

Najstarsze dzieje wici półpalmetowej na Wschodzie

Wśród ornamentów roślinnych, jakie najczęściej spotykamy w sztuce Wschodu i Zachodu od schyłku antyku po koniec dojrzałego średniowiecza, wymienić trzeba na pierwszym miejscu wicę półpalmetową¹. Jakkolwiek bardzo długo utrzymywała się w repertuarze dekoracyjnym wielu krajów od Dalekiego Wschodu² po Gibraltarię i Wyspy Brytyjskie i wchodziła w skład form różnych kręgów stylowych, obcą jej była wszelka ewolucja. Wydaje się, że o swoistym konserwatywnym motywie zdecydowała prostota jego budowy, jakby opierającej się przetworzeniom. Tylko dwa są bowiem elementy składowe tego ornamentu: wicę i półliście (półpalmety). Wicę jest falista; wyrastają z niej półliście zwrócone końcami w jedną stronę i wypełniają swoją sylwetą luki utworzone linią łodygi. Półliście akantu, wina albo półpalmety³ są właściwie listkami płasko złożonymi wzdłuż grzbietu i pokazanymi z profilu. Zwykle mają po trzy albo po pięć płatków (czasem zmiennej wielkości i kształtu), z których jeden, najbardziej oddalony od nasady, posiada ostry zarys. Do tego krótkiego opisu niewiele można dodać. W zależności od materiału i techniki wykonania, czy też zgodnie z wolą artysty, łodyga i półliście mogły być płaskie i gładkie, o ostrościętych brzegach, jakby „aplikowane” na tło; w obrębie konturu mógł je ozdabiać rysunek czy nawet głębokie rytowanie; niekiedy stawały się półplastyczne. Przykłady tej wici różnią się też między sobą grubością łodygi, proporcjami i rozstawieniem półliści, a także stopniem ich podobieństwa do rzeczywistej roślinności, ale nawet te różnice nie mogą odebrać motywowi jego szczególnego miejsca w historii ornamentyki ze względu na niezmienność wyglądu.

Wicę półpalmetową należy do typu ornamentu znanego w nauce o sztuce pod nazwą falistej wici roślinnej, posiadającego wiele odmian⁴. J. Baltrušaitis w przeprowadzonej przez siebie systematyce średniowiecznej dekoracji roślinnej włączył wicę półpalmetową do grupy najprostszycy ornamentów, które oznaczył mianem „motywu I”⁵. Jej geneza była równie sporna, jak kontrowersyjne było pochodzenie całego typu. A. Riegl uznał za kolebkę wici Grecję (najstarszy przykład znalazł w dekoracji ceramiki mykeńskiej⁶); dla omawianej tutaj odmiany widział prototypy w sztuce archaicznej, a ich kontynuację w złotnictwie hellenistycznym⁷. Ten pogląd spotkał się ze sprzeciwem ze strony J. Strzygowskiego, który rozwijając swoją teorię o decydującej roli Azji Środkowej w kształtowaniu sztuki średniowiecznej udowodnił, że głównym ośrodkiem rozprzestrzenienia się motywów

dekoracyjnych były Altaj i Iran, gdzie ludy turkские emigrujące z Azji Środkowo-Wschodniej zetknęły się ze sztuką indoeuropejską i gdzie szczególnie udział w tworzeniu nowych form miał odegrać na przełomie starej i nowej ery ośrodek baktryjski w Chorasanie. Według niego bardzo stary, turkiski w swej genezie (a może nawet sięgający chińskich źródeł) motyw spiralnej, geometryzującej wici miał zostać wzbogacony na terenie Azji Środkowej elementami o charakterze wegetatywnym⁸. Obydwie teorie zmierzały do wyjaśnienia genezy form dekoracyjnych twórczą rolę wyłączenie jednego kręgu kulturowego; nie brały dostatecznie pod uwagę równoczesnego powstawania na różnych terytoriach zjawisk podobnych, a genetycznie od siebie niezależnych. Riegl wprawdzie wskazał istnienie najstarszych przykładów rozwiniętej wici roślinnej w sztuce greckiej, lecz pominął w swej analizie niemal zupełnie pozagreckie jej przejawy. Nie zbadawszy perskich zabytków z odmianą półpalmetową doszedł do przekonania, że została ona podjęta w sztuce bizantyjskiej i muzułmańskiej wyłącznie jako bezpośrednia kontynuacja tego samego motywu w Grecji⁹. Strzygowski z kolei, zafascynowany niezbadanym do jego czasów zjawiskiem oddziaływania Azji na sztukę basenu Morza Śródziemnego i pozostałej Europy, nadmierny mu przypisywał zasięg i znaczenie. Pomijał to, że wielka fala wpływów wschodnich wystąpiła dopiero od okresu migracji ludów w pierwszym stuleciu naszej ery, podczas gdy przedtem, zwłaszcza po podbojach Aleksandra Wielkiego, kraje Przedniej i Środkowej Azji poddane były długotrwałemu procesowi hellenizacji, który wywarł głębokie piętno na ich kulturze artystycznej¹⁰.

