

Monika Jankiewicz-Brzostowska

(Narodowe Muzeum Morskie w Gdańsku)

Topos dzikiego człowieka i jego recepcja w późnogotyckim malarstwie w Polsce

Jedną z wielu postaci ubarwiających kulturę średniowiecza był dziki człowiek – pojawiający się na marginesach iluminowanych rękopisów, na luksusowych wyrobach rzemiosła, w rzeźbiarskich dekoracjach stall i w detalu architektonicznym, a także na tapiseriach i malowidłach ściennych zdobiących wnętrza kościelne i świeckie. Nieczęsto bywał głównym bohaterem scen, w których go umieszczano, ale był dla ówczesnych odbiorców rozpoznawalny i zawsze wносił specyficzne treści, z którymi powszechnie go łączono.

Celem niniejszego studium jest przedstawienie treści symbolicznych prezentowanych za pośrednictwem postaci dzikich ludzi w zabytkach malarstwa późnogotyckiego, zachowanych w Polsce. Zasięg terytorialny niniejszych rozważań jest pochodną stanu materiału zabytkowego, który istnieje do dziś lub dla którego mamy dokumentację. Wstępna kwerenda objęła wszystkie regiony tradycyjnie uwzględniane w sumarycznych opracowaniach poświęconych sztuce polskiej. Ponieważ jednak okazało się, że zabytki malarstwa zawierające omawiany tu motyw ocalały jedynie na terenie Małopolski, Śląska i Pomorza, do tych regionów ograniczą się dalsze rozważania.

Sztuka gotycka w Polsce doczekała się kompleksowego opracowania w postaci trzytomowego katalogu pt. *Malarstwo gotyckie w Polsce* pod redakcją Adama S. Labudy i Krystyny Secomskiej¹. Wydawnictwo to zawiera dane katalogowe poszczególnych zabytków, przegląd stanu badań i najważniejszych problemów badawczych związanych z nimi oraz bibliografię według stanu z przełomu XX i XXI w. Z tego też względu w poniższych wywodach będą przywoływane jedynie opracowania najistotniejsze z punktu widzenia omawianej tematyki, gdyż prezentacja pełnego stanu badań i literatury w odniesieniu do każdego zabytku z konieczności musiałaby być powieleniem treści wspomnianego wydawnictwa. Ikonografia

¹ *Malarstwo gotyckie w Polsce, Dzieje sztuki polskiej*, t. 2, cz. 3, red. Adam S. Labuda, Krystyna Secomska (Warszawa: Wydawnictwo DiG, 2004) – I: *Synteza*; II: *Katalog zabytków*; III: *Album ilustracji*.

poszczególnych zabytków analizowanych poniżej opracowywana była w różnym stopniu. Prawo dla miasta Głębzcyc opracowywali badacze niemieccy, czescy i polscy. Alicja Karłowska-Kamzowa zwróciła uwagę na fakt, że przedstawienia dzikich ludzi w tym rękopisie to ich najstarsze znane wizerunki w sztuce śląskiej². Mszał katedry wawelskiej nr 2 i Antyfonarz Adama z Będkowa poddała wnikliwej analizie Barbara Miodońska³. Graduał Jana Olbrachta szczegółowo opisał Władysław Terlecki⁴, a w roku 1960 Zofia Rozanow przedstawiła artykuł poświęcony dekoracji iluminatorskiej wybranych dekoracji Graduału, w tym scen z dzikimi ludźmi⁵. Graduał łączycycki, spalony w 1944, szczęśliwie został wcześniej opisany przez Feliksa Koperę, który swoje opracowanie opatrzył licznymi ilustracjami⁶.

Klasycznym opracowaniem toposu dzikiego człowieka w kulturze europejskiej jest niewątpliwie praca Richarda Bernheimera *Wild Men in the Middle Ages*⁷. Autor zebrał wzmianki o dzikich ludziach występujące w mitologiach i literaturze, poczynawszy od czasów starożytnych, dotyczące ich przedstawienia plastyczne oraz wątki wywodzące się z podań i obyczajów ludowych. Wszyscy autorzy poruszający ten temat później odwoływali się do jego ustaleń. Cennym dopełnieniem tej pracy jest katalog nowojorskiej wystawy *The Wild Man. Medieval Myth and Symbolism* autorstwa Timothy'ego Husbana⁸ prezentujący różnorodny i przemyślany wybór ikonografii dzikiego człowieka, w jej rozmaitych aspektach i w różnych mediach, od iluminacji manuskryptów poprzez grafiki i dekoracje drobnych wyrobów rzemiosła po tapiserie i rzeźby. Dorothy Yamamoto z kolei badała rolę dzikiego człowieka jako postaci granicznej, stojącej pomiędzy człowieczeństwem i zwierzęcością oraz powiązane z tym zagadnieniem pytanie o możliwość jego zbawienia, w świetle wybranych dzieł angielskiej literatury średniowiecznej⁹.

² Alicja Karłowska-Kamzowa, *Malarstwo śląskie 1250–1450* (Wrocław–Warszawa–Kraków: Ossolineum, 1979).

³ Barbara Miodońska, *Iluminacje krakowskich rękopisów z I połowy w. XV w Archiwum Kapituły Metropolitalnej na Wawelu* (Kraków: Ministerstwo Kultury i Sztuki Centralny Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków, 1967); *eadem*, „Motywy Mistrza Kart do Gry i jego kopisty w krakowskich rękopisach iluminowanych około połowy XV wieku”, *Biuletyn Historii Sztuki* 39 (1977): 19–30.

⁴ Władysław Terlecki, *Miniatury Graduału z fundacji króla Jana Olbrachta. Źródła artystyczne miniatur i stosunek do grafiki zachodniej, koloryt i ikonografia* (Lwów: Towarzystwo Naukowe w Lwowie, 1939).

⁵ Zofia Rozanow, „Treści literackie miniatur Graduału Olbrachta”, *Pamiętnik Literacki* 51/3 (1960): 203–247.

⁶ Feliks Kopera, *Miniatury rękopisów polskiego pochodzenia w Bibliotece publicznej w Petersburgu. Wiek XIV do XV*, Sprawozdania Komisji do badania Historii Sztuki w Polsce, t. 7, z. 3 (Kraków: Wydawnictwo Akademii Umiejętności, 1903), szp. 424–435.

⁷ Richard Bernheimer, *Wild Men in the Middle Ages. A Study in Art., Sentiment, and Demonology* (Cambridge: Harvard University Press, 1952).

⁸ Timothy Husband, *The Wild Man. Medieval Myth and Symbolism* (katalog wystawy, New York: Metropolitan Museum of Art, 1980).

⁹ Dorothy Yamamoto, *The Boundaries of the Human in Medieval English Literature* (Oxford, NY: Oxford University Press, 2000).

Spośród badaczy polskich ustalenia Bernheimera obszernie przedstawiła Rozanow we wspomnianym już artykule poświęconym dekoracji Graduału Jana Olbrachta. Temat dzikiego człowieka podjął też Maciej Gutowski w jednym z rozdziałów swojej pracy poświęconej wątkom komicznym w polskiej sztuce gotyckiej¹⁰. Wspomina o nim zwięźle Miodońska, omawiając ikonografię małopolskich rękopisów iluminowanych¹¹. Pisząca te słowa podjęła po raz pierwszy to zagadnienie przy okazji analizy treści malowidła z kościoła franciszkanów w Toruniu¹².

Postać dzikiego człowieka, która największą popularnością cieszyła się w średniowieczu, ma swoje korzenie w starożytności. Najdawniejszym jego protoplastą był Enkidu z eposu o Gilgameszu. Później wzmianki na temat dzikich ludzi pojawiły się w greckich opisach ludów zamieszkujących odległe krainy, takie jak Indie czy Etiopia. Wyliczenia ich nie sposób zacząć inaczej niż od wzmianki Herodota, który pisze o dzikich ludziach zamieszkujących górzystą i porośniętą lasami zachodnią część Libii, będącą też siedliskiem dzikich zwierząt i innych ras, jak „ludzie z psią głową i bez głowy, którzy mają oczy na piersi”¹³. W IV w. p.n.e. Ktezjasz pisał o monsturalnych rasach zamieszkujących w Indiach. Relacje tego rodzaju zamieścił również Pliniusz Starszy w swojej *Historia Naturalis* (ok. 77 r. n.e.), pisząc o „włochatych niemowach” żyjących w Indiach¹⁴. W III w. temat ten podjął Solinus w *Collectanea rerum memorabilium*, a dwa wieki później – Martianus Capella w *De nuptiis Philologiae et Mercurii*.

Spośród pisarzy chrześcijańskich temat monsturalnych ras podejmował św. Augustyn, a za nim Izydor z Sewilli (ok. 560–636), który opisując hierarchię bytów w swoich *Etymologiach* umieścił ich przedstawicieli pomiędzy ludźmi a królestwem zwierząt. Tradycję tę podtrzymali Hraban Maur w *De universo* (ok. 844), Honoriusz Augustodunensis w *Imago mundi* (ok. 1100), a Roger Bacon podawał, że w Tybecie żyją istoty o kształtach podobnych ludzkim, ale zachowujące się jak małpy¹⁵. O dzikich lub monsturalnych rasach pisało też wielu innych autorów¹⁶, aż do Konrada von Megenburg (*Buch der Natur*, około 1350) i Hartmanna Schedla (*Liber chronicarum*, 1493).

¹⁰ Maciej Gutowski, *Komizm w polskiej sztuce gotyckiej* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1973), 64–74.

¹¹ Miodońska, *Iluminacje*, 86–87.

¹² Monika Jankiewicz-Brzostowska, *Timor maris. Lęk człowieka przed żywiołem wodnym w gotyckim malarstwie polskim* (Gdańsk: Centralne Muzeum Morskie, 2005), 137–142. Obecnie nadarza się okazja szerszego zaprezentowania tego tematu w kontekście zabytków występujących w Polsce.

¹³ Herodot, *Dzieje*, tłum. Seweryn Hammer, oprac. Romuald Turasiewicz, IV, 191 (Wrocław–Warszawa–Kraków: Ossolineum, 2005), 368.

¹⁴ Bernheimer, *Wild Men*, 87.

¹⁵ *Ibidem*, 93.

¹⁶ Husband – w *The Wild Man*, 6 – wymienia następujących autorów i dzieła: Gerwazy z Tilybury – *Otia imperialia* (ok. 1211), Tomasz z Contimpre – *De natura rerum* (1228–1244), Walter z Metz – *Imago mundi* (1246), Rudolf z Ems – *Weltchronik* (1250–1254), Wincenty z Beauvais – *Speculum naturale* (ok. 1250), Brunetto Latini – *Livres dou Tresor* (1260–1270).

Obok opisów monstrualnych ras zamieszkujących odległe kraje – czy może raczej w nawiązaniu do nich – można wskazać jeszcze jedną grupę utworów literackich, które kształtowały koncept dzikiego człowieka w średniowieczu, a mianowicie legendy o czynach Aleksandra Wielkiego. Jednym z najczęściej cytowanych i powielanych tekstów na ten temat była *Nativitas et victoriae Alexandri magni regis*, najpowszechniej znana pod używanym później tytułem *Historia de preliis Alexandri Magni* – powstała około połowy X w. łaciński przekład autorstwa Leona z Neapolu, greckiego pierwowzoru przypisywanego Pseudo-Kallistenesowi¹⁷. W XI i XII w. kolejni redaktorzy poprawiali i uzupełniali tekst, który zyskał ogromną popularność, tak że przez całe średniowiecze po Europie krążyło kilka wersji wywodzących się od pierwowzoru z X w. W księgozbiorach całej Europy można znaleźć liczne wersje rękopiśmienne i inkunabuły zawierające różne warianty tego utworu. Aleksander Wielki był postacią niezwykle popularną w średniowieczu, nie dziwi zatem fakt, że oprócz licznych redakcji *Historia de preliis...* powstawały pod innymi tytułami opisy legend związanych z dziejami Aleksandra. Większość z nich zawierała mniej lub bardziej rozbudowane opisy spotkań Aleksandra z dzikimi ludźmi – *homines agrestes* – podczas wyprawy do Azji¹⁸.

