

JOANNA SZCZĘSNA

TYMPANON PORTALU PÓŁNOCNEGO
PONORBERTAŃSKIEGO KOŚCIOŁA ŚWIĘTEJ TRÓJCY
W STRZELNIE*

Portal północny kościoła Świętej Trójcy w Strzelnie (il. 1) wraz z wieńczącym go tympanonem długo pozostawał nieznany. Został bowiem odsłonięty w 7 lat po spektakularnym odkryciu romańskich kolumn o płaskorzeźbiorych trzonach, to jest w 1953 roku podczas prac inwentaryzacyjno – konserwatorskich prowadzonych przez poznańskie Pracownie Konserwacji Zabytków¹. Słynący z unikatowego w skali Polski romańskiego wystroju rzeźbiarskiego kościół wzbogacił się o jeszcze jeden element, dodatkowo zachowany w miejscu pierwotnego usytuowania, to jest w pierwszym od strony wieży przęśle nawy północnej.

Wykuty w piaskowcu tympanon otacza szeroka archiwolta ujmująca jego trójlistny, ostrołukowy zarys. Wewnętrzna, ukośnie profilowaną partię archiwolty zdobi motyw wici palmetowej wychodzący z ust masek przedstawi-

Mgr JOANNA SZCZĘSNA – asystentka Katedry Historii Sztuki Średniowiecznej Polskiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, adrs do korespondencji: Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin, e-mail: ashka7@gazeta.pl

* Artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej napisanej w Katedrze Historii Sztuki Średniowiecznej Polskiej KUL pod kierunkiem prof. dr hab. Jadwigi Kuczyńskiej, a także kontynuowanych badań nad sztuką w kręgu zakonu norbertańskiego w Polsce.

¹ A. H o l a s, *Odkrycie tympanonu romańskiego w kościele ponorbertańskim w Strzelnie*, „Ochrona Zabytków”, 7(1954), s. 271; Z. K ę p i ń s k i, *Odkrycie w Strzelnie*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury”, 8(1946), s. 202-207.

nych u jej nasady. Część zewnętrzną stanowi gładki, wypukły wałek. Płyta tympanonu składa się z dwóch części. W dolnej, o kształcie zbliżonym do półkola, wyrzeźbiona jest siedmioosobowa scena figuralna, górna – to zamykający tympanon ostry łuk z wyobrazeniem ptaka.

W centrum kompozycji umieszczony jest zasiadający na łuku tęczy i otoczony owalną mandorlą Chrystus, ukazany w pozycji *en face*. Jego prawa ręka uniesiona jest w geście błogosławieństwa, lewą podtrzymuje otwartą księgę. Stopami przygniata szyje smoka i lwa. Po obu stronach Chrystusa symetrycznie grupują się zwrócone w Jego stronę dwie postaci aniołów, dwa symbole Ewangelistów i dwaj święci. Kompozycję wieńczy profilowa sylwetka ptaka wyrzeźbiona nad głową Chrystusa.

Centralna postać tronującego Chrystusa wyróżniona jest wielkością. Sięga od podstawy do miejsca, gdzie stykają się dwie części płyty. Okalającą go mandorlę podtrzymują postaci stojących aniołów. W przestrzeniach między łukami mandorli a postaciami aniołów umieszczone są półfigury symboli Ewangelistów ze zwierzęcymi głowami. Postać po prawej stronie ma głowę lwa, po lewej wołu, co pozwala identyfikować je odpowiednio jako Ewangelistów Marka i Łukasza. Obydwie trzymają przed sobą rozwinięte banderole. Po bokach przedstawienie zamykają umieszczone w narożnikach półfigury świętych z atrybutami wskazującymi na apostołów Piotra i Pawła. Święci i antropozoomorficzne symbole Ewangelistów w przestrzeni między aniołami a dolnymi krawędziami aureoli zostali ujęci w półfigurach. Dzięki takiemu potraktowaniu sylwetki doskonale wpasowane są w kształt pola i nie sprawiają wrażenia sfłoczonych. Przykłady przedstawień w półpostaciach można odnaleźć od 2 ćwierci XII wieku na terenach Niemiec, a powodem ich stosowania mogło być łatwiejsze wpisanie półfigury w ramy pola tympanonu². Także ciała przydeptywanych przez Chrystusa zwierząt są wygięte zgodnie z kształtem mandorli i wpisują się w miejsce między wewnętrznymi krawędziami otoku. Postacie cechuje typowy dla rzeźby romańskiej brak dbałości o poprawność anatomiczną i skłonność do deformacji. Ich ułożenie i rozmiary podyktowane są „prawem ram”³ określonym przez zarys pola tympanonu.

Głębka reliefu jest zróżnicowana. Dotyczy to również tła, które nie stanowi gładkiej, jednolitej płaszczyzny lecz w poszczególnych partiach zdaje się współpracować z wyrzeźbioną sylwetką w celu uzyskania większej plastycz-

² D. Frey, *Bogenfeld*, w: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*. Bd. 2, szp. 1002. Autor wymienia m.in. tympanony portali kolegiaty w Gandersheim, kościoła św. Cecylii w Kolonii, katedry w Soest, kościołów św. Jakuba w Regensburgu i św. Godeharda w Hildesheim.

