s. 92 (il. 201–202, 70).

³⁸ G. Schiller, *Iconography of Christian Art...*, il. 186.

sceną w ewangelistarzu Egberta. Poniżej, na tej samej karcie, umieszczona scena *Zaparcia się Piotra* została już wspomniana przy okazji Psalterza stuttgarckiego.

Drugim zachowanym ewangeliarzem Ottona III, zasadniczym przykładem sztuki Reichenau i nade wszystko ottońskiej, jest powstały dla cesarza rękopis liturgiczny z lat 998–1001, przejęty przez Henryka II i darowany w roku 1007 wraz z innymi księgami katedrze bamberskiej, gdzie przetrwał do roku 1803³⁹. W ewangeliarzu mamy całostronicowe sceny, rozmieszczone w kilku poziomych pasach na karcie: *Wjazd do Jerozolimy*, *Umywanie nóg*, *Modlitwa w Ogrójcu*, *Chrystus przed Annaszem* i *Zaparcie się Piotra* oraz *Chrystus przed Piłatem*. *Wjazd do Jerozolimy* ukazany jest na osobnej stronie, ale karta i scena podzielone zostały na dwie części. W górnej części sceny Chrystus jedzie na osła, trzymając w ręku zwój. Przed nim siedzi na drzewie witający Go człowiek z gałązką w ręku. Tradycyjna grupa apostołów, towarzysząca Chrystusowi, i mieszkańcy Jerozolimy, kładący tkaniny pod stopami osła, umieszczeni są w dolnej części miniatury. Wszyscy patrzą w górę, a dwaj ludzie z tkaninami muszą unieść ręce, aby umieścić tkaniny pod stopy osła. Stylistycznie do tej sceny przystaje miniatura znajdująca się w ewangelistarzu zamówionym później przez Henryka II⁴⁰, jednakże tutaj scena jest ujęta tradycyjnie. Za Chrystusem idą apostołowie, dzieci kładą płótna pod stopy osła, przed bramą miasta stoją mężczyźni, a na drzewie stoi młodzieniec z gałązką w ręku⁴¹. Scena *Obmycia nóg* jest podobna do miniatury w ewangeliarzu akwizgrańskim, chociaż rozbudowana o zdjęcie sandałów przez szykującego się do obmycia nóg apostoła, co też jest zaczerpnięte z wcześniejszej tym razem bizantyńskiej tradycji przedstawieniowej i jest powtórzone w ewangelistarzu Henryka II⁴². Scena *Zaparcia się Piotra* jest połączona z przedstawieniem *Chrystusa przed Annaszem*, podobnie jak w Psalterzu stuttgarckim i akwizgrańskim ewangeliarzu Ottona. Jednakże tutaj poprzedza wydarzenie u Annasza, chociaż – jak we wspomnianych rękopisach – przedstawiono ją przed drzwiami do budynku, w którym odbywa się proces. Do tej kompozycji w ewangeliarzu Ottona odniósł się zapewne twórca ewangelistarza Henryka II przy malowaniu Chrystusa przed Annaszem, mimo że obie sceny nieco się od sie-

³⁹ München, Bayerische Staatsbibliothek, clm. 4453; zob. H. Mayr-Harting, *Ottomische Buchmalerei...*, s. 167.

⁴⁰ München, Bayerische Staatsbibliothek, clm. 4452, fol. 78r, z lat 1002–1012.

⁴¹ G. Schiller, *Iconography of Christian Art...*, il. 146; H. Mayr-Harting, *Ottomische Buchmalerei...*, s. 132–133 (il. 99, 125).

⁴² G. Schiller, *Iconography of Christian Art...*, il. 84; H. Mayr-Harting, *Ottomische Buchmalerei...*, s. 87–90 (il. 47).

bie różnią⁴³ W scenie *Chrystusa przed Piłatem* namiestnik cesarski jest pokazany w pozie zbliżonej do rysunku w Psalterzu stuttgarckim, z ręką wysuniętą w stronę Jezusa w geście mowy. W tej scenie ewangeliarza, jak i na malowidle w Müstair ukazany jest Chrystus w drodze od Piłata, ujęty za ramię przez idącego za Nim członka straży⁴⁴.

Należy zaznaczyć, że w ewangeliarzu Bernwarda z lat 1010–1014 (Hildesheim) znajduje się scena *Przyjęcia srebrników przez Judasza*. Scena ta usytuowana jest poniżej *Ostatniej wieczerzy* i ukazuje trzech arcykapłanów w mitrach na głowie, siedzących na ławie, i Judasza podchodzącego do nich z lewej strony, z wyciągniętymi rękami. W scenie *Chrystusa przed Piłatem* na drzwiach Bernwarda (lata 1008–1015) za namiestnikiem cesarza ukazany jest diabeł w postaci smoka (?)⁴⁵.

Szkole Echternach przypisuje się szereg rękopisów cesarzy salickich. Wśród nich jest ewangeliarz pochodzący z Echternach, zwany Złotym kodeksem⁴⁶. W rękopisie mieszczą się między innymi sceny *Wjazdu do Jerozolimy*, *Niesienia krzyża*, które wraz z pozostałymi ułożone są w kilku pasach na karcie i są odzwierciedleniem w dużej mierze stylu i ikonografii reprezentowanej przez rękopisy Ottonów. Jednakże w scenie *Niesienia krzyża* to Szymon z Cyreny niesie krzyż dłuższym ramieniem do przodu. Za nim postępuje Chrystus w otoczeniu straży – i na ręce jednego z mężczyzn opiera swą dłoń. Inny nad Jego głową unosi wieniec „najeżony kolcami”, zwróconymi do góry, co w dużej mierze przypomina wzór ikonograficzny na wspomnianym powyżej sarkofagu rzymskim⁴⁷. Tego rodzaju koronę odnajdujemy na głowie Chrystusa w innych rękopisach Henryka III, w których sceny na kartach ułożone są także strefowo: w scenach *Ecce Homo* i *Niesienia krzyża* w *Ewangelistarzu* z lat 1039–1043 (Bremen), w scenie *Naigrawania się* w Złotym ewangeliarzu z lat 1043–1046 (Eskorial). Później widnieje ona w scenie *Naigrawania się* w wyszehradzkim ewangeliarzu koronacyjnym z lat 1085–1086 (Praga)⁴⁸. Niesienie krzyża przez Szymona z Cyreny na sposób widoczny w Złotym kodeksie z Echternach zostało powtórzone w ewangelistarzu w Bremen i Złotym ewangeliarzu w Eskorialu.