Badacze, którzy później zajmowali się historią ornamentu — O. M. Dalton¹¹, J. Baltrušaitis¹² i A. U. Pope¹³ — nie zaprzeczając temu, że wicę roślinna pojawiła się najwcześniej w Grecji i przyjęła tam formy podstawowe dla dalszego jej rozwoju w sztuce europejskiej, nie negując też jednak roli Azji w kształtowaniu falistej wici w ogóle i w procesie jej przekształceń wskazywali na powstanie kilku odmian ornamentu w różnych, niezależnie od siebie czynnych ośrodkach¹⁴.

Kontynuując te właśnie poglądy przyjmujemy, że omawiana tutaj odmiana wywodzi się z bogatszych postaci wici roślinnej w sztuce hellenistycznej, jednak ukształtowała się w wyniku szczególnego procesu artystycznego przebiegającego poza Grecją, w tym kraju bowiem na żaden wczesny jej przejaw wskazać

nie potrafimy¹⁵. Najstarszy, dość dokładnie datowany przykład wici półpalmetowej znany jest ze stiuków zdobiących pałac Szapura I (242—272) w Ktezifonie¹⁶. Występuje w nich od razu w dojrzałej postaci, jaką zachowała później, jeszcze w okresie średniowiecznym. Nie ma w sobie nic z form naturalistycznych znamionujących późnohellenistyczne ozdoby roślinne, z których przecież się wywodzi. Półpalmetki regularnie i niemal bez reszty wypełniają łuki falującej linii łodygi; w rysunku przypominają półkłęski akantu, choć silnie stylizowane; zakończenia ich płatków, z wyjątkiem najdłuższego, spiczastego, są zaokrąglone; kąt pomiędzy półkłesami a wicią wypełniają krótkie, płaskowate wypustki. Regularny zarys konturów półkłesów o stopniowo zmniejszających się płatkach, ich wyrazisty rysunek osiągnięty ostrym modelunkiem odcinającym motyw od tła, wreszcie rytmizacja krzywizną łodygi stanowią znamiona rozstrzygające o znacznym stopniu geometryzacji ornamentu.

W licznych krajach w okresie późnoantycznym, zwłaszcza na peryferiach Imperium, dekoracja roślinna poczęła przekształcać się w zasadniczy sposób, bądź też łącząc się z motywami o charakterze geometrycznym. W Persji przemiany te wystąpiły jeszcze silniej niż na ziemiach objętych sztuką grecko-rzymską. Twórcy sasanidzcy odrodzili formy achemenijskie i wskrzeszając równocześnie niektóre tradycje azjatyckie związane z nurtem abstrakcyjnym, dali swoistą, narodową odpowiedź na kosmopolityzm kultury hellenistycznej¹⁷. Nawrót do starej spuścizny był spontaniczny i opierał się o głębokie przesycenie całej sztuki perskiej na przestrzeni długich jej dziejów środkami wypowiedzi i motywami ukształtowanymi za Achemenidów a nigdy nie wygasłymi, zwłaszcza w sztuce ludu¹⁸. Sięgano „do starszych i bardziej typowych motywów azjatyckich nawet wówczas, gdy sam ich wzór mógł być zaczerpnięty bezpośrednio ze źródeł greckich”; jest to widoczne zwłaszcza w typowo orientalnej stylizacji sasanidzkiej palmety¹⁹. Tak właśnie greckiego pochodzenia motyw wici roślinnej, uproszczonej i przetworzonej w duchu geometryzujących tendencji sztuki azjatyckiej, przyjął postać wici półpalmetowej²⁰. Jej silnie zrytmizowana, sucha, o wyrazistym konturze redakcja weszła w skład podstawowego zasobu form dekoracyjnych sztuki sasanidzkiej²¹. Dalsze przykłady wici półpalmetowej przytoczymy ze stiuków pałacu w Kisz, budowanego ok. połowy IV w. za rządów Szapura II²², a przede wszystkim z wyrobów srebrnych: pojawia się na podłużnej i płaskiej, wielolistnie ukształtowanej czarce z tancerkami i łosiami z VII w. (Leningrad, Ermitaż)²³ i na późnosasanidzkiej skrzynce z przedstawieniami ptaków i zwierząt (Kraków, Muzeum Narodowe—Oddział Czartoryskich)²⁴. We wszystkich tych przypadkach wici zdobi fryz architektoniczny albo bordiurę jakiegoś przedmiotu, jest ujęta pomiędzy dwie listewki i nieco monotonna w prostocie niezmiennie powtarzających się równo stylizowanych elementów.