Kategorią pokrewną pod wieloma względami opisom legendarnych czynów Aleksandra były romanse rycerskie¹⁹. Pojawiają się w nich postacie stale bytujące poza obrębem świata cywilizowanego. Puszcza jest ich domem, jedynym światem, jaki znają. Przedstawicielem tej grupy jest wolarz-olbrzym, którego napotyka Iwen, bohater romansu Chretien z Troyes *Iwen czyli Rycerz z Lwem*, podczas swej tułaczki po lesie Broceliandy²⁰. Olbrzym żyje na leśnej polanie, doglądając stada dzikich wołów. Opisując jego wygląd, autor czerpie porównania ze świata fauny, czyniąc z niego swego rodzaju hybrydę różnych form zwierzęcych²¹. W tym kontekście nie dziwi zapewne, że dzicy ludzie bywali celem polowań na podobieństwo dzikiej zwierzyny. Dzikie zwierzę przedstawiany był nierzadko jako agresor, silny i groźny, często olbrzym, z którym rycerz musiał stoczyć walkę. Powodem takiej walki mogła być niekiedy obrona honoru damy, którą wiedziony powszechnie mu przypisywaną niepokromioną żądzą dziki człowiek porywał. Obrona dam przez walecznych rycerzy stała się jednym z ulubionych tematów iluminacji oraz

¹⁷ Wanda Gawłowska, „Recepcja antycznych biografii Aleksandra Wielkiego w średniowiecznej literaturze zachodnioeuropejskiej (Zarys problematyki)”, *Acta Universitatis Lodzianensis, Folia Literaria* 31 (1991): 187–219.

¹⁸ Bernheimer, *Wild Men*, 89; Husband, *The Wild Man*, poz. 5, 51–54.

¹⁹ Jacques Le Goff, „Levi-Strauss w Broceliandzie”, w *Świat średniowiecznej wyobraźni*, tłum. Maria Radożycka-Paoletti (Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen, Dom Wydawniczy Bellona, 1997), 156 wymienia *Vita Merlini* (1148–49) Gotfryda z Monmouth jako przykład charakterystyczny.

²⁰ *Ibidem*, 154, 170.

²¹ „Miał głowę większą niż łeb konia czy jakiegokolwiek innego zwierzęcia [...], uszy owłosione i wielkie niczym uszy słonia [...], sowie oczy, koci nos, szerokie usta i wilczą gardziel, ostre i czerwone kły dzika” – Le Goff, „Levi-Strauss w Broceliandzie”, 170.

dekoracyjnych wyrobów rzemiosła, takich jak szkatułki czy tapiserie. Ten wątek dał początek następnemu motywowi, a mianowicie poskromieniu dzikiego człowieka przez damę. Motyw ten zapewne był inspirowany opowieścią *Fizjologusa* o polowaniu na jednoroźca²², choć jego interpretacja nie odnosiła się do osoby Chrystusa narodzonego z dziewicy. Alegoria ta odwoływała się do idealnego modelu miłości dworskiej, gdzie uczucie i wola triumfują nad biologicznymi popędami.

Romanse opisywały również perypetie bohatera, który nie urodził się jako dziki człowiek, ale stawał się nim jedynie czasowo. W rezultacie intrygi lub nieszczęśliwego zrzędzenia losu był zmuszony porzucić zaszczytne miejsce w społeczeństwie feudalnym i skryć się w puszczy – uważanej w Europie średniowiecznej za odpowiednik starożytnej pustyni – gdzie żył w stanie pierwotnej dzikości, obywając się bez ciepłej strawy i odzieży²³. W takich razach był to stan przejściowy; po odbyciu pokuty lub zyskaniu szczególnych talentów (np. daru proroczego, jak w przypadku Merlina) bohater wracał do świata cywilizacji²⁴. W opowieściach tego typu pobrzmiewają wywiedzione ze starszej, być może jeszcze antycznej, tradycji przekonania o tym, że dzicy ludzie jako żyjący w bliskim związku z naturą dysponują szczególnymi nadprzyrodzonymi mocami.

Pod wpływem wymienionych dzieł i wielu im podobnych w kulturze średniowiecznej kształtował się obraz dzikiego człowieka. Jak wyżej wspomniano, jego charakterystykę opracował Bernheimer, a po nim Husband. Przytoczone poniżej podstawowe informacje w tej dziedzinie opierają się na ich ustaleniach. Zgodnie z tekstem Herodota uważano, że dzicy ludzie zamieszkują puste, niegościnne rejony, a więc niedostępne puszcze i jaskinie w górach. Ich ciała miały być porośnięte sierścią, z wyjątkiem twarzy, dłoni i stóp. U dzikich kobiet także piersi nie były pokryte włosami. Niektóre wizerunki przedstawiają dzikich ludzi w swego rodzaju ubiorach z liści, mniej lub bardziej stylizowanych. Znane są satyryczne przedstawienia dzikich ludzi staczających quasi rycerskie pojedynki w pełnych zbrojach i hełmach z listowia²⁵. Czasami liście tak szczelnie przykrywają ich ciała, że wyglądają jakby stanowiły ich naturalną okrywą na podobieństwo sierści u zwierząt. Tego typu wizerunki można znaleźć przede wszystkim w droleriach rękopisów iluminowanych. Zdarzają się też przedstawienia, na których dzicy ludzie są po prostu nadzy. Brakuje wśród autorów średniowiecznych zgody co do wzrostu dzikich ludzi. Zasadniczo przedstawia się ich jako podobnych wzrostem do ludzi, ale zdarzają się niekiedy olbrzymy, jak wspomniany wolarz z romansu Chretien z Troyes czy też postać na rysunku Hansa Burgkmaira ze zbiorów National Art

²² *Fizjolog*, I. [Redakcja najstarsza], 22. O jednoroźcu, 2–3, tłum. Katarzyna Jażdżewska (Warszawa: Prószyński i S-ka, 2003), 44.

²³ *Ibidem*, 156.

²⁴ Por. Husband, *The Wild Man*, poz. 8, 59–61.

²⁵ Pojedynek dwóch dzikich ludzi, Israel van Meckenem (ok. 1450–1503), Bocholt (Dolna Nadrenia), około 1480, grafika, ze zbiorów The Art Institute of Chicago, 22.348, por. Husband, *The Wild Man*, poz. 35, 136–139.

Gallery w Waszyngtonie (il. 1). Spotyka się też – szczególnie na marginesach iluminowanych rękopisów – wyobrażenia liliputów, którzy potrzebują obu rąk, by objąć np. pęk róży lub staczają zaciekle pojedynki z ptakiem. Niektórzy pisarze próbowali tę rozbieżność wyjaśnić, twierdząc, że dzicy ludzie mogli zmieniać swój wzrost. Cezary z Heisterbach twierdził, że na własne oczy widział to zjawisko²⁶.



Il. 1. Hans Burgkmair, *Walka w lesie*, 1500–1503, ze zbiorów National Art Gallery w Waszyngtonie, Ailsa Mellon Bruce Fund, B-30554

Źródło: <https://commons.wikimedia.org>, dostęp: 11 VI 2018.

Jak wyżej wspomniano, zamieszkiwali w odludnych regionach leśnych i górskich. W Europie przekazy na ich temat były najbardziej rozpowszechnione w Alpach. Ich siedzibami były jaskinie, jamy podobne do tych, w jakich żyły zwierzęta, lub wydrążone pnie drzew. Niektórzy autorzy wspominali też, że dzicy ludzie klecili prymitywne lepianki z gałęzi i mułu.

Źródłami pozyskiwania ich pożywienia były łowiectwo i zbieractwo. Zasadniczo nie uprawiali roli. Pogląd ten uległ zmianie w późnym średniowieczu, w związku ze zmianami symbolicznej interpretacji tej postaci, o czym będzie mowa nieco dalej. Choć przedstawia się dzikich ludzi z prostymi narzędziami, są to zazwyczaj narzędzia mordu – maczuga, niekiedy wyrwane z korzeniami drzewo, czasami

²⁶ Bernheimer, *Wild Men*, 45.

łuk i strzały. Łuk – broń myśliwego działającego podstępnie, z ukrycia – czynił ich antytezą rycerzy, tradycyjnie walczących mieczem lub kopią, a więc stojących twarzą w twarz z przeciwnikiem²⁷. Dzicy ludzie byli znakomitymi łowcami. Mentalnie bliscy zwierzętom, instynktownie rozumieli zwierzęta. Do przygotowywania stawy nie używali ognia. Spożywali swoje łupy na surowo. Wielu autorów utrzymywało, że uprawiali również kanibalizm.

Ich charaktery, podobnie do obyczajów, uchodziły za skrajnie prymitywne. Nie władali mową – różni autorzy utrzymywali, że wydawali nieartykułowane dźwięki lub pozostawali całkowicie niemi. Żyli samotnie, stronili od towarzystwa, nawet własnej rasy. Najczęściej i najpowszechniej wskazywano na ich niepomowaną porywczosć, agresywne usposobienie, łatwość wpadania w gniew. Cechy te powodowały, że dzicy ludzie nieustannie mieli się wdawać w walki ze zwierzętami, ludźmi i swoimi pobratymcami. Postrzegano ich jako ograniczonych umysłowo i irracjonalnych. Brak możliwości intelektualnych w połączeniu z bardzo ograniczoną możliwością artykulacji sprawiały, że łatwo ulegali frustracji, gniewowi czy strachowi, którym dawali upust wyrwijąc drzewa z korzeniami i płosząc zwierzynę. W równie nieokiełznany sposób poddawali się żądom cielesnym. Zdarzało się, że ich obiektem bywały damy, którym na ratunek spieszyli rycerze – sceny o tej tematyce stanowiły popularny motyw dekoracyjny w rzemiośle i iluminacjach rękopisów. Choć teologowie za św. Augustynem umieszczali dzikich ludzi w hierarchii istot stworzonych, uważano, że skutkiem swego ograniczenia umysłowego nie są zdolni do poznania Boga. Pytanie, czy mogą zostać zbawieni, pozostawało otwarte. Heinrich von Hesler w *Die Apokalypse*, choć uznaje ich za dzieci Adama, nie ma pewności, czy będą zbawieni²⁸.

Dziki człowiek był zatem zaprzeczeniem pojęcia człowieka cywilizowanego, antytezą wszystkiego, do czego aspirował średniowieczny chrześcijanin. Husband podsumowuje jego charakterystykę spostrzeżeniem, że dziki człowiek personifikował największe lęki społeczeństwa średniowiecznego – chaos, obłęd i bezbożność²⁹.

W późnym średniowieczu obraz ten uległ pewnemu przekształceniu. Wraz ze spadkiem znaczenia i prestiżu feudalnego rycerstwa postać dzikiego człowieka zyskała wymiar satyryczny. Dzicy ludzie zastępowali rycerzy w scenach konnych pojedynków, występując, jak na rycinie Israela van Meckenem³⁰, w groteskowo skomplikowanych strojach z liści. Bohaterowie wspomnianej ryciny mają też na swych liściastych hełmach „pióropusze” z rzodkwi i porów. Tego rodzaju scenki

²⁷ Le Goff, „Levi-Strauss w Broceliandzie”, 158 i nn.

²⁸ *Die Apokalypse Heinrichs von Hesler aus der Danziger Handschrift*, hrsg. Karl Helm, Deutsche Texte des Mittelalters VIII, Dichtungen des Deutschen Ordens, Bd. I (Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1907), w. 20071–20074.

²⁹ Husband, *The Wild Man*, 5.

