

Pieczęć mistyczna księcia Siemowita dobrzyńskiego. O sfragistyce oraz pobożności Piastów kujawskich i mazowieckich u schyłku rozbicia dzielnicowego

Piotr PAJOR

Instytut Historii Sztuki i Kultury, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
<https://orcid.org/0000-0002-1957-8326>

ABSTRAKT Artykuł prezentuje rozważania nad ikonografią pieczęci księcia dobrzyńskiego Siemowita (ok. 1265–1312). Pieczęć ukazuje księcia, który w towarzystwie świętego, rozpoznanego jako św. Szczepan, adoruje ukrzyżowanego Chrystusa. Przedstawienie to, choć bardzo oryginalne, wpisuje się w grupę kujawsko-mazowieckich pieczęci książęcych wyobrażających sceny religijne, do których należą także pieczęcie Leszka Czarnego (krakowsko-sandomierska) oraz Bolesława II mazowieckiego. We wszystkich trzech obiektach podkreślono bezpośredni kontakt władcy ze świętym, Chrystusem lub Matką Boską, dlatego autor proponuje wprowadzenie dla tej grupy terminu „pieczęć mistyczna”. Dokładne źródła ikonografii pieczęci Siemowita nie są znane, gdyż obiekt wyprzedza podobne przedstawienia innych władców. Zapewne wywodzi się ona z mistyki franciszkańskiej (ewentualnie cysterskiej), brak jednak dowodów na związku księcia z minorytami.

SŁOWA-KLUCZE Piastowie, Kujawy, pieczęcie, sfragistyka, mistyka, Siemowit dobrzyński

ABSTRACT *The Mystical Seal of Duke Siemowit of Dobrzyń. On the Sphragistics and Religiosity of the Kuyavia and Mazovia Piasts Towards the End of the Fragmentation of the Polish Realm Period.* The article presents an examination of the seal of the duke of Dobrzyń, Siemowit (b. ca. 1265, d. 1312), with special focus on its iconography. The seal shows the duke adoring Christ on the Cross, accompanied by a saint identified as St Stephen. This representation, even though very singular, fits into the group of Kuyavian and Mazovian ducal seals showing religious scenes, which also includes seals of Leszek the Black (the Cracovian-Sandomirian seal) and Boleslaus II of Mazovia. Since all these seals place an emphasis on the directness of the ruler's contact with a saint, Christ or the Virgin Mary, the author proposes the term “mystical seal” to denote this group. The exact sources of the iconography of Siemowit's seal are not clear, since it predates similar images of other rulers; it most probably derives from Franciscan (or possibly Cistercian) mysticism; there is, however, no evidence of the duke's links with the Minorite Friars.

KEYWORDS Piast dynasty, Kuyavia, seals, sphragistics, mysticism, Siemowit of Dobrzyń

PIECZĘCIE jako podstawowe instrumenty uwierzytelnienia dokumentu należały do kluczowych elementów kultury prawnej średniowiecza. Tłoki pieczętne ze scenami figuralnymi były również istotnym składnikiem ówczesnej ikonosfery, zwłaszcza że – jakkolwiek wiele z nich stanowiło unikatowe dzieła rzemiosła – służyły łatwej i szybkiej reprodukcji przedstawienia trafiającego do odbiorców w postaci woskowych odcisków. Ważną cechą przedstawień napieczętnych było na ogół silne skonwencjonalizowanie. Ich treść, stanowiąca jeden z najważniejszych kanałów średniowiecznej propagandy władzy, zwykle odnosiła się do osoby dysponenta. Przedstawienie to musiało być zrozumiałe dla odbiorców, co najłatwiej można było osiągnąć przez jego powtarzalność i stypizowanie. Zdarzają się też jednak pieczęcie o charakterze jednostkowych dzieł sztuki, wyraźnie odróżniające się od innych obiektów podobnego typu ikonografią, kompozycją czy walorami artystycznymi i przez to będące wyjątkowo interesującym tematem, którego przeanalizowanie wymaga użycia najbardziej klasycznych metod historii sztuki, tym bardziej że są to często badania pionierskie. Jednym z najciekawszych dzieł tego rodzaju jest pieczęć księcia dobrzyńskiego Siemowita, której poświęcone jest niniejsze studium (il. 1).

KSIAŻĘ I JEGO PIECZĘĆ – PROGRAM I KONTEKSTY SIGILLUM SIEMOWITA DOBRZYŃSKIEGO

Książę Siemowit, właściciel omawianej pieczęci, nie należy do najbardziej rozpoznawalnych ani też najbardziej zasłużonych władców czasów rozbitcia dzielnicowego¹. Był wnukiem potężnego Konrada mazowieckiego, najmłodszym z synów Kazimierza I kujawskiego, rodzonym bratem Władysława Łokietka i Kazimierza II łączyckiego, a przyrodnim – Leszka Czarnego i Ziemomysła inowrocławskiego. Powinowactwo łączyło go z książętami halickimi: ożenił się z Anastazją, córką

Lwa I, a przez swoją siostrę Eufemię był z kolei szwagrem Jerzego I. Mimo tych koligacji sam władał niewielkim, słabym i raczej peryferyjnym księstwem dobrzyńskim, nad którym samodzielne rządy objął w roku 1287. Wcześniej, wraz z rodzonymi braćmi, współrządził w niedziale dość rozległą dzielnicą obejmującą Dobrzyń, Brześć Kujawski i Łęczycę. Już po objęciu władzy we własnym księstwie dwukrotnie ją tracił. W roku 1293 został uprowadzony przez Litwinów, w których niewoli pozostawał przez kilka lat, być może aż do 1297 r. W roku 1304, kiedy był zapewne podporządkowany politycznie Wacławowi II, został obalony i uwięziony przez buntowników dowodzonych przez Wojysława Trojanowica, zapewne działającego w porozumieniu z którymś z zewnętrznych wrogów księcia. Po powrocie do władzy współpracował z Władysławem Łokietkiem, lecz niekoniecznie owocnie – przyjmuje się, że to właśnie on ostatecznie przekonał brata do zaangażowania krzyżaków w sprawę Pomorza Gdańskiego w 1308 r. Zmarł prawdopodobnie w roku 1312.

Pieczęć Siemowita nie była dotąd analizowana przez historyków sztuki². Pochylali się nad nią historycy, lecz i z tej perspektywy stan badań jest raczej skromny. Nie chodzi tu wyłącznie o niewielką liczbę publikacji, lecz także fakt, że nie udało się dotąd rozwikłać żadnego z podstawowych problemów badawczych, które wiążą się z tym intrygującym dziełem. Problemy te – jak sądzę – można zarysować następująco: określenie charakteru sceny, pełne rozpoznanie programu ikonograficznego (w tym przede wszystkim postaci po lewej stronie Chrystusa i powodów, dla których została tu ukazana), wreszcie zrekonstruowanie dróg wykształcenia się typu pieczęci tak dalece odbiegającego od powszechnych wzorów sigillów europejskich władców.

Omawiana pieczęć dotrwała do dziś w postaci jednego odcisku, zawieszonego pod dokumentem z roku 1291, na mocy którego książę na dwanaście lat zwolnił z należnych opłat wieś Glewa należącą do biskupstwa

1. Podsumowanie stanu wiedzy o życiu Siemowita zob. Janusz Bieniak, „Siemowit. Ok. 1265–1312”, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 37 (Warszawa–Kraków: Polska Akademia Nauk, 1996–1997), s. 67–69. Zob. też: Stella M. Szacherska, „Kancelaria Siemowita księcia dobrzyńskiego”, *Studia Źródłoznawcze. Commentationes* 11 (1966), s. 79–110.

2. Poza ogólnikowymi wzmiankami, jak np. Michał Walicki, „Wyposażenie artystyczne dworu i kościoła”, w: *Sztuka przedromańska i romańska w Polsce*, t. 1, red. Michał Walicki (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1971), s. 302; Przemysław Mrozowski, „Patronat artystyczny książąt mazowieckich”, w: *Dziedzictwo książąt mazowieckich. Stan badań i postulaty badawcze. Materiały sesji naukowej zorganizowanej przez Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum i Archiwum Główne Akt Dawnych*, 27–28 października 2016 r., red. Janusz Grabowski, Rafał Mroczek, Przemysław Mrozowski (Warszawa: Arx Regia, 2017), s. 165, przyp. 13.



1 Pieczęć księcia Siemowita dobrzyńskiego, odcisk z 1291 r.,
Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie, Zbiór dokumentów
pergaminowych, nr 6470. Fot. Archiwum Główne Akt Dawnych

włocławskiego³. Odcisk z niebarwionego wosku o średnicy ok. 8 cm jest poważnie uszkodzony – została odłamana cała jego dolna część. Po lewej heraldycznie stronie ubytek dochodzi niemal do połowy pola pieczęci, po prawej i w części środkowej jest nieco mniejszy, ale i tak poważnie utrudnia interpretację przedstawienia. Ponadto zachowana część jest nieco przetarta i naznaczona licznymi powierzchniowymi uszkodzeniami, co bardzo negatywnie wpływa na postrzeganie szczegółów sceny. W wyniku zniszczenia niemal połowy otoku z legendy pozostała jedynie partia o treści „+ S SEMOVITI [...] BRINEN”. Całość rekonstruuje się jako „S(IGILLUM) SEMOVITI DEI GRA(TIA) DVCIS DOBRINEN(SIS)”⁴.

Centralne miejsce w polu pieczęci zajmuje wizerunek Chrystusa na krzyżu, zachowany w całości, choć

uszkodzony powierzchniowo. Sam krzyż ma formę ograniczoną do minimum: pozbawiony titulusa, złożony jest z prostych belek – długich, a przy tym wąskich. Wiszące na nim ciało jest skrajnie wychudzone, o długich, nienaturalnie cienkich kończynach, które wydają się zupełnie pozbawione muskulatury. Także klatka piersiowa i brzuch, choć słabiej czytelne, wskazują na drastyczne wyniszczenie. Wyróżniają się natomiast dość duża głowa oraz wyraźnie przeskalowane, płasko ułożone dłonie, których znaczne rozmiary pozostają w kontraście z wiotkimi przedramionami. Można sądzić, że podobnie nieproporcjonalnie duże były stopy, zachowane tylko częściowo.

Linia tworzona przez głowę, korpus i nogi Chrystusa ma łamany, zygzakowaty przebieg – nogi są silnie

3. Archiwum Główne Akt Dawnych (dalej: AGAD), Zbiór dokumentów pergaminowych 1155–1370, sygn. Zb. dok. perg. nr 6470.

4. Franciszek Piekosiński, *Pieczęcie polskie wieków średnich*, cz. 1: *Doba piastowska* (Kraków: Nakładem własnym, 1899), s. 137; Szacherska, „Kancelaria Siemowita księcia dobrzyńskiego”, s. 91. Rozwinięcie to przyjęto w literaturze przedmiotu; zob. Zenon Piech, *Ikonaografia pieczęci Piastów* (Kraków: Universitas, 1993), s. 218; Marcin Hlebionek, *Pieczęcie Piastów kujawskich* (Inowrocław: Polskie Towarzystwo Heraldyczne, 2011), s. 83.



2 Św. Franciszek (?), relief z kościoła Franciszkanów w Nowym Korczynie, 2. połowa XIII w. Fot. Piotr Pajor

podciągnięte i zgięte w kolanach prawie pod kątem prostym. Mimo wychudzenia, całe ciało wyraźnie ciąży ku dołowi tak, że ręce wyciągnięte są lekko ku górze. Otoczona nimbem głowa przechyła się na prawo. Niestety, twarz uległa niemal zupełnemu zniszczeniu.

Prawą stronę pola zajmowała postać wpatrzona w Ukrzyżowanego, wyciągająca ku Niemu ręce. Obecnie zachowała się tylko jej uszkodzona głowa, ręce i barki. Chociaż nie można tego stwierdzić z całą pewnością, adorant ów najprawdopodobniej klęczał, ponieważ jego głowa znajduje się na wysokości brzucha Chrystusa, a co ważniejsze – znacznie poniżej ramion postaci stojącej po lewej stronie krzyża. Zachowane partie ciała trzech osób są podobnych rozmiarów, zatem adorant

z pewnością nie został pomniejszony. Odrzucona do tyłu głowa i dynamiczny gest wyciągniętych rąk – które zdają się już niemal dotykać ramienia Chrystusa, lecz z woli autora pieczęci zastygły w minimalnym oddaleniu – sugerują, że klęczący przeżywa rodzaj religijnej ekstazy. Jego oblicze zachowało się niewiele lepiej niż twarz Ukrzyżowanego, jednak na podstawie wzajemnej relacji ich głów można domniemywać, że obie postaci utrzymywały kontakt wzrokowy.

Po lewej stronie krzyża stoi smukły wyprostowany święty, którego status określa nimb okalający głowę. Jego postać, zachowaną niemal w całości (z wyjątkiem dolnej partii nóg), okrywa długa obszerna szata w rodzaju tuniki, dopasowana na piersi i w talii, bardziej luźna poniżej pasa, o rękawach rozszerzających się ku końcom. W uniesionych rękach święty trzyma kadzielnicę.

Tożsamość obu osób towarzyszących Chrystusowi była przedmiotem dyskusji. Franciszek Piekosiński widział w postaci adoranta lamentującą kobietę, jednak późniejsi badacze słusznie rozpoznali tu samego księcia Siemowita, wszak niepodobna sobie wyobrazić, by pieczęć księżca ze sceną figuralną, nawet tak osobliwa, pozbawiona była wizerunku właściciela⁵. Jak zresztą zobaczymy dalej, ogólny koncept przypomina lepiej zachowane sigilla Leszka Czarnego i Bolesława II mazowieckiego, na których obaj władcy pojawiają się osobiście. Więcej problemów stwarza rozpoznanie postaci stojącej. Pierwsi badacze pieczęci poprzestawali na określeniu tej figury jako świętego. W inwentarzu AGAD uznano za prawdopodobne – zapewne z uwagi na najpopularniejszą konwencję ikonograficzną – że jest to św. Jan⁶. Zdaniem Zenona Piecha jest to św. Franciszek z Asyżu, którego obecność miałaby dowodzić zaczerpnięcie tej mistycznej sceny osobistej adoracji krzyża z duchowości franciszkańskiej⁷. Rozumowaniu Piecha trudno odmówić słuszności, samą identyfikację świętego należy jednak odrzucić. Nie znamy wczesnych przedstawień św. Franciszka z kadzielnicą, a ponieważ jest ona jedynym atrybutem postaci na pieczęci, powinna umożliwiać jej identyfikację, a nie być jedynie „symbolem czci i uwielbienia dla ukrzyżowanego Chrystusa”⁸. Ponadto święty na pieczęci nie ma stygmatów, które mogły być widoczne

5. Piekosiński, *Pieczęcie polskie wieków średnich*, s. 137; Szacherska, „Kancelaria Siemowita księcia dobrzyńskiego”, s. 91; Piech, *Ikonaografia pieczęci Piastów*, s. 218–219.

6. AGAD, Zbiór dokumentów pergaminowych 1155–1370, sygn. Zb. dok. perg. nr 6470.

7. Piech, *Ikonaografia pieczęci Piastów*, s. 123–124.

8. Ibid., s. 124.

na dobrze zachowanej dłoni, a jego szata nie jest przepasana sznurem – nieodłącznym elementem habitu franciszkańskiego, zawsze występującego w ikonografii świętych tego zakonu, czego przykładem mogą być zarówno liczne XIII-wieczne przedstawienia z odległej Italii, jak i prawdopodobnie najstarsze polskie wyobrażenie św. Franciszka, czyli relief z kościoła Minorytów w Nowym Korczynie⁹ (il. 2).