W scenie *Ostatniej wieczerzy* w Złotym ewangeliarzu (Eskorial) Chrystus wraz z apostołami siedzi za stołem wewnątrz budowli w formie

⁴³ G. Schiller, *Iconography of Christian Art...*, il. 186, 188–189; H. Mayr-Harting, *Ottomische Buchmalerei...*, s. 182, 186 (il. 134–136).

⁴⁴ G. Schiller, *Iconography of Christian Art...*, il. 209, 211–212.

⁴⁵ Tamże, il. 83, 213.

⁴⁶ *Codex aureus Epternacensis*, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, lata 1020–1030; zob. tamże, il. 40; P. Skubiszewski, *Malarstwo karolińskie...*, s. 196.

⁴⁷ Sarkofag lateraneński nr 171; zob. G. Schiller, *Iconography of Christian Art...*, il. 40, 238.

⁴⁸ Tamże, il. 237, 239–240.

bazyliki chrześcijańskiej i trzyma w rękach chleb i kielich. Kompozycja jest symetryczna, a jej centrum stanowi postać Chrystusa umieszczona na tle portyku budowli. Sceny *Naigrawania się*, *Zaparcia się Piotra* i *Przed Piłatem* są na karcie w trzech poziomych pasach. Postacie stoją na gruncie przypominającym chmury, jak w rękopisach ottońskich. Kompozycje są wielopostaciowe. Scena *Ukrzyżowania* przypomina przedstawienie o tym temacie w ewangelistarzu Egberta, gdzie również u stóp krzyża Chrystusowego widnieje rozpostarta szata⁴⁹.

Po tej serii rękopisów zawierających cykle pasyjne należy wspomnieć, że w niedużej budowli, znanej pod nazwą Basilica dei SS. Martiri in Cimitile, zachował się cykl malowideł, wśród których trzy widoczne jeszcze sceny dotyczą pasji Chrystusa: *Zdrada Judasza* (w jednej scenie: *Pocałunek Judasza*, *Pojmanie* i *Obcięcie ucha Malchusowi*), *Niesienie krzyża* i *Ukrzyżowanie*. Malowidła pochodzą z lat 892–904. W pierwszej scenie, zwanej typem kapadockim lub bizantyńskim, ze względu na ułożenie postaci Jezusa i Judasza (typ ikonograficzny istnieje od VI wieku), zdrajca podchodzi do Jezusa z prawej strony, lewą ręką obejmując Jego prawe ramię. Chrystus zwrócony jest prawie na wprost do widza. Za nimi stoi rząd straży mającej Go pojmać. Jeden ze straży, stojący po lewej stronie, ujmuje Jezusa za rękę powyżej łokcia. Po lewej stronie tego wydarzenia Piotr obcina ucho Malchusowi. Ku Malchusowi ma zwrócone oczy Chrystus. Już w Müstair wszystkie trzy epizody zostały połączone razem, tworząc jedno przedstawienie, widoczne w Cimitile. Również tak skomponowaną scenę mamy później w Kodeksie Egberta. We fragmencie sceny *Niesienia krzyża* widać, że został zastosowany schemat, znany od początku chrześcijaństwa, jeszcze w sztuce sarkofagowej: Szymon z Cyreny niesie krzyż. Chrystus idący za nim widoczny jest już na mozaice w San Appollinare Nuovo w Rawennie, a potem na malowidle ściennym (Jana VII) w S. Maria Antiqua w Rzymie. W scenie *Ukrzyżowania* jest zastosowany typ rzymski, w którym po bokach ukrzyżowanego Jezusa stoją symetrycznie umieszczeni Longin i Stefan z uniesionymi włóczniami, Maria ma uniesione obie ręce w stronę Jezusa, a Jan wskazuje na Niego prawą ręką. Nad ramionami krzyża widnieją Słońce i Księżyc, a po bokach krzyża i Golgoty są góry Gareb i Agra⁵⁰.

W rzeźbie iryjskiej tymczasem występuje kilka przykładów scen pasyjnych, które w dużej mierze mają swój pierwowzór w sztuce VI wieku oraz w sztuce karolińskiej. Są to krzyże, które datowano od IX do XII

⁴⁹ G. Schiller, *Iconography of Christian Art...*, il. 200, 239, 392.

⁵⁰ H. Belting, *Die Basilica dei SS. Martiri in Cimitile und der Frühmittelalterlicher Freskenzyklus*, Wiesbaden 1962, s. 52–70 (il. 24–28); tenże, *Studien zur Beneventanischen Malerei*, Wiesbaden 1968, s. 92–99 (il. 97–105).