Podobny charakter posiada również wici na naczyniach określanych dotąd jako baktryjskie, zwykle jednak wschodnio-perskich i środkowo-azjatyckich, wykonanych w bezpośrednim związku z działającymi w Persji właściwej warsztatami złotniczymi²⁵. Wskażemy tutaj na czarkę ze scenami z polowań z IV/V w. (Londyn, British Museum)²⁶ i inną — z przedstawieniami z dramatów Eurypidesa (Leningrad, Ermitaż)²⁷. Różnicę w stosunku do redakcji ornamentu, reprezentowanej przez poprzednie zabytki, stanowi odwrócenie półkłesów brzegami na zewnątrz wijącej się łodygi. Ukształtowanie półkłesów w tych zabytkach złotniczych również bywa czasem odmienne, ale od-

reżności te nie odbierają motywowi jego wspólnego z przykładami perskimi charakteru.

Wpływy hellenistyczne szły do Iranu z dwóch stron: od wschodu z Baktirii i od zachodu z krajów pozostających w bliskich kontaktach z Grecją, np. z Syrią²⁸. Wobec braku dokładniej datowanych wczesnych zabytków trudno ustalić, czy artyści sasanidzcy ukształtowali wici półpalmetową w oparciu o prototyp hellenistyczny pochodzący bezpośrednio z Grecji, czy też nawiązali już do jego orientalnego przetworzenia. Za drugą ewentualnością zdaje się przemawiać szczególnie duży udział w ornamentyce baktryjskiej i środkowo-azjatyckiej różnych odmian wici roślinnej oraz to, że właśnie stamtąd, obok sztuki sasanidzkiej, znamy najstarsze przykłady tej odmiany²⁹.

Z Iranu motyw promieniował w kilku kierunkach. Omówimy dalej najważniejsze grupy terytorialne wczesnych zabytków, w których wici palmetowa ujawnia bezpośrednią zależność od wzorów perskich. Na najstarszy poza Orientem przykład możemy wskazać w Italii. Jest nim dekoracja pilastrów ołtarzowej ściany w marmurowej schola cantorum rzymskiego kościoła S. Clemente, datowanej na 2 ćwierć VI w. na podstawie monogramów wiązanych z papięciem Janem II (533—535)³⁰. Dzieło to powstało w rezultacie oddziaływania nurtu orientalnego na rzeźbę Włoch, najpewniej za sprawą artystów greckich³¹. Dla niektórych motywów na balustradach w S. Clemente A. Haseloff trafnie dostrzegł analogie nie tylko we współczesnych im rzeźbach raweńskich lecz także w Sakkarze³². Z Półwyspu Apenińskiego i z najbliższych mu regionów przytoczyć można jeszcze dwa inne przykłady motywu związane z wpływami Wschodu: fragmenty fryzów w Pola — dzieło mistrza bizantyńskiego z VI/VII w.³³, odznaczające się szczególną, suchą stylizacją krągłych, zwiniętych półkłesów, dla której znajdujemy analogie w dekoracji sasanidzkich kapiteł w Kalah-I-Kunah³⁴, oraz pilastr przedniej ściany sarkofagu z owcami w lewej nawie bazyliki S. Apollinare in Classe w Rawennie — datowanego na VII w.³⁵, stanowiącego późną i uproszczoną kontynuację sarkofagu typu małoazjatyckiego, o formach rzeźbiarskich zdradzających zależność jeszcze od tradycji stylu neoałtyckiego³⁶. Są to jednak egzemplarze rzadkie. Przed okresem rozkwitu rzeźby romańskiej wici półpalmetowa docierała do Italii sporadycznie.

Rozpowszechniła się natomiast w zdobnictwie trzech innych kręgów artystycznych wczesnego średniowiecza w nasileniu, które łączy w niej tam widzieć jedną z najważniejszych form dekoracyjnych. Do pierwszego z nich zaliczymy kraje kaukaskie: Gruzję i Armenię³⁷. Najstarszym znanym nam przykładem gruzińskim jest wici na abakusie kapiteła z małego sanktuarium w Dźwari z początku VII wieku³⁸. Późniejsze jej okazy znaleźć można w dekoracji obramowań portalowych i okiennych kościołów w Kumurdo (964)³⁹, w Parchale (3 ćwierć X w.)⁴⁰ i w Wale (2 połowa X w.)⁴¹. W wiekach XI, XII i XIII należała już do stałego zasobu form ornamentalnych Gruzji. W Armenii występowała równie często i — co znamienne — zwykle wspólnie z innymi motywami sasanidzkiego pochodzenia. Z X w. wskażemy na dwa przykłady: gzymsy nadokienne i okapowe kościoła w Ahtamar⁴² i abakus kapiteła kościoła pałacowego w Ani, zapewne z końca tego stulecia⁴³. W późniejszych wiekach również była powszechnie stosowana⁴⁴. Redakcja wici na zabytkach gruzińskich i armeńskich jest uderzająco bliska tej, jaką znamy ze sztuki perskiej. Na ogół analogiczny jest stosunek wielkości półkłesów do grubości łodygi, ich kształt i proporcje, podobny jest także sposób stylizacji rośliny i rytmizacja całego motywu. Wynika to stąd,

że wić półpalmetowa przyjęła się w średniowiecznej sztuce regionów kaukaskich wraz z innymi formami dekoracji architektonicznej, które zostały zaczerpnięte bezpośrednio ze spuścizny artystycznej Iranu.