³⁰ Israel van Meckenem, *Pojedynek dwóch dzikich ludzi*, około 1480, The Art Institute of Chicago, 22.348.

służyły ośmieszeniu obciążonej przesadą i sztucznej obyczajowości dworskiej, za którą kryły się niskie pobudki praktykujących ją ludzi – pysznych, swarliwych i obłudnych. Podobny sens miały przedstawienia oblężenia Zamku miłości z udziałem dzikich ludzi. Pierwotne dekoracyjne sceny, gdzie rycerze w pełnych zbrojach oblegają zamek, w którym bronią się damy, niekiedy miotając paciorki, a na innych przedstawieniach np. róże³¹, wywodziły się z tradycji *Romansu o róży* i stanowiły gloryfikację obyczajowości dworskiej w zakresie relacji między kobietami a mężczyznami. Nacisk położony w nich był na więź duchową, pielęgnowanie subtelnych uczuć w eleganckich formach. Miłość fizyczna pojawiała się tu w odległej perspektywie lub wcale. Oblężenia z udziałem dzikich ludzi były drwiną z tego ideału, kierowały uwagę właśnie ku aspektom cielesnym miłości i zazwyczaj niosły aluzję do chęci szybkiego zaspokojenia pragnień zmysłowych.

Dzicy ludzie odgrywali w późnym średniowieczu nie tylko rolę satyryczną. Rozwój miast i wzrost liczby ich mieszkańców stworzył warunki do wykształcenia się odmiennej wizji ich postaci. Bytowanie poza cywilizacją z wady i słabości przemieniło się w godny pozazdrosczenia przywilej. W XV w. pojawiają się tapiserie i iluminacje przedstawiające dzikich ludzi wiodących w swych leśnych ostępach proste, spokojne życie, wolne od hipokryzji i zbędnego sformalizowania, jakie dręczyło ludzi żyjących na łonie cywilizacji. Wizja tej prostej egzystencji zbliżała się do wyobrażeń o świecie złotego wieku. Ugruntowało się przekonanie, że życie blisko natury cechowała pierwotna niewinność, podobna do tej, jaką cieszyli się mieszkańcy rajy przed grzechem pierworodnym³².

Najczęściej przedstawiano tę postać w iluminacjach rękopisów, na tkaninach³³ oraz na wyrobach rzemiosła artystycznego, choć można też znaleźć malowidła ściennie z wizerunkami dzikich ludzi. Wraz z rozpowszechnieniem technik graficznych postacie dzikich ludzi zaczęły pojawiać się też i na nich. Do ich popularyzacji przyczyniły się m.in. karty do gry używane głównie w Niemczech i Szwajcarii, gdzie jednym z pięciu „kolorów” byli dzicy ludzie. W grafice ich sylwetki występują również w kompozycjach heraldycznych.

Jedynym zachowanym w Polsce świeckim zabytkiem zawierającym wyobrażenia dzikich ludzi – a zarazem najwcześniejszym spośród znanych w chwili obecnej – jest zbiór prawa miejskiego dla Głubczyc³⁴, spisany na zlecenie rajców głubczyckich

³¹ Tego typu sceny pojawiają się w iluminacjach rękopisów, ale też na luksusowych wyrobach rzemiosła, stanowiły np. część „żelaznego” repertuaru dekoracji różnego rodzaju przedmiotów z kości słoniowej wytwarzanych m.in. we Francji. Takie sceny zdobią np. zwierciadła z kości słoniowej ze zbiorów Muzeum w Luwrze (z IV ćw. XIV w., nr inw.: OA 7279; około 1350–70, nr inw.: OA 6933).

³² Por. Bernheimer, *Wild Men*, 115, 159; Husband, *The Wild Man*, poz. 31, 125–127.

³³ Por. Hermann Schmitz, *Bildtepciche. Geschichte der Gobelinwirkerei* (Berlin: Verlag für Kunstwissenschaft, b.r), 76 i nn.

³⁴ Codex iuris Lubscicensis, Prawo miejskie dla Głubczyc, Głubczyce, Kraków (?), 1421, skryptor Mikołaj Brevis, katedralis krakowski, iluminator Jan z Żytawy. Pełna nota katalogowa, omówienie

w 1421 r. w Krakowie przez katedralisa krakowskiego Mikołaja Brevisa i ozdobiony iluminacjami przez Jana z Żytawy (il. 2). Mikołaj Brevis, urodzony w Głubczycach, studiował w Krakowie: w roku 1419 uzyskał tytuł bakałarza, w 1422 był magistrem, a w 1431 figuruje w dokumentach Akademii jako „decanus philosophie”. Natomiast autor dekoracji malarskiej, Jan z Żytawy, był łączony ze środowiskiem praskim i prawdopodobnie stamtąd przejął plastyczny motyw dzikiego człowieka. Stylistycznie zatem dekoracja niewątpliwie łączy się z kręgiem sztuki czeskiej. Jednak erudycyjny charakter programu ikonograficznego, którego dziki człowiek jest częścią, każe zastanawiać się nad możliwym udziałem krakowskiego środowiska akademickiego w jego formułowaniu.



Il. 2. Zbiór prawa miejskiego dla Głubczyc, 1421, k. 1

Źródło: *Malarstwo gotyckie w Polsce, Dzieje sztuki polskiej*, red. Labuda, Secomska, ISPAN, t. 2, cz. 3, III: *Album ilustracji* (Warszawa: DiG, 2004).

Na karcie 1 w zwieńczeniu dwóch kolumn tekstu umieszczono tonda, a w nich: po lewej siedzący na tronie król Przemysław Ottokar II, po prawej tenże król w zbroi na koniu. We floraturze na marginesach po lewej małpa z przypasanym mieczem, walcząca za pomocą dzidy z niedźwiedziem, na dolnym marginesie

aktualnego stanu badań i wykaz literatury: Labuda, Secomska, *Malarstwo gotyckie, II: Katalog zabytków*, 326–327; *iidem*, *Malarstwo gotyckie, III: Album ilustracji*, il. CXXXIII.

dziki człowiek o ciele pokrytym włosami z wyjątkiem twarzy, stóp i dłoni, walczący z lwem za pomocą włóczni lub długiej tyczki. Na prawym marginesie dwa ptaki, ten u dołu trzyma w dziobie banderolę z nazwiskiem iluminatora.

Dziki człowiek walczący z lwem zajmuje w tej kompozycji niepoślednie miejsce, co wskazuje, że treści przekazywane za jego pośrednictwem również nie są błahe. Zarówno postać lwa, jak i dzikiego człowieka może być odczytywana na różne sposoby. Tradycyjnie wszystkie kultury widziały w nim symbol siły i odwagi. Autorzy średniowieczni dysponowali jednak szerszym repertuarem odniesień symbolicznych. Według najstarszej, pochodzącej z II w. n.e., redakcji *Fizjologa* postać lwa może symbolizować ukryte bóstwo Jezusa lub stanowić odniesienie do Zmartwychwstania³⁵. Natomiast powstała w X lub XI w. redakcja *Fizjologa* zwana pseudo-bazylikańską wprost porównuje lwa do diabła³⁶. Ta biegunowa rozbieżność możliwych interpretacji nie jest niczym niezwykłym. Warto wskazać jeszcze trzecią możliwość, a mianowicie interpretację lwa jako symbolu siły, okrutnej i ślepej żądzy zabijania. Lew jest jednym z trojga wzbudzających trwogę zwierząt broniących wstępu na świetlistą górę w *Boskiej Komedii*: „ale tuż trwogę poczułem nie-małą, gdy Lew przede mną wyrósł u pobrzeża. Głowę podnosił i jak mi się zdało, szedł prosto na mnie, taki wściekły z głodu, że przerażone powietrze truchlało”³⁷. Podobną wymowę mają fragmenty Psalmów 22(21), 21–22: „Ocal od miecza moje życie, z psich pazurów wyrwij moje jedyne dobro, wybaw mnie od lwiej paszczyki i od rogów bawolich” oraz 91 (90), 13: „Będziesz stąpał po węzłach i żmijach, a lwa i smoka będziesz mógł podeptać”. Jeśli wziąć pod uwagę szczegóły omawianej kompozycji, to ta ostatnia fraza wydaje się najbardziej odpowiadać intencjom autora. Dla właściwej interpretacji całej sceny istotne jest bowiem zrozumienie wzajemnej relacji tych dwóch postaci. Dziki człowiek najwyraźniej przegania tutaj lwa. W kontekście normatywnego charakteru dekorowanego manuskryptu najbardziej odpowiednia wydaje się interpretacja lwa jako symbolu dzikiej, nieposkromionej siły, którą należy ujarzmić. Ujarzmiania dokonuje dziki człowiek, który przeważnie był kojarzony z popędową stroną ludzkiej natury, sterowaną chwilowymi impulsami podstawowych emocji, niezdolną do refleksji i rozumnego kierowania swoimi czynami. Zdarzają się jednak przedstawienia, w których walczący ze zwierzętami dzicy ludzie symbolizują walkę ze złem lub odnowę moralną³⁸.

Jak zatem interpretować pojedynek dzikiego człowieka z symbolizującym agresję i okrucieństwo lwem? Najbardziej przekonująca wydaje się teza, że scenka ta nawiązuje do tematu *Psychomachii*. Opatrzony tym tytułem alegoryczny poemat Prudencjusza, poety wczesnochrześcijańskiego, działającego na przełomie IV i V w. n.e., opisuje

³⁵ *Fizjolog*, I. [Redakcja najstarsza], 1. O lwie, 1–5, 23–24.

³⁶ *Fizjolog*, III. [Z redakcji pseudo-bazylikańskiej], 1. Najpierw o lwie, 3–4, 77.

³⁷ Dante Alighieri, *Boska Komedia, Piekło*, Pieśń I, 44–48, tłum. Edward Porębowicz (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1990), 26.

³⁸ Por. Betty Kurth, *Die deutsche Bildteppiche des Mittelalters*, t. 2 (Wiedeń: Verlag von Anton Schroll & Co., 1926), il. 108–112.

zmagania wiary chrześcijańskiej z bałwochwalstwem w formie zbrojnej walki cnót z grzechami. Poemat zyskał w średniowieczu niebywałą popularność. Zacerpnięty zeń motyw zmagania cnót z grzechami pojawia się często, zwłaszcza w dekoracjach rękopisów. W dekoracji malarskiej datowanego na około 1120 rękopisu z opactwa St. Albans w Anglii pojawiają się postacie cnót odziane w sięgające kolan kolczugi i spiczaste hełmy, zbrojne we włócznie lub miecze³⁹. Oponenti nie ustępują im uzbrojeniem. Rękopis obfituje w realistyczne sceny zadawania ran i parowania ciosów. Podobny wyraz mają dekoracje trzynastowiecznego rękopisu ze zbiorów Bibliotheque Nationale⁴⁰. Artysta ukazuje całe oddziały zbrojnych we włócznie i miecze rycerzy zmierzających pieszo i konno na walną bitwę cnót z grzechami. Pośród nich można dostrzec postacie kobiece, również dosiadające koni i dzierżące tarcze i włócznie⁴¹, a także zadające sobie nawzajem ciosy. Z kolei na ilustracji czternastowiecznego rękopisu Watriquet de Couvin, *Dits*⁴², dedykowanego królowi Karolowi V, ukazano cnoty jako dziewczęta broniące się w zamku obleganym przez również dziewczęce personifikacje grzechów.

Motyw psychomachii stał się składową ikonografią *ars moriendi*, gdzie ujmowano go najczęściej jako pojedynek anioła i diabła o duszę umierającego. W niektórych przypadkach w pojedynku decydującym o wiecznym przeznaczeniu duszy główną rolę odgrywał sam *moribundus*, odpierający zarzuty i pokusy diabelskie⁴³. Przytoczone tu przykłady w żadnym razie nie pretendują do wyczerpania tego złożonego i bogatego zjawiska, mają służyć jedynie zilustrowaniu najogólniejszych cech ikonografii tematu rozwijanego i przekształcanego przecież przez całe wieki średnie. Cechą, która w kontekście niniejszych rozważań wysuwa się na plan pierwszy, jest motyw zbrojnej walki z przywarami, stanowiącej, co prawda, konstrukt alegoryczny, ale w wyobrażeniach plastycznych traktowanej bynajmniej nie w sposób symboliczny, wręcz przeciwnie – bardzo realistycznie – niekiedy wręcz naturalistycznie. Scena z głubczyckiego zbioru praw nawiązuje do takiego charakteru przedstawień. Zbrojna walka – w tym przypadku ze zwierzęciem – choć ma być metaforą moralnych rozterek, jest ukazana stosunkowo realistycznie. Dziki człowiek wprawnie dzierży broń, która dosięga lwa. Ten z kolei odwraca się ku prześladowcy z czytelnym wyrazem cierpienia i obawy. Nie jest tu personifikacją siły, ale pokonanej dzikości. Przedstawiona scena obrazuje wewnętrzne zmagania człowieka, z natury skłonного do irracjonalnych, agresywnych, dyktowanych przez niskie popędy zachowań, który stara się agresję i okrucieństwo odrzucić. Dziki

³⁹ Aurelius Prudentius Clemens, *Psychomachia*, około 1120, St. Albans, British Library, BL Cotton MS Titus DXVI.