wieku: Donaghmore (IX/X), Kells (IX/X), Durrow (z czasów Kolumby), Clones (X), Arboe (X), dwa krzyże z Monasterboice (X), Clonmacnoise (tzw. króla Flanna 879–916), Drumcliff (XI) i Kilfenora (XII)⁵¹. Scena *Wjazdu do Jerozolimy* na krzyżach w Kells (złamany krzyż), Clones, Arboe, Monasterboice (tzw. krzyż Muiredacha, zm. 921) i w Kilfenora (Doorty Croos), ukazana jest tak samo. Chrystus w pozycji rozkroczonej jedzie na osle. W Monasterboice trzyma w ręce książkę i za Nim widoczny jest fragment postaci biorącej udział w wydarzeniu⁵². Na złamanym krzyżu w Kells przed Chrystusem mężczyzna rozkłada na ziemi tkaninę, a za osłem ktoś klęczy⁵³. Na wszystkich krzyżach, z wyjątkiem złamanego krzyża w Kells, ukazana została scena *Pojmania Chrystusa*. Te sceny można by zestawić z miniaturą w ewangeliarzu z Kells, na której Chrystus stoi pośrodku, centralnie zwrócony do widza, podczas gdy dwaj mężczyźni mniejszych rozmiarów ujmują Go za ręce uniesione do góry w geście oranta⁵⁴. Jedynie na prawym ramieniu zachodniej strony krzyża zachodniego w Monasterboice wyobrażono *Pocałunek Judasza*, chociaż może to być także scena *Pojmania*. Do Chrystusa z prawej strony podchodzi Judasz i obejmuje Go w pasie. Od drugiej strony do Chrystusa podbiega żołnierz z mieczem i tarczą przytroczoną do boku. Scena *Pojmania*, traktowana także jako *Ecce Homo*, może występować w innym miejscu, mianowicie na pionowej belce na tej samej stronie krzyża zachodniego. W tej scenie Chrystus stoi pośrodku między dwoma uzbrojonymi mężczyznami⁵⁵. Na południowym krzyżu Muiredacha w Monasterboice Chrystus stoi między dwoma żołnierzami trzymającymi w rękach miecze. Ubrany jest w długą suknię i płaszcz, a w prawej ręce trzyma różgę (berło?). Żołnierz stojący po prawej stronie trzyma Chrystusa za uniesioną do góry rękę, a ten z lewej strony ujmuje skraj Jego płaszcza. Wydaje się zatem, że nie jest to scena *Pojmania*, ale *Ecce Homo*⁵⁶. Na stronie zachodniej krzyża zachodniego, tzw. króla Flanna w Clonmacnoise, w scenie *Pojmania* Chrystus ujęty jest pod ramię przez dwie stojące po bokach postacie⁵⁷. Na zachodniej stronie krzyża w Durrow

⁵¹ H. Richardson, J. Scarry, *An Introduction to Irish High Crosses*, Dublin 1990, s. 30, 34–38, 40–42, 45–46.

⁵² H. M. Roe, *Monasterboice and its monuments*, Dundalg 1993, s. 38.

⁵³ H. M. Roe, *The Hight Crosses of Kells*, Dublin 1988, s. 51.

⁵⁴ B. Meehan, *The Book of Kells. An Illustrated Introduction to the Manuscript in Trinity College Dublin*, London 1997, s. 48 (il.54).

⁵⁵ H. M. Roe, *Monasterboice...*, s. 50, 52.

⁵⁶ Tamże, s. 19, 31.

⁵⁷ E. H. L. Sexton, *A Descriptive and Bibliographical List of Irish Figure Sculptures of the Early Christian Period with a Critical Assessment of their Significance*, Portland, Maine 1946, s. 112.

dwie sceny są uważane za *Pojmanie Chrystusa*, druga i trzecia, licząc je od dołu. Jednakże trzecią scenę interpretowano także jako *Ecce Homo*. Jest ona podobnie ujęta jak na krzyżu Muiredacha, ponieważ po bokach Chrystusa stojący żołnierze trzymają miecze, ale Chrystus nie trzyma w rękę różgi (berła)⁵⁸. Scena trzecia od dołu na zachodniej stronie zachodniego krzyża w Clonmacnoise interpretowana była jak *Pojmanie, Biczowana, Ecce Homo* lub *W drodze na Kalwarię*. Trudno jednak interpretować tę scenę jednoznacznie, gdyż dwaj krocący po bokach Chrystusa żołnierze trzymają w rękach włócznie⁵⁹. Scenę na lewym ramieniu zachodniej strony krzyża zachodniego w Monasterboice Helen M. Roe określiła jako *Naigrwanie się z Chrystusa*. Żołnierz w hełmie stojący po prawej stronie Chrystusa trzyma Go za ramię, inny zaś, także w hełmie, stojący po przeciwnej stronie, ma uniesioną rękę na wysokości głowy Chrystusa, jakby uderzał Go w twarz. Z tyłu, za Chrystusem widoczna jest głowa trzeciej osoby⁶⁰. Prawie na wszystkich wymienionych powyżej krzyżach umieszczona jest scena *Ukrzyżowania*. Helen M. Roe także odniosła się do tej sceny, uznając za jej pierwowzór *Ukrzyżowanie* w ewangeliarzu Rabuli, z tym wyjątkiem, że na iryjskich krzyżach Chrystus jest ubrany w *colobium* o długich rękawach, a Jego nogi powyżej kostek są związane sznurem. Przyrównała także *Ukrzyżowanie* na krzyżu Patryka i Kolumby w Kells do miniatury w ewangeliarzu w St. Gallen 51. Natomiast małą postać rozpostartą pod sceną *Ukrzyżowania*, zapewne Kolumby, na krzyżu na rynku w Kells porównała do postaci św. Dunstana u stóp Chrystusa na miniaturze w rękopisie w Bodleian Library (Auct. F. Iv.32, fol.1) i do reliefu kamiennego baptysterium w Spalato (IX) w dawnej Jugosławii⁶¹.

Ze skryptorium szkoły malarskiej w Winchester, która działała nie później niż do roku 1070⁶², pochodzi Psalterz z roku około 1050⁶³. Rysownik tego Psalterza, inspirowany kopiami Psalterza utrechckiego, w ujęciach dość schematycznych⁶⁴ przedstawił kilka scen Męki Pańskiej. W scenie *Wjazdu do Jerozolimy* ludność miasta stoi w bramie, na tle architektury, i wita nadjeżdżającego Chrystusa. Akcja wydarzenia rozgrywa się od prawej do lewej strony karty. W scenie *Umywania nóg* św. Piotr siedzi i prawą nogę unosi nad naczyniem z wodą. Pan Jezus klęczy

⁵⁸ Tamże, s. 139.

⁵⁹ Tamże, s. 112–113; H. Richardson, J. Scarry, *An Introduction...*, s. 35.

⁶⁰ H. M. Roe, *Monasterboice...*, s. 52.

⁶¹ Tamże, s. 18–19, 22, 38–39 (il. 6).

⁶² M. Rickert, *Painting in Britain. The Middle Ages*, Edinburgh–Bradford 1965, s. 52.

⁶³ Londyn, British Museum, Cotton Ms. Tiberius C. VI.