³ Określenie sformułowane przez: H. Focillon (*L'art des sculpteurs romans*, Paris 1911).

ności i przestrzeni w kompozycji. Trójwymiarowość przedstawienia zasugerowana jest już przez ukośny uskok ramy otaczającej dolną część płyty tympanonu, a umiejętnie rozegrane relacje między tłem a wydobywającymi się z niego postaciami wzmagają to wrażenie. Dzięki temu przedstawienie figuralne nie wydaje się być „naklejone” na powierzchnię płyty. Centralna postać Chrystusa umieszczona jest w wyraźnym zagłębieniu ograniczonym krawędziami mandorli aż do styku z łukiem tęczy. Efektem tego jest wrażenie, że tułów siedzącego Chrystusa jest cofnięty w głąb, nogi zaś wysunięte ku przodowi. Pozwoliło to także na lepsze wyeksponowanie i uwypuklenie prawej, uniesionej w geście błogostawieństwa ręki. Sam owal glorii ukształtowany jest trójwymiarowo. Tworzy go mocno wystająca listwa o ostro zarysowanych krawędziach. Boki o lekko wklęsłych powierzchniach rozchodzą się ukośnie. Na zewnątrz łuków mandorli relief jest płytszy, ale nie pozbawiony bogactwa efektów plastycznych. Zauważalne jest stopniowe spłaszczanie form w kierunku skrajnych narożników. Sylwetki aniołów są najbardziej wypukłe, ich ręce odrywają się od tła. W zagłębieniach powstałych pod przedramionami niemal pełnoplastyczne wrażenie zyskują zwierzęce głowy symboli Ewangelistów. Najbardziej płaszczyznowo potraktowano półfigury świętych, jednak przy linearnym opracowaniu korpusów głowy i dłonie modelowane są bardziej wyraziście, podobnie zresztą jak uwypuklone zostały te części ciała u innych postaci. Sposób opracowania rzeźbiarskiego oparty jest na kontraście dużych płaszczyzn z linearnie zaznaczonymi detalami oraz powierzchni rozbitych na szereg drobnych fałd. Uwagę zwracają ornamentalnie potraktowane szczegóły takie jak układające się w meander dolne krawędzie drapowanych tkanin, ozdobne lamówki przy dekoltach szat potwierdzające tezę o genezie monumentalnej rzeźby w tzw. sztuce drobnej⁴. Plastyczne bogactwo kompozycji dopełnia zestawienie partii wygładzonych z fragmentami o chropowatej, noszącej ślady uderzeń dłuta fakturze.

W kompozycji uderza niezgodność formy i wyrazu artystycznego części tworzących płytę. Płaski profil ptaka z linearnie zaznaczonym skrzydłem jest wyrzeźbiony w płytkiej niszy o nieregularnym wykroju. Zarys zagłębienia i kształt dużej sylwetki ptaka wyraźnie odcinają się od ściślej symetrii i zróżnicowanej plastyki form przedstawienia wypełniającego półkole dolnej części. W sztuce romańskiej gołębicą Ducha Świętego jest zazwyczaj przedstawiana frontalnie, z rozłożonymi skrzydłami, tak jak na przykład na tympanonie kaplicy zamkowej w Landsbergu (ok. 1180) (il. 13) lub na tympanonie porta-

⁴ W. Sauerländer, *Rzeźba średniowieczna*, Warszawa 1978, s. 51-52.

lu północnego katedry w Moguncji (ok. 1200) (il. 7). Ponadto zwraca uwagę otwarta nad głową Chrystusa mandorla. W efekcie sprawia to wrażenie jakby rzeźbiarz zdecydował się na umieszczenie w kompozycji dodatkowego, nie przewidzianego wcześniej elementu. Nie można też wykluczyć, że pierwotna górna część tympanonu uległa zniszczeniu w XV wieku, w trakcie gotycyzacji wnętrza i została zastąpiona inną.

Do najstarszemu opracowanych elementów należy więc półpalmetowa wydo-
bywająca się z ust masek, biegnąca wzdłuż wewnętrznego uskoku archiwolty. Jest to motyw charakterystyczny dla architektonicznej rzeźby włoskiej⁵.

Zarówno wielopostaciowa kompozycja jak i opisane wyżej efekty plastyczne pozwalają zaliczyć zabytek do późnej, bogatej fazy rzeźby romańskiej⁶.

Stan badań dotyczący tympanonu północnego jest skromny⁷. Być może jednym z powodów było wypowiedzenie się w sprawie zabytku wybitnych autorytetów w osobach Zygmunta Świechowskiego i Tadeusza Dobrzeńckiego, których hipotezy i ustalenia znalazły trwałe miejsce w historii sztuki romańskiej w Polsce.

Zygmunt Świechowski, którego zainteresowanie wzbudziła tak treść jak i forma tympanonu, opublikował szczegółowe badania nad zabytkiem w 1970

⁵ Z. Ś w i e c h o w s k i, *Die Bedeutung Italiens für die romanische Architektur in Polen*, „Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae”, t. X, 1964, s. 15.

⁶ T e n ż e, *Znaczenie najnowszego odkrycia w Strzelnie*, „Ochrona Zabytków” 7(1954), s. 273.

⁷ Dwa pierwsze artykuły ukazały się tuż po odsłonięciu tympanonu i zawierają wstępne interpretacje formy i treści tympanonu: zob.: H o l l a s, *Odkrycie tympanonu romańskiego...*, s. 271-272; Ś w i e c h o w s k i, *Znaczenie najnowszego odkrycia...*, s. 273-276; za najważniejsze można uznać Świechowskiego, *Studia nad rzeźbą w Strzelnie* („Rocznik Historii Sztuki”, 8(1970), s. 71-116) oraz T. Dobrzeńckiego, *Maiestas Domini w zabytkach polskich i obcych z Polską związanych* (cz. 3, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 19(1975), s. 192-215). Pozostałe to publikacje wzmiankujące zabytek ale w głównej mierze oparte na badaniach Świechowskiego: zob. m.in.: *Dzieje sztuki polskiej*, t. 1, *Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XIII wieku*, praca zbiorowa pod red. M. Walickiego, Warszawa 1971, s. 213; Z. Ś w i e c h o w s k i, *Strzelno romańskie*, w: *Strzelno romańskie. Zbiór studiów*, Strzelno 1972, s. 19-20; A. M e r h a u t o w a, *Romanische Kunst in Polen, der Tschechoslowakai, Ungarn, Rumunien, Jugoslawien*, Wien 1974, s. 70-71; T. M r o c z k o, *Polska sztuka przedromańska i romańska*, Warszawa 1978, s. 192-193; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. XI, *Dawne województwo bydgoskie*, z. 10, *Mogilno, Strzelno, Trzemeszno i okolice*, oprac. Z. Białłowicz-Krygierowa, Warszawa 1982, s. 71; Z. Ś w i e c h o w s k i, *Strzelno. Rzeźba romańska*, Strzelno 1987, s. 18-19; t e n ż e, *Sztuka romańska w Polsce*, w: *Dzieje Sztuki w Polsce*, t. I, Warszawa 1990, s. 78-80; problem zawartości treściowej zabytku porusza także ks. W. Smoleń (*Ilustracje świąt kościelnych w polskiej sztuce*, Lublin 1987, s. 205-206), i A. Soćko (*Strzeleński zespół klasztorny w perspektywie rodowych fundacji margrabiów von Vettin. Architektura – rzeźba – historia*, „Nasza Przyszłość”, 98(2002), s. 99-161).