Wydaje się więc, że nieprzepasana szata świętego nie jest zakonnym habitem, ale albą diakona, a trzymana przezeń kadzielnica pozwala rozpoznać go jako św. Szczepana. To oczywiście mało popularny atrybut pierwszego męczennika, na ogół ukazywanego z palmą, księgą i jednym bądź kilkoma kamieniami, którymi mieszkańcy Jerozolimy zadali mu śmierć. Kadzielnicy nie uwzględnia się też w wielu leksykonach ikonograficznych¹⁰, można jednak wskazać przedstawienia tego świętego, zarówno wcześniejsze, jak i późniejsze od omawianej pieczęci, które eksponują trzymany przez męczennika trybularz. Z tym właśnie atrybutem ukazano św. Szczepana na kielichu datowanym na VI lub VII w., odnalezionym w syryjskim Attarouthi (Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art, nr 1986.3.10; il. 3)¹¹. Z tradycji bizantyńskiej wywodzą się także przedstawienia tego świętego w katedrach w Cefalu (przed 1148) i Monreale na Sycylii (lata 80. XII w.)¹². Ponadto w bizantyńskich przedstawieniach św. Szczepana trybularz jest nie tylko sprzętem liturgicznym



3 Wizerunek św. Szczepana na kielichu ze skarbu z Attarouthi, VI–VII w., Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art, nr 1986.3.10. Fot. Metropolitan Museum of Art, domena publiczna

9. Według Romualda Kaczmarka grupa reliefów zachowanych w Nowym Korczynie powstała u schyłku wieku XIII pod wpływem rzeźby włoskiej; zob. id., *Italianizmy. Studia nad recepcją gotyckiej sztuki włoskiej w rzeźbie środkowo-wschodniej Europy (koniec XIII – koniec XIV wieku)* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2008), s. 118–128. Marek Walczak datował ich powstanie na lata 30. XIII w. i powiązał je z warsztatem nagrobka Władysława Łokietka w katedrze krakowskiej, co jednak nie wydaje się przekonujące; zob. id., *Rzeźba architektoniczna w Małopolsce za czasów Kazimierza Wielkiego* (Kraków: Universitas, 2006), s. 114–116. Por. Piotr Pajor, *O budowaniu królestwa. Książęce i królewskie fundacje architektoniczne w Małopolsce jako środek reprezentacji władzy 1243–1370* (Kraków: Towarzystwo Naukowe Societas Vistulana, 2020), s. 49–52.

10. Np. Karl Künstle nie wymienia kadzielnicy wśród atrybutów św. Szczepana (s. 544) ani nie uwzględnia jej w indeksie atrybutów; zob. id., „Stephanus (26. Dezember)”, w: *Ikographie der christlichen Kunst*, t. 2: *Ikographie der Heiligen* (Freiburg im Breisgau: Herder & CO. G.M.B.H. Verlagsbuchhandlung, 1926), s. 544, 605–606. Helen Roeder wzmiankuje kadzielnice w kontekście przedstawień wizji św. Romualda (w której trzyma ją św. Apolinary biskup) oraz Zachariasza; zob. ead., *Saints and Their Attributes. With a Guide to Localities and Patronage* (London–New York–Toronto: H. Regnery Company, 1955), s. 87.

11. Heather A. Badamo, „Attarouhi Treasure”, w: *Byzantium and Islam. Age of Transition, 7th–9th Century*, red. Helen C. Evans, Brandie Ratliff (New Haven–London: Yale University Press, 2012), s. 41–44.

12. Zob. Sulamith Brodbeck, *Les saints de la cathédrale de Monreale en Sicile. Iconographie, hagiographie et pouvoir royal à la fin du XIIe siècle* (Rome: École Française de Rome, 2010), s. 456–459.



4 Św. Szczepan, miniatura z Troparium Caliguli (f. 3v), XI w., Londyn, British Library, Cotton MS Caligula A XIV. Fot. commons.wikimedia.org, CC BY-SA 4.0

wskazującym na godność diakona, lecz także symbolem odwołującym się do siedemnastej mowy św. Proklosa, patriarchy Konstantynopola w latach 434–446, który

określił Szczepana „kadzielnicą łaski” Boga¹³. W sztuce zachodniej kadzielnica – jako atrybut św. Szczepana – pojawiła się zapewne właśnie pod wpływem bizantyńskim¹⁴, a do najstarszych przykładów takiego przedstawienia należy XI-wieczny angielski rękopis Troparium Caliguli (Londyn, British Library, Cotton MS Caligula A XIV, f. 3v; il. 4)¹⁵. Spośród dzieł późniejszych można wskazać kwatere polptyku Zwiastowania opatrzoną sygnaturą Lorenza Veneziana i datą 1371 r. (Wenecja, Galleria Accademia, nr 9)¹⁶ czy obraz Vittore Carpaccia z 2. dekady XVI w. (Tulsa, Philbrook Museum of Art, nr 1961.9.13)¹⁷.

Trzeba przyznać, że we wszystkich tych wyobrażeniach św. Szczepana kadzielnica współwystępuje z innymi atrybutami, najczęściej księgą lub kamieniami, wizerunek na pieczęci Siemowita jest więc – tak czy inaczej – nietypowy. Ponieważ jednak trybularz nie wydaje się samodzielnym atrybutem żadnego innego świętego, rozpoznanie to trzeba uznać za wysoce prawdopodobne.

Istnieje ponadto związek między kultem św. Szczepana a księciem Siemowitem: pierwszy męczennik chrześcijaństwa był patronem kościoła parafialnego w Dobrzyniu¹⁸. Szczepan występuje tu więc jako osobisty patron i orędownik, a jego obecność jest zarazem odwołaniem do terytorialnej władzy księcia. Poza występowaniem na pieczęciach postaci *strictie* religijnych, patroni ważnych miejscowych kościołów pojawiali się w podobnym charakterze na znakach instytucji terytorialnych, głównie jednak samorządów miejskich. Do najbardziej znanych i udanych pod względem artystycznym należą pieczęcie Spiry, Kolonii i Londynu, prezentujące patronów tamtejszych katedr – Matkę Boską,

13. „Erat Stephanus gratiae thuribulum”; zob. S. Procli CP Episcopi, „Oratio XVII. Laudatio sancti protomartyris Stephanis”, w: *Patrologia Graeca*, t. 65, wyd. Jacques P. Migne (Paris: Imprimerie Catholique, 1864), szp. 811.

14. Gaynor Nitz, „Stephan, Erzmart., 26.12 (3. 8. Auffindung d. Relqq)”, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 8, szp. 396.

15. Alger N. Doane, *Anglo-Saxon Manuscripts in Microfiche Facsimile*, t. 19: *Saints' Lives, Martyrologies, and Bilingual „Rule of St. Benedict” in the British Library* (Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2010), s. 19.

16. José María Salvador-González, „The Virgin Mary as a Model of Obedience in the Patristic Tradition and Her Representation in the Late Medieval Iconography of the Annunciation”, *Social Sciences and Humanities Journal* 10 (2015), s. 13–14.

17. Jan Lauts, *Carpaccio. Gemälde und Zeichnungen. Gesamtausgabe* (Köln: Phaidon, 1962), tabl. 173.

18. Kościół ten obecnie nie istnieje – spłonął w 1767 r., a funkcje parafialne przejął kościół pofranciszkański; zob. Aldona Andrzejewska, „Dobrzyń nad Wisłą – z problematyki przemian osadniczych”, w: *Pogranicze polsko-pruskie i krzyżackie*, t. 2, red. Kazimierz Grążawski (Włocławek–Brodnica: Lega, 2007), s. 241–243; Wiesława Duży, „Dobrzyń nad Wisłą”, w: *Atlas historyczny Polski*, t. 6: *Kujawy i ziemia dobrzyńska w drugiej połowie XVI wieku*, red. Wiesława Duży, cz. 2: *Komentarz. Indeksy* (Warszawa: Instytut Historii PAN, 2021), s. 207.

św. Piotra i św. Pawła¹⁹. W Polsce podobny charakter mają pieczęcie krakowskiej rady (mniejsza ze św. Wacławem oraz większa z obydwoma patronami katedry na Wawelu – św. Wacławem i św. Stanisławem; il. 5) i ławy (ze św. Stanisławem), a także wzorowana na drugiej z wymienionych pieczęć rady Poznania ze św. Piotrem i św. Pawłem, którym poświęcony jest tamtejszy tum²⁰. Zbliżone pod tym względem zdają się także pieczęcie Leszka Czarnego i Bolesława II mazowieckiego, które współtworzą z omawianą zwartą grupę. Z drugiej jednak strony męczeńska śmierć za wiarę, będąca najdoskonalszą drogą naśladowania Chrystusa na krzyżu, wzmacnia wymowę pieczęci – stanowi niejako pomost między politycznym przesłaniem przedstawienia a manifestacją osobistej pobożności władcy.

Przyczyny, dla których Siemowit zdecydował się na pieczęć o programie tak dalece odbiegającym od przyjętych zasad komponowania pieczęci władców, nie zostały dotąd przekonująco wyjaśnione. Stella Maria Szacherska, monografistka kancelarii księcia, uznała, że pieczęć prezentuje Siemowita jako władcę pozostającego pod kuratelą Kościoła. Współgra to z wymową najstarszego samodzielnego dokumentu księcia – nadania dla biskupstwa włocławskiego, dokonanego na prośbę biskupa Wisława. W dokumencie tym „rola księcia jest jakby pomniejszona, zamazana”, co łączyło się ze scedowaniem na Kościół wymierzenia kary za wykroczenie przeciwko przyznawanym przywilejom i z niejasnym zakresem ulg podatkowych, a także z niespotykaną w Polsce redakcją arengi, odwołującą się do wzorów dokumentów papieskich²¹. Badaczka zasugerowała przy tym (co prawda – jedynie w przypisie), że pieczęć Siemowita mogła być wzorowana nie tylko na pieczęci jego matki Eufrozyny, lecz także na sigillach dostojników kościelnych, a zwłaszcza na pieczęci Floriana, prepozyta płockiego, a od 1318 r. tamtejszego biskupa, który używał



5 Większa pieczęć krakowskiej Rady Miejskiej, odcisk z 1425 r., Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie, Zbiór dokumentów pergaminowych, nr 5025. Fot. commons.wikimedia.org, CC BY-SA 4.0

jej jeszcze na początku swojego episkopatu. Jest ona znana jedynie z opisu zamieszczonego w XVI-wiecznej księdze sądu grodzkiego w Brześciu Kujawskim, sporządzonego w związku z zawartą wówczas transakcją na dobrach należących w XIII w. do opactwa cysterskiego w Szpetalu. Jednym z dokumentów wpisanych do księgi była widymacja dawnego nadania poczynionego przez Kazimierza I kujawskiego, sporządzona w 1318 r., pod którą zawieszono pieczęcie biskupów gnieźnieńskiego, lubuskiego oraz płockiego (przy czym tej ostatniej, w związku z niedawnym objęciem godności biskupiej, Florian używał jako prepozyt)²². Według wspomnianego opisu na pieczęci przedstawiony był „cruх et persona

19. Brigitte M. Bedos-Rezak, „Mobile Technologies and the Mobilization of Medieval Urban Identity”, *The Medieval Journal* 8, nr 1 (2018), s. 158–162.

20. Marian Gumowski, *Najstarsze pieczęcie miast polskich XIII i XIV wieku* (Toruń: Towarzystwo Naukowe w Toruniu, 1960), s. 177–178; Zenon Piech, „Święty Stanisław szafarzem korony Królestwa Polskiego. Ze studiów nad średniowieczną sfragistyką miasta Krakowa”, *Rocznik Krakowski* 57 (1991), s. 14–16; Henryk Seroka, *Herby miast małopolskich do schyłku XVIII wieku* (Warszawa: DiG, 2002), s. 30; Wojciech Drelicharz, *Idea zjednoczenia królestwa w średniowiecznym dziejopisarstwie polskim* (Kraków: Towarzystwo Naukowe Societas Vistulana, 2012), s. 347.

21. Szacherska, „Kancelaria Siemowita księcia dobrzyńskiego”, s. 88–91.

22. Stella M. Szacherska, „Z dziejów kancelarii książąt kujawskich w XIII w. Dwa nieznanne dokumenty szpetalskie”, *Studia Źródłoznawcze. Commentationes* 5 (1960), s. 1–2, 19–20; ead., „Kancelaria Siemowita księcia dobrzyńskiego”, s. 91, przyp. 89.



6 Pieczęć księcia Kazimierza I kujawskiego, odlew metalowy ze zbiorów Pracowni Nauk Pomocniczych Historii i Źródłoznawstwa Uniwersytetu Jagiellońskiego, D42. Fot. Piotr Pajor



7 Pieczęć księcia Leszka Czarnego ze sceną walki, odcisk z 1273 r., Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie, Zbiór dokumentów pergaminowych, nr 6450. Fot. Archiwum Główne Akt Dawnych

in cruce affixa, sub cruce persona flectens”²³. Wśród materiałów dotyczących tej samej transakcji, wpisanych do brzeskiej księgi sądowej, przytoczono też dokument księcia Siemowita z roku 1296 i odnotowano, że wisiała pod nim pieczęć tegoż władcy. Fakt ten, wraz z dokładnym opisem pieczęci pozostałych biskupów, które dołączono do pierwszego z dokumentów, skłonił Szacherską do wykluczenia pomyłki ówczesnych właścicieli dokumentów lub pisarza sądowego, chociaż nie była ona jednak zupełnie niemożliwa. Jeśli opis jest prawdziwy, to i tak nie przesądza o bliskim związku między dwiema pieczęciami. Sama Szacherska zestawiała opis pieczęci Floriana z sigillum kantora poznańskiego Boguśła, pochodzącym z 1. połowy XIII w., które w ostro-
 owalnym polu prezentowało tronującą Madonnę oraz umieszczonego poniżej adoranta, znacznie w stosunku do niej pomniejszonego. Nie jest to w polskiej sfragistyce XIII w. przypadek odosobniony i jeśli na pieczęci Floriana ukazano adorację ukrzyżowanego Chrystusa w podobnej konwencjonalnej formule (co jest o tyle prawdopodobne, że mowa o pieczęci prepozyta, nie – biskupa, zapewne nie była to więc duża pieczęć okrągła), mogła być ona dla pieczęci książęcej jedynie ogólnym źródłem inspiracji, twórczo i nowatorsko rozwiniętym. Nie sposób jednak zweryfikować tej tezy.