⁶⁴ P. Skubiszewski, *Malarstwo karolińskie...*, s. 253.

przed naczyniem, czego nie ma w sztuce bizantyńskiej, i rozmawia ze św. Piotrem, który wskazuje na własną głowę palcem lewej ręki. Apostołowie zgromadzeni są za św. Piotrem. Chrystusowi podaje ręcznik anioł zlatujący z góry. W *Zdradzie Judasza (Pocałunku Judasza i Pojmaniu Chrystusa)* zdrajca podchodzi do Jezusa od lewej strony, całuje i obejmuje Go. Za Chrystusem pokazany jest tłum uczestniczący w tym wydarzeniu, w postaci głów narysowanych jedna nad drugą. Jeden ze straży ujmuje Chrystusa za rękę⁶⁵

Z pierwszej ćwierci XII wieku pochodzi iluminowany rękopis Baury'ego ze szkoły św. Edmunda⁶⁶. Cykl pasyjny jest tu pełny i kończy się *Zdjęciem z krzyża*. Karty podzielone są na dwie poziome części, w których mieszczą się przedstawienia. W scenie *Niesienia krzyża* Chrystus do połowy obnażony niesie krzyż dłuższym ramieniem do przodu. Idący za Nim żołdak uderza Go biczami (gałąź palmowa?). Cały tłum kroczy za nimi z kijami w ręku. Poniżej Chrystus oddaje krzyż Szymonowi z Cyreny, który następnie pokazany jest z krzyżem na ramieniu. Za nimi, z tyłu, stoi tłum żołdaków. W scenie *Wbijania krzyża do ziemi* Chrystus stoi wraz z żołdakami przed trzema stojącymi krzyżami, z których przy środkowym ubijana jest ziemia przez dwóch mężczyzn. Poniżej, w scenie *Ukrzyżowania* Chrystusa w otoczeniu złoczyńców, Stefan podaje Chrystusowi gąbkę z octem umocowaną na włóczni. Na następnej karcie w scenie *Ukrzyżowania* setnik przebija Chrystusowi bok, a złoczyńcom dwaj mężczyźni łamią kości. W dolnej części karty budowie rozsypują się pod wpływem trzęsienia ziemi⁶⁷. Scenę *Wbijania krzyża do ziemi* i oczekiwania na ukrzyżowanie można by porównać do bizantyńskich przedstawień *Obnażenia przed ukrzyżowaniem*, w których Chrystus, obnażony do połowy, stoi obok krzyża. Natomiast sceny *Ukrzyżowania* podobne są w swej kompozycji do miniatur o tym temacie w *Codex Egberti*, gdzie Stefan również podaje gąbkę, a złoczyńcy podobnie mają przełożone ręce przez krzyż, w drugiej zaś miniaturze Longin przebija bok Chrystusa, a złoczyńcom łamane są kości.

W monumentalnej rzeźbie włoskiej XII wieku, która wykazuje związek z antykiem, z bizantyńskimi wytworami z kości słoniowej, z rromańską rzeźbą francuską, niewiele mamy przykładów zastosowania w dekoracji kościoła narracyjnych przedstawień pasyjnych Chrystusa. Oprócz cyklów są to często jednostkowe sceny pasyjne, niekiedy związane ze

⁶⁵ G. Schiller, *Iconography of Christian Art...*, s. 46 (il. 39, 134, 168).

⁶⁶ Karty z pasją znajdują się w dwóch bibliotekach: Nowy Jork, Morgan Library, MS. 521; Londyn, Victoria and Albert Museum, MS. 661.

⁶⁷ M. Rickert, *Painting...*, s. 67–68; G. Schiller, *Iconography of Christian Art...*, s. 80, 246 (il. 285, 300).

scenami wielkanocnymi: płaskorzeźba *Ostatniej wieczerzy* z lat 1110–1120 na ambonie w kościele św. Ambrożego w Mediolanie; płaskorzeźby *Pocałunku Judasza* i *Ukrzyżowania* z roku około 1138 na zachodniej fasadzie kościoła S. Zeno Maggiore w Weronie; płaskorzeźby *Pojmania Chrystusa*, *Przygotowania krzyża* i *Zdjęcia z krzyża* z połowy XII wieku na portalu S. Giovanni in Tumba (Tomba di Rotari) w Monte Sant'Angelo; płaskorzeźba *Zdjęcia z krzyża* z drugiej połowy XII wieku na fragmentach architrawu katedry w Monopoli, obecnie w Sala del Museo; płaskorzeźba *Ostatniej wieczerzy*, z czasu po roku 1162, w portalu S. Giovanni w Pistoii; płaskorzeźby *Ostatniej wieczerzy*, *Umywania nóg*, *Pocałunku Judasza*, *Chrystusa przed Piłatem* i *Biczowania*, *Niesienia krzyża*, z lat 1170–1175, na balkonie przegrody prowadzącej do prezbiterium katedry w Modenie; płaskorzeźba *Zdjęcia z krzyża* (1178) Benedetto Antelamiego w katedrze w Parmie; płaskorzeźba *Ostatniej wieczerzy* na ambonie, z roku około 1180, w katedrze w Volterra; płaskorzeźby *Chrystusa przed Kajfaszem*, *Naigrawania się*, *Piłata myjącego ręce* i *Ukrzyżowania* na świeczniku wielkanocnym, z roku około 1190, w S. Paolo Fuori le Mura w Rzymie; płaskorzeźba *Zdjęcia z krzyża* na ambonie, z początku XIII wieku, w S. Leonardo in Arcetri we Florencji⁶⁸. Prawie we wszystkich przedstawieniach *Ostatniej wieczerzy* Chrystus ukazany jest pośrodku długiego stołu. W Volterra siedzi z boku stołu i podaje Judaszowi chleb. Za Judaszem podkrada się szatan w formie smoka. W Modenie Jezus wkłada Judaszowi pokarm do ust. W Pistoii Judasz ukazany jest przed stołem, naprzeciw Jezusa. Oprócz Mediolanu we wszystkich przedstawieniach na piersi Jezusa spoczywa Jan. W przedstawieniach *Zdjęcia z krzyża* Józef z Arymatei i Nikodem wyjmują gwoździe z ran Chrystusa, stąd też ciało Jezusa wyobrażane jest w pozycjach uzależnionych od tych czynności. W Monte San'Angelo Chrystus ma jeszcze przybite do krzyża wszystkie kończyny. Jeden z zajmujących się ciałem Jezusa wyciąga gwoździe z prawej dłoni długimi kleszczami. W Monopoli uwolniona już jest prawa ręka, którą całuje Maria. Od tyłu ciało Jezusa podtrzymuje Józef, podczas gdy Nikodem wyjmuje obcęgami gwoździe z lewej dłoni. W płaskorzeźbie Antelamiego ciało znajduje się w podobnej pozycji jak w Monopoli, chociaż scena jest bardziej rozbudowana o osoby towarzyszące (Synagoga, Ecclesia, żołnierze itd.). We Florencji ciało Jezusa opada z krzyża podtrzymywane przez Józefa, stojącego na drabinie. Obie ręce są uwolnione i są całowane przez Marię Pannę i św. Jana. Nikodem wyjmuje gwoździe ze stóp Jezusa.