roku. Tam uściślił datowanie tympanonu na lata bliskie roku 1216, to jest daty konsekracji kościoła klasztornego⁸. Postawił sobie za cel ustalenie zależności poszczególnych wątków ikonograficznych od teologicznych źródeł oraz powiązanie rzeźby z konkretnym środowiskiem artystycznym. Zwrócił uwagę, że gdyby nie wyobrażenie gołębicy i zwierząt pod stopami Chrystusa, przedstawienie nie odbiegałoby od XII-wiecznych wariantów motywu *Maiestas Domini*⁹. Założył, że gołębica odnosi się do wezwania świętej Trójcy, pod którym kościół został konsekrowany, przy czym Chrystus symbolizowałby równocześnie osobę Boga Ojca. Autor powołał się na ilustrację do drugiej wizji *Scivias* Hildegardy z Bingen¹⁰. Obecność dwóch symboli Ewangelistów, zamiast typowych dla motywu *Maiestas* czterech, Świechowski uznał za „mechaniczną redukcję przeprowadzoną ze względu na trudne do skomponowania pole tympanonu”¹¹.

Wynikiem badań nad treścią przedstawienia było wyselekcjonowanie pięciu zasadniczych wątków tworzących ikonografię tympanonu, z których każdy odnosi do tronującego w mandorli Chrystusa. Wraz z symbolami Ewangelistów stanowi On kompozycję *Maiestas Domini*, z aniołami podtrzymującymi glorię – Wniebowstąpienie, motyw deptania potworów należy do ikonografii *Rex Gloriam*, święci Piotr i Paweł obrazują skróconą scenę tzw. *traditio legis*. Gołębica wskazuje w kontekście wezwania kościoła na wątek Trójcy Świętej. Towarzyszy temu konkluzja, że przy tak częstym występowaniu tematu Chrystusa tronującego należy założyć proces równoczesnego oddziaływania kilku źródeł: pamięciowych i warsztatowych reminiscencji, innych dzieł rzeźbiarskich, zabytków sztuki drobnej oraz znajdujących się w posiadaniu konwentu ksiąg¹². Inspiracji formalnych autor dopatruje się w dziełach z kręgu mozańskiego i nadreńskiego¹³. Wyraża przypuszczenie, że twórca tympanonu znał je z autopsji lub wywodził się z tamtego środowiska twórczego¹⁴.

Tadeusz Dobrzeński kontynuował zagadnienie treści zabytku. Określił on przedstawienie jako najważniejsze pod względem ikonograficznym wśród zachowanych w Polsce tympanonów z motywem *Maiestas Domini*¹⁵. Ziden-

⁸ Ś w i e c h o w s k i, *Studia nad rzeźbą...*, s. 71-116.

⁹ Tamże, s. 105.

¹⁰ Tamże, s. 106.

¹¹ Tamże, s. 106.

¹² Tamże, s. 114.

¹³ Tamże, s. 108. Świechowski wymienia tympanon katedry w Moguncji oraz tympanon kościoła St. Servais w Maastricht.

¹⁴ Tamże, s. 114.

¹⁵ D o b r z e n i e c k i, *Maiestas Domini...*, cz. 3, s. 192.

tyfikował podtrzymujące mandorlę postacie aniołów jako archaniołów Michała i Gabriela oraz podał teologiczne uzasadnienie ich obecności przy tronującym Chrystusie¹⁶. Chrystusa depczącego smoka i lwa odniósł do licznych ilustracji 13 wersetu psalmu 91(90), których źródłem ikonograficznym są późnoantyczne przedstawienia cesarzy¹⁷. Apostołowie Piotr i Paweł to – jego zdaniem – skrócona wersja przedstawienia o tradycji wczesnochrześcijańskiej, ukazująca Chrystusa pośrodku kolegium apostoelskiego¹⁸. Dobrzeniecki zakwestionował tezę, jakoby umieszczenie przy mandorli jedynie dwóch symboli Ewangelistów – Marka i Łukasza było mechaniczną redukcją. Zabieg ten odniósł do słów traktatu Ireneusza *Adversus haereses* mówiących o Marku jako uczniu i tłumaczu Piotra i Łukasza – towarzyszu Pawła, co jednocześnie uczyniło zasadnym przedstawienie na tympanonie tych apostołów¹⁹.

Dobrzeniecki również inaczej interpretuje obecność gołębic nad głową Chrystusa. Według niego nie jest to ilustracja wątku Trójcy Świętej, ale zgodnie ze słowami Izajasza (Iz. 61,1) jest to unaoczniiony znak stałej obecności Ducha Świętego demonstrujący najwyższy majestat Chrystusa²⁰.