W POSZUKIWANIU ŹRÓDEŁ NARRACYJNEJ FORMUŁY PIECZĘCI SIEMOWITA DOBRZYŃSKIEGO

Osobliwą cechą pieczęci Siemowita dobrzyńskiego jest nie tylko sam temat, lecz także sposób jego ujęcia pozbawiony cech typowego przedstawienia reprezentacyjnego, utrwalający księcia w intymnej chwili ekstazy modlitwy i ukazujący go na tych samych prawach, co Chrystusa i św. Szczepana. Wydaje się, że przynajmniej do pewnego stopnia taki charakter sceny ma genezę lokalną. Już w połowie XIII w. na dworach książąt Kujaw i Polski centralnej występowało zjawisko, które można określić mianem fabularyzacji przedstawień napieczętnych. Pierwszym prezentującym je dziełem jest starsza z dwóch bardzo podobnych pieczęci Kazimierza I kujawskiego, ojca Siemowita, w sumie pięta używana przez tego władcę (il. 6). O ile cztery wcześniejsze pieczęcie księcia zawierają konwencjonalne, reprezentacyjne wizerunki konnego rycerza, kolejne dwie ukazują rozbudowane sceny walki z lwem. Wyraźnie określono w nich miejsce akcji – przedpole warownego zamku, głównego bohatera – księcia odzianego w zbroję z hełmem garnczkowym, wyposażonego w miecz i pawęż, oraz jego przeciwnika – lwa. Pojawia się tam również postać drugoplanowa: stojący na murach zamku strażnik dmący w róg. Dynamiczny charakter akcji podkreślono przez zatrzymanie jej w momencie poprzedzającym

23. Ead., „Kancelaria Siemowita księcia dobrzyńskiego”, s. 91, przyp. 89.



8 Pieczęć księcia Ziemomysła inowrocławskiego, odlew metalowy ze zbiorów Pracowni Nauk Pomocniczych Historii i Źródłoznawstwa Uniwersytetu Jagiellońskiego, D54. Fot. Piotr Pajor

ostateczny triumf księcia: Kazimierz, stojąc w wykroku na lekko ugiętych kolanach, odchylony nieco do tyłu, wyrzutem prawej ręki przebił już mieczem pierś lwa, zwierzę jednak jeszcze żyje i – wspięte na tylnych łapach – atakuje pazurami książęcą tarczę²⁴. Ten sam schemat kompozycyjny zastosowano także na pieczęciach Bolesława Pobożnego (w użyciu zapewne od 1253 r., jako jedyna z pieczęci tego rodzaju należała do księcia spoza linii Konrada mazowieckiego²⁵) oraz Leszka Czarnego (jako księcia sieradzkiego, znana od 1273 r., ale używana być może już od 1264; il. 7), a jedyną istotną różnicą są odmienne gatunki groźnych bestii, z którymi zmagają się książęta: w pierwszym przypadku jest to smok, w drugim – gryf²⁶. Na pieczęci Leszka obecny jest nadto anioł z kadzielnicą ukazany na niebie, niejako wychylający się zza krawędzi pola obrazowego, co dodatkowo podkreśla otwarty charakter kompozycji. Najbardziej wyrazista jest pod tym względem pieczęć innego z synów Kazimierza I kujawskiego – Ziemomysła inowrocławskiego, która redakcją tematu najdalej



9 Pieczęć księcia Leszka Czarnego ze św. Stanisławem, odcisk z 1287 r., Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie, Zbiór dokumentów pergaminowych, nr 6464. Fot. Archiwum Główne Akt Dawnych

odbiega od ojcowskiego wzoru (il. 8). Warowna budowla została ograniczona do odcinka muru z bramą o przeskalowanym przełocie, z której wybiega książę, co zasugerowano bardzo mocnym wykresem: jego lewa noga oraz unoszona pędem pochwa miecza pozostają jeszcze we wnętrzu bramy. Lew, tu również już przebity mieczem, znajduje się natomiast powyżej poziomu stóp księcia, co sugeruje, że został ugodzony w locie, gdy skoczył ku nadbiegającemu Ziemomysłowi.

Już wcześniej na Śląsku oraz w Wielkopolsce wizerunkom książąt rycerzy towarzyszyły schematycznie oddane fortyfikacje, najprawdopodobniej będące zobrażeniem rządzonych przez nich domen, jednak w pieczęciach Kazimierza I kujawskiego, jego synów oraz Bolesława Pobożnego wprzęgnięto je w narrację opowiadającą o księciu, który heroicznie i osobiście broni swojego terytorium (a w domyśle zapewne też

24. Piech, *Ikonoğrafia pieczęci Piastów*, s. 214–215; Hlebionek, *Pieczęcie Piastów kujawskich*, s. 15–17, 38–40; Piotr Pajor, „The Walls Make an Impression: Some Remarks on the Motif of City Walls on Ducal and Civic Seals and Its Meaning in 13th-Century Poland”, *Journal of the British Archaeological Association* 177, nr 1 (2024), s. 75–100, <https://doi.org/10.1080/00681288.2024.2336401>.

25. Piech, *Ikonoğrafia pieczęci Piastów*, s. 209–210.

26. Ibid., s. 215.



10 Pieczęć księcia Bolesława II mazowieckiego, odcisk z 1297 r. Archiwum Archidiecezjalne w Poznaniu, DK 38. Fot. Archiwum Archidiecezjalne w Poznaniu

poddanych), własną piersią zasłaniając je przed rozszalałą bestią²⁷. Pieczęcie tej grupy rozwijają więc do „opowieści” reprezentacyjne przedstawienie dysponenta jako rycerza, typowe dla pieczęci książąt oraz innych drobnych władców i urzędników terytorialnych. Przedstawienia te mogły stanowić precedens dla jeszcze bardziej niestandardowych pieczęci religijnych, które równie wyrazistą formułą narracyjną odbiegają od zwykłej tematyki pieczęci władców. Pierwszą z nich

jest kolejna pieczęć Leszka Czarnego, której używał po objęciu władzy w księstwach krakowskim i sandomierskim w roku 1279 (il. 9). Ukazuje ona Leszka odzianego w tunikę lub surkot, z mieczem przy boku, klęczącego przed ołtarzem, przy którym mszę odprawia św. Stanisław w szatach pontyfikalnych, identyfikowany inskrypcją wprowadzoną w pole obrazowe. Msza została ukazana w momencie przeistoczenia, gdy święty unosi nad ołtarzem kielich eucharystyczny. Za plecami księcia zatknięta jest włócznia z proporcem herbowym²⁸. Pozorny realizm sceny został zakłócony usytuowaniem postaci – znajdują się one po przeciwnych stronach ołtarza, a więc święty – wbrew praktyce, ale też ówczesnej ikonografii mszy – sprawuje liturgię twarzą do księcia. Trzeba również podkreślić, że jakkolwiek umieszczenie św. Stanisława na pieczęci niewątpliwie wiąże się z objęciem przez Leszka władzy w Krakowie, to żaden z wcześniejszych ani późniejszych władców zasiadających na Wawelu nie używał podobnego sigillum.

Do omawianego typu przynależy również pieczęć Bolesława II, księcia płockiego, a od roku 1294 władcy całego Mazowsza. Znana jest tylko z jednego, bardzo zniszczonego odcisku pod dokumentem z roku 1297 (il. 10), chociaż możliwe, że zawieszona była także pod dyplomem z roku 1295²⁹. Inne dokumenty, które prawdopodobnie nią uwierzytelniono, są późniejsze. Stefan K. Kuczyński uważał, że Bolesław używał pieczęci już od początku samodzielnych rządów w Płocku, a więc od ok. 1275 r.³⁰ Jednak w związku z tym, że pieczęć tytułuje księcia władcą Mazowsza (*Dux Mazovie*),

27. Piech, *Ikografia pieczęci Piastów*, s. 105–06; Hlebionek, *Pieczęcie Piastów kujawskich*, s. 224; Pajor, „The Walls Make an Impression”, s. 75–80.

28. Wiele uwagi badacze pieczęci Leszka Czarnego poświęcali jej domniemanej wymowie politycznej, która miałaby się koncentrować na programie zjednoczenia Polski w duchu tzw. proroctwa Wincentego z Kielczy; zob. zwł. Zenon Piech, „Pieczęć Leszka Czarnego z przedstawieniem św. Stanisława. Próba interpretacji”, *Analecta Cracoviensia* 15 (1983), s. 331–343; Paweł Żmudzki, *Studium podzielonego królestwa. Książę Leszek Czarny* (Warszawa: Neriton, 2000), s. 347–357. Inni badacze uważali jednak, że pieczęć ukazuje Leszka jako dobrego, chrześcijańskiego rycerza, bez odwołania do zjednoczeniowej wymowy św. Stanisława. Zob. Przemysław Wiszewski, „Ikografia i polityka – czy Leszek Czarny dążył do zjednoczenia Polski?”, *Acta Universitatis Wroclaviensis. Historia* 161 (2002), s. 293–301; Agnieszka Rożnowska-Sadraei, *Pater Patriae. The Cult of Saint Stanislaus and the Patronage of Polish Kings 1200–1455* (Kraków: Unum, 2008), s. 103–111; Tomasz Jurek, „Polska droga do korony królewskiej”, w: *Promena středovýchodní Evropy raného a vrcholného středověku. Mocenské souvislosti a paralely*, red. Martin Wihoda, Lukáš Reitingier (Brno: Matice moravská pro Výzkumné středisko pro dějiny střední Evropy, 2010), s. 163.

29. Stefan K. Kuczyński, *Pieczęcie książąt mazowieckich* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1978), s. 299–300.

30. Ibid. Datowanie to przyjęli: Piech, *Ikografia pieczęci Piastów*, s. 120; Agnieszka Teterycz-Puzio, *Bolesław II Mazowiecki. Na szlaku ku jedności (ok. 1253/58–24 IV 1313)* (Kraków: Avalon, 2015), s. 51.



11 Pieczęcie konwentu klarysek w Skale, po 1257. Repr. wg *Kraków w chrześcijańskiej Europie X–XIII wieku* (Kraków 2006), s. 306

wyduje się prawdopodobne, że powstała dopiero po rozszerzeniu jego domeny. Pieczęć zdradza też pewne podobieństwo stylowe do pieczęci Siemowita dobrzyńskiego – oba przedstawienia ukazują postaci o wysmukłych proporcjach i cienkich kończynach, z charakterystycznie modelowanymi trójkątnymi fałdami szat i wypukłymi nimbami. Stan obu odcisków nie pozwala na sformułowanie w tej kwestii dalej idących wniosków, ale wspomniane podobieństwa wskazują, że pieczęć Bolesława powstała pod koniec lat 80. lub w kolejnej dekadzie. Księcia mazowieckiego wyobrażono na niej jako rycerza w zbroi i hełmie, przy czym nie jest to – jak w przypadku pieczęci Kazimierza I kujawskiego czy pierwszej Leszka Czarnego – hełm garnczkowy, lecz szyszak, bardziej archaiczny, za to pozwalający ukazać twarz. Władca klęczy przed siedzącą Madonną, która wyciąga ku niemu dłoń w geście błogosławieństwa, książę natomiast sięga dłonią do hełmu, by zdjąć go w geście szacunku. Także i w tym wypadku mamy więc do czynienia z silnym zaakcentowaniem pierwiastka narracyjnego, wzmacnianego jeszcze przez obecność książęcego rumaka. Zwierzę niejako zagląda do wnętrza

pola obrazowego: widzimy wyłącznie jego głowę i smukłą szyję, wychylone zza bordiury okalającej scenę.

Pieczęcie Bolesława II, Leszka Czarnego oraz Siemowita dobrzyńskiego łączy nie tylko religijny temat, lecz także specyficzny sposób ujęcia. Postaci książąt zostały na nich ukazane w podobnej skali co święci, Matka Boska i Chrystus, a także jako przynależne do tego samego porządku – znajdują się bezspornie w tej samej przestrzeni i wchodzą z nimi w bezpośredni kontakt³¹. Sceny adoracji, choć raczej niespotykane na pieczęciach władców, były dość popularne w średnio-wiecznej sfragistyce, zwłaszcza w przypadku pieczęci dostojników kościelnych, jednak zwykle postać dysponenta była wyraźnie pomniejszona względem patrona, a często także oddzielona barierą, np. ujęta w osobne pole obramowane arkadą. W ten sposób komponowano nawet pieczęcie kardynałów, jak w przypadku sigillów Giacomina Colonna i Napoleone Orsiniego³², pochodzących z ostatniej ćwierci XIII w. Podobne schematy obrazowania były stosowane w Polsce, czego przykładem są pieczęcie wrocławskiej kapituły katedralnej (w górnym polu tronująca Madonna z Dzieciątkiem,

31. O wymienionych trzech pieczęciach jako o zwartej grupie pisał już Przemysław Mrozowski, który podkreślał skupienie na aspekcie dewocyjnym i ukazanie książąt podczas „żarliwej modlitwy na kolanach”; zob. id., „Gest władcy w ikonografii polskiego średniowiecza”, w: *Imagines Potestatis. Rytuały, symbole i konteksty fabularne władzy zwierzchniej. Polska X–XV w. (z przykładem czeskim i ruskim)*, red. Jacek Banaszkiewicz (Warszawa: Instytut Historii PAN, 1994), s. 62.

32. Zob. Julian Gardner, „Who Were the Microarchitects”, w: *Microarchitectures médiévales. L'échelle à l'épreuve de la matière*, red. Jean-Marie Guillouët, Ambre Villain (Paris: Éditions Picard, 2018), s. 43–44.



12 Pieczęć proboszcza otmuchowskiego Wojśława, odcisk z 1280 r. Repr. wg Sobel, „Sceny biblijne na średniowiecznych pieczęciach śląskich proboszczów”, s. 421

u dołu, pod potrójną arkadą, trzech kanoników; znana od 1253 r.)³³, pieczęć opactwa cysterskiego w Mogile (podobna kompozycja z jedną niezachowaną postacią; znana od 1283 r.)³⁴, pieczęć Jana, prepozyta strzelneńskiego (nierozpoznany święty pod architektonicznym baldachimem, klęczący prepozyt u dołu, w niewielkim polu wydzielonym wimpergą; znany odcisk z 1312 r.)³⁵ czy też biskupa krakowskiego Nankera (tronujący biskup w stroju pontyfikalnym pod baldachimem, ponad którym ukazana mniejsza scena adoracji stojącego św. Stanisława przez klęczącego dysponenta; używana między 1320–1326 r.)³⁶. Interesującym przykładem są też pieczęcie związane z klasztorem Klarysek w Skale (il. 11). Spośród nich trzy sigilla – jedno konwentu oraz dwie należące do Salomei, klaryski i siostry Bolesława

Wstydliwego – ukazują Matkę Boską z Dzieciątkiem i postać zakonnicę (w przypadku pieczęci Salomei niewątpliwie samej księżniczki) poniżej, w osobnej trójlistnej arkadzie. Z kolei na pieczęci ksieni widzimy małą postać zakonnicę klęczącą przed Matką Boską³⁷. Podobny motyw znalazł się także na pieczęci wójtów krakowskich (il. 5), być może używanej już w roku 1284, ukazującej warowny budynek, na którego wieżach stoją patroni miasta – św. Wacław i św. Stanisław. U dołu przedstawienia, w przelocie bramy budynku, klęczy niewielka postać ze złożonymi rękoma, najpewniej sam wójt, zwracając się ku drugiemu ze świętych. Pieczęciami o zbliżonej ikonografii często posługiwały się też kobiety, w tym Eufrozyna (córka Kazimierza I, księcia opolsko-raciborskiego), matka Siemowita. Dwóch pieczęci o podobnej wymowie używała też Kinga, księżna krakowska i żona Bolesława Wstydliwego, późniejsza święta. Pierwsza z nich ukazuje popiersie Madonny z Dzieciątkiem oraz poniżej, w polu oddzielonym trójlistną arkadą, postać księżnej z rękami złożonymi do modlitwy – mniejszą, również ukazaną w półpostaci³⁸.

Istnieją jednak pieczęcie bliższe omawianej grupie. Poza wspomnianą wyżej pieczęcią prepozyta plockiego Floriana, znaną jedynie z ogólnego opisu, na pierwsze miejsce wysuwa się tu pieczęć Wojśława, proboszcza fary w Otmuchowie i jednocześnie kanonika wrocławskiej kapituły katedralnej, używana od roku 1280³⁹ (il. 12). W ostroowalnym polu przedstawiono proboszcza klęczącego przed ukrzyżowanym Chrystusem, po którego lewej stronie znajduje się stojący święty, nierozpoznany z uwagi na brak atrybutu i zły stan zachowania. Ponieważ krzyż osadzony jest na skale, a święty stoi na podeście, postać Wojśława ukazanego ze złożonymi rękami, w konwencjonalnej pozie modlitewnej, jest w stosunku do nich obniżona.

Pewne analogie dla pieczęci Bolesława II, księcia plockiego i mazowieckiego, wskazał już Stefan K. Kuczyński⁴⁰. Niestety, nie wszystkie z nich są trafne. Zachowany tłok pieczęci prowansalskiego rycerza

33. Piekosiński, *Pieczęcie polskie wieków średnich*, s. 84.

34. Ibid., s. 126.

35. Franciszek Piekosiński, *Pieczęcie polskie wieków średnich doby piastowskiej (uzupełnienie)* (Kraków: Towarzystwo Numizmatyczne, 1936), s. 19.