⁶⁸ J. Poeschke, *Die Sculptur des Mittelalters in Italien*, Bd. 1, München 1998, s. 58–59, 90–94, 106–107, 114–117, 123–124, 144–145, 158–159, 166–167 (il. 3, 60, 78, 91–93, 105–17, 138–139, 166, 184–185).

Szczególny rodzaj rzeźby, będącej przykładem ludwisarstwa romańskiego z końca XII wieku, stanowią przedstawienia na drzwiach katedry w Benewencie, które pozostają nadal pod wpływem sztuki bizantyńskiej. Są tutaj między innymi zawarte sceny: *Modlitwa w Ogrójcu*, *Straż świątynna upadająca przed Chrystusem*, w jednej scenie: *Pocałunek Judasza i Pojmanie Chrystusa*, później *Zaparcie się Piotra*, *Oddanie srebrników przez Judasza* i jego śmierć przez powieszenie się, *Niesienie krzyża*⁶⁹

W malarstwie ściennym we Włoszech cykl pasyjny Chrystusa został wykonany w kościele S. Angelo in Formis w około 1100 r. W scenie *Wjazdu do Jerozolimy* witający Chrystusa przed bramą miasta, podobnie jak w sztuce wschodniej, zostali zróżnicowani na dorosłych i dzieci, kładące tkaniny pod kopyta osła na którym siedzi Chrystus⁷⁰. Nie wiadomo, czy freski w nawie kościoła z cyklem pasyjnym Chrystusa zostały namalowane w oparciu o jakieś greckie wzory, których nie znamy, czy zwyczajem włoskim malarz posiłkował się dostępnymi mu bizantyńskimi przykładami. W każdym razie na ich powstanie mogła mieć wpływ działalność Dezyderiusza w niedalekim Monte Cassino i jego malarzy⁷¹. *Ostatnia wieczerza* przypomina schemat zawarty w ewangeliarzu *Rossanensis*. Na powstanie *Obmycia nóg* apostołom miały wpływ wzory, które posłużyły do wykonania miniatury o tym temacie w ewangeliarzu św. Augustyna, gdzie Chrystus obmywa nogi Piotrowi, a apostołowie podzieleni są na dwie grupy, stojące za Chrystusem i Piotrem. Innym elementem był motyw wskazania ręką głowy, czyli prośba o obmycie nie tylko nóg, ale i głowy, widoczny w miniaturze w Psalterzu Khludova z IX wieku i mozaice, z roku około 1025, w kathedron Hosios Lukas⁷². Scena *Zdrady Judasza* (w jednej scenie: *Pocałunku Judasza*, *Pojmania Chrystusa* i *Obcięcia ucha Malchusowi*) przypomina kompozycję w ewangelistarzu Egberta, a *Obmycie rąk przez Pilata* i *Niesienie krzyża* – malowidło w Müstair⁷³. *Naigrawanie się* i jednocześnie *Cierniem koronowanie* wyrosło z tradycji ikonograficznej widocznej w Psalterzu stuttgarckim, gdzie jeden z oprawców uderza stojącego Chrystusa w głowę długą trzcina, a także ze schematu uwidocznionego w wyszehradzkim ewangelia-

⁶⁹ G. Schiller, *Iconography of Christian Art...*, il. 145, 181, 199, 277–278, 286; R. Knapieński, *Drzwi płockie na tle innych brązowych romańskich drzwi kościelnych w Europie. Rozważania nad ikonologią oraz ikonografią drzwi kościelnych*, [w:] *Romańskie drzwi płockie 1154 – ok. 1430–1982*, Płock 1983, s. 25–26.

⁷⁰ G. Schiller, *Iconography of Christian Art...*, s. 22 (il. 44).

⁷¹ *Die Grossen Jahrhunderte der Malerei die Romanische Malerei vom Elften bis zum Dreizehnten Jahrhundert [Wandmalereien, von A. Grabar; Die Buchmalerei, von C. Nordenfalk]*, Genève 1958, s. 33, 36.

⁷² G. Schiller, *Iconography of Christian Art...*, s. 45 (il. 72, 119, 125–126).

⁷³ Tamże, il. 174, 210.

rze koronacyjnym, w którym Chrystus stoi, a po Jego bokach stoją dwie grupy szyderców, wśród nich dwie osoby przyklękające, ułożone symetrycznie do postaci Chrystusa. Schemat pochodzi ze sztuki bizantyńskiej i ma swoje zastosowanie w sztuce włoskiej⁷⁴. Scenę *Ukrzyżowania* ze względu na postać Chrystusa w przepasce na biodrach, Pannę Marię i św. Jana, stojących pod krzyżem, oraz symbole Słońca i Księżycy – można odnieść do malowidła z IX wieku w S. Vincenzo al Volturno. Ponieważ jednak obok krzyża został umieszczony tłum, ta scena ma swoje tradycje ikonograficzne w takich przedstawieniach, jak *Ukrzyżowanie* w Psalterzu Khludova. *Złożenie do grobu*, sposób niesienia ciała Jezusa, przypomina także bizantyńską miniaturę z X wieku w ewangeliarzu w Leningradzie⁷⁵.