Podbój tego kraju dokonany przez Arabów w 2 ćwierci VII w. nie przyniósł początkowo większych zmian w głównych koncepcjach, w typach przedstawień, w środkach artystycznych i w procesach technicznych sztuki perskiej. Szczególnie w dziedzinie rzemiosł artystycznych i w zdobnictwie dawni mieszkańcy i mowi władcy kontynuowali lokalne tradycje, bardzo powoli je zmieniając i wzbogacając. Wielowiekowa kultura artystyczna Persji okazała się trwałym fundamentem, na którym oparli swoją twórczość artyści muzułmańscy. Rychło po upadku Sasanidów promieniowała nie tylko na ośrodki ościenne, lecz także na rozległe ziemie zdobyte przez wyznawców Mahometa, stając się jednym z głównych źródeł inspiracji całej sztuki islamu. W dziedzinie ornamentu dawne motywy perskie, choć przetwarzane, odegrały decydującą rolę w kształtowaniu form dekoracyjnych⁴⁵.

W sztukach najstarszych zachowanych muzułmańskich zabytków architektonicznych, w mauzoleum Izmaela w Bucharze (pocz. X w.)⁴⁶ i w meczecie w Nain (2 połowa X w.)⁴⁷, wić półpalmetowa pojawiła się w zespole motywów, które miały na stałe pozostać w ornamentyce następnych stuleci. Również tam jej postać nie odbiega od tej, którą znamy z przykładów sasanidzkich.

Nieco odmienny charakter przyjęła w innym kręgu artystycznym: w Egipcie za panowania Abbasydów i Tulunidów. Do najstarszych znanych zabytków należy stela grobowa z 832 r. (Kair, Muzeum Arabskie)⁴⁸, na której wić ma cienką łodygę, a półłście o rozszerzających się i wyraźnie rozdzielonych od siebie płatkach tworzą swobodne, nieco rozwidnione formy. Na tym i na jej podobnych zabytkach⁴⁹ stylizacja motywu przyjęła postać płynnej i linearnej kaligrafii, właściwej dekoracji we wczesnej sztuce muzułmańskiej Egiptu, Magrebu i Hiszpanii. Znamionną cechą egipskiej redakcji wici półpalmetowej było także wprowadzenie różnicowanych rozstępów pomiędzy nasadami półłści i zmieniająca się ich wielkość. Osłabiło to monotonię powtórzeń tego ornamentu — w zasadzie silnie rytmizowanego, poddanego geometrycznym prawom. Cechy te występują wyraziście, jakkolwiek elementy składowe motywu wywodzą się bezpośrednio z dekoracji azjatyckiej. I tak odwrócenie półłści na zewnątrz łodygi w steli muzułmańskiej z 833 r. (Kair, Muzeum Arabskie)⁵⁰ i w sztukach Hadry, klasztoru syryjskiej filiacji w Deir-es-Suriani na pustyni Libijskiej, z X w.⁵¹, znajduje najbliższe analogie w srebrach „baktryjskich”. Również proporcje płatków półłści, zaokrąglonych na bokach a spiczastych przy końcu, np. na bordiurze rzeźbionej płyty drewnianej (Kair, Muzeum Arabskie)⁵² wywodzą się z dekoracji sasanidzkich.

Arabowie przenieśli motyw na półwysp Iberyjski, gdzie przyjął się szybko i szeroko rozpowszechnił tak w sztuce muzułmańskiej, jak u artystów mozarabskich i innych, tworzących poza bezpośrednim zasięgiem islamu. Spośród przykładów pierwszej grupy przytoczymy skryzniczkę z kości sioniowej z 1024 r. (Burgos, Muzeum)⁵³, zaś z drugiej — dekorację na fol. 428 r.^o rękopisu zw. Codex Vigilanus, powstałego w klasztorze Albelda w 976 r. (Eskorial, Biblioteka, cod. d. I.1)⁵⁴.

Ostatnim wielkim zespołem zabytków, w których wić półpalmetowa występuje wśród motywów pochodzących bezpośrednio ze źródeł orientalnych, są rękopisy bizantyjskie. Najstarszy jej przykład możemy podać z jednej karty szcążkowo dochowanego ewan-