36. Ibid., s. 22.

37. Zob. Pajor, *O budowaniu królestwa*, s. 40.

38. Piekosiński, *Pieczęcie polskie wieków średnich*, s. 110.

39. Jagna R. Sobel, „Sceny biblijne na średniowiecznych pieczęciach śląskich proboszczów”, *Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne* 118 (2022), s. 420–421, <https://doi.org/10.31743/abmk.13580>.

40. Kuczyński, *Pieczęcie książąt mazowieckich*, s. 146–147.

i dostojnika Raymonda de Mondragon z końca XII w. nie przedstawia – jak za dawną literaturą przyjmował ten badacz – dysponenta klęczącego przed damą, lecz samego Raymonda odzianego w długą tunikę, odbierającego hołd od wasala⁴¹. Podobieństwo łączące ją z pieczęcią Conona de Béthune oraz kontrasigillum Gérarda de Saint-Aubert z przełomu XII i XIII w. jest natomiast raczej ogólne: oba dzieła ukazują rycerzy klęczących przed stojącymi, niewątpliwie świeckimi damami. Powody wyboru takiego programu mogły być ściśle osobiste, zważywszy, że sam Conon de Béthune był truwerem, a jego pieczęć zdaje się nawiązywać do uprawianej przezeń miłosnej poezji⁴². Bodaj wszyscy badacze wypowiadający się na temat ikonografii pieczęci Bolesława II w ostatnich kilku dekadach (Kuczyński, Piech, Teterycz-Puzio, Mrozowski) podkreślali inspirację kulturą rycerską w jej programie. Jak stwierdził Mrozowski, „modlitwa księcia jest [...] pokazana niczym scena z dworskiego romansu”⁴³. Nic jednak nie wiadomo o ewentualnych literackich pasjach księcia plockiego, choć oczywiście treści tego rodzaju mogły trafić do Płocka choćby poprzez kontakty z dworem Wacława II, króla Czech, którego siostrę Kunegundę Bolesław II poślubił w roku 1291⁴⁴ (notabene, po rozwodzie, do którego doszło około dekadę później, sama księżna dała się poznać jako hojna fundatorka). Możliwa jest też inspiracja kulturą dworów Piastów śląskich, zwłaszcza Henryka IV Prawego, choć ten był nieprzejednanym wrogiem pana na Mazowszu⁴⁵. Jednak już Kuczyński wskazał też na drugą pieczęć

saksońskiego grafa Henryka IV von Hohnstein, co prawda wyraźnie późniejszą, bo znaną z odcisku z roku 1339, na której został on przedstawiony jako rycerz w zbroi, klęczący przed siedzącą Madonną z Dzieciątkiem⁴⁶. Być może obie pieczęcie zostały skomponowane zupełnie niezależnie; nie można też wykluczyć, że miały jakiś wspólny wzór, jeszcze nierozpoznany lub niezachowany. Nie wydaje się jednak, by pieczęć Bolesława II mogła być wiernym powtórzeniem hipotetycznego źródła, sigillum Henryka IV jest bowiem znacznie bardziej konwencjonalne – ukazuje grafa jako drobną, wątłą postać klęczącą w typowej pozie adoracji przed znacznie potężniejszą Madonną, w dodatku niejako zawieszoną w powietrzu. Duże znaczenie ma tu reprezentacja heraldyczna – dobrze wyeksponowane są tarcza i klejnot na hełmie, sama scena nie ma natomiast waloru narracyjności charakterystycznego dla pieczęci Bolesława II.

Niezależnie od indywidualnych źródeł i podobieństw poszczególnych pieczęci do dzieł z innych regionów Europy, nie tylko zresztą sfragistyki, trzy omawiane sigilla książąt kujawskich i mazowieckich tworzą zwartą grupę, wyróżniającą się charakterystycznymi cechami. Po pierwsze, przedstawione na nich sceny mają aspekt terytorialny, ponieważ ukazują księcia przed obliczem patrona lub patronki głównego kościoła w jego dominium: Leszek Czarny klęczy przed św. Stanisławem, współpatronem katedry krakowskiej, Bolesław II – przed Matką Boską, której poświęcona jest katedra plocka, Siemowitowi dobrzyńskiemu natomiast

41. Jean-Luc Chassel, „Les représentations d’hommage dans les sceaux médiévaux (Raimond de Mondragon, Conon de Béthune et Gérard de Saint-Aubert)”, *Revue française d’héraldique et de sigillographie – Études en ligne*, nr 6 (2020), s. 2–3.

42. Ibid., s. 4–6.

43. Kuczyński, *Pieczęcie książąt mazowieckich*, s. 146–147; Piech, *Ikonografia pieczęci Piastów*, s. 101–102; Teterycz-Puzio, *Bolesław II Mazowiecki*, s. 51; Mrozowski, „Patronat artystyczny książąt mazowieckich”, s. 165.

44. Zob. Teterycz-Puzio, *Bolesław II Mazowiecki*, 80–82, 91–94. Nie jest jasne, kiedy Kunegunda opuściła Mazowsze, ale stało się to najpóźniej w roku 1300. Nie wiadomo także, czy rozpad małżeństwa wiązał się z konfliktem Bolesława z Wacławem II, czy też już wcześniej małżonkowie rozstali się z powodów osobistych.

45. O recepcji literatury rycerskiej na Śląsku zob. Jacek Witkowski, *Szlachetna a wielce żaloszna opowieść o Panu Lancelocie z Jeziora. Dekoracja malarska wielkiej sali wieży mieszkalnej w Siedlęcinie* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2001).

46. Kuczyński, *Pieczęcie książąt mazowieckich*, s. 147, przyp. 141; zob. też: Otto Posse, *Die Siegel des Adels der Wettiner Lande bis zum Jahre 1500*, t. 4 (Dresden: Verlag des Apollo, 1911), nr 97, tabl. VI. Dla jasności można dodać, że Kuczyński podał rok 1318 jako datę powstania zachowanego odcisku, jednak w cytowanej przezeń książce Possego widnieje on przy pierwszej, heraldycznej pieczęci Henryka.



13 Ulrich von Singenberg, stolnik z Sankt Gallen, miniatura z Codex Manesse (f. 151r), 1305–1340, Heidelberg, Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 848. Fot. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de>

towarzyszy św. Szczepan, patron dobrzyńskiej fary (w księstwie tym nie było katedry)⁴⁷. Po drugie, uderzająca jest w nich bezpośredniość, a wręcz intymność kontaktu między książętami a świętymi. Stosunkowo najslabiej zaznaczono ją na pieczęci Leszka Czarnego,

na której św. Stanisław celebrował mszę, książę modli się w konwencjonalnej pozycji, a obie postaci dzieli ołtarz. Wbrew ówczesnej liturgii biskup zwrócony jest w stronę modlącego się władcy, co tworzy więź między postaciami, które zdają się spoglądać na siebie, a zarazem wpatrują się w kielich znajdujący się na linii ich wzroku. Książę klęczy przy tym blisko ołtarza, niemal go dotyka, i chociaż wynika to niewątpliwie ze szczupłości miejsca w polu pieczęci, potęguje wrażenie bezpośredniości jego uczestniczenia w liturgii. Być może nie będzie więc przesadą stwierdzenie, że scena ta nie jest przedstawieniem aktu dewocji, ale ukazuje duchowy aspekt religijnego doświadczenia księcia.

Wyobrażenia na pieczęciach Bolesława II i Siemowita są pod tym względem jeszcze bardziej „radikalne”. Opisywane wyżej skojarzenia badaczy, którzy w sigillum Bolesława II dostrzegli odwołania do przedstawień scen dworskich, trafnie wskazują na wrażenie poufaleści łączącej obie wyobrażone na niej postacie. Choć Madonna nie dotyka księcia płockiego ani nie wręcza mu podarunku, jednak łagodnie skłania głowę w jego stronę i wyciąga dłoń w geście błogosławieństwa, co buduje wrażenie bliskiej relacji, w istocie kojarzące się z miniaturami sławnego Codex Manesse, późniejszymi o co najmniej kilkanaście lat (ok. 1310), ukazującymi pokłon rycerza przed damą: Schenka Konrada von Limburg, któremu dama zakłada hełm (f. 82v), oraz Ulricha von Singenberg, przyjmującego wieniec (f. 151r; il. 13)⁴⁸. Sugestywność sceny jest tak duża, że choć brak jej jakiegokolwiek kontekstu, badacze odczytywali ją jako przedstawienie błogosławieństwa, które Bolesław II otrzymuje przed wyprawą wojenną⁴⁹.

Podobne skojarzenia przywodzi na myśl wyobrażenie na pieczęci Siemowita, który nie składa dłoni w modlitewnym geście, znanym z większości pieczęci ze scenami dewocyjnymi (w tym proboszcza

47. Warto tu podkreślić pewną niesamodzielność struktur kościelnych księstwa dobrzyńskiego – większość należała do diecezji płockiej, mała część natomiast do włocławskiej. Poza tym w stolicy nie było nawet kolegiaty, stąd – chociaż w XIII w. istniał już archidiakonat dobrzyński – na jego czele stał jeden z kanoników katedry w Płocku. Zob. Aleksandra Witkowska, „Kościół na Mazowszu płockim w XIII i początkach XIV wieku”, *Studia Płockie* 3 (1975), s. 89; Duży, „Dobrzyń nad Wisłą”, s. 202. To samo środowisko dostarczało księstwu wykształconych urzędników – kanonikiem płockim był Mikołaj, prokurator księcia Siemowita; zob. Szacherska, „Kancelaria Siemowita księcia dobrzyńskiego”, *passim*.

48. Zob. *Codex Manesse. Die Miniaturen der Großen Heidelberger Liederhandschrift*, red. Ingo F. Walther (Heidelberg: Insel Verlag, 1989), s. 71 i 98; ogólnie na rękopis ten w kontekście pieczęci Bolesława II, lecz bez przywołania konkretnych miniatur, wskazał już Mrozowski, „Patronat artystyczny książąt mazowieckich”, s. 166.

49. Kuczyński, *Pieczęcie książąt mazowieckich*, s. 146; Piech, *Ikonografia pieczęci Piastów*, s. 120; Teterycz-Puzio, *Bolesław II Mazowiecki*, s. 52–53.



14 Tympanon tzw. Marii Włostowicowej w południowej nawie kościoła Najświętszej Marii Panny na Piasku we Wrocławiu, ok. 1160 lub 1170. Fot. Piotr Pajor

otmuchowskiego Wojsława), ani nie rozpościera rąk w klasycznym geście oranta⁵⁰. Zamiast tego książę wyciąga ręce w górę, w rozpaczliwej potrzebie dotknięcia Ukrzyżowanego, zatopiony w pełnym emocji *compassio*. Jeszcze raz należy przy tym podkreślić, że pieczęć nie różnicuje statusu czy natury ukazanych postaci: są one tak samo cielesne i biorą udział w scenie na tych samych prawach (wyjątkiem jest jedynie brak nimbu dookoła głowy Siemowita). Ta cecha wszystkich trzech pieczęci, jak również bezpośredniość kontaktu i emocjonalność jego przeżywania, skłaniają do określenia sigillów mianem pieczęci mistycznych, a nie – jak dotąd – „dewocyjnych” lub „kultowych”. Pozwala to nie tylko uchwycić

ich specyfikę, lecz także odróżnić od innych sigillów z przedstawieniami religijnymi.

Wydaje się, że ikonograficznej formuły pieczęci Siemowita dobrzyńskiego nie sposób wyjaśnić, odwołując się jedynie do dzieł sfragistyki, tym bardziej że wśród pieczęci władców ma ona charakter wyjątkowy. Przedstawienia dostojników świeckich w towarzystwie osób nadprzyrodzonych miały w średniowiecznej Polsce długą tradycję. Spośród czterech znanych tzw. romańskich tympanonów fundacyjnych dwa zachowały się w zespole klasztoru Norbertanek w kujawskim Strzelnie, kilkadziesiąt kilometrów od Dobrzynia. Na tympanonie głównego kościoła klasztornego możnowładca

50. Zob. Jean-Claude Schmitt, *Gest w średniowiecznej Europie*, tłum. Hanna Zaremska (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2006), s. 307–321. Genezę, funkcje i przemiany rozumienia gestu klęczenia w polskiej literaturze obszernie omówił Przemysław Mrozowski, „Klęczenie w kulturze Zachodu średniowiecznego: gest ekspiacji – postawa modlitewna”, *Kwartalnik Historyczny* 95, nr 1 (1988), s. 37–60. Autor wskazał, że rozpowszechnienie wizerunku osoby klęczącej, a zarazem zatracenie ekspiacyjnego charakteru tego gestu w ikonografii łacińskiej Europy było powiązane z wizerunkami adoracji krzyża. Proces ten następował jednak stopniowo od czasów karolińskich, a w końcu XIII w., gdy powstała pieczęć Siemowita dobrzyńskiego, klęczenie było już konwencjonalną postawą modlitewną, stąd kwestia ta pozostaje na marginesie niniejszego studium.



15 Oprawa tzw. Ewangeliarza Anastazji, awers, ok. 1170, Warszawa, Biblioteka Narodowa, Rps 3307 II. Fot. Biblioteka Narodowa, domena publiczna

Piotr Wszeborowicz wręcza model kościoła św. Annie, na drugim (zniszczonym podczas II wojny światowej), znajdującym się w sąsiednim kościele św. Prokopa, model kościoła podawał Chrystusowi fundator nieznany z imienia. Na obu tympanonach fundatorom towarzyszą niewiasty trzymające księgi. W przedstawieniach tych Michał Walicki widział „pierwiastki zbiorowego portretu fundatorów” i „przejaw swoistej świadomości historycznej i społecznej”⁵¹. Dwa XII-wieczne tympanony o podobnym charakterze zachowały się także we Wrocławiu, przy czym na uwagę zasługuje zwłaszcza tzw. tympanon Marii Włostowicowej w kościele

pw. Najświętszej Marii Panny na Piasku, pochodzący zapewne z lat 60. lub 70. XII w. (il. 14). Prezentuje on fundatorkę z modelem kościoła oraz jej syna Świętosława stojących po bokach tronu Madonny z Dzieciątkiem. Pomimo zachowania tradycyjnej formuły przedstawienia fundacyjnego oraz frontalnego ukazania Matki Boskiej, która nie patrzy na żadnego z dwojga fundatorów, w tympanonie zwraca uwagę liryzm sceny oraz brak dystansu między jej uczestnikami – zarówno fizycznego, postaci bowiem niemal się stykają, jak i we wzajemnej relacji, gdyż fundatorów wyobrażono jako niewiele mniejszych od Madonny. Owo zmniejszenie dystansu widoczne jest też w inskrypcji obiegającej relief, wedle której fundacja jest darem Marii dla Marii (HAS MATRI VENIAE TIBI DO MARIA MARIAE HAS OFFERT AEDES SWENTOSLAVS MEA PROLES)⁵². Zwłaszcza to ostatnie dzieło stanowi więc niejako zapowiedź bezpośredniej, intymnej relacji oddanej na pieczęciach Bolesława II mazowieckiego i Siemowita dobrzyńskiego.