Zakładając, że koncepcja twórców programu tympanonu sięgała głębiej niż zgromadzenie w przedstawieniu kilku wątków ikonograficznych²¹, figury towarzyszące Chrystusowi na Majestacie należy traktować jako nośniki określonych treści podkreślających wymowę sceny centralnej. To z kolei kieruje uwagę na czas i miejsce powstania zabytku, również w kontekście ideologii i duchowości zakonu norbertanów, do którego żeńskiej gałęzi należał kościół Świętej Trójcy w Strzelnie.

Tradycja ukazywania Chrystusa na Majestacie ma dwa źródła. Pierwsze, gdzie decydującym atrybutem jest tron, to sztuka antyczna. Drugim są biblijne wizje objawień Boga. W tym wypadku tronowanie nie oznacza funkcji ale formę egzystencji²². Biorąc pod uwagę historyczny rozwój form, geneza

¹⁶ Tamże, s. 193.

¹⁷ Tamże, s. 196.

¹⁸ Tamże, s. 199.

¹⁹ Tamże, s. 207.

²⁰ Tamże, s. 208.

²¹ Świechowski wyróżnił w kompozycji 5 wątków ikonograficznych, podczas gdy wydaje się, że w tym przypadku należy raczej mówić o kilku typach (układach formalnych), które zebrane w jednej kompozycji służą zobrazowaniu jednolitego zamysłu twórców rzeźby. Rozróżnienie na podstawie: E. P a n o f s k y, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1939, s. 18-31.

²² G. S c h i l l e r, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Bd. 3, Gütersloh 1971, s. 233.

przedstawienia ukazującego gloryfikację Chrystusa sięga sztuki wczesnochrześcijańskiej. Około połowy IV wieku obecne dotychczas w ikonografii motywy Dobrego Pasterza, Filozofa i Nauczyciela ustąpiły miejsca przedstawieniom akcentującym majestatyczny charakter Jego postaci, a do zobrazowania Chrystusa jako kosmicznego władcy posłużyły elementy ikonograficzne przejęte z imperialnej sztuki rzymskiej²³.

Schemat kompozycyjny klasyczny dla zachodniego przedstawienia *Maiestas Domini* ukształtował się w malarstwie miniaturowym około roku 850 w skryptorium w Tours²⁴. Istoty wypełniają zewnętrzne kliny tworząc z mandorlą prostokąt. Lew i wół umieszczone są na dole stronicy, orzeł i człowiek na górze. Wzorce wypracowane na polu miniatury oraz plastyki drobnej przeznaczone do ram konchy absydy i pola tympanonu zyskały wymiar monumentalny. Wielkoformatowe kompozycje *Maiestas Domini* w malarstwie ściennym i rzeźbie pojawiły się w XI wieku²⁵. Przykłady absydowych przedstawień *Maiestas Domini* znajdują się w wielu kościołach, między innymi w kościele klasztornym premonstratensów p.w. Panny Marii i św. Andrzeja w Knechtsteden (ok. 1170-80 roku)²⁶ (il. 5).

Status centralnego motywu programu dekoracji rzeźbiarskiej portali *Maiestas Domini* uzyskało pod wpływem klasztorów kongregacji kluniackiej, czego przykładem jest niezachowany, znany z rekonstrukcji Conanta tympanon zachodni trzeciego kościoła w Cluny (lata ok. 1089-1131)²⁷. Także portal pobenedyktynskiego opactwa w Alpirsbach, ufundowanego pod koniec XI wieku pod wpływem Cluny i Hirsau, jest zaopatrzony w datowany na około 1100 rok tympanon z wizerunkiem Chrystusa na Majestacie. Wokół tympanonu biegnie inskrypcja: *Ego sum ostium, dicit dominus, per me ci quis introerit, salvabitur*. W ten sposób tradycyjne przedstawienie absydowe zostało

²³ P. B e s k o w, *Rex Gloriam. The Kingship of Christ in the Early Church*, Stockholm 1962; o wczesnych przedstawieniach tronującego Chrystusa interpretowanych w odniesieniu do ikonografii bogów antycznych, zob.: T. F. M a t h e w s, *The clash of gods. A Reinterpretation of early christian Art*, Princeton 1993.

²⁴ F. Van der M e e r, *Christus, Der Menschensohn in der abendlandischen Plastik*, Freiburg 1980, s. 47. Inny to typ, gdzie zwierzęta symboliczne rozmieszczone są na przecięciach osi symetrii mandorli (miniatura z *Ewangeliarza Henryka Lwa*, ok. 1188 roku).

²⁵ Tamże, s. 48.

²⁶ Inne to freski w kościołach: Sant'Angelo w Formis (ok. 1080 roku); świętych Piotra i Pawła w Reichenau (ok. 1120 roku); Berze-la-Ville (ok. 1120 roku); Monte Maria w Burgusio (ok. 1160-1170 roku), Panny Marii i św. Klemensa w Schwarzhofendorf (ok. 1180 roku)

²⁷ D o b r z e n i e c k i, *Maiestas Domini...*, cz. 3, il. 123.

starannie dopasowane do symboliki portalu oraz szczególnie do wejścia do kościoła klasztornego²⁸.

Tympanon portalu północnego w Strzelnie nie prezentuje czystego typu *Maiestas Domini* rozumianego jako przedstawienie Chrystusa w mandorli otoczonego wizerunkami czterech Istot Żywych²⁹. Aby uchwycić przesłanie treściowe zabytku należy przeanalizować znaczenie figur towarzyszących postaci centralnej.