geliarza (Londyn, British Museum, Add. Ms. 5111), datowanego przez O. M. Daltona na VI w.⁵⁵, a przez C. Nordentaka na VII wiek⁵⁶. Występuje tam w postaci analogicznej do tej, jaką przybrała na niektórych srebrach „baktryjskich”: półłście są zwrócone zakończeniami płatków na zewnątrz łodygi. Wobec szczególnie złego stanu zachowania zabytków z okresu poprzedzającego zniszczenie ikonoklazmu, nie sposób na pewno rozstrzygnąć, czy motyw ten występował wtedy w sztuce bizantyjskiej często. Na pozytywne odpowiedź zdaje się wskazywać jego nagłe i powszechne pojawienie się w iluminacjach 2 połowy IX w. i X wieku. Nieco mniej przykładów zachowało się z następnego stulecia, zaś później stopniowo zanikł⁵⁷. Wchodził zwykle w skład ornamentów o ruchliwym układzie form i bogatym rysunku, malowanych jednym kolorem (czasem obwiedzionych cienką listewką konturową), płaskich, jakby wyciętych i nałożonych na jaśniejsze tło⁵⁸. Już w najstarszych zachowanych rękopisach konstantynopolskich znajdujemy wić półpalmetową jako stały składnik repertuaru dekoracyjnego. Przytoczmy trzy przykłady: cod. Par. gr. 510 (880—886)⁵⁹, cod. Ven. Marc. gr. I, 18 (przełom IX i X w.)⁶⁰ i cod. Lond. Add. 22732 (przełom IX i X w.)⁶¹. Swobodne i pozbawione tendencji do rytmizacji traktowanie motywu oddala go nieco od wzorów perskich, a zbliża do redakcji egipskiej. Pomimo niewielkich różnic wynikających z indywidualności stylu miniaturzystów, jego charakter w tych najstarszych kodeksach jest z wszystkich grup dotąd omówionych bodaj najbardziej jednolity. Liczne dalsze przykłady wskazują na trwanie motywu w miniaturze okresu macedońskiego i komneńskiego w niezmienionej postaci (por. np. cod. Oxf. Auct. II, 12—953 r.)⁶². Takim przejęła go z Bizancjum miniatura ruska, w której zdobnictwie długo się utrzymywał⁶³; stamtąd również wywodzą się jej starobułgarskie przykłady⁶⁴.

Wić półpalmetowa dotarła do Europy zachodniej i północnej dwiema głównymi drogami. Do Italii przynieśli ją artyści greccy wraz z innymi motywami pochodzenia orientального. W Hiszpanii w podobny sposób rozpowszechnili ją Arabowie. Z tych dwóch krajów promieniowała ku północy. Choć wcześniej znana — zanim zapanował styl romański — nie należała do stałego repertuaru dekoracyjnego Zachodu. Jej redakcja też nie posiadała tak jednolitego oblicza, jak w tych kilku wschodnich grupach terytorialnych, o których mówiliśmy dotąd. Spośród najstarszych przykładów wymienimy zapinkę z Fétigny w kantonie Fryburg⁶⁵, karoliński kapitel w Muzeum Historycznym w Bazylei⁶⁶, frankijskie okucie paska znalezione w Östra Fålsboda w Szwecji (Sztokholm, Statens Historiska Museum)⁶⁷ i dekorację sakramentarium z Gellone (Paryż, Bibliothèque Nationale, cod. lat. 12048)⁶⁸. Natomiast od końca X w. do schyłku romanizmu występowała stale we wszystkich krajach, zwłaszcza w rzeźbie architektonicznej, stanowiąc motyw równie popularny jak w Armenii i w Persji muzułmańskiej.

Wić półpalmetowa przyjęła w romanizmie postać zdumiewająco bliską pierwowzorom orientalnym. Była silnie rytmizowana i poddana tendencji do geometryzacji. Suche półłście o regularnym zarysie kształtowane były najczęściej płasko, czasem prostymi cięciami, które nadawały im szczególną plastyczność ostro stykających się płaszczyzn, żywo przypominającą nawet stuki z odległego Kiezwonu. Zabytki Hiszpanii, południowej Francji i Lombardii przynoszą najwięcej przykładów tego ornamentu⁶⁹.

1 Posługujemy się tutaj tym terminem, ponieważ przyjęty przez A. Riegla, *Stilfragen, Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 (cytuje dalej wg 2 wy-

dania z 1923), s. 169 i passim, rozpowszechnił się następnie w piśmiennictwie naukowym; stosowany jest także przez polskich historyków sztuki (zob. L. Kalinowski, *Treści ideowe i estetyczne Drzwi Gnieźnieńskich*, [w:] *Drzwi Gnieźnieńskie*. Praca zbiorowa pod red. M. Walickiego, t. 2, Wrocław 1959, s. 81). Nie jest to jednak termin w pełni właściwy dla przedmiotu, jaki obejmuje. Riegl nazwał nim w greckiej sztuce archaicznej falistą wić, z której rzeczywiście wyrastają spirale z półpalmetami. W sztuce późniejszej natomiast określili nim także ten gatunek, w którym odrosła stanowią półliście mniej lub więcej stylizowane, ale zawsze wywodzące się wprost ze świata flory. Niektórzy używają nazwy „wić z półliściami akantu” (A. U. Pope, P. Ackerman, *A Survey of Persian Art*, t. I—III, London and New York 1938—1939, passim), również nieścisłej, ponieważ tylko niektóre egzemplarze można wywodzić z tej rośliny.