⁴⁰ Aurelius Prudentius Clemens, *Psychomachia*, 1289, Francja, Bibliotheque Nationale, BNF Latin 15158.

⁴¹ *Ibidem*, k. 56v.

⁴² Watriquet de Couvin, *Dits*, 1327, Bibliothèque de l' Arsenal, Ms-3525.

⁴³ Por. Maciej Włodarski, „Motyw *psychomachii* w literaturze polskiej XV i XVI wieku”, *Pamiętnik Literacki*, 74/2 (1983): 3–22.

człowiek zmusza do ucieczki lwa, podobnie zbrojna w miecz i dzidę małpa odpędza niedźwiedzia – również często symbolizującego popędliwość i okrucieństwo⁴⁴.

Obie te sceny wydają się nawiązywać do wspomnianej już psychomachii. Fakt, że umieszczono je na początku zbioru praw, może wskazywać, że zdaniem autorów programu ikonograficznego przepisy prawa mają być orężem w walce z agresją, okrucieństwem i bezmyślną przemocą.

Na karcie I r w inicjale U(elich) przedstawiono scenę zabójstwa za pomocą miecza. W zwojach wici roślinnej na marginesie po prawej ukazani zostali dwaj walczący dzicy ludzie, pokryci włosiem z wyjątkiem twarzy, stóp i dłoni. Jeden walczy maczugą, drugi zasłania się tarczą, a we wzniesionej prawej ręce trzyma rosochatą gałąź. Nad nimi anioł grający na fidelu. U dołu po lewej małpa grająca na fujarce.

We wszystkich opracowaniach na temat dzikich ludzi powtarza się motyw agresji i wojowniczości im przypisywanej. Zazwyczaj była to agresja bezmyślna, powodowana bezrozumnym gniewem. Taki charakter ma przedstawiona scena walki. Zestawienie jej z inicjałem przedstawiającym zabójstwo stanowi zapewne rodzaj przestrogi przed uleganiem skrajnym emocjom, które może mieć nieodwracalne i tragiczne skutki.

W środowisku krakowskim powstały cztery rękopisy liturgiczne, których dekoracje przedstawiają dzikich ludzi. Pierwszym jest Mszał katedry wawelskiej nr 2, powstały około 1450 r.⁴⁵ Dzicy ludzie występują w nim dwukrotnie – na karcie 22r oraz 179r. Na karcie 22r, u góry znajduje się inicjał z Adoracją Dzieciątka: P(uer natus est). Wśród zwojów wici roślinnej na dolnym marginesie dwaj dzicy ludzie, okryci włosiem z wyjątkiem twarzy, dłoni i stóp, stają do pojedynku. Ten po lewej, widoczny od tyłu, mierzy z łuku do stojącego naprzeciw po prawej, widocznego z profilu, dzierżącego tarczę w prawej dłoni i maczugę we wzniesionej lewej. Na karcie 179r⁴⁶, u góry jest inicjał ze sceną Zmartwychwstania: R(esurrexi). Wśród zwojów wici roślinnej na dolnym marginesie dwaj dzicy ludzie, pokryci włosiem z wyjątkiem twarzy, dłoni i stóp, odziani w swego rodzaju tuniki z fantazyjnie powywijanych liści, stają naprzeciw siebie z tarczami i włóczniami (il. 3).

⁴⁴ W wyobrażeniach siedmiu grzechów głównych w formie korowodu postaci jadących na różnych zwierzętach, niedźwiedzia dosiadała zazwyczaj personifikacja gniewu (Ira).

⁴⁵ *Missale Cracoviense*, Kraków, około 1450, Mistrz Panny z Jednorożcem i Mistrz Pontyfikału Oleśnickiego, AKMW, nr 2 KP. Pełna nota katalogowa, omówienie aktualnego stanu badań i wykaz literatury: Labuda, Secomska, *Malarstwo gotyckie*, II: *Katalog zabytków*, 355–356; *iidem*, *Malarstwo gotyckie*, III: *Album ilustracji*, il. 1022. W publikacji tej podano, zgodnie ze starszą literaturą, że ilustracje z dzikimi ludźmi występują na kartach XVIIr oraz CLXXIIIr. Obecnie Archiwum i Biblioteka Krakowskiej Kapituły Katedralnej stosuje inną paginację, według której wspomniane ilustracje znajdują się na kartach 22r i 179r. Obie sceny z udziałem dzikich ludzi z Mszału nr 2 katedry wawelskiej: Gutowski, *Komizm*, 66, il. 14 i 15.

⁴⁶ Labuda, Secomska, *Malarstwo gotyckie*, t. 2, cz. 3, II: *Katalog zabytków*, 355 podaje numer karty CLXXIIIr, a wcześniej tak samo: Miodońska, *Iluminacje krakowskich rękopisów*, 87. Wg Gutowskiego, *Komizm*, 65 jest to karta CLXXVIII.

Postać po prawej ma na głowie nakrycie podobne kształtem do czapki frygijskiej, ale wykonane z fragmentów roślinności.



Il. 3. Mszał katedry wawelskiej nr 2, 179r

Źródło: Archiwum i Biblioteka Krakowskiej Kapituły Katedralnej.

Jak trafnie wskazała Miodońska, sceny z dzikimi ludźmi na dolnych marginesach kart wawelskiego Mszału nr 2 stanowią swoisty komentarz do inicjałów⁴⁷. Natomiast dyskusyjne wydaje się twierdzenie, jakoby dzicy ludzie na karcie z inicjałem Zmartwychwstania mogli symbolizować śmierć. Nikt z autorów dotychczas badających symbolikę postaci dzikiego człowieka nie wspominał o tym. Wręcz przeciwnie, jego bliska więź ze światem przyrody, rozumianym w biologicznym sensie, kojarzyła się z witalnością, a także z płodnością. Te skojarzenia wynikały po części z jego antycznego rodowodu sięgającego postaci Enkidu z eposu o Gilgameszu⁴⁸ i powinowactwa z postaciami bóstw w rodzaju Pana, rzymskiego Silvanusa, faunów i satyrów, którzy symbolizowali witalne siły przyrody⁴⁹. Więź dzikiego człowieka z naturą i wpływ, jaki mógł na nią wywierać, podkreślali Ksenofont i Pauzaniusz⁵⁰. Wyobrażenia tego rodzaju zostały przeniesione w czasy średniowiecza. Dzikie człowiek, który żył na odludnych pustkowiach, rozumiał

⁴⁷ Miodońska, *Illuminacje krakowskich rękopisów*, 87.

⁴⁸ Por. Bernheimer, *Wild Men*, 3; Rozanow, „Treści literackie miniatur Gradału Olbrachta”, 233.

⁴⁹ Bernheimer, *Wild Men*, 41 i nn.

⁵⁰ *Ibidem*, 25.

naturę, był jej częścią i partycypował w jej pierwotnej żywotności. Jej przejawem był przypisywany mu nadzwyczajny apetyt seksualny. Z tej przyczyny tańce w przebraniach dzikich ludzi bywały elementem obrzędów weselnych⁵¹. Jeszcze raz wypada podkreślić, że brak wyraźnych przesłanek, by interpretować postacie dzikich ludzi na karcie ze Zmartwychwstaniem jako symbolizujące śmierć. Wydaje się bardziej prawdopodobne, że uosabiać oni mieli świat grzechu ostatecznie pokonany w momencie Zmartwychwstania Chrystusa.

Dodatkowym argumentem na rzecz powyższej tezy może być wymowa symboliczna drugiego przedstawienia dzikich ludzi w tym samym tomie, na karcie z przedstawieniem Adoracji Dzieciątka. Narodzenie i zmartwychwstanie Jezusa znaczą początek i koniec jego działalności na ziemi, a zarazem należą do najważniejszych w historii zbawienia. Dzicy ludzie pojawiają się zatem na kartach Mszału w chwilach, które stanowią punkty zwrotne w duchowej historii ludzkości. Następuje triumf ducha nad materią, woli nad instynktem, trudnego, świadomego wyboru nad reakcją wynikającą ze spontanicznego odruchu. Jak nauczał Kościół katolicki, człowiek wezwany jest do ujarzmiania dyktowanych przez biologię niskich popędów i dokonywania świadomego wyboru drogi postępowania, często wbrew instynktom lub podszeptom chwilowych emocji. W tym kontekście w postaciach dzikich ludzi można dostrzec symbole tych właśnie pierwotnych skłonności. Bytowali wszak na pograniczu światów. Choć fizycznie bardzo ludziom podobni, zachowaniem i sposobem życia przypominali zwierzęta. Personifikowali naturę ludzką funkcjonującą wyłącznie na poziomie popędowym, nieprzemienioną przez chrzest. Liczni teologowie twierdzili, że nie byli zdolni do poznania Boga. Ich poczynaniami kierowały najbardziej pierwotne instynkty i chwilowe impulsy, w żaden sposób nie mitygowane przez racjonalny namysł lub nakazy moralne. Cechowała ich agresja i swarliwość. Wizerunki dzikich ludzi walczących między sobą, z ludźmi lub ze zwierzętami należą do najpowszechniej występujących w plastyce średniowiecznej. Datowany na około 1420 francuski przekład *Historia de preliis...* ze zbiorów British Library⁵² zawiera bardzo charakterystyczny przykład. Ilustracja na karcie 51 przedstawia atak dzikich ludzi i dzików na wojsko Aleksandra⁵³ (il. 4). Z tekstu nie wynika, by był to atak czymś sprowokowany. Wyłącznym powodem wydaje się być właściwa im agresja i wojowniczość.

⁵¹ Husband, *The Wild Man*, poz. 39, 147–149. Najlepiej znany, choć ponury, przykład to paryski „bal płonących” (*Bal des Ardents*) ze stycznia 1393.

⁵² *Le livre et le vraye hystoire du bon roy Alixandre*, Paryż, około 1420, British Library, Royal 20 B XX, k. 51r.

⁵³ Znamienny jest fakt, że choć w tekście owi dzicy ludzie opisywani są jako sześciopalczy, iluminator odwołał się do utrwalonych w jego czasach wyobrażeń na temat wyglądu dzikich ludzi i przedstawił ich postacie jako dwuręczkich, owłosionych na całym ciele z wyjątkiem twarzy, rąk i stóp. Potwierdza to istnienie utartego kanonu wyobrażeń na temat wyglądu dzikich ludzi i iluminator wołał do niego się odwołać.



Il. 4. *Le livre et le vraie hystoire du bon roy Alixandre*, Paryż, około 1420, British Library, Royal 20 B XX, k. 51r

Źródło: British Library Board.

Reasumując, wydaje się, że w kontekście przedstawień Adoracji Dzieciątka i Zmartwychwstania w Mszale nr 2 katedry wawelskiej można interpretować postacie dzikich ludzi jako symbole pierwotnych, grzesznych cech natury ludzkiej, jej chaotycznego stanu przed doznaniem łaski odkupienia, które dało zarówno ludzkości, jak i pojedynczemu człowiekowi możliwość dokonywania świadomych wyborów i panowania nad popędową stroną swojej natury.