Dziełem tyleż odmiennym, co jednostkowym jest natomiast wysokiej klasy srebrna oprawa tzw. Ewangeliarza Anastazji z klasztoru Kanoników regularnych w Czerwińsku (na wschód od Płocka), wykonana ok. 1170 r. Na jej awersie znalazła się trybowana w srebrnej blasze scena Ukrzyżowania z udziałem Matki Boskiej i św. Jana. Towarzyszy im kobieta, która przypadła do nasady krzyża i obejmuje jego belkę: ukazana w mniejszej skali, identyfikowana inskrypcją jako Anastazja, a uważana za Wierchosławę, księżniczkę nowogrodzką i żonę Bolesława Kędzierzawego⁵³ (il. 15). Możliwości analizy dzieła ogranicza zły stan jego zachowania – z oprawy wycięto krucyfiks i zniszczono przy okazji twarz adorantki. Dzieło to, mimo pomniejszenia postaci księżnej, wydaje się istotnym precedensem dla odczytania pieczęci Siemowita, tym bardziej że znajdowało się w sąsiednim księstwie. Klęczące postaci, które adorują Chrystusa gestem wyciągniętych wysoko rąk, można odnaleźć również w kręgu bardzo bliskim Siemowitowi – na patenie ufundowanej dla katedry płockiej

51. Walicki, „Dekoracja architektury i jej wystrój artystyczny”, s. 210–211; Teresa Mroczko, *Polska sztuka przedromańska i romańska* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1988), s. 111–123; Zygmunt Świechowski, *Sztuka romańska w Polsce* (Warszawa: Arkady, 1990), s. 71–73.

52. Walicki, „Dekoracja architektury i jej wystrój artystyczny”, s. 209; Świechowski, *Sztuka romańska w Polsce*, s. 60–65.

53. Krzysztof J. Czyżewski, „Oprawa Ewangeliarza Anastazji”, w: *Skarby epoki Piastów. W siedemsetną rocznicę koronacji Władysława Łokietka 1320–2020. Katalog wystawy, styczeń – kwiecień 2020*, red. Joanna Ziętkiewicz-Kotz (Kraków: Zamek Królewski na Wawelu, 2020), s. 88.



16 Św. Jadwiga Śląska adorowana przez księcia legnicko-brzeskiego Ludwika II i jego żonę Agnieszkę, miniatura dedykacyjna w Kodeksie lubińskim (f. 12v), 1353, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig XI 7 (83.MN.126). Fot. The J. Paul Getty Museum, domena publiczna

przez Konrada I mazowieckiego (lecz zrealizowanej może pośmiertnie, około połowy XIII w.), ukazującej fundatora z żoną i synami oraz Chrystusa na majestacie. Omawiany gest wykonuje Kazimierz, późniejszy ojciec księcia dobrzyńskiego, a także Siemowit I mazowiecki, jego brat, podczas gdy Konrad i księżna Agafia klęczą, trzymając kielichy. Warto podkreślić sugestywny, wręcz quasi-portretowy – mimo klasycyzującej stylizacji – charakter wizerunków. Jednakże pozy książąt pozostają

raczej statyczne i wskazują na spokojną, powściągliwą adorację: próżno w nich szukać dynamiki i ekspresji obecnych w wizerunku Siemowita dobrzyńskiego⁵⁴.

Porzucenie zabiegu skalowania postaci wedle ich rangi jest uważane za jedną z istotnych innowacji malarstwa włoskiego przełomu XIII i XIV w., zwłaszcza anonimowego (choć w nowożytnej tradycji identyfikowanego z Giottem di Bondone) mistrza cyklu św. Franciszka w górnym poziomie bazyliki w Asyżu. Jest to o tyle istotne, że większość scen cyklu ma charakter zbiorowy, a św. Franciszkowi towarzyszą na nich ludzie rozmaitych stanów i rang. Dążenie do bardziej realistycznego sposobu ukazania postaci i ich wzajemnych interakcji było jednak silniejsze niż panująca wówczas konwencja⁵⁵. W przedstawieniach o charakterze fundacyjnym (lub szerzej – reprezentacyjnym) zabieg wyobrażenia świętych jako znacznie większych był jednak powszechny jeszcze długo, a spośród najważniejszych dzieł z wieku XIV można wymienić choćby tablicę ufundowaną w roku 1317 przez króla Neapolu Roberta I Mądrego z okazji kanonizacji Ludwika z Tuluzy, jego brata. Mimo bliskiego pokrewieństwa Robert klęczący przed zasiadającym na tronie Ludwikiem jest znacznie mniejszy. Różnicę statusu podkreśla też odmienny sposób ukazania koronacji: król przyjmuje koronę z rąk świętego, święty natomiast koronowany jest przez anioły⁵⁶. Podobne formuły obrazowe stosowano także na dworach Piastów, a najwybitniejszym artystycznie przykładem jest tu niewątpliwie Kodeks lubiński – rękopis poświęcony św. Jadwidze, ufundowany w roku 1353 przez księcia legnicko-brzeskiego Ludwika II (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig XI 7)⁵⁷. Jego miniatura dedykacyjna (f. 12V; il. 16) ukazuje fundatora oraz jego żonę Agnieszkę klęczących przed patronką Śląska. Mimo pokrewieństwa łączącego Ludwika i Jadwigę postać tej ostatniej jest na tle wątych sylwetek książęcej pary wręcz kolosalna. Miniatura ta kontrastuje z narracyjną sceną rozmowy św. Jadwigi z Ukrzyżowanym (fol. 24v),

54. Krzysztof J. Czyżewski, „Kielich z pateną”, w: *Skarby epoki Piastów*, s. 94–97.

55. Hayden B.J. Magginis, *Painting in the Age of Giotto. A Historical Reevaluation* (University Park: Penn State University Press, 1992), s. 109–111.

56. Julian Gardner, „Simone Martini’s St. Louis of Toulouse”, *Reading Medieval Studies* 1 (1975), s. 16–29.

57. *Der Hedwigs-Codex von 1353. Sammlung Ludwig*, t. 2, red. Wolfgang Braunfels (Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1972); Alicja Karłowska-Kamzowa, *Fundacje artystyczne księcia Ludwika I brzeskiego. Studia nad rozwojem świadomości historycznej na Śląsku XIV–XVIII w.* (Opole–Wrocław: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Instytut Śląski w Opolu, 1970), s. 14–33; Michał Kaczmarek, „Okoliczności powstania i twórca Kodeksu lubińskiego z Legendą obrazową o św. Jadwidze”, *Roczniki Historyczne* 77 (2011), s. 51–81.



17 Jean le Noir (?), *Adoracja ukrzyżowanego Chrystusa*, miniatura w Psalterzu księżnej Bonny Luksemburskiej (f. 328r), przed 1349, Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art, nr 69.86. Fot. commons.wikimedia.org, CC BY-SA 4.0

w której postaci zdają się mieć naturalne proporcje, jakkolwiek ukazuje ona księżną i rzeźbiarskie wyobrażenie Chrystusa⁵⁸.

PRZEDSTAWIENIE RELACJI BOGA I CZŁOWIEKA NA PIECZĘCI SIEMOWITA DOBRZYŃSKIEGO A XIII-WIECZNA MISTYKA

Pieczęć Siemowita dobrzyńskiego prezentuje szczególny rodzaj pobożności pasyjnej: książę adoruje cierpiącego i konającego na krzyżu Chrystusa. W artystycznych fundacjach władców można wskazać podobne przedstawienia, jednak wszystkie znane mi dzieła tego

rodzaju, które mogą równać się wyrazistością z pieczęcią Siemowita, powstały co najmniej kilka dekad później. Często też były one przeznaczone do prywatnego użytku (jak w przypadku książek do indywidualnej modlitwy), a jeśli wystawiono je na widok publiczny, ukazywano władcę w sposób jednoznacznie podkreślający jego status. Z pierwszą sytuacją mamy do czynienia w przypadku francuskiego psalterza powstałego dla Bonny (Jutty) Luksemburskiej, księżniczki czeskiej, żony księcia Jana Dobrego, późniejszego (już po śmierci żony) króla Francji. Psalterz wykonano zapewne niedługo przed śmiercią księżniczki w 1349 r., a przedostatnia spośród zawartych w nim miniatur ukazuje Bonnę i Jana klęczących przed krzyżem, ubranych w proste stroje, namalowane *en grisaille*. Chrystus wiszący na krzyżu patrzy w stronę adorantów, a prawą ręką wskazuje na ranę w swoim boku (il. 17). Przedstawienie to jest pewnego rodzaju przygotowaniem czytelnika do odbioru kolejnej, ostatniej miniatury, ukazującej *arma passionis* oraz wyabstrahowaną z ciała ranę w boku Chrystusa, które należy kontemplować tak, jak czyni to para na poprzedniej ilustracji⁵⁹. Zrównanie skali postaci, pozbawienie ich atrybutów władzy i pozycji społecznej, a wreszcie zachęta do kontemplacji Pasji wydają się czynić wspomnianą miniaturę dziełem zadziwiająco pokrewnym pieczęci Siemowita, należy jednak pamiętać, że Psalterz Bonny powstał około pół wieku później. Około połowy XIV w. odkuto też dwa śląskie tympanony fundacyjne ukazujące tamtejszych władców w scenach z wizerunkami pasyjnymi. Tympanon portalu kaplicy zamkowej w Lubinie, ufundowanej przez księcia Ludwika I brzeskiego, datowany zgodnie z inskrypcją na rok 1349, ukazuje niejako trójstopniową hierarchię postaci. Umęczony Chrystus, stojący pośrodku w osobnej arkadzie, zajmuje niemal całą wysokość centralnej części ostrołukowego pola. Od niewielkich klęczących postaci księcia i jego żony oddzielają Zbawiciela nie tylko podziały architektoniczne, lecz także stojące święte Jadwiga i Maria Magdalena, pośredniej wielkości. Książę ma jednak na głowie przynależną jego godności mitrę, a podtrzymujące tympanon wsporniki ozdobione są jego herbem

58. Jacqueline Jung, „The Boots of Saint Hedwig. Thoughts on the Limits of the Agency of Things”, w: *The Agency of Things in Medieval and Early Modern Art. Materials, Power and Manipulations*, red. Grażyna Jurkowlaniec, Ika Matyjaszkiewicz, Zuzanna Sarnecka (New York: Routledge, 2018), s. 180–181.

59. Annette Lermack, „The Pivotal Role of the Two Fools Miniature in the Psalter of Bonne of Luxembourg”, *Gesta* 47 (2008), s. 91–92 (tamże literatura dotycząca Psalterza Bonny).



18 Tympanon fundacyjny w północnej nawie kolegiaty Świętego Krzyża we Wrocławiu, ok. 1370 lub 1380. Fot. Piotr Pajor

i klejnotem⁶⁰. Około roku 1370 lub 1380 powstał tympanon północnego portalu górnego poziomu kolegiaty Świętego Krzyża we Wrocławiu, na którym Henryk IV Prawy, zmarły kilka dekad wcześniej fundator świątyni, oraz jego żona Agnieszka klęczą po bokach Trójcy Świętej przedstawionej w postaci Tronu Łaski (il. 18). Książę ma na głowie mitrę, a w rękach – zgodnie z tradycją – trzyma model budowli. W tympanonie zaznaczył się wpływ ówczesnej pobożności mistycznej,

widoczny zwłaszcza w wyniszczonej postaci Chrystusa i widlastej formie krzyża zbitego z sękatych gałęzi. Jednak podobnie jak w portalu lubińskim brakuje tu jakiegokolwiek kontaktu między osobami boskimi a adorantami. Dzieło to cechuje się natomiast nieco innym podejściem do skalowania postaci – potężny Bóg Ojciec góruje nad innymi uczestnikami sceny, natomiast Chrystus i para książęca mają już zbliżone rozmiary⁶¹.

60. Zob. Grażyna Jurkowlaniec, *Chrystus Umęczony. Ikonografia w Polsce od XIII do XVI wieku* (Warszawa: DiG, 2001), s. 207–208; Karłowska-Kamzowa, *Fundacje artystyczne księcia Ludwika I brzeskiego*, s. 34–47.

61. Dawniej tympanon datowano na czas około połowy wieku; zob. np. Andrzej Grzybowski, *Średniowieczne kaplice zamkowe Piastów śląskich (XII–XIV wiek)* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1990), s. 135–137; id., „Fundacja i funkcja kościoła św. Krzyża we Wrocławiu”, w: id., *Miedzy formą a znaczeniem. Studia z ikonografii architektury i rzeźby gotyckiej* (Warszawa: DiG, 1997), s. 58–60. Późniejsze datowanie zob. Romuald Kaczmarek, *Rzeźba architektoniczna XIV wieku we Wrocławiu* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1999), s. 107–110. Tenże badacz sugerował również, że wbrew utartej opinii tympanon może przedstawiać nie Henryka IV Prawego, ale Henryka VI, a trzymany przezeń przedmiot to nie model kościoła, lecz relikwiarz; zob. Romuald Kaczmarek, „Kolegiata Krzyża Świętego we Wrocławiu jako fundacja Henryka IV Probusa. Impuls i następstwa – świadectwa ikonograficzne”, w: *Śląsk w czasach Henryka IV Prawego*, red. Krzysztof Wachowski (Wrocław: Uniwersytet Wrocławski, Instytut Archeologii, 2005), s. 91–93.



19 *Modlitwa św. Franciszka w kościele San Damiano*, fresk w górnym kościele bazyliki San Francesco w Asyżu, 1296–1298. Fot. commons.wikimedia.org, CC BY-SA 4.0

Motyw adoracji ukrzyżowanego Chrystusa, tak intensywny, że prowadzącej niemal do bezpośredniego kontaktu wzrokowego, ale też werbalnego lub cielesnego, był jednak obecny w twórczości mistyków już w XII w. Wydaje się, że przeżycia tego rodzaju były często pobudzane przez rzeźbione lub malowane krucyfiksy⁶².

Rupert z Deutz, benedyktyński teolog i mistyk żyjący na przełomie XI i XII w., zawarł w swoim komentarzu do Ewangelii według św. Mateusza szczególnie frapujący opis tego rodzaju wizji doznanej we śnie. Stał w nim przed krucyfiksem umieszczonym na ołtarzu. Początkowo krucyfiks pozostawał poza jego zasięgiem, lecz pod wpływem żarliwego pragnienia i modlitwy ołtarz otworzył się tak, że Rupert mógł zbliżyć się do krzyża, objąć go i ucałować Chrystusa⁶³. Doznanie bezpośredniego wzrokowego i cielesnego kontaktu z ożywioną figurą Chrystusa, niemal całkowicie zacierające granicę między przedstawiającym i przedstawionym, powraca w licznych późniejszych tekstach, takich jak anonimowe paryskie kazanie z lat 70. XIII w., którego autor opisywał słuchaczom ukrzyżowanego Zbawiciela skłaniającego głowę, by ich ucałować, i wyciągającego ramiona, by ich objąć⁶⁴.

Emocjonalna adoracja krucyfiksu, prowadząca do przeżyć mistycznych, była też istotnym wątkiem w duchowości franciszkańskiej. Wydarzenie tego rodzaju stoi wręcz u początku dziejów zakonu. Kulminacyjnym momentem procesu nawrócenia św. Franciszka była modlitwa w opuszczonym kościele San Damiano pod Asyżem, podczas której ze znajdującego się tam malowanego krucyfiksu przemówił doń Chrystus, nakazując odnowę Kościoła⁶⁵. Scena ta nie weszła do stałego programu cykli obrazowych poświęconych świętemu, ale jej monumentalne przedstawienie znalazło się w zespole fresków w nawie górnego kościoła San Francesco w Asyżu, zrealizowanym w ostatnich latach XIII w. (il. 19). W malarstwie tablicowym przełomu XIII i XIV w. scenę tę prezentuje obraz przechowywany w Pinacoteca Nazionale w Sienie (nr 313), pozostający w niejasnej relacji chronologicznej z asyżskim

62. Sara Lipton, „«The Sweet Lean of His Head»: Writing about Looking at the Crucifix in the High Middle Ages”, *Speculum* 80, nr 4 (2005), s. 1172–1208.