2 Niniejsze uwagi odnoszą się do krajów Azji Środkowej, Przedniej i wschodniej części basenu Morza Śródziemnego, w pewnym też stopniu do niektórych krajów europejskich. Pomijamy nieliczne przykłady japońskie i chińskie, pochodne od sztuki środkowo-azjatyckiej; zob. w tej sprawie J. Strzygowski, *Altai-Iran und Völkerwanderung*, „Arbeiten des Kunsthistorischen Instituts der Universität Wien”, t. V, Leipzig 1917, s. 118 i 121.

3 Niezmiernie rzadko występowały te trzy gatunki odrosli w czystszej postaci, prawie zawsze tworząc formy powstałe z połączenia i przetworzenia motywów wyjściowych; zob. w tej sprawie O. M. Dalton, *East Christian Art. A Survey of the Monuments*, Oxford 1925, s. 382.

4 Niektóre z nich przypomniał u nas niedawno Kalinowski, jw., s. 77.

5 J. Baltrušaitis, *Études sur l'art médiéval en Arménie et en Géorgie*, Paris 1929, s. 21; tenże, *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris 1931, s. 51; tenże, *Sasanian Stucco*, [w:] *A Survey of Persian Art*, t. I, 1938, s. 613.

6 Riegl, jw., s. 112 nn., 120—122.

7 Tamże, s. 169, il. 76, s. 237, il. 122 i s. 280.

8 Strzygowski, jw., passim.

9 Riegl, jw., s. 272 nn., 302 nn.

10 Trafną krytykę poglądów J. Strzygowskiego w tej sprawie przeprowadził Dalton, jw., s. 370 nn.

11 Dalton, jw., s. 372, 375.

12 Baltrušaitis, *Sasanian Stucco*, jw., por. zwłaszcza s. 613, 616, 621.

13 A. U. Pope, *Architectural Ornament*, [w:] *A Survey of Persian Art*, t. II, 1939, s. 1275.

14 Szczególnie twórczą rolę w tym zakresie Dalton przypisywał Mezopotamii.

15 Wskazane przez Riegla najstarsze greckie przykłady wici z półpalmetami należą w gruncie rzeczy do innej, bogatszej odmiany wici roślinnej, ponieważ łuki falistej linii łodygi wypełniają spirale z palmetkami; por. wyżej przypisy: 1 i 7.

16 A. U. Pope, P. Ackerman, *Ornament*, [w:] *A Survey of Persian Art*, t. III, 1939, s. 2697, il. 903 a i b, oraz *A Survey of Persian Art*, t. IV, 1939, tabl. 171 H. O pałacu w Ktezifonie i jego dekoracji pisał ostatnio R. Ghirshman, *Iran, Parthians and Sassanians*, London 1962, s. 136 i 189.

17 F. Sarre, *Die Kunst des Alten Persien*, Berlin 1923, s. 34 nn.

18 Pope, Ackerman, *Ornament*, jw., s. 2690.

19 Baltrušaitis, *Sasanian Stucco*, jw., s. 621; por. też dobrą charakterystykę genezy całej ornamentyki sasanidzkiej, tamże, s. 624 nn.

20 Baltrušaitis, *Sasanian Stucco*, jw., s. 606 — rozróżnia dwa podstawowe ujęcia sasanidzkiego ornamentu roślinnego: pierwsze, podkreślające organiczny charakter motywu i drugie, bardziej stylizowane. Liście akantu i palmy zawsze należały do drugiego nurtu. O tym, jak silnie wić półpalmetowa była poddana geometryzacji może świadczyć to, że występujące wespół z nią w jednym zespole ornamentalnym bogatsze odmiany wici roślinnej na ogół posiadały cechy

naturalistycznego modelunku, np. na omówionej niżej czarce z tancerkami i łosiami.

21 Baltrušaitis, *Sasanian Stucco*, jw., s. 612 n.; J. Orbeli, *Sasanian and Early Islamic Metalwork*, [w:] *A Survey of Persian Art*, t. I, 1938, s. 743.

22 Baltrušaitis, *Sasanian Stucco*, jw., s. 612. por. także O. Reuther, *Sasanian Architecture*, [w:] *A Survey of Persian Art*, t. I, 1938, s. 527.

23 Orbeli, jw., s. 743, il. 257 a; *A Survey of Persian Art*, t. IV, 1939, tabl. 221 A i B; R. W. Kindzalow, W. G. Lukonin, *Pamiatniki kultury sasanidskogo Irana*, Leningrad 1960, il. 12.

24 *A Survey of Persian Art*, t. IV, 1939, tabl. 257.

25 Na temat lokalizacji tych wyrobów trafnie przed kilku laty pisała S. Fajans, *Recent Russian Literature on Newly Found Middle Eastern Vessels*, „Ars Orientalis”, II, 1957, s. 57.

26 C. H. Read, *On a Silver Sassanian Bowl of about the year 400 A. D. found in the N. W. Provinces of India*, „Archaeologia”, LXIII, 1912, s. 252.