Następnym zabytkiem zawierającym wyobrażenie dzikich ludzi jest *Antiphonarium de sanctis* zwane Antyfonarzem Adama z Będkowa⁵⁴, powstałe w latach 1451–1457 jako fundacja testamentalna kanonika Adama z Będkowa realizowana pod nadzorem Tomasza Strzępińskiego.

W tomie I na karcie 154 v namalowano inicjał ze św. Janem Chrzcicielem: D(escendit angelus). Wśród zwojów wici roślinnej na dolnym marginesie widoczni są dwaj walczący dzicy ludzie odziani w stroje z fantazyjnie powywijanych liści. Postać po lewej uzbrojona w tarczę i włócznię, postać po prawej, w przykłęku, lewą ręką dzierży tarczę, a we wzniesionej prawej trzyma maczugę. Miodońska

⁵⁴ *Antiphonarium de sanctis* zwane Antyfonarzem Adama z Będkowa, Kraków, 1451–1457, skrypty Mikołaj Sietesza (Setesza) z Sieteszy k. Przeworska, wikariusz kościoła katedralnego w Krakowie, fundacja testamentalna kanonika Adama z Będkowa realizowana pod nadzorem Tomasza Strzępińskiego, AKMW, nry 48, 49 KP. Pełna nota katalogowa, omówienie aktualnego stanu badań i wykaz literatury: Labuda, Secomska, *Malarstwo gotyckie*, II: *Katalog zabytków*, 357–358; *idem*, *Malarstwo gotyckie*, III: *Album ilustracji*, il. 1036.

ustaliła, że dokładne pierwowzory tych postaci znajdują się na jednej z rycin kart do gry⁵⁵ – ósemce dzikich ludzi – autorstwa Mistrza Potęgi Niewieściej (Meister der Weibermacht)⁵⁶.

Wymowa ideowa sceny walki dzikich ludzi wydaje się zbliżona do tej, jaką można przypisać scenom na marginesach kart Mszału nr 2 katedry wawelskiej. Również oni symbolizują zapewne przede wszystkim pierwotny chaos świata nieznanego Boga⁵⁷. Niemożność Jego poznania była ograniczeniem często przypisywanym naturze dzikich ludzi. Do dalszej refleksji skłania jednak fakt, że ich ciała całkowicie okrywają formy roślinne. Dekoracyjnie wywinięte liście nie tworzą tunik na owłosionych ciałach, jak to można zaobserwować na karcie CLXXII Mszału nr 2. Liście całkowicie okrywają ciała obu postaci, tworząc nawet kaptury na ich głowach. Wypada postawić pytanie, czy jest to wynik wyłącznie wiernego naśladowania przez autora wzoru graficznego, czy może wybór konkretnego wzoru – jakich przecież około połowy XV w. było w Krakowie pod dostatkiem – podyktowany był chęcią wzbogacenia przekazywanych treści o dodatkowy niuans. „Roślinne” stroje dzikich ludzi w omawianej scenie kierują uwagę odbiorcy ku przypisywanym tym istotom związkom ze światem przyrody, z pierwotnymi siłami natury. Scena z dzikimi ludźmi znalazła się na stronie poświęconej postaci Jana Chrzyciela. Jak wiadomo, udał się on na pustynię, czyli na palestyński odpowiednik puszczy, by tam wiodąc życie ascety, oczyścić i wzmocnić duszę, a dzięki temu móc nauczać o zbliżającym się nadejściu Mesjasza. Jego dar proroczy ujawnił się publicznie, gdy stał się mieszkańcem dzikiego, odosobnionego miejsca poza cywilizacją. Dostrzegalny jest tu topos pustyni/puszczy jako miejsca odosobnienia, w którym wybraniec przygotowuje się duchowo do przyjęcia nadprzyrodzonych darów. W takiej perspektywie postacie dzikich ludzi wskazują nie tylko na pierwotny chaos i pomieszanie świata przed nadejściem Mesjasza, ale też na kryjące się w nim tajemne moce czerpiące z pierwotnej, biologicznej żywotności natury, które także wymagają poskromienia i uporządkowania.

Graduale de festis et de dominicis, znane jako *Graduał łączycycki*⁵⁸, czterotomowy rękopis powstały w 1467, ufundowany przez Mikołaja Imbira (Hymbira, Jungbera)

⁵⁵ Zagadnienie rozwoju gier karcianych, które uprawiano w Europie zapewne już w XIV w., jest zbyt rozległe, by je w tym miejscu rozstrząsać. Dla potrzeb niniejszego studium wystarczy wspomnieć, że dzicy ludzie to jeden z pięciu używanych w tym czasie głównie w krajach niemieckich kolorów kart. Pozostałe to: ptaki, kwiaty, jelenie i drapieżniki.

⁵⁶ Miodońska, „Motywy Mistrza Kart do Gry”, 27.

⁵⁷ Miodońska, *Iluminacje krakowskich rękopisów*, 87 i nn.

⁵⁸ *Graduale de festis et de dominicis*, 1467, fundacja Mikołaja Imbira (Hymbira, Jungbera) z Kiszewa, scholastyka łączycyckiego i kanonika krakowskiego dla kolegiaty w Tumie pod Łęczycą. *Graduał* od 1831 znajdował się w Bibliotece Publicznej w Petersburgu, gdzie oglądał go i opracowywał Feliks Kopera. Na mocy traktatu ryskiego rewindykowany do Polski trafił do zbiorów Biblioteki Narodowej. Niestety, wraz z innymi zbiorami tej księżnicy został spalony przez Niemców w 1944. Szczegółową analizę, opis interesujących nas przedstawię i ilustrację jednego z nich zawiera: Kopera,

z Kiszewa, scholastyka łęczyckiego i kanonika krakowskiego dla kolegiaty w Tumie pod Łęczycą, został spalony w Warszawie w 1944.

W tomie IV na karcie 5r znajdował się inicjał A(d te levavi) z wizerunkiem Chrystusa Pantokratora błogosławiącego widocznego na lewym marginesie, adorning go na klęczkach duchownego, zdaniem Koperzy – fundatora. „Niżej łodyga ornamentu przerwana, a w tym miejscu stoi papuga niebieska o żółtawo niebieskim podgardlu, poniżej u samego brzegu pnie się nagi starzec. W środku dolnego marginesu na czerwonym tle biały herb Nałęcz. Ornament roślinny kończy się w połowie skrajnego marginesu pawiem”⁵⁹.

Szczęśliwie, opisywana karta została zreprodukowana w pracy Koperzy⁶⁰, dzięki czemu można stwierdzić, że wbrew zapisowi w tekście, starzec nie jest nagi⁶¹, tylko owłosiony na całym ciele, z wyjątkiem twarzy i dłoni (stopy nie są widoczne na ilustracji). Jak dotąd nie udało się połączyć jego postaci z konkretnym wzorem graficznym. Ikonograficznie najbliższy jest bodaj rycinie związanej z kręgiem Mistrza ES, opisanej przez Husbanda jako wzór dekoracji z dzikimi ludźmi⁶². W mięsistych splotach wypełniającego całą niemal powierzchnię ryciny ornamentu roślinno-kwiatowego autor umieścił postacie trojga owłosionych dzikich ludzi – dwóch mężczyzn chwytających się wijących się łodyg oraz kobiety siedzącej na liściu. Kompozycji dopełniają dwa ptaki, z których jednego – z czubkiem na głowie i długą szyją – Husband identyfikuje jako czaplę. Rycina nie jest bezpośrednią analogią. Charakter samej wici roślinnej – mięsistej, ukwieconej, wijącej się i wypełniającej niemal całą powierzchnię kompozycji – jest tu zasadniczo odmienny od tej z *Graduału* łęczyckiego – smukłej, statycznej, z nielicznymi regularnie rozmieszczonymi liśćmi. Niemniej grafika ta dobrze ilustruje typ przedstawień, do jakiego zapewne odwoływał się autor iluminacji.

Oprócz dzikiego człowieka na karcie ukazano dwa ptaki, po prawej pawia, a po lewej ptaka bardzo przypominającego domniemaną czaplę ze wspomnianej wyżej ryciny⁶³. Paw mógł symbolizować zmartwychwstanie lub postawę duchową chrześcijanina pomnego popełnionych grzechów. Autor powszechnie w średniowieczu cytowanego *Fizjologa* nauczał, że podobnie jak paw, nacieszywszy się swymi piórami, spogląda na swoje nogi i krzyczy z przerażenia, tak chrześcijanin,

Miniatury rękopisów polskiego pochodzenia, szp. 424–435. Nota katalogowa, omówienie badań i wykaz literatury: Labuda, Secomska, *Malarstwo gotyckie*, II: *Katalog zabytków*, 376–377.

⁵⁹ Koperza, *Miniatury rękopisów polskiego pochodzenia*, szp. 432.

⁶⁰ *Ibidem*, fig. 17, sz. 431.

⁶¹ *Ibidem*, fig. 17, sz. 432.

⁶² Krag Mistrza ES, Projekt dekoracji z dzikimi ludźmi, Niemcy (Górna Nadrenia), około 1460–65, National Gallery of Art, Waszyngton, Rosenwald Collection, B-8316, Husband, *The Wild Man*, poz. 46, 165.

⁶³ Koperza, *Miniatury rękopisów polskiego pochodzenia*, szp. 432 określa go jako papugę, ale zarys sylwetki i charakterystyczne odstające pióro na głowie bardzo upodabniają go do czapli z ryciny z Waszyngtonu.

radując się wypełnionym dobrem, powinien pamiętać i opłakiwać swoje grzechy⁶⁴. Czapla z kolei mogła symbolizować ludzi, którzy chcąc uniknąć nieporządku świata i kryjących się w nim sidła diabelskich, odwracają się od rzeczy doczesnych, kierując się ku duchowemu. Autor trzynastowiecznego bestiariusza pisze, że jak czapla ucieka przed burzą, wzbijając się wysoko ponad chmury, tak człowiek duchowy wznosi się ponad utrapienia tego świata i zwraca się ku rozważaniu spraw wiecznych. Jak czapla, choć żywi się tym, co znajdzie w wodzie, to gniazda buduje na drzewach, tak człowiek, choć zmuszony pokrzepiać się na co dzień strawą ziemską, nadzieję pokładać winien w rzeczach wiecznych⁶⁵. Zważywszy, że ponad wymienionymi postaciami iluminator umieścił fundatora, duchownego klęczącego przed Chrystusem, można dopatrywać się w tej kompozycji swoistej deklaracji z jego strony. W ramach takiego programu dziki człowiek symbolizował najpewniej ów niespokojny, grzeszny, przywiązany do materialnej i biologicznej strony egzystencji świat doczesny, pełen szatańskich zasadzek, od którego dystansował się fundator, zwracając się ku władcy najwyższemu i u niego szukając obrony przed czającymi się w świecie pokusami.

Druga postać dzikiego człowieka pojawiała się na karcie 215v tomu IV i następująco została opisana przez Kopereę: „ornament łodygi giętej, pełnej dużych kwiatów, jak czerwona róża o purpurowym odcieniu. Na gałęzi na pół nagi człowiek czepiający się rękami jej splotów. Jego ubiór to tylko jakby kora niebieska łodygi zielonej po odwrotnej stronie dostylizowana do reszty ornamentu. Łodyga purpurowa, zielona i popielato-niebieska”⁶⁶. Opisana tu postać swoim „roślinnym” strojem ponownie zdaje się nawiązywać do symboliki pierwotnej, biologicznej strony ludzkiej egzystencji, która wymagała oczyszczenia i uporządkowania możliwego za pośrednictwem łaski chrztu i związanego z nią duchowego przewodnictwa Kościoła.

Następny rękopis zawierający wizerunki dzikich ludzi to Graduał Jana Olbrachta⁶⁷ powstały w latach 1499–1506, będący fundacją króla złożonego chorobą, która doprowadziła do jego śmierci.

W jego części I, na karcie 263 r znajduje się inicjał ze sceną w najnowszych opracowaniach zatytułowaną *Trójca Święta podejmująca decyzję o zbawieniu ludzkości*: B(enedicta). Wśród zwojów wici roślinnej na marginesach dzicy ludzie:

⁶⁴ *Fizjolog*, II. [Redakcja bizantyjska], 11. *O pawiu*, 1–2, 72.