63. Ibid. s. 1175–1182; zob. tekst źródła w: Ruperti Tvitiensis, *De gloria et honore Filii hominis super Matthaum*, wyd. Hrabanus Haacke (Turnhout: Brepols, 1979), s. 382–383.

64. Lipton, „«The Sweet Lean of His Head»”, s. 1172–1174.

65. Najstarszy żywot autorstwa Tomasza z Celano odnotowuje wizytę Franciszka w kościele i jego późniejsze odnowienie, ale wydarzenie to nie ma charakteru nadnaturalnego; zob. Tomasz z Celano, „Życiorys pierwszy świętego Franciszka z Asyżu”, w: *Źródła franciszkańskie. Pisma świętego Franciszka. Źródła biograficzne świętego Franciszka. Pisma świętej Klary i źródła biograficzne. Teksty ustalające normy dla braci i sióstr od pokuty*, red. Roland Prejs, Zdzisław Kijas (Kraków: Wydawnictwo OO. Franciszkanów „Bratni Zew”, 2005), s. 449, 455–456. Dopiero w drugim żywocie „obraz Chrystusa ustami wziętymi z malowidła przemawia doń, zupełnie osłupiałego”; zob. Tomasz z Celano, „Życiorys drugi świętego Franciszka z Asyżu”, w: *Źródła franciszkańskie*, s. 567. Wątek ten podjął także św. Bonawentura, „Życiorys większy świętego Franciszka z Asyżu”, w: *Źródła franciszkańskie*, s. 843–844; id., „Życiorys mniejszy świętego Franciszka z Asyżu”, w: ibid., s. 1015–1016.



20 Maestro dei Crocefissi Francescani, krucyfiks z kościoła San Francesco w Bolonii, fragment, Bolonia, Pinacoteca Nazionale, nr 10038. Fot. Sailko, commons.wikimedia.org, CC BY-SA 4.0

cyklem Giotto (modlitwę w San Damiano ukazując jedną z kwater ze scenami żywota otaczającymi postać św. Franciszka)⁶⁶. Przedstawienie to jest o tyle istotne, że krucyfiks nie jest na nim namalowany (jak w Asyżu), lecz wyrzeźbiony. Dodatkowo artysta ożywił Chrystusa, który zwraca głowę i wyciąga rękę ku klęczącemu Franciszkowi, modlącemu się w ekstazie ze wzniesionymi, szeroko rozłożonymi rękami.

W Italii zdarzało się jednak, że św. Franciszek pojawiał się w scenach Ukrzyżowania poza kontekstem narracji biograficznej. Szczególną popularnością tego rodzaju obrazy cieszyły się w kręgu bolońskim. Wśród wczesnych dzieł o takiej ikonografii można wymienić wielkie malowane krucyfiksy łączone z Maestro dei Crocefissi Francescani, wywodzącym się ze środowiska umbryjskiego, a później tworzącym w Bolonii⁶⁷. Jednym z nich jest krucyfiks z lat 70. XIII w. (Faenza, Pinacoteca Comunale, nr inw. 97), pochodzący z niezidentyfikowanego kościoła franciszkańskiego. W dziele tym do konwencjonalnego programu z małymi kwaterami z Matką Boską i św. Janem, umieszczonymi na zakończeniach poprzecznej belki krzyża,



21 Maestro Espressionista di Santa Chiara, krucyfiks w kościele San Francesco w Montefalco, ok. 1300, fragment. Repr. wg Lusanna, „Giotto e la pittura in Umbria: rinnovamento e tradizione”, s. 53

wprowadzono miniaturową postać św. Franciszka adorującego stopy Chrystusa (święty ukazany na poziomej belce stanowiącej podnózek)⁶⁸. Program wielkiego krucyfiksu z bolońskiego kościoła Franciszkanów (Bolonia, Pinacoteca Nazionale, nr 10038), wiązane z tym samym malarzem, jest bardziej rozbudowany: górną belkę zwieńczono tablicą z przedstawieniem Marii Orantki oraz dwóch aniołów. Podobnie jak w krucyfiksie z Faenzy, także i tutaj na podnóżku klęczy miniaturowy św. Franciszek, pochylający się w stronę stóp Chrystusa (il. 20). Wtórnie, pod koniec XIV w., na wysokości torsu i bioder Chrystusa domalowano około trzykrotnie

66. Klaus Krüger, *Der Frühe Bildkunst des Franziskus in Italien* (Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1992), s. 131–135, 202–203.

67. Malarza tego jako indywidualność artystyczną rozpoznał Oswald Sirén, *Toskanische Maler im XIII. Jahrhundert* (Berlin: Paul Cassirer Verlag, 1922), s. 219–225.

68. Giovanni Vannucchi, „«Maestro dei crocifissi francescani»». Croce dipinta, 1250–1255 ca”, w: *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna*, red. Massimo Medica (Bologna: Marsilio Editori, 2000), s. 186; Daria Borisova, „Painted cross (Christus patiens)”, Pinacoteca Comunale di Faenza, dostęp 10 października 2025, <https://www.pinacotecafaenza.it/en/opera/painted-cross/>.



22 *Ukrzyżowanie*, kościół San Domenico Maggiore w Neapolu, ok. 1272–1275. Repr. wg de Castris, „Ignoto pittore campano (terzo quarto del XIII secolo)”, s. 171

mniejszą postać św. Heleny wyciągającej dłoń w stronę boku Zbawiciela, jak gdyby próbującej Go dotknąć. Z emocjonalnym aspektem postaci św. Franciszka i św. Heleny, w przypadku tego pierwszego widocznym nawet pomimo hieratycznej, italo bizantyńskiej stylistyki, koresponduje lokalna zapiska z okresu

zblizzonego do przemalowania dzieła, wedle której krucyfiks ów miał przemówić do niejakiego Johannes Peccama, Anglika, zapewne tożsamego z Johnem Peckhamem, franciszkaninem i arcybiskupem Canterbury, który przebywał w Bolonii w latach 1276–1279⁶⁹.

Podobne krucyfiksy występowały też w Umbrii. Zachował się m.in. krzyż procesyjny datowany na schyłek XIII w., przechowywany dziś w Galleria Nazionale dell’Umbria w Perugii (nr 74), na którym stopy Chrystusa są adorowane przez św. Franciszka oraz innego świętego franciszkanina⁷⁰. Zbliżoną ikonografię prezentują również krucyfiksy z kościołów Sant’ Andrea w Spello i San Francesco w Montefalco, przypisywane Maestro Espressionista di Santa Chiara, pochodzące już z przełomu wieków⁷¹. To drugie dzieło jest szczególnie interesujące z uwagi na wyjątkowo mocne podkreślenie afektu Franciszka, który nie poprzestaje na modlitwie z wyciągniętymi rękami, lecz – przypadłszy do stóp Chrystusa – całuje przeszywający je gwóźdź (il. 21).

Poza grupą malowanych krucyfiksów postaci św. Franciszka w scenie Ukrzyżowania odnaleźć można też w bardziej typowych obrazach tablicowych z 2. połowy XIII w., jak tablica z ok. 1260 r. przechowywana w Szépművészeti Múzeum w Budapeszcie (inv. 62.I). Oprócz postaci Matki Boskiej i św. Jana, o podobnej jak Chrystus skali, pojawia się także niewielki św. Franciszek, który klęcząc u podstawy krzyża, trzyma tryskającą krwią prawą stopę Chrystusa i zbliża do niej twarz⁷². Z kolei na obrazie przypisywanym bolońskiemu Mistrzowi Paryskiej Biblii Lat. 18 (kolekcja prywatna) św. Franciszek dramatycznym gestem obejmuje podstawę krzyża, nie sięga jednak do stóp Chrystusa, ale kieruje ku nim wzrok⁷³.

69. Miklos Boskovits, „«Maestro dei crocifissi francescani». Crocifisso dipinto, con la Madonna orante tra due angeli nella cimasa, sant’Elena che venera la croce nel tabellone a destra e san Francesco devoto nel suppedaneo”, w: *Duecento*, s. 192–197.

70. Miklos Boskovits, *Pittura umbra e marchigiana fra Medioevo e Rinascimento* (Firenze: Edam, 1993), s. 11–12, 33–34; Filippo Todini, „Pittura del Duecento e del Trecento in Umbria e il cantiere di Assisi”, w: *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, red. Enrico Castelnuovo (Milano: Electra, 1986), s. 391–393.

71. Filippo Todini, „Pittura del Duecento e del Trecento in Umbria e il cantiere di Assisi”, s. 393–395; Enrica Neri Lusanna, „Giotto e la pittura in Umbria: rinnovamento e tradizione”, w: *Giotto e il Trecento. „Il più Sovrano Maestro stato”*, red. Alessandro Tomei (Milano: Skira, 2009), s. 52–53.

72. Miklos Boskovits, „«Maestro di Faenza» (?). Crocifissione, 1260 ca.”, w: *Duecento*, s. 184–185.

73. Daniele Benati, „Pittura del Trecento in Emilia Romana”, w: *La pittura in Italia*, s. 193–232; id., „La Città sacra. Pictura murale e su tavola nel duecento bolognese”, w: *Duecento*, s. 99–101.

23 Wizja św. Bernarda z Clairvaux (tzw. Amplexus), miniatura w graduale z klasztoru Cysterek w Wonnental im Breisgau (f. 195r), ok. 1340–1350, Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. U. H. 1. Fot. Badische Landesbibliothek, CC-BY 4.0



Chociaż sceny tego rodzaju pojawiały się w ikonografii dominikańskiej rzadziej, również tam znaleźć można ważne przykłady podobnych przedstawień adoracji Ukrzyżowanego. Jednym z nich jest obraz tablicowy w Cappellone del Crocifisso w kościele San Domenico Maggiore w Neapolu, datowany na lata 70. XIII w. Ukazuje on Ukrzyżowanie z Matką Boską i św. Janem oraz dwoma niewielkimi dominikanami klęczącymi u podnóża krzyża i wznoszącymi ręce w geście modlitwy (il. 22). Postaci te, pozbawione nimbów, identyfikowane są jako Tommaso Agni da Lentini, założyciel klasztoru San Domenico Maggiore, oraz św. Tomasz z Akwinu. Z tym ostatnim wiąże się nowożytna tradycja, według której miał on podczas pobytu w Neapolu odbyć dialog z wizerunkiem Chrystusa ukazany na tym właśnie obrazie⁷⁴. To ze środowiska dominikańskiego pochodzi też traktat *De modo orandi corporaliter sancti Dominici*, datowany na lata 80. XIII w., w którym pojawia się zalecenie, by przed ołtarzem z krucyfiksem modlić się tak, jakby Chrystus był w nim obecny rzeczywiście, „nie zaś tylko w znaku”: „Primus uidelicet humiliando se ante altare, ac si Christus per altare significatus realiter et personaliter esset ibi, non tantum in signo [...] Et hoc docebat fieri a fratribus dum transirent ante humiliationem crucifixi, ut Christus pro nobis humiliatus maxime uideret nos humiliatos sue

maiestati”⁷⁵. Zalecenie to jest niewątpliwie kluczowe dla interpretacji miniatur towarzyszących tekstowi, ukazujących św. Dominika modlącego się w różnych opisanych w traktacie pozycjach przed krucyfiksem – stosunkowo niewielkim i stanowiącym bez wątpienia element wyposażenia kaplicy⁷⁶. Wśród zilustrowanych póź brak skądinąd takiej, która przypominałaby układ ciała Siemowita dobrzyńskiego.

W wymienionych wizerunkach św. Franciszek przypadający do stóp ukrzyżowanego Chrystusa wchodzi niejako w rolę św. Marii Magdaleny, w malarstwie włoskim końca XIII i XIV w. bardzo często wyobrażanej jako klęcząca pod krzyżem lub obejmująca jego pionową belkę. Święta była przy tym zazwyczaj ukazywana w tej samej lub podobnej skali co Chrystus i inne postaci biorące udział w scenie, podczas gdy św. Franciszka ukazywano jako niewiele większego od stóp Zbawiciela. Wynika to jednak zapewne z zarysowanego wyżej zróżnicowania formuł obrazowania realistycznych (przynajmniej do pewnego stopnia) wyobrażeń narracyjnych oraz hieratycznych i hierarchicznych przedstawień dewocyjnych i reprezentacyjnych: św. Maria Magdalena jest uczestniczką sceny w porządku historycznym, natomiast św. Franciszek, żyjący dwanaście stuleci później – mistycznym. Zwłaszcza monumentalne malowane krucyfiksy raczej prezentują ukrzyżowanego

74. Pierluigi Leone de Castris, „Ignoto pittore campano (terzo quarto del XIII secolo). Crocifissione 1272–1275 ca”, w: *Restituzioni 2018. Tesori d'arte restaurati*, red. Carlo Bertelli (Venezia: Marsilio Editori, 2018), s. 170–178.

75. Simon Tugwell, „The Nine Ways of Prayer of St. Dominic. A Textual Study and Critical Edition”, *Medieval Studies* 47 (1985), s. 82–83.

76. Schmitt, *Gest w średniowiecznej Europie*, s. 329–336.

Chrystusa jako obiekt modlitwy i kontemplacji niż opowiadają jego historię. Kontemplacja ta w istocie może jednak prowadzić do zatarcia granicy między przedstawieniem i przedstawionym i skutkować interakcją z Bogiem. O bolońskim krucyfiksie franciszkańskim i obrazie z kościoła Dominikanów w Neapolu opowiadano, że Chrystus przemówił za ich pośrednictwem do świątobliwych mendykantów, jak krucyfiks z kościoła San Damiano do św. Franciszka. Wydaje się to istotne także w kontekście kujawskich i mazowieckich pieczęci – zrównanie skali i natury ukazanych postaci, a także pozbawienie sceny charakteru reprezentacyjnego (jak w przedstawieniach fundacyjnych, wręczenia przez Chrystusa insygniów itd.) zdaje się bowiem wynikać z nadawania tamtejszym pieczęciom waloru narracyjności, przez co mistyczny kontakt z istotą nadprzyrodzoną staje się quasi-realistyczną sceną rozmowy lub uczestnictwa w męce Zbawiciela. Jest to uczestnictwo rzeczywiście bezpośrednie, ponieważ – inaczej niż w przypadku wyobrażenia modlitwy św. Franciszka w San Damiano – Siemowit dobrzyński, jak się wydaje, nie klęczy przed krucyfiksem, ale przed realnym Chrystusem, podobnie jak Bolesław II mazowiecki znajduje się w towarzystwie Madonny, a nie – przed jej wizerunkiem.

Podobny motyw znany był także w duchowości cysterskiej. Zgodnie z relacją Menarda z Mores, utrwaloną przez Herberta z Clairvaux i Konrada z Eberbach, pewnego razu jeden z mnichów w opactwie w Clairvaux miał być świadkiem, jak św. Bernard, pogrążony w modlitwie, został objęty przez Chrystusa z krucyfiksu⁷⁷. Scena ta, znana jako *amplexus Bernardi*, zajmuje ważne miejsce w ikonografii św. Bernarda, ale jej najwcześniejsze przedstawienia znane są dopiero z I. połowy XIV w. Za jedno z najstarszych uchodzi miniatura w graduale z klasztoru Cysterek w Wonnental im Breisgau, ukazująca Chrystusa o silnie poranionym, lecz wyidealizowanym ciele,

niemal całkowicie odrywającego się od krzyża, by dosięgnąć ramion klęczącego św. Bernarda. Obie postaci są podobnej wielkości w przeciwieństwie do wyraźnie pomniejszonego mnicha ukazanego po drugiej stronie krzyża, będącego świadkiem wydarzenia⁷⁸ (il. 23). Podobnie datowany jest kolorowany rysunek na pergaminie, zachowany w kolońskim Museum Schnütgen (nr M 340), przedstawiający ukrzyżowanego Chrystusa o wychudzonym ciele, zalanym całkowicie strumieniami krwi. Do jego nóg przypadł klęczący św. Bernard, któremu towarzyszy zakonnica, być może autorka dzieła⁷⁹.