Występuje tu motyw aniołów podtrzymujących mandorłę zapoczątkowany w tympanonach burgundzkich. Identyfikowani są oni jako strażnicy tronu Boskiego – archaniołowie Michał i Gabriel³⁰. Ich obecność uzasadniają słowa z Księgi Daniela, gdzie archanioł Michał występuje jako przedstawiciel i obrońca ludu izraelskiego (Dn. 10, 13), Gabriel natomiast jako wojownik Boży zapowiadający erę Mesjasza (Dn. 9, 21-25)³¹. Pierwsze przedstawienie Chrystusa w mandorli podtrzymywanej przez dwóch aniołów w plastyce monumentalnej znajduje się na tympanonie portalu zachodniego kościoła Saint Fortunat w Charlieu (koniec XI wieku)³² (il. 6). Innym przykładem zastosowania motywu jest tympanon portalu północnego katedry w Moguncji z około 1200 roku (il. 7). W funkcji asystentów tronu lub jako najbliższe figury towarzyszące Chrystusowi często pojawiają się archaniołowie Michał i Gabriel³³. Wizerunek Chrystusa otoczonego mandorłą, podtrzymywaną przez określonych podpisami MICHAEL i GABRIEL archaniołów, widnieje

²⁸ S a u e r l ä n d e r, *Romanesque Sculpture in its Architectural Context*, w: *Romanesque Frieze and its Spectator*, ed. D. Kahn, London 1992, s. 26. Około 1100 roku w romańskich portalach symboliczne znaki, takie jak krzyż, Chrystogram, *Agnus Dei*, umieszczane nad wejściem, zaczynają być zastępowane przez obraz. Najbardziej rozpowszechnioną formą był wizerunek tronującego w mandorli Chrystusa, przeniesiony z tradycyjnie przypisanego mu miejsca w apsydzie na zewnątrz kościoła. Najbardziej reprezentatywne dla rzeźby monumentalnej kompozycje *Maiestas* zdobią tympanony portali kościołów: Saint Pierre w Moissac (ok. 1120 roku); Saint-Gilles-du-Gard (druga ćwierć XII wieku); Saint Trophine w Arles (druga trzecia XII wieku)

²⁹ S c h i l l e r, *Ikonographie...*, Bd. 3, s. 233; także: F. van der M e e r, *Maiestas Domini*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 3, Freiburg 1968-1976, szp. 136; 164; t e n ż e, patrz także: t e n ż e, *Maiestas Domini, théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien: étude sur les origines d'une iconographie spéciale du Christ*, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana Città del Vaticano 1938.

³⁰ D o b r z e n i e c k i, *Maiestas Domini...*, cz. 3, s. 193.

³¹ Tamże, s. 193.

³² U. G e e s e, *Romanische Skulptur*, w: *Die Kunst der Romanik. Architektur, Skulptur, Malerei*, hrsg. R. Toman, Köln 1996, s. 272.

³³ E. L u c c h e s i P a l l i, *Erzengel*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. I, szp. 677.

na fragmencie tkaniny wykonanej przed 1170 rokiem, przechowywanej w Skarbcu Katedralnym w Halberstadt³⁴ (il. 8).

Kluczowe dla zagadnienia ikonografii tympanonu północnego w Strzelnie jest przedstawienie tylko dwóch symboli Ewangelistów Marka i Łukasza w towarzystwie świętych Piotra i Pawła, a także ograniczenie do dwóch zwierząt symbolizujących złe moce.

Ireneusz z Lyonu był pierwszym, który określił związek czterech istot otaczających Chrystusa na Majestacie z czterema Ewangelistami i czterema Tajemnicami Chrystusa. Objasniając ich znaczenie w kontekście chrystologicznym wskazał, że lew oznacza Chrystusa jako króla, wół – Jego kapłaństwo, człowiek-Wcielenie, a orzeł – udzielenie Ducha Świętego³⁵. W przypadku, kiedy utrwalona przez pisarzy chrześcijańskich symbolika istot była powszechnie znana, ukazanie tylko dwóch symboli mogło mieć na celu zaakcentowanie tych określonych cech, które reprezentują. W Strzelnie widzimy św. Marka o głowie lwa i św. Łukasza o głowie wołu. Ich wybór służy więc podkreśleniu królewskości i kapłaństwa spośród czterech tajemnic Chrystusa. Jednocześnie godności te akcentuje treść psalmu 110 (109) przywołanego w kontekście deptania nieprzyjaciół, co w przedstawieniu z tympanonu północnego w Strzelnie znajduje wyraz poprzez obecność odpowiadających tym cechom symboli Ewangelistów. Podobna redukcja została przeprowadzona na sklepieniu kaplicy północnej kościoła Saint-Serge w Angers z 1. połowy XIII wieku³⁶. Zatem, czy obecność tylko dwóch symboli Ewangelistów na tympanonie portalu północnego ponorbertańskiego kościoła św. Trójcy w Strzelnie można tłumaczyć tylko problemami warsztatowymi³⁷? Rozważając odpowiedź na to pytanie nie można pominąć kontekstu kościelno-politycznego w czasie powstawania rzeźby.

Warto również zwrócić uwagę na fakt, że na tympanonie północnym w Strzelnie wykorzystano jeden ze sposobów przedstawiania Ewangelistów w sztuce, jakim jest połączenie postaci ludzkiej ze zwierzęcą głową. Przedsta-

³⁴ P. Hinz, *Der Domschatz zu Halberstadt*, „Nordhärzer Jahrbuch” 1964 – za: Dobrzaniecki, *Maiestas Domini*, cz. 3, s. 193.

³⁵ Dobrzaniecki, *Maiestas Domini...*, cz. 1, s. 35-36.

³⁶ P. Skubiszewski, *Le thème de la Parousie sur les voûtes de l'architecture „Plantegenet”*, w: *Civilisation Medievale*, t. III, *De l'art comme mystagogie*, red. Y. Christe, Poitiers 1996, s. 123, il. 70-73.

³⁷ Świechowski, *Studia nad rzeźbą ...*, s. 106.

wienia antropozoomorfów w sztuce chrześcijańskiej wywodzą się z wizji Ezechiela (Ez. 1, 5-8) i Objawienia św. Jana (Ap. 4, 7)³⁸.

Przyjęcie na siebie głów istot symbolicznych przez autorów Ewangelii można interpretować jako ideę Boga w człowieku³⁹. Przez połączenie w jedną postać piszącego Słowo Boże i jego symbolu objawia się w nim Chrystus.