⁶⁵ *Bestiary: Being an English Version of the Bodleian Library, Oxford M.S. Bodley 764 with All the Original Miniatures Reproduced in Facsimile*, tłum. Richard Barber (Woodbridge: Boydell Press, 2006), 133.

⁶⁶ Kopera, *Miniatury rękopisów polskiego pochodzenia*, szp. 434.

⁶⁷ Graduał Jana Olbrachta: cz. I. *Proprium de tempore*, zwana *Taurus*; cz. II. *Proprium de sanctis*, zwana *Juvenca*; cz. III. *De Sancta Maria Virgine*, zwana *Kleszcz*, Kraków, 1499–1506, pracownia wawelska Macieja z Drohiczyzna, skrypcy katedralni: Stanisław z Buku i Tomasz, fundacja śmiertelnie chorego króla Jana Olbrachta, AKMW, nry 43, 44, 42 KP. Pełna nota katalogowa, omówienie aktualnego stanu badań i wykaz literatury: Labuda, Secomska, *Malarstwo gotyckie*, II: *Katalog zabytków*, 360–362.

dwaj zrywający pąki kwiatów w górnych narożach, ten z lewej z ciałem pokrytym włosami z wyjątkiem twarzy, dłoni, stóp, kolan i łokci, ten z prawej nagi; u dołu odwrócony tyłem nagi dziki człowiek, uzbrojony w tarczę i maczugę, walczący z jasnowłosym młodzieńcem w modnym stroju, zbrojnym w długi, sękaty drąg. Na dolnym marginesie, wśród gęstej wici roślinnej postać w błazeńskiej czapce.

Analizę opisanej dekoracji przeprowadziła Rozanow w erudycyjnym studium opublikowanym w „Pamiętniku Literackim” w 1960 r.⁶⁸ Zreferowawszy obszernie ustalenia Bernheimera, przedstawiła z rozmachem nakreśloną koncepcję interpretacji wszystkich występujących na karcie postaci jako dzikich ludzi. W oparciu o tradycję *Romansu o Róży* wskazała na różnice w wymowie dwóch części tego utworu. Część pierwsza autorstwa Guillaume’a de Lorris stanowiła gloryfikację dwornej, uduchowionej miłości, podczas gdy część druga, którą napisał Jean de Meung, poddawała ten ideał w wątpliwość, punkt ciężkości przenosząc z opiewania duchowej więzi kochanków na dążenie do zmysłowej gratyfikacji. Taką wymowę mają według Rozanow postacie na marginesie omawianej karty. Odwołując się do ryciny Israela van Meckenema, przedstawiającej ośmioro dzikich ludzi w zwojach wici roślinnej (il. 5), autorka dostrzegła też w omawianej dekoracji reminiscencje tematu oblężenia Zamku Miłości, które w wersji z udziałem dzikich ludzi także odwoływało się do chęci zaspokojenia zmysłowych pragnień, miast uduchowionej tęsknoty, jaką wyrażał pierwotny temat z udziałem dam i rycerzy. Rycina Meckenema przeniosła oblężenie w gąszcz wici roślinnej, w którym dzicy ludzie walczyli o spełnienie swych pragnień, wspinając się ku upragnionemu celowi w postaci pąka u góry kompozycji.

Podobny schemat dostrzegła Rozanow w omawianej dekoracji. Jej zdaniem dwie postacie w górnych narożach, naga i owłosiona, sięgające po kwiaty, symbolizują zaspokojenie cielesnych pragnień. Dwie walczące postacie niżej po lewej mają wyobrażać agresywne dążenie do takiego zaspokojenia, a postać w błazeńskiej czapce podkreśla grzeszny charakter opisywanych emocji. Zasadniczy sens tej interpretacji wydaje się słuszny. Znajomość na ziemiach polskich wątków związanych z romansem rycerskim, a tym samym z feudalną kulturą dworską, została przez historyków literatury dowiedziona⁶⁹. Kontynuujący te badania Jacek Wiesiołowski ustalił na podstawie analizy katalogu imion zawartych w *Słowniku staropolskich nazw osobowych* pod redakcją Witolda Taszyckiego, że imiona używane przez szlachtę dowodzą znajomości relacji o wyprawie Argonautów oraz głównych

⁶⁸ Rozanow, „Treści literackie miniatur Gradału Olbrachta”.

⁶⁹ Julian Krzyżanowski jeszcze przed drugą wojną światową opracował znane w Polsce XVI w. romanse rycerskie – por. Julian Krzyżanowski, *Romans pseudohistoryczny w Polsce wieku XVI*, Prace Historyczno-Literackie, nr 25 (Kraków: Wydział Nauki Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, 1926); Krzyżanowski, *Romans polski wieku XVI*, TPN w Lublinie, Prace Komisji Filologicznej nr 5, ogólnego zbioru nr 15 (Lublin: Dom Książki Polskiej, 1934). Były to utwory znane wcześniej w wersji łacińskiej, a w XVI w. przełożone na język polski, m.in.: *Historia o Aleksandrze Wielkim*, *Historia trojańska*, *Historie rzymskie*.



Il. 5. Israel van Meckenem, Ornament z kwiatem i ośmiorgiem dzikich ludzi, 1457–1470

Źródło: Victoria and Albert Museum, London.

cyklów rycerskich, a mianowicie cyklu arturiańskiego, Karola Wielkiego, Wilhelma z Orange, a także sagi o Niebelungach⁷⁰. Jeżeli takie obycie miała warstwa rycerska, to środowisko dworskie z pewnością jej nie ustępowało.

Warto jednak wskazać na pewne szczególne dekoracji, na które być może należałoby spojrzeć nieco inaczej. Jedną z postaci walczących to jasnowłosa młodzieniec w obcisłym stroju, zgodnym z modą okresu, kiedy powstawał *Graduał*. Teza, że jest to dziki człowiek, nie znajduje oparcia w zachowanym materiale zabytkowym. Autorka niniejszego tekstu nie natrafiła na żaden wizerunek dzikiego człowieka kompletnie ubranego. Można spotkać przedstawienia dzikich ludzi w przepaskach z liści lub tunikach, czy też całych strojach z listowia, jednak naśladują one ubiory współczesnych w bardzo odległy sposób. Jeśli spojrzeć na literackie opisy ich postaci, można zauważyć, że nagość lub brak odzieży była jedną z ich konstytutywnych cech. Modny strój i trefiona fryzura każą więc dostrzec w jasnowłosej postaci młodzieńca staczającego pojedynek z dzikim człowiekiem. Sceny takich pojedynków między przedstawicielem świata ludzi żyjących na łonie cywilizacji, przeważnie rycerzami i dzikim człowiekiem, spotykane są wielokrotnie. Często powodem pojedynku jest porwanie lub napaść na damę, do której dzikiego człowieka popychała jego nieujarzmiona żądza. Innym razem bronił się przed prześladowającymi go myśliwymi. W przypadku opisanej kompozycji na myśl przychodzi raczej pierwsza z tych możliwości – oglądamy oto dzikiego człowieka walczącego z jasnowłosym młodzieńcem o możliwość zaspokojenia żądz cielesnych.

Pośrodku dolnego marginesu ukazano mężczyznę w błazeńskiej czapce. Rozanow traktuje go jako jednego z przedstawicieli świata dzikich ludzi. Wypada do tej tezy zgłosić zastrzeżenia. Błazen zajmował w średniowiecznej kulturze własne, bardzo dokładnie określone miejsce⁷¹. Jego wizerunki pojawiają się początkowo w iluminacjach rękopisów jako ilustracje wersów Psalmu 14 i 53: „Mówi głupi w swoim sercu: *Nie ma Boga*”⁷². Frazę tę ilustrowano właśnie postacią błazna, przy czym, jak wynika z treści wersetu z psalmu, głupota miała grzeszny, bezbożny charakter. Błazen symbolizował człowieka, który łamie boski porządek świata, nie zdając sobie sprawy z powagi swych czynów⁷³. Trzeba przy tym dodać, że postać błazna była kojarzona nie tylko z głupotą, ale też z obłąkaniem. Wynikało to po części zapewne z pokrewieństwa obłąkania z chaosem, ale też i z faktu, że niekiedy funkcję błaznów sprawowali ludzie chorzy umysłowo⁷⁴. W pewnych okolicznościach

⁷⁰ Jacek Wiesiołowski, „Romans rycerski w kulturze społeczeństwa późnośredniowiecznej Polski”, w *Literatura i kultura późnego średniowiecza w Polsce*, red. Teresa Jadwiga Michałowska (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN 1993), 145–8.

⁷¹ Gutowski poświęcił postaci błazna osobne miejsce, odrębne od dzikiego człowieka – Gutowski, *Komizm*.

⁷² *Dixit insipiens in corde suo: Non est Deus*. Ps. 14 (13), 2; Ps 53 (52), 2.

⁷³ Mirosław Słowiński, *Błazen. Dzieje postaci i motywu* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1990), 183; Gutowski, *Komizm*, 63.

⁷⁴ Słowiński, *Błazen*, 71.

swoiste kulturowe sacrum otaczające szaleństwo chroniło błazna przed skutkami zbyt śmiałych żartów. Dlatego błazni często nosili wielobarwny strój kojarzący się z pozszywanym z różnych łat strojem człowieka obłąkanego⁷⁵. Łatwo rozpoznawalne są błazeńskie czapki lub kaptury z oślimi uszami, a czasem też z kogucim grzebieniem. W sztuce błazen symbolizował zło i grzech, nierzadko grzechem tym była rozpusta. W połowie XV w. pojawiły się ryciny o charakterze satyrycznym, przedstawiające błaznów uczestniczących w uciechach mających miejsce w Ogrodach Miłości. Najbardziej charakterystyczne tworzył Mistrz ES. Próżno w nich szukać powściągliwości zachowań – pary umizgują się do siebie nader śmiało, a wśród nich centralne miejsce zajmuje błazen⁷⁶. W podobnej roli występuje on – jak się wydaje – na opisywanej iluminacji. Jego postać stanowi jak gdyby drwiący komentarz, rozwiewający wszelkie złudzenia co do sensu opisanych wyżej scen.

Podniesione zastrzeżenia nie zmieniają wymowy ideowej całej kompozycji. Niewątpliwie stanowi ona ostrzeżenie przed uleganiem popędowi ciała, a sceny z udziałem targanych nimi trzech dzikich ludzi i jasnowłosego młodziana ironicznie komentuje z dolnego marginesu błazen.

Jedynym monumentalnym dziełem, na którym przedstawiono najprawdopodobniej dzikich ludzi, jest malowidło wotywnie w kościele p.w. Najświętszej Marii Panny (pofranciszkańskim) w Toruniu (il. 6). W czasie, gdy powstawało, Toruń znajdował się w granicach państwa krzyżackiego, co warunkuje odrębność tego dzieła w zakresie źródeł programu ikonograficznego i konkretnych rozwiązań plastycznych. Z punktu widzenia tematyki zbadanie go w łączności z wcześniej omówionymi zabytkami pozwoli uzyskać pełniejszą wiedzę na omawiany temat. Nie bez znaczenia jest też fakt, że Toruń – również pod rządami zakonu – pozostał ważnym portem na Wiśle i w związku z tym był odwiedzany przez poddanych królów polskich regularnie, co z kolei mogło umożliwiać przepływ idei i motywów plastycznych lub literackich. Zatem z punktu widzenia badań nad funkcjonowaniem toposu dzikiego człowieka zapoznanie się ze wskazanym dziełem może być ze wszech miar pożyteczne.