Scena *Naigrawania się* i *Cierniem koronowanie* została powtórzona w *Liber precum* z roku 1150⁷⁶ oraz w należącym do tego gatunku modlitewniku Hildegardy z Bingen⁷⁷ i z konwentu cysterskiego w Lilienfeld z roku około 1200⁷⁸. Ta scena została powtórzona także wcześniej w Psalterzu z St. Albans⁷⁹, z tym wyjątkiem, że tutaj Chrystusowi założono przepaskę na oczy. We wszystkich tych rękopisach zawarty jest cykl pasyjny, w którym umieszczona jest także scena *Biczowania*. W *Liber precum* i w monachijskim modlitewniku Hildegardy Chrystus, przywiązany do słupa, jest nagi, a w modlitewniku z Lilienfeld ma przepaskę na biodrach. W *Liber precum* są nadto przedstawienia *Niesienia krzyża* i *Zdjęcia z krzyża*. Scena *Niesienia krzyża* występuje także w modlitewniku Hildegardy⁸⁰. W tym ostatnim ukazane jest *Zdjęcie z krzyża*, w którym Józef podtrzymuje opadające ciało Jezusa po uwolnieniu Jego prawej ręki, ujmowanej teraz przez Marię, a Nikodem kleszczami wyjmuje gwóźdź z lewej ręki, przytwierdzonej jeszcze do krzyża. W *Złożeniu do grobu* Maria stoi nad składanym do grobu ciałem Jezusa. Ciało umieszczają w sarkofagu dwaj uczniowie stojący: jeden przy głowie, a drugi w nogach Jezusa⁸¹.

Następne malowidło ściennie pochodzi już z pierwszej ćwierci lub z drugiej połowy XII wieku i znajduje się w kościele St. Martin w Vicq-

⁷⁴ A. Derbes, *Picturing, the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Paintnig, Franciscan Ideologies, and the Levant*, Cambridge 1996, s. 9, 97–99 (il. 9, 57–62).

⁷⁵ *Die Grossen Jahrhunderte...*, il. na s. 37; G. Schiller, *Iconography of Christian Art...*, il. 235, 237, 246, 335, 346, 348, 565, 568.

⁷⁶ Sélestat, Bibl. Humaniste, MS 104, f. 17r.

⁷⁷ Monachium, Bayer. Staatsbibl., clm. 935, fol. 58v.

⁷⁸ Wiedeń, Öst. Nationalbibl., Cod. 2739, fol. 61v.

⁷⁹ Hildesheim, St. Godehard, Schatzkammer, 1119–1146, s. 43.

⁸⁰ M. Rickert, *Painting...*, s. 64; J. F. Hamburger, *A Liber Precum in Sélestat and the Development of the Illustrated Prayer Book in Germany*, „Art Bulletin” 73:1991, nr 2, s. 209–236 (il. 15–23).

⁸¹ J. F. Hamburger, *A Liber Precum in Sélestat...*, il. 2.

sur-Saint-Chartrier (od XIX wieku znane jako Nohant-Vicq) we Francji. Malowidło to nie jest wynikiem wpływu bizantyzmu, ale zawdzięcza swój charakter tradycji karolińskiej, wyrażonej w indywidualnym stylu malarza. W scenie *Wjazdu do Jerozolimy* pejzaż został zredukowany do grupy stylizowanych drzew. Nie ma tu dzieci. Rozłożona tkanina jest jedynym elementem podkreślającym tryumfalny wjazd Chrystusa. W scenie *Zdrady Judasza* (w jednej scenie: *Pocałunku Judasza*, *Pojmania Chrystusa* i *Obcięcie ucha Malchusowi*) Jezus odwraca się do Judasza, który ujmując Go od lewej strony, chce Go pocałować w policzek. Za Judaszem jeden ze służby także wyciąga rękę, aby ująć ramię Chrystusa. *Obcięcie ucha Malchusowi* przez św. Piotra wraz z ujęciem Chrystusa za ramię przez służbę widoczne jest na malowidle w S. Angelo in Formis⁸². *Ostatnia wieczerza* ma swój pierwowzór w schemacie, który został zastosowany w wyszechradzkiem ewangeliarzu koronacyjnym i w ewangelistarzu z roku około 1140 (Salzburg), oraz jest współczesna rzeźbie na kapitelach kolumn w portalu zachodnim katedry w Chartres (portal był ukończony w roku 1140), w których to przykładach Chrystus zasiada pośrodku stołu ze św. Janem na swoim łonie i Judaszem wyróżnionym przed stołem, wyciągającym rękę w stronę misy (ewangeliarz koronacyjny i rzeźba w Chartres, dzieło Małego Mistrza z St. Gilles)⁸³ Następne sceny to: *Obmycie nóg*, *Niesienie krzyża* przez Szymona z Cyreny, *Chrystus przed Herodem* i *Zdjęcie z krzyża*⁸⁴. *Zdjęcie z krzyża* ujęte jest prawie dosłownie jak w kamiennym reliefie z lat 1085–1100 na słupie w S. Domingo de Silos w Hiszpanii, także w reliefie na kapitelu z roku około 1145 w Pampelonie, w modlitewniku Hildegardy z Bingen lub na marmurowej płaskorzeźbie z roku 1178 Benedetto Antelamiego w Parmie⁸⁵ Jeden z uczniów przyjmuje ciało Chrystusa opadające z krzyża, Maria

⁸² *Die Grossen Jahrhunderte...*, s. 94–95 (il. na s. 93); G. Schiller, *Iconography of Christian Art...*, s. 22, 54 (il. 45, 175).

⁸³ G. Schiller, *Iconography of Christian Art...*, il. 86, 91; M. Kupfer, *Spiritual Passage and Pictorial Strategy in the Romanesque Frescoes at Vicq*, „Art Bulletin” 68:1986, nr 1, s. 38, 40 (il. 7); W. S. Stoddard, *Sculpturs of the West Portals of Chartres Cathedral. Their Origins in Romanesque and Their Role in Chartrain Sculpture, Including the West Portals of Saint-Denis and Chartres*, Harvard 1952; New York–London 1987, s. 143 (il. 40); A. Priest, *The Master of the West Façade at Chartres*, [w:] *Chartres Cathedral, Illustrations, Introductory Essay, Documents, Analysis, Criticism*, ed. by R. Branner, New York–London 1996, s. 164–168.

⁸⁴ M. Kupfer, *Spiritual Passage...*, s. 38–39 (il. 8–9).