27 K. Weitzmann, *Three „Bactrian” Silver Vessels with Illustrations from Euripides*, „The Art Bulletin”, XXV, 1943, s. 290 nn.

28 Orbeli, jw., s. 758.

29 Por. w tej sprawie pogląd Strzygowskiego, jw., s. 229. Jeśli idzie o genezę bogatszej wici winnej w ornamentacie sasanidzkim, przyjmuje się, że pochodzi ona od analogicznego motywu w sztuce baktryjskiej, por. Pope, Ackerman, *Ornament*, jw., s. 2707.

30 R. Kautsch, *Die römische Schmuckkunst in Stein vom 6. bis zum 10. Jahrhundert*, „Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte”, III, 1939, s. 50 nn.

31 A. Haseloff, *Die vorromanische Plastik in Italien*, Leipzig 1930, s. 39 n.; G. de Francovich, *La scultura pre-romantica in Italia*, t. II, Roma 1957, s. 50 i 57.

32 Haseloff, jw., s. 40.

33 G. Galassi, *Roma o Bisanzio*, t. 2: *Il congedo classico e l'arte nell'alto medio evo*, Roma 1953, s. 496, il. 362.

34 Sarre, jw., il. 13 na s. 47. Podobna redakcja motywu była częsta w iluminacjach rękopisów bizantyńskich okresu macedońskiego (por. K. Weitzmann, *Die Byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts*, Berlin 1935, s. 7, tabl. VII, il. 30) oraz w dekoracji architektury gruzińskiej (por. N. P. Siewierow, G. N. Czubinaszwili, *Kumurdo i Nikorcminda*, [w:] *Pamiatniki Gruzinskoj Architektury*, t. I, Moskwa 1947, tabl. XIV).

35 G. Bovini, *Sarcofagi paleocristiani di Ravenna. Tentativo di classificazione cronologica*, Città del Vaticano 1954, s. 69—72, il. 58 (tamże dawniejsze piśmiennictwo).

36 O kontynuacji stylu neoatyckiego w rzeźbie ravenńskiej pisze C. R. Morey, *Early Christian Art. An Outline of the Evolution of Style and Iconography in Sculpture and Painting from Antiquity to the Eighth Century*, Princeton, London 1953, s. 104 nn.

37 Baltrušaitis, *Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*, jw., s. 21.

38 N. P. Siewierow, *Pamiatniki gruzinskiego zoczcstwa*, Moskwa 1947, s. 171 n., il. na s. 172.

39 Siewierow, Czubinaszwili, jw., s. 12 nn.

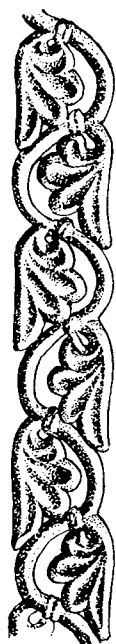
40 Siewierow, jw., s. 191, il. 88 na s. 95.

41 Tamże, s. 187 n., il. 71 na s. 79.

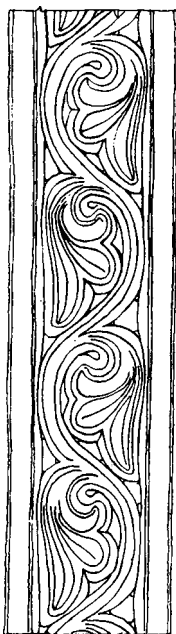
42 J. Strzygowski, *Asiens bildende Kunst in Stichproben. Ihr Wesen und ihre Entwicklung*, „Arbeiten des Kunsthistorischen Instituts der Universität Wien”, t. XLV, Augsburg 1930, il. 351, 352, 579.

43 A. L. Jakobson, *Oczerk istorii zoczcstwa Armentii V—XVII vekow*, Moskwa—Leningrad 1950, s. 62, il. 46.

44 Związczą w malarstwie miniaturowym; por. L. A. Dournovo, *Miniatures arméniennes*, Paris 1960, il. na s. 55, oraz C. Nordenfalk, *Die spätantiken Kanonentafeln, Kunstgeschichtliche Studien über die eusebianische Evangelienkonkordanz in den vier ersten Jahrhunderten ihrer Geschichte*, Göteborg 1938, tabl. 26—30.