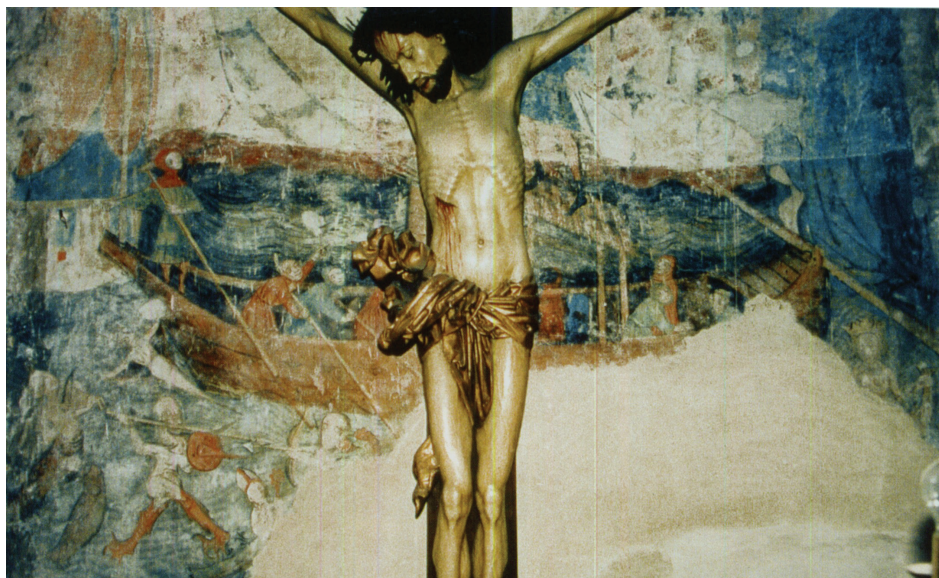
Malowidło, pierwotnie zakomponowane zapewne w formie prostokąta, znajduje się na ścianie północnej. Przedstawia statek wiosłowo-żaglowy płynący po toni wodnej, w której widoczne są fantastyczne istoty: syreny, biskup morski, wodni dzicy ludzie. Nad całością dominują dwie nadnaturalnej wielkości postacie, które najprawdopodobniej przedstawiają – po lewej św. Mikołaja w stroju biskupa, po prawej, Najświętszą Marię Pannę⁷⁷. Wzdłuż dolnej krawędzi kompozycji

⁷⁵ *Ibidem*, 92–93.

⁷⁶ Por. np. „Ogród miłości z grającymi w szachy” czy „Uczta w ogrodzie”.

⁷⁷ Statek z wiosłarzami – malowidło wotywnie z Najświętszą Panną Marią i św. Mikołajem, kościół Najświętszej Panny Marii (pofranciszkański), ściana pn, 1440–1450. Nota katalogowa, omówienie stanu badań i wykaz literatury: Labuda, Secomska, *Malarstwo gotyckie*, II: *Katalog zabytków*, 103; *iidem*, *Malarstwo gotyckie*, III: *Album ilustracji*, il. 223. Później o malowidle pisała Jankiewicz-Brzostowska, *Timor maris*, 129–143.

nieczytelna już dziś inskrypcja pismem gotyckim. Obecnie, zachowane w strefie środkowej i częściowo dolnej, czytelne są kontury i w pewnym stopniu warstwa kolorystyczna. Malowidło datowane jest na drugie ćwierćwiecze XV w., być może na lata 1440–50.



Il. 6. Statek z wioślarzami – malowidło wotywno z Najświętszą Panną Marią i św. Mikołajem, kościół Najświętszej Panny Marii (pofranciszkański) w Toruniu, ściana pn, 1440–1450, fot. M. Brucki, ze zbiorów autorki.

Na program ikonograficzny malowidła składają się: wizerunek statku wiślanego z załogą, fantastyczne istoty w wodzie oraz dwie postacie świętych protektorów flankujące kompozycję. Ukazaną na nim parę walczących wodnych dzikich ludzi należy rozpatrywać w powiązaniu z innymi istotami ukazanymi wokół statku, a szczególnie w związku z dwiema syrenami.

Obecność w wodzie syren w sąsiedztwie żeglującego statku, jak również oczywiste nim zainteresowanie, każą wrócić myślą do opowieści Homera o tym, jak doprowadzają statki do katastrofy⁷⁸. Przypomnieć też należy o posiadanej przez nie władzy nad pogodą, o której w średniowieczu powszechnie pamiętano. Dobitne potwierdzenie tej tezy może stanowić obraz Bicci di Lorenzo⁷⁹ ilustrujący

⁷⁸ „Ty w kraj Syren zajedziesz, czarownic, co zdradzą/ Tych wszystkich, jacy tylko o nich tam zawadzają./ Szaleniec, kto się zbliży i Syren tych śpiewy/ Usłyszysz: ten nie ujrzy nigdy, póki żywy./ Ni małżonki, ni dziątek, ni ziemi rodzinnej./ Tak go zczaruje śpiew tych Syren słodkopłynny./ Które siedzą na łące, a wkoło nich gnaty/ Ludzkie leżą stosami i ciał wyschłych szmaty” – Homer, *Odyseja*, tłum. Lucjan Siemieński, oprac. Zygmunt Kubiak (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1990), XII, w. 39–46, 182.

⁷⁹ Obraz z kolekcji Ashmolean, datowany na 1433 – William Gaunt, *Das Schiff in der Malerei* (Bielefeld: Verlag Delius Klasing & Co., 1976), 27, il. 17; Geoffrey Callender, “A Mediaeval Ship in the

legendę patrona żeglarzy, św. Mikołaja. Syrena przedstawiona jest na nim jako odpowiedzialna za wywołanie sztormu, który ucisza św. Mikołaj. Jest to tym bardziej wymowne, że na malowidle toruńskim również pojawia się ten święty patron żeglarzy, powszechnie czczony na południowym wybrzeżu Bałtyku.

Opis z *Odysei* zyskał interpretację chrześcijańską. Ojcowie Kościoła uznali morską wyprawę bohatera za metaforę losu Kościoła zmagającego się z przeciwnościami doczesnego świata. Syreny w tym kontekście symbolizowały pokusy odwodzące chrześcijan od zabiegów mających na celu zbawienie duszy⁸⁰. Wszystkie elementy przygody Odysa zyskały symboliczne znaczenie. Statek oznaczał Kościół, żeglarze – wiernych, maszt – krzyż, syreny zaś uosabiały pokusy zwodzące wiernych z drogi do zbawienia, które symbolicznie określano jako port. Ambroży z Mediolanu porównał przywiązane do masztu Odyseusza do chrześcijanina, który ocali się w morzu pokus światowych, przyłgnąwszy do drzewa krzyża. Podobnie sądzili św. Augustyn, Maksym z Turynu⁸¹ i Honoriusz Augustodunensis⁸². Herrada z Landsbergu widziała w syrenach wcielenia niebezpieczeństw, przez które Chrystus wiezie Kościół jako swoją Oblubienicę do winnicy zbawienia⁸³. Na gruncie polskim ta metafora pojawiła się w jednym z kazań Mikołaja z Błonia, który mówi, że syreny oznaczają pokusy cielesne utrudniające chrześcijaninowi osiągnięcie zbawienia⁸⁴.

Jedna z syren na toruńskim malowidle dzierży instrument muzyczny, narzędzie kuszenia, którego muzyka ma odbierać żeglarzom pamięć o upragnionym celu podróży i sprawić, by skierowali się na bezdroża zepsucia. Druga, urodziwa panna w koronie, wzmacnia wymowę tego symbolu, dodatkowo wskazując na próżność światową. Obie czyhają nie tylko na życie żeglarzy, ale też na ich dusze.

Podobnie można interpretować dwie walczące istoty u dołu po lewej stronie (il. 7). Pierwsza z nich została ukazana z ciałem podobnym do ludzkiego, z wyjątkiem dolnych kończyn, które zakończone są rozszczepionymi formami

Ashmolean”, w *The Evolution of the Sailing Ship 1250–1580*, ed. Basil Greenhill (London: Conway Maritime Press, 1995) 171–3.

⁸⁰ Wera von Blankenburg, *Heilige und Dämonische Tiere. Die Symbolsprache der deutschen Ornamentik im frühen Mittelalter* (Leipzig: Koehler und Amelang, 1943), 148 i nn.

⁸¹ „Odkąd bowiem Chrystus Pan został przybity do krzyża, odtąd jakby z zatkanymi uszami omijamy niebezpieczne pokusy; nie zatrzymuje nas bowiem zgubny głos doczesnego świata ani nie zbaczamy z kursu słusznego życia na zdradliwe rafy rozkoszy” – Św. Maksym z Turynu, *Homiliae 49: De Passione et Cruce Domini I*; cyt. za: Dorothea Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. i oprac. Wanda Zakrzewska, Paweł Pachciarek, Ryszard Turzyński (Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 1990), 339.

⁸² [Lud chrześcijański] „towarzyszom zatyka uszy woskiem, to jest nauką o wcieleniu Chrystusa, aby odwracali swe serca od występków i pożądlivości cielesnej i dążyli do dóbr niebieskich. Ponieważ dusza ich jest zabezpieczona przed siłą żądz zmysłowych, syreny toną w morzu” – Honoriusz Augustodunensis, *Speculum Ecclesiae*; cyt. za: Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, 340.

⁸³ Blankenburg, *Heilige und Dämonische Tiere*, 153.

⁸⁴ „Tres iste syrenes corporales designant illecebras, que per diversas lascivias attrahunt ad peccatum navigantes per mare huius mundi” – cyt. za: Teresa Szostek, *Exemplum w polskim średniowieczu* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 1997), 156.

przypominającymi nieco liście akantu. Na głowie hełm, w lewej ręce okrągła tarcza z kolcem pośrodku, w prawej, uniesionej, włócznia wymierzona w przeciwnika. Niestety, z postaci przeciwnika zachowała się jedynie partia głowy i częściowo ramion. Wyraźnie widoczny pozostał za to łuk wymierzony w pierwszą istotę. Za głową wygięta forma przypominająca ogon raka. Wobec zniszczenia reszty kompozycji nie podobna dziś stwierdzić, czy jest to fragment ciała jeszcze jednej istoty, czy też zakończenie połowy ciała opisywanego łucznika.

Charakter całej sceny, jak też wygląd i poza postaci zachowanej w całości, budzą skojarzenia z przedstawieniami walczących dzikich ludzi. Wielokrotnie

już przywoływany Bernheimer wykazał m.in., że średniowiecze znało wodnych dzikich ludzi. Występują oni w opisach podróży Aleksandra Wielkiego po Dalekim Wschodzie zawartych w *Historia de preliis...* Według Ariana i Kurcjusza Rufusa Aleksander podczas owej podróży napotkał w północnych Indiach plemię rybożerców, „Icthiophagi”⁸⁵. Kiedy w średniowieczu opis przygód Aleksandra przemienił się w kompilację relacji historycznych i fantastycznych opowieści, ichtiofagów przenoszono niekiedy na dno morza, gdzie mieli żyć, karmiąc się rybami. Według anonimowego autora historii Aleksandra z końca XIII w. *La vraie hystoire dou bon roi Alexandre* władca macedoński miał ich oglądać dzięki szklanemu dzwonowi nurkowemu, w którym opuszczono go na dno morza⁸⁶. Ten opis inspirował wielu autorów iluminacji, którzy chętnie przedstawiali to spotkanie, przy czym wizerunki ichtiofagów były rozmaite – czasem była to para nagich ludzi jedzących surowe ryby, innym razem byli oni owłosieni na całym ciele. Na ziemi polskiej romans o Aleksandrze trafił zapewne na początku XIII w. W wersji tłumaczonej na język polski spotkanie z dzikimi ludźmi nie miało miejsca na dnie morza, ale nad rzeką. Taka informacja znajduje się również w legendzie Aleksandra Wielkiego w *Pantheonie* sandomierskim – kodeksie z 1335 r. zawierającym relację o przygodach Aleksandra pióra Gotfryda z Viterbo⁸⁷.



Il. 7. Wodni dzicy ludzie – fragment il. 6.

⁸⁵ Bernheimer, *Wild Men*, 88.

⁸⁶ Le Goff, *Kultura średniowiecznej Europy*, tłum. Hanna Szumańska-Grossowa (Warszawa: Volumen-Klon, 1994), 380.