⁸⁵ G. Schiller, *Iconography of Christian Art...*, il. 555–557. Odnośnie do płaskorzeźby w klasztorze Santo Domingo de Silos Bernard Schällicke w swojej dysertacji doktorskiej zaliczył ją do wpływów bizantyńskich na sztukę hiszpańską: B. Schällicke, *Die Ikonographie der Monumentalen Kreuzabnahmegruppen des Mittelalters in Spanien*, Berlin 1975, s. 50, 64, 95 (il. 41).

całuje dłoń uwolnionej prawej ręki, a drugi uczeń wyciąga gwóźdź z lewej dłoni jeszcze przytwierdzonej do ramienia krzyża.

Sprzed połowy XII wieku pochodzą dwie karty *Ukrzyżowania* z przedstawieniami Męki Pańskiej i *Maiestas Domini* z wyobrażeniami dwudziestu czterech starców apokaliptycznych. Były częścią mszału i ilustrowały kanon mszy św. Przechowywane są w katedrze w Auxerre, ale – jak twierdzi Meyer Schapiro – należałoby je umieścić w skryptyorium w Tours, gdzie prawdopodobnie powstały. Zachowały się cykle pasyjne Chrystusa we wspomnianym Vicq, także w Le Liget i Tavant, jednakże ten na karcie z katedry w Auxerre ukazuje sceny od momentu *Zdrady Judasza* aż do *Złożenia do grobu*. W scenie *Ukrzyżowania* ukazany jest Chrystus wiszący na krzyżu, któremu jeden z żołnierzy przebija bok, a drugi podaje gąbkę nasączoną octem. Powyżej ramion krzyża w kołach ukazane są: Słońce i Księżyc, ocierające łzy chustą. Na marginesach karty w prostokątnych i kwadratowych polach, licząc od górnego marginesu, narysowane są sceny: *Zdrady Judasza* (w jednej scenie: *Pocałunek Judasza*, *Pojmanie* i *Obcięcie ucha Malchusowi*), następnie zapewne *Chrystusa przed Annaszem* lub *Kajfaszem*, a potem *Pilatem*. Różnione mogą być jeszcze sceny: *Biczowania*, *Obnażenia* i *Złożenia do grobu*. Na marginesach w dwóch kwadratowych przestrzeniach, po bokach wielkiego *Ukrzyżowania*, umieszczeni są dwaj łotrzy, którym żołnierze łamią golenie⁸⁶. Scena *Zdrady Judasza* jest prawie identyczna z malowidłem ściennym w Vicq-sur-Saint-Chartier i z rzeźbą w kapitelu fasady zachodniej katedry w Chartres⁸⁷

W romańskich drzwiach, odlanych z brązu w latach 1152–1154 w Magdeburgu i przeznaczonych dla katedry płockiej (obecnie w fasadzie zachodniej soboru Mądrości Bożej w Nowogrodzie Wielkim), znajdują się cztery sceny związane z cyklem pasyjnym: *Wjazd do Jerozolimy*, *Zdrada Judasza* (*Pocałunek Judasza* i *Pojmanie Chrystusa*), *Biczowanie* i *Zdjęcie z krzyża*. Odnośnie do każdej sceny Ryszard Knapiński podał kilka przykładów, które poprzedzały typy ikonograficzne zastosowane w drzwiach płockich. W przypadku *Wjazdu do Jerozolimy* zostały wymienione: sarkofag Juniusa Bassusa, brązowa kolumna św. Bernwarda z Hildesheim (1015–1022), na której ukazano czyny Jezusa i Jego chwałę z *Wjazdem do Jerozolimy* włącznie, ale także brązowe drzwi w Benewencie, Monreale (fasada zachodnia), Pizie i Weronie oraz drzwi

⁸⁶ M. Schapiro, *Two Romanesque Drawings in Auxerre and Some Iconographic Problems*, [w:] M. Schapiro, *Romanesque Art, Selected Papers*, London 1993, s. 306, 316–318 (il. 2).

⁸⁷ W. St. Stoddard, *Sculpturs of the West Portals of Chartres Cathedral...*, s. 9, 143 (il. 40–41).

drewniane z kościoła St. Maria na Kapitolu w Kolonii. Przy *Pocałunku Judasza i Pojmaniu Jezusa* zostały wyliczone: relief na skrzyńce z kości słoniowej w Brescii, sarkofag pasyny z Werony, ewangeliarz Rabuli, mozaika w S. Apollinare Nuovo w Rawennie, sakramentarz Drogona, Psalterz stuttgartarcki, Psalterz Cottona (Winchester, ok. 1050 r., obecnie w Londynie) oraz drzwi w Monreale (fasada zachodnia), Benewencie, Pizie i Weronie. W związku z *Biczowaniem* pozostają przedstawienia: malowidło, z roku około 1000, w kościele S. Urbano alla Caffarella w Rzymie, miniatura w ewangeliarzu plockim z XI–XII wieku, w Psalterzu stuttgartarckim, w reliefach brązowych drzwi w Benewencie i w Weronie, Pizie, Hildesheim. Do sceny *Zdjęcia z krzyża* zostały odniesione przedstawienia *Ukrzyżowania* w ewangeliarzu Rabuli, na krzyżach iryjskich, rzeźba w Athloe, w ewangeliarzu z Sankt Gallen z końca V wieku, malowidło ściennie w kościele S. Maria Antiqua w Rzymie, mozaiki w Nea Moni (Chios, połowa XI wieku), Dafni (1080), oprawa z kości słoniowej Złotego kodeksu z Echternach (991 r.), krucyfiks św. Gerona (X w.) z katedry kolońskiej, późniejszy krucyfiks z Werden. Odnośnie do *Zdjęcia z krzyża* wskazano na sceny o tym temacie: rzeźbę Benedetta Antelamiego w Parmie, relief z Externstein (1115–1125), drewnianą rzeźbę westfalską z połowy XI wieku (Berlin, Stiftung Preussischer Kulturbesitz), brązowe drzwi w Monreale (fasada zachodnia), Ravello, Trani i w Weronie⁸⁸.