Przykładami zastosowania antropozoomorficznych wyobrażeń Ewangelistów w kompozycji *Maiestas Domini* są m.in.: miniatury w Lekcjonarzu z Halberstadt (Halberstadt, Dommuseum, Ms. 132, druga ćwierć XII wieku) (il. 2) i w Sakramentarzu z Limoges (Paryż, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Lat. 9438, fol. 58, koniec XII wieku) (il. 3) oraz fresk w kościele Panteon de los Reyes w Leon (około 1180 roku) (il. 4). Tego sposobu ukazowania symboli Ewangelistów poza tympanonem strzelneńskim nie udało mi się odnaleźć w zabytkach rzeźby monumentalnej.

Ograniczoną do dwóch liczbę symboli Ewangelistów dopełnia i niejako usprawiedliwia obecność apostołów Piotra i Pawła. Na tympanonie strzelneńskim nie ma bezpośredniej ilustracji aktu przekazania kluczy czy zwoju prawa. Apostołowie z symbolami otrzymanej już godności tworzą tu wątek eklezjologiczny rozpowszechniony w średniowieczu wpływami Cluny⁴⁰. Przykłady zastosowania motywu Chrystusa tronującego w asyście świętych Piotra i Pawła to m.in.: tympanon z kościoła kanoników p.w. świętych Anastasiusa i Innocentiusa w Bad Gandersheim (ok. 1150 roku); tympanon portalu zachodniego kościoła świętych Piotra i Pawła w Andlau (2. poł. XII w.) (il. 10)⁴¹.

Ireneusz z Lyonu w przytaczanym już dziele *Adversus haereses* pisał o zależności Ewangelistów Marka i Łukasza od kaznodziejstwa Apostołów Piotra i Pawła: *Marcus discipulus et interpres Petri, et ipse que a Petro annuntiata erant per scripta nobis tradidit. Et Lucas autem secutor Pauli quod ab illo praedicabatur Evangelicum in libro condidit* (Marek uczeń i tłumacz Piotra przekazał nam na piśmie to, co Piotr głosił. Łukasz zaś, towarzysz Pawła,

³⁸ Z. A m e i s e n o w a, *Animal – headed Gods, Evangelists, Saints and Righteous Men*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, vol. 12, 1949, s. 39; zob. także: R. C r o z e t, *Le représentations anthropo-zoomorphiques des évangélistes dans l'enluminure et dans la peinture murale aux époques carolingienne et romane*, „Cahiers de Civilisation Médiévale”, 1(1958), s. 182-187.

³⁹ U. M a z u r c z a k, *Motywy inspiracji w średniowiecznych wizerunkach ewangelistów*, Lublin 1992, s. 222.

⁴⁰ D o b r z e n i e c k i, *Maiestas Domini...*, cz. 3, s. 199.

⁴¹ R. B u d d e, *Deutsche Romanische Skulptur 1050-1250*, München 1979, il. 56, 141.

złożył w księdze Ewangelię przez niego głoszoną)⁴². Formułę podkreślającą nauczanie dwóch Książąt Apostołów utrwalił w krótkich sentencjach św. Hieronim: *Marcus interpret apostoli Petri* (Marek komentator apostoła Piotra), *Lucas discipulus apostoli Pauli* (Łukasz uczeń apostoła Pawła)⁴³.

Oprócz przedstawienia z tympanonu północnego kościoła Świętej Trójcy w Strzelnie do kompozycji ilustrujących tę ideę można zaliczyć freski znajdujące się w kościele premonstratensów p.w. Marii Panny i św. Andrzeja w Knechtsteden (Nadrenia, ok. 1170-1180 roku) (il. 5) oraz kościele opactwa benedyktynów Monte Maria w Burgusio (Tyrol, ok. 1160-1170 roku) (il. 11).

Fresk w zachodniej absydzie kościoła w Knechtsteden przedstawia tronującego w mandorli Chrystusa otoczonego przez cztery uskrzydłone Istoty Żywe, zaopatrzone w rozwinięte banderole. Lwa i wołu wyróżniają napisy: *S. MARCUS* nad lwem i *S. LUCAS* nad wołem. W narożnikach kompozycji figurują święci również zidentyfikowani podpisami. Po lewej, za lwem św. Marka stoi *SANCTUS PETRUS PRINCEPS APOSTOLORUM*, po przeciwnej, obok wołu św. Łukasza *SANCTUS PAULUS DOCTOR GENTIUM*⁴⁴. Na malowidle w absydzie krypty kościoła w Burgusio po obu stronach mandorli otaczającej Tronującego u dołu stoją: Piotr z kluczem po prawej, Paweł z księgą po lewej. Symbole dwu Ewangelistów nie zajmują tradycyjnie należnego im miejsca przy glorii ale umieszczone są u stóp Apostołów – odpowiednio lew św. Marka przy Piotrze, wół św. Łukasza przy Pawle⁴⁵.

W słowach: *I tobie dam klucz królestwa niebieskiego; cokolwiek zwiążesz na ziemi, będzie związane w niebie, a co rozwiążesz na ziemi będzie rozwiązane w niebie* (Mt. 16, 19) Piotrowi, którego atrybutem są klucze, i jego następcom zostało nadane pełnomocnictwo zarządzania wysłużonymi przez Chrystusa skarbami Zbawienia. Paweł jako *doctor gentium* występuje z księgą – znakiem nauczycielskiego urzędu Kościoła.

Wizerunki najważniejszych spośród dwunastu Apostołów przywołują przede wszystkim skojarzenia z instytucją Kościoła Rzymskiego. Najstarsza tradycja patrystyczna przypisuje im utworzenie gminy chrześcijańskiej w Wiecz-

⁴² I r e n e u s z, *Adversus haereses*, cyt. za: B o b e r, *Antologia patrystyczna*, Kraków 1966, s. 38.