PODSUMOWANIE: CZEGO NIE WIEMY O SIEMOWICIE DOBRZYŃSKIM I JEGO PIECZĘCI?

Mimo peryferyjnego położenia i małego znaczenia politycznego domeny Siemowita dobrzyńskiego pieczęć tego władcy wydaje się wpisywać w najbardziej aktualne tendencje w ikonografii i sposobach realizowania pobożności władców z przełomu XIII i XIV w., a nawet wyprzedzać wiele kluczowych dzieł tego rodzaju, jak np. sławny psalterz Bonny Luksemburskiej. Zrekonstruowanie dróg przenikania tych trendów na dwór w Dobrzyniu, jak i rozpoznanie środowiska intelektualnego, które zdolne było je zrozumieć i przełożyć na nowatorską formułę ikonograficzną, jest więc zadaniem trudnym. Wobec charakteru wielu dzieł przywołanych w powyższych rozważaniach, jak również w związku ze znaczeniem zakonów mendykantkich i cystersów dla rozwoju mistyki dojrzałego średniowiecza, naturalne wydawałoby się przeszczepienie tego rodzaju pobożności i ikonografii przez członków tych zgromadzeń. Nie byłoby to zaskakujące także z uwagi na silne więzy łączące różne gałęzie dynastii Piastów z franciszkanami i klaryskami, a na Śląsku także z cystersami⁸⁰. Za panowania Siemowita na całych Kujawach istniał jednak

77. Zob. James France, „The Heritage of Saint Bernard in Medieval Art”, w: *A Companion to Bernard of Clairvaux*, red. Brian McGuire (Leiden–Boston: Brill, 2011), s. 325–329.

78. Gisela Plotzek–Wederhake, „Graduale”, w: *Die Zisterzienser. Ordensleben zwischen Ideal und Wirklichkeit. Eine Ausstellung des Landschaftsverbandes Rheinland. Rheinisches Museum-samt, Brauweiler. Aachen, Krönungssaal des Rathauses, 3. Juli – 28. September 1980*, red. Kaspar Elm, Peter Joerissen, Hermann Josef Roth (Bonn: Rheinland-Verlag, 1980), s. 569–571; Jeffrey Hamburger, „The Visual and the Visionary. The Image in the Late Medieval Monastic Devotions”, *Viator* 20 (1989), s. 176, <https://doi.org/10.1484/J.VIATOR.2.301353>.

79. Gisela Plotzek–Wederhake, „Hl. Bernard unter dem Kreuz”, w: *Die Zisterzienser*, s. 571; Jeffrey Hamburger, *Nuns as Artists. The Visual Culture of a Medieval Convent* (Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 1997), s. 1–2.

80. Pajor, *O budowaniu królestwa*, s. 239–254.

tylko jeden klasztor franciszkanów, ufundowany przez Kazimierza I w Inowrocławiu jeszcze w latach 30. XIII w. Znajdował się on jednak poza księstwem Siemowita, a po śmierci fundatora nie odgrywał większej roli politycznej⁸¹. Nowożytna tradycja przypisywała co prawda XIII-wieczną genezę klasztorowi Minorytów w samym Dobrzyniu, ale dziś wiadomo, że powstał on dopiero w 2. połowie XIV w.⁸² Jeśli chodzi o cystersów, działało opactwo w Koronowie, przeniesione tam ok. 1289 r. z Byszewa⁸³, ale znacznie bliższy Dobrzyniowi klasztor w Szpetalu upadł przed objęciem władzy przez Siemowita, a jego dobra przejęła placówka w Byszewie⁸⁴. Znałe źródła nie zarejestrowały żadnych związków księcia z franciszkanami. I chociaż Siemowit poczynił pewne nadania dla cystersów, brak danych, by reprezentanci

któregoś z wymienionych zakonów byli obecni w jego otoczeniu – intelektualnym zapleczem dworu było raczej środowisko plockiej kapituły katedralnej, której członkiem był książęcy prokurator Mikołaj⁸⁵. Z drugiej strony, choć mistyczne przedstawienie Ukrzyżowania przywodzi na myśl sztukę mendykanką, to przecież ogólny charakter pieczęci łączy ją z sigillami Leszka Czarnego oraz Bolesława II plockiego. Być może więc wszystkie trzy dzieła, niewątpliwie ze sobą powiązane, trzeba uznać za świadectwo intelektualnego potencjału i twórczych możliwości dworów Kujaw i Mazowsza, które zdolne były nie tylko recypować pomysły z bardziej rozwiniętych dzielnic Polski i krajów ościennych, lecz także twórczo wpisać się w najnowsze prądy intelektualne i artystyczne.

81. Podsumowanie dawniejszych badań zob. Dariusz Karczewski, *Franciszkanie w monarchii Piastów i Jagiellonów w średniowieczu. Powstanie – rozwój – organizacja wewnętrzna* (Kraków: Avalon, 2012), s. 155–168.

82. Klasztor powstał prawdopodobnie ok. 1380 r. z inicjatywy księcia Władysława Opolczyka; zob. Zbigniew Zyglewski, „Początki klasztorów franciszkańskich na Kujawach i Mazowszu w ujęciu historiograficznym”, w: *Kujawsko-pomorskie rodowody wybitnych uczonych*, red. Zdzisław Biegański, Włodzimierz Jastrzębski (Bydgoszcz: Bydgoskie Towarzystwo Naukowe, 2007), s. 145–174; Karczewski, *Franciszkanie w monarchii Piastów i Jagiellonów w średniowieczu*, s. 192–194.

83. Emanuel Okoń, Piotr Oliński, „Byszewo-Koronowo”, w: *Monasticon Cisterciense Poloniae*, t. 2: *Katalog męskich klasztorów cysterskich na ziemiach polskich i dawnej Rzeczypospolitej*, red. Andrzej Wyrwa, Jerzy Strzelczyk, Krzysztof Kaczmarek (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1999), s. 42–63.

84. Franciszek Sikora, „Upadek fundacji cysterskiej w Szpetalu i początki odnowionego klasztoru byszewskiego”, *Zapiski Historyczne* 40, z. 2 (1975), s. 2–35; Piotr Oliński, „Szpetal”, w: *Monasticon Cisterciense Poloniae*, s. 325–327.

85. Brak dowodów, że Mikołaj sprawował także urząd książęcego kanclerza, ale jest to bardzo prawdopodobne. Sam urząd prokuratora miał w tradycji księstw kujawskich duże znaczenie i powierzano go najbardziej zaufanym urzędnikom; zob. Szacherska, „Kancelaria Siemowita księcia dobrzyńskiego”, s. 87–95.

BIBLIOGRAFIA

- Andrzejewska, Aldona. „Dobrzyń nad Wisłą – z problematyki przemian osadniczych”. W: *Pogranicze polsko-pruskie i krzyżackie*, t. 2, redakcja Kazimierz Grądzki, 237–260. Włocławek–Brodnica: Lega, 2007.
- Badamo, Heather A. „Attarouhi Treasure”. W: *Byzantium and Islam. Age of Transition, 7th–9th Century*, redakcja Helen C. Evans, Brandie Ratliff, 41–44. New Haven–London: Yale University Press, 2012.
- Bedos-Rezak, Brigitte M. „Mobile Technologies and the Mobilization of Medieval Urban Identity”. *The Medieval Journal* 8, nr 1 (2018): 137–177.
- Benati, Daniele. „La Città sacra. Pictura murale e su tavola nel duecento bolognese”. W: *Duecento. Forme e colori*

- del Medioevo a Bologna*, redakcja Massimo Medica, 87–107. Bologna: Marsilio Editori, 2000.
- Benati, Daniele. „Pittura del Trecento in Emilia Romana”. W: *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, redakcja Enrico Castelnuovo, 193–232. Milano: Electra, 1986.
- Bieniak, Janusz. „Siemowit. Ok. 1265–1312”. W: *Polski słownik biograficzny*, t. 37, 67–69. Warszawa–Kraków: Polska Akademia Nauk, 1996–1997.
- Boskovits, Miklos. „«Maestro dei crocifissi francescani». Crocifisso dipinto, con la Madonna orante tra due angeli nella cimasa, sant'Elena che venera la croce nel tabellone a destra e san Francesco devoto nel suppedaneo”. W: *Duecento. Forme e colori del Medioevo*

- a Bologna, redakcja Massimo Medica, 192–197. Bologna: Marsilio Editori, 2000.
- Boskovits, Miklos. „«Maestro di Faenza» (?). Crocifissione, 1260 ca.”. W: *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna*, redakcja Massimo Medica, 184–185. Bologna: Marsilio Editori, 2000.
- Boskovits, Miklos. *Pittura umbra e marchigiana fra Medioevo e Rinascimento*. Firenze: Edam, 1993.
- Brodbeck, Sulamith. *Les saints de la cathédrale de Monreale en Sicile. Iconographie, hagiographie et pouvoir royal à la fin du XIIe siècle*. Rome: École Française de Rome, 2010.
- de Castris, Pierluigi Leone. „Ignoto pittore campano (terzo quarto del XIII secolo). Crocifissione 1272–1275 ca.”. W: *Restituzioni 2018. Tesori d'arte restaurati*, redakcja Carlo Bertelli, 170–179. Venezia: Marsilio Editori, 2018.
- Chassel, Jean-Luc. „Les représentations d'hommage dans les sceaux médiévaux (Raimond de Mondragon, Conon de Béthune et Gérard de Saint-Aubert)”. *Revue française d'héraldique et de sigillographie – Études en ligne*, nr 6 (2020): 1–7.
- Codex Manesse. *Die Miniaturen der Großen Heidelberger Liederhandschrift*. Redakcja Ingo F. Walther. Heidelberg: Insel Verlag, 1989.
- Czyżewski, Krzysztof J. „Oprawa Ewangeliarza Anastazji”. W: *Skarby epoki Piastów. W siedemsetną rocznicę koronacji Władysława Łokietka 1320–2020. Katalog wystawy, styczeń – kwiecień 2020*, redakcja Joanna Ziętkiewicz-Kotz, 88–90. Kraków: Zamek Królewski na Wawelu, 2020.
- Doane, Alger N. *Anglo-Saxon Manuscripts in Microfiche Facsimile*, t. 19: *Saints' Lives, Martyrologies, and Bilingual „Rule of St. Benedict” in the British Library*. Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2010.
- Drelicharz, Wojciech. *Idea zjednoczenia królestwa w średniowiecznym dziejopisarstwie polskim*. Kraków: Towarzystwo Naukowe Societas Vistulana, 2012.
- Duży, Wiesława. „Dobrzyń nad Wisłą”. W: *Atlas historyczny Polski*, t. 6: *Kujawy i ziemia dobrzyńska w drugiej połowie XVI wieku*, cz. 2: *Komentarz. Indeksy*, redakcja Wiesława Duży, 202–210. Warszawa: Instytut Historii PAN, 2021.
- France, James. „The Heritage of Saint Bernard in Medieval Art”. W: *A Companion to Bernard of Clairvaux*, redakcja Brian McGuire, 305–346. Leiden–Boston: Brill, 2011.
- Gardner, Julian. „Simone Martini's St. Louis of Toulouse”. *Reading Medieval Studies* 1 (1975): 16–29.
- Gardner, Julian. „Who Were the Microarchitects?”. W: *Microarchitectures médiévales. L'échelle à l'épreuve de la matière*, redakcja Jean-Marie Guillouët, Ambre Villain, 37–46. Paris: Éditions Picard, 2018.
- Grzybowski, Andrzej. „Fundacja i funkcja kościoła św. Krzyża we Wrocławiu”. W: Andrzej Grzybowski, *Między formą a znaczeniem. Studia z ikonografii architektury i rzeźby gotyckiej*, 39–70. Warszawa: DiG 1997.
- Grzybowski, Andrzej. *Średniowieczne kaplice zamkowe Piastów śląskich (XII–XIV wiek)*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1990.
- Gumowski, Marian. *Najstarsze pieczęcie miast polskich XIII i XIV wieku*. Toruń: Towarzystwo Naukowe w Toruniu, 1960.
- Hamburger, Jeffrey. *Nuns as Artists. The Visual Culture of a Medieval Convent*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 1997.
- Hamburger, Jeffrey. „The Visual and the Visionary. The Image in the Late Medieval Monastic Devotions”. *Viator* 20 (1989): 161–182.
- Der Hedwigs-Codex von 1353. Sammlung Ludwig*. Redakcja Wolfgang Braunsfels, t. 2. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1972.
- Hlebionek, Marcin. *Pieczęcie Piastów kujawskich*. Inowrocław: Polskie Towarzystwo Heraldyczne, 2011.
- Jung, Jacqueline. „The Boots of Saint Hedwig: Thoughts on the Limits of the Agency of Things”. W: *The Agency of Things in Medieval and Early Modern Art. Materials, Power and Manipulations*, redakcja Grażyna Jurkowlaniec, Ika Matyjaszkiewicz, Zuzanna Sarnecka, 173–196. New York: Routledge, 2018.
- Jurek, Tomasz. „Polska droga do korony królewskiej”. W: *Promena středověčného Evropy raného a vrcholného stredoveku: Mocenské souvislosti a paralely*, redakcja Martin Wihoda, Lukáš Reiteringer, 139–191. Brno: Matice moravská pro Výzkumné středisko pro dějiny střední Evropy, 2010.
- Jurkowlaniec, Grażyna. *Chrystus Umęczony. Ikonografia w Polsce od XIII do XVI wieku*. Warszawa: DiG, 2001.
- Kaczmarek, Michał. „Okoliczności powstania i twórca Kodeksu lubińskiego z Legendą obrazową o św. Jadwidze”. *Roczniki Historyczne* 77 (2011): 51–81.
- Kaczmarek, Romuald. *Italianizmy. Studia nad recepcją gotyckiej sztuki włoskiej w rzeźbie środkowo-wschodniej Europy (koniec XIII – koniec XIV wieku)*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2008.
- Kaczmarek, Romuald. „Kolegiata Krzyża Świętego we Wrocławiu jako fundacja Henryka IV Probusa. Impuls i następstwa – świadectwa ikonograficzne”. W: *Śląsk w czasach Henryka IV Prawego*, redakcja Krzysztof Wachowski, 85–100. Wrocław: Uniwersytet Wrocławski, Instytut Archeologii, 2005.
- Karczewski, Dariusz. *Franciszkanie w monarchii Piastów i Jagiellonów w średniowieczu. Powstanie – rozwój – organizacja wewnętrzna*. Kraków: Avalon, 2012.
- Karłowska-Kamzowa, Alicja. *Fundacje artystyczne księcia Ludwika I brzeskiego. Studia nad rozwojem świadomości historycznej na Śląsku XIV–XVIII w.* Opole–Wrocław: Instytut Śląski w Opolu, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1970.
- Krüger, Klaus. *Der Frühe Bildkunst des Franziskus in Italien*. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1992.
- Kuczyński, Stefan K. *Pieczęcie książąt mazowieckich*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1978.