1



2



3



4

Il. 1. Stiuki pałacu w Ktezifonie. Il. 2. Stiuki pałacu w Kisz. Il. 3. Czara z tancerkami — Leningrad, Ermitaż. Il. 4. Czara ze scenami z polowań — Londyn, British Museum



5



6

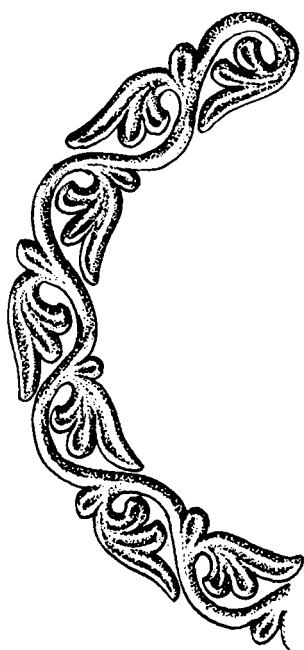


7



8

Il. 5. Schola cantorum w kościele S. Clemente w Rzymie. Il. 6. Sarkofag w kościele S. Apollinare in Classe w Rawennie. Il. 7. Kapitel kaplicy w Dzwari. Il. 8. Obramowanie okienne w kościele w Kumurdo



9



10



11

Il. 9. Fryz nadokienny kościoła w Ahtamarze. Il. 10. Stela grobowa, 832 — Kair, Muzeum Arabskie. Il. 11. Cod. Lond. Add. 5111



12



13



14

Il. 12. Cod. Par. gr. 510. Il. 13. Cod. Ven. Marc. gr. I. 18. Il. 14. Kapitel karoliński — Bazylea, Muzeum Historyczne

- 45 Pope, *Architectural Ornament*, jw., s. 1264; Pope, Ackerman, *Ornament*, jw., s. 2705—2708.
- 46 Pope, *Architectural Ornament*, jw., s. 1267—1270; *A Survey of Persian Art*, t. IV, 1939, tabl. 270 b.
- 47 Pope, *Architectural Ornament*, jw., s. 1270—1275; Pope, Ackerman, *Ornament*, jw., s. 2716 nn.; *A Survey of Persian Art*, t. IV, 1939, tabl. 264 c.
- 48 J. Strzygowski, *Altai-Iran und Völkerwanderung*, jw., s. 84, il. 76.
- 49 Tamże, il. 31 i 77.
- 50 Tamże, s. 84, il. 78.
- 51 Strzygowski, *Asiens bildende Kunst in Stichproben*, jw., s. 206 i 670, il. 646.
- 52 Strzygowski, *Altai-Iran und Völkerwanderung*, jw., il. 82.
- 53 Strzygowski, *Asiens bildende Kunst in Stichproben*, jw., s. 229 nn., il. 224 a.
- 54 J. Dominguez Bordona, *Die spanische Buchmalerei vom siebten bis siebzehnten Jahrhundert*, t. 1, Firenze—München 1930, tabl. 26.
- 55 Dalton, jw., s. 314.
- 56 Nordenfalk, jw., s. 135, 140 i 143, tabl. 3.
- 57 M. A. Frantz, *Byzantine Illuminated Ornament. A Study in Chronology*, „The Art Bulletin”, XVI, 1934 — por. zwłaszcza uwagi autorki na s. 60 nn., tabl. XIII, il. 1—5, 9, 10 i 14.
- 58 Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei...*, jw., s. 17 nn. Autor określa ten rodzaj dekoracji mianem die Laubsäge-Ornamentik.
- 59 Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei...*, jw., tabl. III, il. 14; Frantz, jw., tabl. XIII, il. 2.
- 60 Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei...*, jw., tabl. VIII, il. 41.
- 61 Tamże, tabl. XXII, il. 116.
- 62 Frantz, jw., tabl. XIII, il. 4.
- 63 A. N. Swirin, *Driewnierusskaja miniatura*, Moskwa 1950, il. na s. 34; *Istoria kultury driewniej Russi. Domongolski Period*, t. II: *Obszczestwiennyj stroj i duchownaja kultura*, Moskwa—Leningrad 1951, il. 39.
- 64 N. Mavrodinow, *Le trésor protobulgare de Nagyszentmiklós*, „Archaeologia Hungarica”, XXIX, Budapest, 1943, s. 163 nn., il. 110.
- 65 N. Åberg, *The Occident und the Orient in the Art of the Seventh Century*, t. III: *The Merovingian Empire*, Stockholm 1957, s. 130 nn., il. 70.5.
- 66 L. Mazon, *L'art primitif en Suisse*, Genève 1942, il. 44, s. 22 [nlb.] wstępu. Trzeba podkreślić, że na tym kapitulu i innym, jemu podobnym (tamże, il. 45), występują także dalsze motywy sasanidzkiego pochodzenia w wyjątkowo nieskażonej postaci — wydłużone liście palmowe, rozdwojone listki akantu (split acanthus brackets) i wielokształtne listki wyrastające symetrycznie z pionowej łodygi. Układ tych motywów i — co szczególnie uderza — kontrastujący, światłocieniowy modelunek zostały powtórzone bez większych zmian z orientalnych pierwowzorów.
- 67 E. Oxenstierna, *Die Wikinger*, Stuttgart 1959, tabl. 27.
- 68 B. Teyssèdre, *Le Sacramentaire de Gellone et la figure humaine dans les manuscrits francs du VIIIe siècle*, Toulouse 1959, il. na s. 35.
- 69 Baltrušaitis, *Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*, jw., s. 21; tenże, *La stylistique ornamentale*, jw., passim.