⁸⁷ Secomska, *Legenda Aleksandra Wielkiego w „Pantheonie” sandomierskim. Miniatury w kodeksie z 1335 roku* (Wrocław-Warszawa-Kraków: Ossolineum, 1977), 83.

Dzicy ludzie mogli więc zdaniem średniowiecznych autorów zamieszkiwać rzeki, choć częściej opisywano ich jako mieszkańców mórz. Jednego ponoć udało się nawet złowić w pobliżu Oksfordu w roku 1161, ale wobec niepowodzenia prób nauczenia go mowy, wypuszczono go na wolność⁸⁸. Bernheimer wskazał, że morscy ludzie występują niekiedy w literaturze zamiennie z dzikimi kobietami i mężczyznami. Skandynawskie i północnoniemieckie wersje ballady zatytułowanej *Hind Etin*, mówiącej o porwaniu damy, w roli porywacza umieszczają dzikiego człowieka, ale istnieją wersje ballady, w których zastępuje go morski dziki człowiek⁸⁹. O morskim dzikim człowieku – mężczyźnie – mówiły podania ludowe średniowiecznej Skandynawii i północnych Niemiec⁹⁰. W legendach duńskich dzikie kobiety chronią się w wodzie przed pościgiem⁹¹. Znamienny jest przypisywany dzikiemu człowiekowi przez autorów romansów rycerskich zwyczaj rozpaczania przy pięknej pogodzie i radowania się podczas szarugi. Niektórzy autorzy, jak Philippe de Thaurin w bestiarium z początku XII w. i poeta Comte de Bretagne, przypisują ten obyczaj syrenom⁹². Syreny bywały przybranymi matkami dzikich ludzi⁹³. Dzikich ludzi i syreny umieszczano obok siebie także w spektaklach uświetniających ważne wydarzenia polityczne⁹⁴.

Pozostaje pytanie o konkretny plastyczny kształt wyobrażeń morskich dzikich ludzi. W tym przypadku nie wykształcił się tak jednolity model postaci, jak to się stało z dzikimi ludźmi z łądu. W pracy Bernheimera jako morscy dzicy ludzie występują na ilustracjach zarówno nagie postacie ludzkie, jak i hybrydy form ludzkich i rybich⁹⁵. Również Secomska przytacza przykłady wizerunków wodnych dzikich ludzi zasadniczo się od siebie różniące⁹⁶.

Choć nie udało się natrafić na przekonującą analogię dla postaci wodnego dzikiego człowieka z włócznią i tarczą na malowidle toruńskim, to jego uzbrojenie, dynamiczna postawa kojarzą się z przywoływanymi wcześniej rycinami Mistrza Kart do Gry i Mistrza Potęgi Niewieściej, które stanowiły wzory dla twórców iluminacji Mszału nr 2 katedry wawelskiej i Antyfonarza Adama z Będkowa. Do takiego przypuszczenia skłania ujęcie sylwetki. Charakterystyczne dolne kończyny kojarzą się z imitującymi odzież z listowia formami na nogach dzikich ludzi z ryciny

⁸⁸ Bernheimer, *Wild Men*, 39.

⁸⁹ *Ibidem*, 128.

⁹⁰ *Ibidem*, 209.

⁹¹ *Ibidem*, 40.

⁹² Roger Boase, "The Siren in the Storm and the Wild Man's Solace: A Folcloric Motif in Fifteenth-Century Spanish Poetry", *eHumanista* 32 (2016): 668–676.

⁹³ We francuskiej opowieści z XIV stulecia *Tristan de Nanteuil* syrena jest karmicielką tytułowego bohatera (Bernheimer, *Wild Men*, 158).

⁹⁴ Tak było np. w 1437, podczas uroczystości z okazji wjazdu Karola VII do Paryża, kiedy to przy Fontaine de Ponceau prezentowano sceny z udziałem dzikich ludzi, a tuż obok trzy urodziwe dziewczęta przebrane za syreny deklamowały krótkie utwory poetyckie – zob. Bernheimer, *Wild Men*, 69.

⁹⁵ Bernheimer, *Wild Men*, il. 21, 30.

⁹⁶ Secomska, *Legenda Aleksandra Wielkiego*.

Mistrza Kart do Gry, przedstawiającej pięć postaci dzikich ludzi (il. 8). Zamaszysty wykrok przywodzi na myśl postać po lewej u góry. Nie można stwierdzić, że ta rycina służyła za bezpośredni wzór toruńskiemu twórcy, ale wolno domyślać się zbliżonych źródeł inspiracji. Dodatkowo wrażenie to pogłębia fragmentarycznie zachowana postać z prawej, a szczególnie fakt, że mierzy z łuku, z którym dzikich ludzi przedstawiano bardzo często.



Il. 8. Mistrz Kart do Gry, Piątka dzikich ludzi

Źródło: <https://commons.wikimedia.org>, dostęp: 11 VI 2018.

Znajomość motywu dzikich ludzi w środowisku mieszczan toruńskich potwierdza fakt, że dekoracja przedstawiająca ich walczących ze zwierzętami znalazła się w kamienicy przy Rynku Staromiejskim 17⁹⁷. Również w ikonografii zabytków związanych z zakonem krzyżackim pojawia się ten motyw. Dzikie zwierzęta klęczące na jednym kolanie, zamierzający się sękatym kijem i osłaniający dekoracyjną tarczą wieńczy nakrywę jednego z pary dzbanów wykonanych przypuszczalnie w Norymberdze około roku 1500, uchodzących za własność Hartmanna von Stockheim, mistrza niemieckiego w latach 1499–1510⁹⁸.

Za uznaniem omawianej postaci za wyobrażenie morskiego dzikiego człowieka przemawia też fakt, że jego symboliczna wymowa dopełnia treści wyrażonych za pomocą wizerunków syren. W sensie ideowym dzicy ludzie byli bezpośrednimi potomkami antycznych faunów i satyrów. Jak już wyżej wspomniano, co do ich człowieczeństwa opinie były podzielone⁹⁹. Przypisywano im graniczący z groteską prymitywizm zachowań. Uważano, że są niewolnikami namiętności, zwłaszcza żądzы cielesnej i gniewu. Stąd często ukazywano ich walczących. Symbolizowali świat zła, grzechu, upadku, czasem mogli też personifikować niezgodę lub chciwość. Posługiwano się nimi dla ukazania pierwotnego aspektu natury ludzkiej, kierującej się popędami, zniewolonej przez grzech i niskie, skłócone namiętności, nieumocnionej zbawczą łaską chrztu. Ich obecność obok syren dopełnia zatem obraz odmętów grzechu, groźnych *aquae mundi*, po których chrześcijanin miał żeglować do portu zbawienia. W takim kontekście już całkowicie naturalna jest protekcja Najświętszej Marii Panny i św. Mikołaja, mających wspomóc wiernych w starciu z tak licznymi nieprzyjaciółmi.

W podsumowaniu można stwierdzić, że malarskie wizerunki dzikich ludzi zachowane w Polsce w przeważającej większości symbolizują siły chaosu, grzechu i zła. Wszystkie mają kontekst teologiczny, moralizatorski lub dydaktyczny. Zbadanie relacji zachodzących między wizerunkami dzikich ludzi a pozostałymi przedstawieniami na konkretnych malowidłach pozwala dostrzec, jakie aspekty wieloznacznej symboliki dzikiego człowieka występują w danym dziele. W kilku kompozycjach postacie walczących dzikich ludzi oznaczają pierwotne, grzeszne cechy natury ludzkiej, jej chaotyczny stan przed doznaniem łaski odkupienia (Mszał wawelski nr 2, Antyfonarz Adama z Będkowa, Graduał łęczycki, karta 215v), przy czym niekiedy wskazują one nie tylko na pomieszenie świata przed nadejściem Mesjasza, ale też na kryjące się w nim tajemne moce czerpiące z biologicznej witalności natury, które wymagają poskromienia (Antyfonarz Adama z Będkowa, Graduał łęczycki, karty 5r, 215v). W innych przypadkach na pierwszy plan wysuwa się wskazanie, że ów pierwotny świat został pokonany dzięki ofierze

⁹⁷ Jerzy Domasłowski *et al.*, *Gotyckie malarstwo ścienne w Polsce* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 1984), 150.

⁹⁸ Husband, *The Wild Man*, poz. 52, 181–183.

⁹⁹ Bernheimer, *Wild Men*, 6.

Chrystusa (Mszał wawelski nr 2). Są też sceny, gdzie dziki człowiek uosabia przenikające świat doczesny grzech i zło, które czyha na konkretne, przedstawione w ramach kompozycji osoby (Graduał łęczycki, karta 5r, malowidło z Torunia). W osobach tych domyślamy się fundatorów malowideł. W ramach takich kompozycji ukazano też święte osoby, o których protekcję ubiegają się fundatorzy. W niektórych zbadanych dziełach dzicy ludzie symbolizują konkretne grzechy, a mianowicie zbrodniczy, bezrozumny gniew (Prawo miejskie dla Głubczyc, karta Ir) oraz żądzę cielesną (Graduał Jana Olbrachta). Jedyńm wyjątkiem jest postać na pierwszej stronie Prawa miejskiego dla Głubczyc, która reprezentuje duszę ludzką walczącą z prymitywnymi, dzikimi instynktami.

Monika Jankiewicz-Brzostowska

Motive of a Wild Man and its Reception in the Polish Late Mediaeval Painting

Summary

Wild man is a popular figure in mediaeval culture. This study presents his depictions in Polish gothic art against the backdrop of findings of Richard Bernheimer – author of the fundamental monography on the concept of a wild man in European culture, and Timothy Husband – the curator of the 1980 New York exhibition devoted to this subject. In *Missale Cracoviense*, ca. 1450, AKMW, nr 2 KP depictions of wild men complete main images in the initials: Adoration of the newborn Jesus and Resurrection. In these contexts – paired with images referring to crucial events in the history of salvation of mankind depictions of fighting wild men represent chaotic, uncontrollable, conflicted passions of a man not yet guided by the light of faith. In *Antiphonarium de sanctis* founded by Adam of Będków, 1451–1457 two fighting wild men who are present at the bottom of the page with an initial showing John the Baptist probably represent quite similar ideas with perhaps stronger emphasis on their link with nature and its unbridled power. In the fourth volume of *Graduale de festis et de dominicis*, a manuscript from 1467, destroyed by nazis during the WW II, the wild man was shown at the bottom of the page. Above him there was a heron and a peacock and at the top of the page – Christ ruling the world with a clergyman – probably the founder of the manuscript – kneeling before him. According to many mediaeval bestiaries a heron was a symbol of a Christian distancing himself from the secular world and its temporary charms in favour of eternal goods. A peacock was a reminder that a Christian should be always mindful of his own sins. The entire scene refers to the attitude of the clergyman depicted who aspires to eternal bliss by shunning the world with its temptations and chaos symbolized by a wild man. In the first part of the *Graduale* founded by the king Jan Olbracht, 1499–1506, there is a marginal decoration including three wild men, which can be interpreted as a satirical allusion to *Roman de la Rose*, criticizing those following blind urges of carnal desires. The only secular manuscript with images of wild men is the book of borough rights of the town of Głubczyce drawn in 1421.

On its first page there is a wild man fighting a lion. Here the wild man is a symbol of humans fighting against primitive and aggressive tendencies of their own nature under the guidance provided by laws given by the king. The depiction was probably inspired by illustrations to *Psychomachia* showing personified virtues and vices in combat. The second depiction of wild men in the Głubczyce borough rights book shows two of them in a fierce fight next to the scene of murder. This suggests that they symbolize aggressive tendencies of human nature which can lead to violent crimes. The last depiction is to be found in a wall-painting in the Franciscans' church in Toruń. It represents a fight of water wild men. Although they were not quite so popular as wild men living on land many medieval authors mention wild men living in or near the water and taking refuge there in case of danger. In the wall painting in question they are represented together with mermaids surrounding a ship, whose sailors call on Virgin Mary and St Nicholas for help. Therefore water wild men, as well as mermaids shown next to them, can be interpreted as symbols of danger, both physical and spiritual, to the sailors.