⁴³ H i e r o n y m i, *Opera 1, Opera exegetica 7, Commentarium in Matheum Libri IV*, CC, 77. Turnhout 1969, s. 2, za: P. S k u b i s z e w s k i, *Le thème de la Parousie ...*, s. 124.

⁴⁴ D o b r z e n i e c k i, *Maiestas Domini*, cz. 3, s. 150-152; O. D e m u s, *Romanesque mural painting*, New York 1970, s. 255.

⁴⁵ Tamże, s. 205-206; zob. także: S k u b i s z e w s k i, *Le thème de la Parousie*, s. 124.

nym Mieście. W traktacie Ireneusza *Adversus haereses* znajdują się słowa dotyczące „największego i najstarszego i wszystkim znanego, przez dwu najchwalebniejszych apostołów Piotra i Pawła założonego i ustanowionego w Rzymie Kościoła, który posiada tradycję od apostołów i wiarę opowiadaną ludziom a dochodzącą do nas drogą kolejnego następstwa biskupów. Z tym bowiem kościołem dla jego naczelnego zwierzchnictwa musi się zgadzać każdy kościół bo w nim przez tych, co są zewsząd, zachowała się tradycja apostołska”⁴⁶. Otworzyło to drogę dla formuły politycznej *Principatus Apostolica Sedis* stosowanej wyłącznie do Kościoła Rzymskiego, który przez fakt, że został ufundowany przez apostołów Piotra i Pawła, jako jedyny miał zagwarantowaną prawnie moc rządzenia⁴⁷.

Jako kompozycję o proweniencji antycznej, a więc nie będącą ilustracją biblijnych wizji⁴⁸ temat *Maiestas Domini* można rozpatrywać w aspekcie władzy. Toczący się w okresie średniowiecza spór między cesarstwem a papieżem o dominację w Zachodniej Europie mógł zaobfitować przedstawieniami demonstrowanymi władczą postawę Chrystusa, co podkreśla obecna na tympanonie strzelneńskim czynność przydeptywania zwierząt. Inspiracją dla tego typu przedstawień są słowa 13 wersetu mesjańskiego psalmu 91 (90): „Będziesz stapał po węzach i żmijach, a lwa i smoka będziesz mógł podeptać”. Łacińska wersja z Wulgaty: *Super aspidem et basiliscum ambulabis et conculcabis leonem et draconem* wyszczególnia cztery bestie: aspiskusa, bazyliuszka, lwa i smoka. Symbolika deptania była więc obecna już w Starym Testamencie i tam zostały nazwane te odniesione później do szatana zwierzęta. W tym kontekście pisze o nich święty Augustyn: *Diabolus ille biformis est. Leo est in impetu, draco in insidis* (Mówi się o diable, że jest lwem i smokiem. Lwem ze względu na szybkość działania, smokiem ze względu na chytryść)⁴⁹.

Indywidualne interpretacje każdego z czterech zwierząt, podkreślające poszczególne aspekty Chrystusowego zwycięstwa podaje Honoriusz Augustodunensis: *Aspis peccatum figurat / basiliscus mortem designat / Per leonem Antichrist intelligitur / draco maximus serpentium est diabolus / rex omnium*

⁴⁶ Ireneusz. *Adversus...*, s. 39.

⁴⁷ W. Ullmann. *The Growth of papal government in the Middle Age*. London 1962, s. 2.

⁴⁸ Schiller. *Ikongraphie...* Bd. 3, s. 233.

⁴⁹ Augustinus, *Sermo 34*, PL 36, 867, za: L. Stauch, *Drache*, w: *Reallexikon zur Deutschen Kustgeschichte*, Bd. 4, szp. 347.

*malorum*⁵⁰. Tak więc aspiskus jest obrazem grzesznika, bazyliżek oznacza śmierć, przez lwa rozumie się Antychrysta, a smok, największy z węży jest diabłem, królem wszelkiego zła.

Chrystus triumfujący nad czterema nazwanymi w psalmie zwierzętami widnieje na wykonanej z kości słoniowej oprawie księgi z Genoels, powstałej w końcu VIII wieku w warsztatach nadmozańskich (Bruksela, Musées Royaux d'Art et d'Histoire), oprawie księgi z Oxfordu (Bodleian Library, pierwsza poł. IX wieku) i okładce Ewangeliarza z Lorch (Citta del Vaticano, Museo Sacro, 800-810 rok) (il. 9)⁵¹.

W sztuce średniowiecznej motyw deptania sił zła był również wykorzystywany wśród przedstawień *Maiestas Domini*⁵². Inspiracją dla tego typu połączenia są słowa pierwszego wersetu mesjańskiego psalmu 110 (109): *Siądź po mojej prawicy / aż Twych wrogów położę / jako podnóżek pod Twoje stopy* sparafrazowane przez św. Pawła: *Trzeba bowiem, ażeby królował aż położy wszystkich nieprzyjaciół pod swoje stopy* (1 Kor., 15, 25). Wśród dzieł powstałych na bazie tej idei można wymienić kwaterę z *Maiestas Domini* na Drzwiach Płockich (poł. XII wieku) (il. 12); tympanon kaplicy zamkowej w Landsbergu (koniec XII wieku⁵³) (il. 13) oraz tympanon północny katedry mogunckiej (ok. 1200 roku⁵⁴) (il. 7).

Stopy zasiadającego na łuku tęczy Chrystusa, ukazanego na tympanonie północnym kościoła Świętej Trójcy w Strzelnie, spoczywają na szyjach smoka i lwa. Nie ma tu wyobrażeń aspiskusa i bazyliżka, które unaoczniały grzech i śmierć. Chrystus odniósł zwycięstwo nad grzechem przez narodzenie z Niepokalanej Dziewicy, a zmartwychwstając przezwyciężył śmierć. Pod stopami Chrystusa znajduje się tylko lew i smok, a czynność deptania podkreśla Jego władzę nad symbolizowanymi przez nie Antychrystem i szatanem. Śladem wpływu tympanonu strzelneńskiego na rzeźbę romańską w Polsce jest ukazanie pod stopami Chrystusa dwu zwierząt na tympanonie kościoła parafialnego p.w. św. Mikołaja w Wysocicach (pierwsza ćwierć XIII wieku) (il. 14).