- Künstle, Karl. *Ikonographie der christlichen Kunst*, t. 2: *Ikonographie der Heiligen*. Freiburg im Breisgau: Herder & CO. G.M.B.H. Verlagsbuchhandlung, 1926.
- Lauts, Jan. *Carpaccio. Gemälde und Zeichnungen. Gesamtausgabe*. Köln: Phaidon, 1962.
- Lermack, Annette. „The Pivotal Role of the Two Fools Miniature in the Psalter of Bonne of Luxembourg”. *Gesta* 47 (2008): 79–98.
- Lipton, Sara. „«The Sweet Lean of His Head»: Writing about Looking at the Crucifix in the High Middle Ages”. *Speculum* 80, nr 4 (2005): 1172–1208.
- Lusanna, Enrica Neri. „Giotto e la pittura in Umbria: rinascimento e tradizione”. W: *Giotto e il Trecento. „Il più Sovrano Maestro stato”*, redakcja Alessandro Tomei, 51–61. Milano: Skira, 2009.
- Magginis, Hayden B.J. *Painting in the Age of Giotto. A Historical Reevaluation*. University Park: Penn State University Press, 1992.
- Mroczo, Teresa. *Polska sztuka przedromańska i romańska*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1988.
- Mrozowski, Przemysław. „Kłęczenie w kulturze Zachodu średniowiecznego: gest ekspiacji – postawa modlitewna”. *Kwartalnik Historyczny* 95, nr 1 (1988): 37–60.
- Mrozowski, Przemysław. „Patronat artystyczny książąt mazowieckich”. W: *Dziedzictwo książąt mazowieckich. Stan badań i postulatory badawcze. Materiały sesji naukowej zorganizowanej przez Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum i Archiwum Główne Akt Dawnych*, 27–28 października 2016 r., redakcja Janusz Grabowski, Rafał Mroczek, Przemysław Mrozowski, 159–171. Warszawa: Arx Regia, 2017.
- Nitz, Gaynor. „Stephan, Erzmart., 26.12 (3. 8. Auffindung d. Reliq)”. W: *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 8: *Ikonographie der Heiligen. Meletius bis Zweiundvierzig Martyrer. Register*, redakcja Wolfgang Braumfels, 395–403. Rom–Freiburg–Basel–Wien: Herder Verlag, 1990.
- Okoń, Emanuel, i Piotr Oliński. „Byszewo-Koronowo”. W: *Monasticon Cisterciense Poloniae*, t. 2: *Katalog męskich klasztorów cysterskich na ziemiach polskich i dawnej Rzeczypospolitej*, redakcja Andrzej Wyrwa, Jerzy Strzelczyk, Krzysztof Kaczmarek, 42–63. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1999.
- Oliński, Piotr. „Szpetal”. W: *Monasticon Cisterciense Poloniae*, t. 2: *Katalog męskich klasztorów cysterskich na ziemiach polskich i dawnej Rzeczypospolitej*, redakcja Andrzej Wyrwa, Jerzy Strzelczyk, Krzysztof Kaczmarek, 324–327. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1999.
- Pajor, Piotr. *O budowaniu królestwa. Książęce i królewskie fundacje architektoniczne w Małopolsce jako środek reprezentacji władzy 1243–1370*. Kraków: Towarzystwo Naukowe Societas Vistulana, 2020.
- Pajor, Piotr. „The Walls Make an Impression: Some Remarks on the Motif of City Walls on Ducal and Civic Seals and its Meaning in 13th-Century Poland”. *Journal of the British Archaeological Association* 177, nr 1 (2024): 75–100. <https://doi.org/10.1080/00681288.2024.2336401>.
- Piech, Zenon. *Ikonografia pieczęci Piastów*. Kraków: Universitas, 1993.
- Piech, Zenon. „Pieczęć Leszka Czarnego z przedstawieniem św. Stanisława. Próba interpretacji”. *Analecta Cracoviensia* 15 (1983): 331–343.
- Piech, Zenon. „Święty Stanisław szafarzem korony Królestwa Polskiego. Ze studiów nad średniowieczną sfragistyką miasta Krakowa”. *Rocznik Krakowski* 57 (1991): 5–16.
- Piekosiński, Franciszek. *Pieczęcie polskie wieków średnich*, cz. 1: *Doba piastowska*. Kraków: Nakładem własnym, 1899.
- Piekosiński, Franciszek. *Pieczęcie polskie wieków średnich doby piastowskiej (uzupełnienie)*. Kraków: Towarzystwo Numizmatyczne, 1936.
- Plotzek-Wederhake, Gisela. „Graduale”. W: *Die Zisterzienser. Ordensleben zwischen Ideal und Wirklichkeit. Eine Ausstellung des Landschaftsverbandes Rheinland. Rheinisches Museumsamt, Brauweiler. Aachen, Krönungssaal des Rathauses, 3. Juli – 28. September 1980*, redakcja Kaspar Elm, Peter Joerißen, Hermann Josef Roth, 569–571. Bonn: Rheinland-Verlag, 1980.
- Plotzek-Wederhake, Gisela. „Hl. Bernard unter dem Kreuz”. W: *Die Zisterzienser. Ordensleben zwischen Ideal und Wirklichkeit. Eine Ausstellung des Landschaftsverbandes Rheinland. Rheinisches Museumsamt, Brauweiler. Aachen, Krönungssaal des Rathauses, 3. Juli – 28. September 1980*, redakcja Kaspar Elm, Peter Joerißen, Hermann Josef Roth, 571. Bonn: Rheinland-Verlag, 1980.
- Posse, Otto. *Die Siegel des Adels der Wettiner Lande bis zum Jahre 1500*, t. 4. Dresden: Verlag des Apollo, 1911.
- Roeder, Helen. *Saints and Their Attributes. With a Guide to Localities and Patronage*. London–New York–Toronto: H. Regnery Company, 1955.
- Rożnowska-Sadraei, Agnieszka. *Pater Patriae. The Cult of Saint Stanislaus and the Patronage of Polish Kings 1200–1455*. Kraków: Unum, 2008.
- Salvador-González, José María. „The Virgin Mary as a Model of Obedience in the Patristic Tradition and Her Representation in the Late Medieval Iconography of the Annunciation”. *Social Sciences and Humanities Journal* 10 (2015): 2–23.
- Schmitt, Jean-Claude. *Gest w średniowiecznej Europie*. Tłumaczenie Hanna Zaremska. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2006.
- Seroka, Henryk. *Herby miast małopolskich do schyłku XVIII wieku*. Warszawa: DiG, 2002.

- Sikora, Franciszek. „Upadek fundacji cysterskiej w Szpetalu i początki odnowionego klasztoru byszewskiego”. *Zapiski Historyczne* 40, z. 2 (1975): 2–35.
- Sirén, Oswald. *Toskanische Maler im XIII. Jahrhundert*. Berlin: Paul Cassirer Verlag, 1922.
- Sobel, Jagna R. „Sceny biblijne na średniowiecznych pieczęciach śląskich proboszczów”. *Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne* 118 (2022): 413–438.
- Szacherska, Stella M. „Kancelaria Siemowita księcia dobrzyńskiego”. *Studia Źródłoznawcze. Commentationes* 11 (1966): 79–110.
- Szacherska, Stella M. „Z dziejów kancelarii książąt kujawskich w XIII w. Dwa nieznane dokumenty szpetalskie”. *Studia Źródłoznawcze. Commentationes* 5 (1960): 1–23.
- Świechowski, Zygmunt. *Sztuka romańska w Polsce*. Warszawa: Arkady, 1990.
- Teterycz-Puzio, Agnieszka. *Bolesław II Mazowiecki. Na szlaku ku jedności (ok. 1253/58–24 IV 1313)*. Kraków: Avalon, 2015.
- Todini, Filippo. „Pittura del Duecento e del Trecento in Umbria e il cantiere di Assisi”. W: *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, redakcja Enrico Castelnuovo, 317–355. Milano: Electra 1986.
- Vannucchi, Giovanni. „«Maestro dei crocifissi francescani». Croce dipinta, 1250–1255 ca”. W: *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna*, redakcja Massimo Medica, 185–187. Bologna: Marsilio Editori, 2000.
- Walczak, Marek. *Rzeźba architektoniczna w Małopolsce za czasów Kazimierza Wielkiego*. Kraków: Universitas, 2006.
- Walicki, Michał. „Wyposażenie artystyczne dworu i kościoła”. W: *Sztuka przedromańska i romańska w Polsce*, t. 1, redakcja Michał Walicki, 249–304. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1971.
- Wiszewski, Przemysław. „Ikonografia i polityka – czy Leszek Czarny dążył do zjednoczenia Polski?”. *Acta Universitatis Wroclaviensis. Historia* 161 (2002): 293–301.
- Witkowska, Aleksandra. „Kościół na Mazowszu płockim w XIII i początkach XIV wieku”. *Studia Płockie* 3 (1975): 85–98.
- Witkowski, Jacek. *Szlachetna a wielce żałosna opowieść o Panu Lancelocie z Jeziora. Dekoracja malarska wielkiej sali wieży mieszkalnej w Siedlęcinie*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2001.
- Zyglewski, Zbigniew. „Początki klasztorów franciszkańskich na Kujawach i Mazowszu w ujęciu historiograficznym”. W: *Kujawsko-pomorskie rodowody wybitnych uczonych*, redakcja Zdzisław Biegański, Włodzimierz Jastrzębski, 145–174. Bydgoszcz: Bydgoskie Towarzystwo Naukowe, 2007.
- Żmudzki, Paweł. *Studium podzielonego królestwa. Książę Leszek Czarny*. Warszawa: Neriton, 2000.

SUMMARY

The Mystical Seal of Duke Siemowit of Dobrzyń. On the Sphragistics and Religiosity of the Kuyavia and Mazovia Piasts Towards the End of the Fragmentation of the Polish Realm Period by Piotr Pajor

The article presents the results of research on the seal of the duke of Dobrzyń, Siemowit (b. ca. 1265, d. 1312), son of Casimir I of Kuyavia, grandson of Konrad I of Mazovia, and brother to Leszek the Black, Ladislaus the Short and Ziemomysł of Inowrocław. The fundamental part of the study focuses on the extremely singular iconography of this seal. The seal, whose sole impression survives, albeit heavily damaged, under a document dating from 1291 (today in the Central Archives of Historical Records, Zb. dok. perg. [Documents on Parchment Collection], no. 6470), shows the duke kneeling in a dynamic pose, with ecstatically outstretched arms, adoring Christ on the Cross; he is accompanied by a saint with a thurible. In the literature to date, the latter was identified as St Francis or St John; it is most likely St Stephen, however, the patron of the parish church in Dobrzyń, who is occasionally represented, following the Byzantine tradition, with a thurible, even though this is usually accompanied by other attributes.

This image, although, generally speaking, very unusual when compared to seals of territorial rulers, fits into the group of Kuyavian and Mazovian ducal seals of a narrative character. The earliest of those are the seals of Casimir I of Kuyavia showing

the ruler fighting a lion below a fortified building. These seals served as a model for the *sigilla* of Boleslaus the Pious, Leszek the Black (as duke of Sieradz and Łęczyca), and Ziemomysł of Inowrocław. The type of seal with a religious scene developed slightly later. In addition to the one discussed herein, this type also includes the seals of Leszek the Black (as duke of Cracow and Sandomierz) and Boleslaus II of Mazovia. The first depicts Leszek in armour and with a sword, kneeling before an altar where St Stanislaus is celebrating mass, while the second shows Boleslaus, also in armour, kneeling before the seated Virgin Mary. All three depictions are characterised by a clear emphasis on the direct nature of the contact between the rulers and the saint, the Virgin Mary or Christ, although they are not devoid of references to the territorial aspect of ducal power, as the supernatural figures accompanying the three rulers are the patrons of the main churches in their domains. In all of them, the rulers are also in the same space as the patrons and are shown in the same size. However, the seal of Siemowit of Dobrzyń stands out due to its complete absence of signs of earthly power, since, unlike Leszek the Black and Bolesław II, he is not shown wearing armour.

Due to the above-mentioned proximity and directness of contact, it seems reasonable to replace the terms previously used in relation to this group, such as devotional or cult seals, with the term “mystical seal”. This character is also the main distinguishing feature of the seals in question, not only in the field of ducal sphragistics, but also in the perspective of the entire art of medieval Latin Europe. It must be remembered, however, that the scene of a meeting between a ruler and a supernatural figure was widely known; it appeared in Polish art as well, with particularly outstanding examples found in the group of foundation tympanums known from Wrocław and Strzelno. In the case of Duke Siemowit’s seal, the question of the origin of the ruler’s inclusion in a Passion scene is equally crucial. Although here, too, it is possible to point to solutions similar on a general level, to be found in the more distant past (in Polish art, for example, this is the nature of the silver binding of the Anastasia Gospel Book held in the abbey in Czerwińsk) – the uncompromising equation of the figures of the living ruler, Christ and St Stephen as seen in this seal seems to be ahead of its time. The seal makes use of an image format more typical of the 14th century, witness works such as the penultimate miniature of the famous psalter of Bonne of Luxembourg, created shortly before the middle of the century, depicting Bonne herself and her husband John the Good kneeling before the image of crucified Christ, who points to the wound in his side with his hand detached from the cross. This is all the more evident given that long after the creation of Duke Siemowit’s seal, ceremonial depictions showing rulers together with saints or Christ were dominated by the traditional formula of imaging, with the size of living persons clearly reduced.

The exact sources of the Passion iconography used in Duke Siemowit’s seal are therefore unclear, but it seems that Franciscan mysticism and iconography may have played a decisive role here. In the art of this order, the most spectacular manifestation of which are the monumental frescoes in the upper church of the Basilica of St Francis in Assisi, a new paradigm of imagery emerged early on, in which the realistic matching of the sizes of figures prevailed over the tradition of hierarchical scaling; it should be emphasised that the narrative formula adopted in Kuyavian sphragistics as early as the mid-13th century probably facilitated the reception of similar solutions. In Franciscan spirituality, mystical contemplation of images of the Crucifixion was also of particular importance, all the more so since this event – a miracle that St Francis experienced in the church of San Damiano – lay at the very beginning of the order. Apart from a few depictions of its founder in prayer, this role translated into a specific

iconographic concept of introducing a miniature figure of St Francis onto painted crucifixes: his arms expressively stretched out, he adores the feet of the Saviour. An example here is the painted crucifix attributed to the anonymous Master of the Franciscan Crucifixes originating from the order's church in Bologna (Pinacoteca Nazionale di Bologna). In Dominican art, similar depictions were less frequent. At the same time, it is necessary to point to the Cistercian pictorial tradition, in which a prominent place is occupied by the so-called *Amplexus* – a depiction of the vision of a monk who reportedly observed that, when St Bernard of Clairvaux was praying before a crucifix, Christ tore his hands off the crossbeam and embraced the famous Cistercian. Yet even though this scene is known from 12th-century sources, its earliest known depictions were created only in the 14th century.

The similarity between the iconographic formula used in the seal of Duke Siemowit and the mystic images of St Francis and the later Cistercian tradition is striking indeed, but it would be difficult to convincingly reconstruct the path by which these depictions may have reached the Dobrzyń court. There were no Franciscan or Cistercian monasteries in Siemowit's duchy, and the only high-ranking official of the duke to be mentioned in the sources, Procurator Mikołaj, was a canon of Płock cathedral chapter, not a monk. For this reason the seal under discussion, as well as the other two ducal seals belonging to the mystical type, all the more powerfully demonstrate the creative potential of even the peripheral courts of the Piast dukes: these courts were wholly capable of receiving and creatively transforming the latest ideological concepts and trends in European art.

BIOGRAPHICAL NOTE

Piotr Pajor is a historian of art, an assistant professor at the Institute of History of Art and Culture at the Pontifical University of John Paul II in Cracow. His research centres on issues in medieval art, with special focus on ecclesiastical and urban architecture of the 13th and 14th century, medieval urban planning, the cult of relics, and recently also the iconography in the seals of rulers of the Piast dynasty.

NOTA BIOGRAFICZNA

Piotr Pajor – historyk sztuki, adiunkt w Instytucie Historii Sztuki i Kultury Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie. Zajmuje się problematyką sztuki średniowiecznej, zwłaszcza architektury sakralnej i municypalnej XIII–XIV w., urbanistyki średniowiecznej, kultu relikwii, a ostatnio także ikonografią pieczęci władców z dynastii Piastów.