* * *

W powyższych przedstawieniach pasyjnych od czasów Karola Wielkiego, przyglądając się tylko scenie *Ukrzyżowania*, można zauważyć, jak daleko sięga syryjskie rozwiązanie w ewangeliarzu Rabuli (z *colobium*), lub przedstawienie, w którym Chrystus ma przepasane biodra. Także symbole Słońca i Księżycy znalazły już swoje stałe miejsce powyżej ramion krzyża Chrystusowego. W scenie *Niesienia krzyża* to Szymon z Cyreny niesie krzyż dłuższym ramieniem do przodu, poprzedzając Chrystusa. To rozwiązanie raz ukazane w rzeźbie sarkofagowej wczesnego chrześcijaństwa ciągle miało swoje zastosowanie w rękopisach cesarzy salickich. Według Atroszenki i Collins kompozycje narracyjne w Psalterzu utrechckim można odszukać w pracach powstałych na Bliskim Wschodzie w V i VI wieku. Odnajduje się w nich podobne formy pejzażu. Ze względu na podobieństwo niektórych elementów w Pentateuchu

⁸⁸ R. Knapieński, *Credo Apostolorum w romańskich drzwiach plockich*, Płock 1992, s. 9, 88–98 (il. 50–51, 54–55, 58).

Asburnhama prawdopodobne jest przypuszczenie, że oba rękopisy są oparte na hebrajskich źródłach antycznych⁸⁹ Morey, pisząc o źródłach średniowiecznego stylu, powiada, że azjatyckie wpływy, które zostały dostrzeżone w rękopisach pochodzących z grupy Ady, w większości dotarły tutaj poprzez sztukę włoską. Grupa Ady łączy w sobie wiele różnych elementów – łacińskich, azjatyckich, iryjskich, a nawet egipskich – i dzięki temu tworzy naturalny wytwór tego czasu, który jest następnym krokiem w sztuce kontynentalnej po antyku w jego końcowych etapach. Różni się od stylu skryptorium Tours i Reims, a jej ośrodkiem jest Akwizgran. Na rękopisach grupy Ady wyrósł (który rozwinął się później w Nadrenii i sięgnął aż po Saksonię od X do XI wieku, w czasie renesansu sztuki w Niemczech), nazwany ottońskim od saskich władców, kolejnych trzech Ottonów. Otto II ożenił się z grecką księżną Theophano i z tych powodów lub z innych przyczyn w sztuce ottońskiej w Niemczech od samego początku wyrażana była skłonność co do zasad i wiernego odtwarzania form protobizantyńskiego stylu Azji Mniejszej. W sztuce XI wieku w Europie zauważalne są cztery style, z których każdy można odnieść do jednej z dwóch grup hellenistycznej sztuki neokatolickiej i aleksandryjskiej. Jest to styl Ado-azjatycki (grupa Ady) ottońskich Niemiec, który uwidocznił się w rzeźbie longobardzkiej. Jest to sztuka bizantyńska, która stanie się podstawą dla ukształtowania się sztuki włoskiej. Jest to dawny łaciński styl w południowej Francji i w Hiszpanii, kielkujący tutaj, aby przybrać bardziej ekspresyjną formę. Jest to styl, który w żywej, lirycznej formie angielskiej pojawił się na kontynencie, a w dalszej perspektywie w romańskiej rzeźbie francuskiej. Linearyzm był wymysłem angielskim, który w ukształtowanej już formie stosowany był w Europie aż do czasu, gdy został zastąpiony przez symetryczne i statyczne formy. Potem był już gotyk⁹⁰ Czy jednak w takiej kolejności przekazywane były sobie nawzajem rozwiązania ikonograficzne? Przykładowo odpowiedź na to pytanie znajdujemy w fakcie, że w rękopisach ottońskich i salidzkich była zachowywana pewna prawidłowość powtarzania typu ikonograficznego w *Umywaniu nóg* czy *Niesieniu krzyża*. W przypadku *Umywania nóg* motyw przyklęknięcia Chrystusa przed naczyniem z wodą, który pojawił się w *Antyfonarzu* ze szkoły z Sankt Gall z roku około 1000 oraz w wyszehradzkim ewangeliarzu koronacyjnym, i motyw uklęknięcia na dwa kolana w Psalterzu ze skryptorium w Winchester, z roku 1050, za sprawą Anglii został przeniesiony do reliefu w południowej Francji (St. Pons-de-Thomièr) i rękopisu hiszpań-

⁸⁹ V. I. Atroshenko, J. Collins [...], *The Origins of the Romanesque...*, s. 111.

⁹⁰ C. R. Morey, *The Sources of Mediaeval Style...*, s. 49–50.

skiego z XII wieku⁹¹. Anioł spadający z nieba i służący Chrystusowi jako diakon w czasie *Umywania nóg* w Psalterzu z Winchester stoi za Chrystusem w scenie o tym samym temacie w płaskorzeźbie na kapitelu z drugiej ćwierci XII wieku kościoła w Autun⁹².

SOME PASSION OF CHRIST CYCLES IN ART FROM CHARLS THE GREAT TO XII CENTURY

Summary

Looking at the examples of passion of Christ in art until XII century very often we can see the same compositions as in the early christian art. The number or sequence of scenes always is different and it is difficult to find the source of such a situation. Usually it is Italy from which designs came to the whole Europa but sometimes it is England from where the type of picture moved to the south of continent (Christ kneeling on both knees during the washing apostles feet). Still Christ is not showed as suffering but a king which came down from Heaven to save the menkind. It is Simon from Cyrene which carries the cross in front of Jesus on the way to Calvary.

⁹¹ Perpignan, Bibliothèque Municipale, ms. 1, f. 108. Tego rodzaju motyw występuje w płaskorzeźbie w Clermont-Ferrand; H. G i e s s, *Die Darstellung der Fusswaschung Christi in den Kunstwerken des 4.-12. Jahrhunderts*, Roma 1962, s. 66-69 (il. 60); por. płaskorzeźbiony kapitel w krużganku klasztoru w Moissac: M. S c h a p i r o, *The Sculpture of Moissac*, London 1985, s. 58 (il. 75); także kapitel katedry S. Maria del Estany w Barcelonie ze sceną *Umywania nóg* (połowa XII wieku): G. S c h i l l e r, *Iconography of Christian Art...*, s. 47 (il. 136).

⁹² G. S c h i l l e r, *Iconography of Christian Art...*, s. 46 (il. 137).