⁵⁰ Honoriusz Augustodunensis, *Speculum Ecclesiae. Dominika in Psalmis*. PL 72. 914-922.

⁵¹ P. Skubiszewski, *Sztuka Europy łacińskiej od VI do IX wieku*. Lublin 2001, s. 241 – 242.

⁵² Schiller, *Ikonographie...*, Bd. 3, s. 39.

⁵³ Datowanie za: E. Neubaue, *Die romanischen skulptierten Bogenfelder in Sachsen und Thüringen*, Berlin 1972, s. 148.

⁵⁴ Datowanie za: B u d d e. *Deutsche Romanische Skulptur*, s. 92.

Kompozycję figuralną uzupełnia wyrzeźbiony ponad głową Chrystusa profil ptaka uznanego za wyobrażenie gołębiczy Ducha Świętego⁵⁵. Odosobniona jest natomiast hipoteza, że może to być paw – symbol wiecznego trwania⁵⁶, co byłoby ewenementem wśród średniowiecznych przedstawień tronuującego Chrystusa. Faktycznie mocno uproszczona sylweta utrudnia jednoznaczny identyfikację.

Źródłem obrazowania Ducha Świętego w postaci gołębiczy jest scena chrztu Chrystusa w Jordanie (Mk. 1, 10, Łk. 3, 22, J. 1, 32). W ten sposób Jezus otrzymał nadprzyrodzoną moc Ducha Świętego, która towarzyszyła większości Jego niezwykłych czynów⁵⁷. Gołębicza jest więc unaocznionym znakiem stałej obecności Ducha Świętego, który zstąpił na Chrystusa podczas Chrztu, demonstrującym Jego najwyższy majestat⁵⁸. Dowodzą tego słowa proroka Izajasza: „Duch Pana Boga nade mną, bo Pan mnie namaścił” (Iz. 61, 1), które Chrystus odniósł do siebie jako świadectwo Swego posłannictwa (Łk. 4, 18-21).

Wyobrażenie Trójcy Świętej, widniejące na ilustracji do drugiej wizji z *Liber Scivias* Hildegardy z Bingen⁵⁹, stało się podstawą dla tezy, że ten wątek został zobrazowany na tympanonie portalu północnego ponorbertańskiego kościoła w Strzelnie. Wyeksponowana nad głową tronuującego Chrystusa, a zarazem Boga Ojca gołębicza Ducha Świętego mogła być odniesieniem do wezwania kościoła⁶⁰.

Czynniki formalne, na które wcześniej zwróciłam uwagę, stawiają jednak pod znakiem zapytania, czy użycie motywu ptaka w takim kształcie było pierwotnym zamysłem twórców programu ikonograficznego tympanonu i jakie treści miał on ewentualnie sygnalizować.

Jeszcze jeden motyw obecny na tympanonie północnym to wić półpalmetowa biegnąca po wewnętrznym, ukośnym uskoku archiwolty. W symbolice

⁵⁵ Ś w i e c h o w s k i, *Studia...*, s. 104-105; D o b r z e n i e c k i, *Maiestas Domini...*, cz. 3, s. 207-208.

⁵⁶ S m o l e ń, *Ilustracje...*, s. 206.

⁵⁷ R. K n a p i ń s k i, *Credo Apostolorum w romańskich drzwiach płockich*. Płock 1992, s. 133.

⁵⁸ D o b r z e n i e c k i, *Maiestas Domini...*, cz. 3, s. 207-208. Autor powołując się na przedstawienie z tympanonu północnego katedry mogunckiej i fresk w kościele Saint'Angelo in Formis, gdzie pomimo obecności gołębiczy nad głową tronuującego Chrystusa nie ma nawiązania do dogmatu Trójcy Świętej, stwierdza, że nie ma go również na tympanonie strzelneńskim.

⁵⁹ H i l d e g a r d v o n B i n g e n, *Vision des 2. Teils. Der dreieinige Gott, Scivias – Wisse die Wege*, Freiburg 1997, il. na s. 124.

⁶⁰ Ś w i e c h o w s k i, *Studia ...*, s. 105.

sakralnej fryz roślinny, wyrzeźbiony na archiwolcie otaczającej tympanon z wizerunkiem tronującego Chrystusa, jest stylizowanym wyobrażeniem rajskiego Drzewa Życia⁶¹. Najczęściej, w myśl słów Ewangelii wg św. Jana „Ja jestem prawdziwym krzewem winnym” (J. 15, 1-11) przybiera on formę winnej latorośli. Na tympanonie strzelskim jednak nie jest to wić winorośli, ale półpalmeta⁶², ponadto łodygi wydobywają się z ust ukazanych u nasady archiwolty masek. Można się w tym dopatrywać alegorycznego obrazu psychomachii⁶³. W tym kontekście wić nie wyrasta z ust masek. Maski, które należy interpretować jako symboliczne przedstawienie mocy diabelskich⁶⁴, wyrzucają z siebie (wypluwają) dławiącą je roślinność, reprezentującą cechy pozytywne. Wić jest tu elementem dominującym, nawiązującym do obrazu Chrystusa pokonującego siły zła.

Trójlistny tympanon wieńczący portal północny kościoła Świętej Trójcy w Strzelnie zachował się *in situ*. W przeciwieństwie do pozostałych nie stał się więc obiektem spekulacji dotyczących pierwotnego umiejscowienia. Powstała natomiast teoria, że portal łączył kościół z klasztornym krużgankiem, zatem tympanon mógł być oglądany wyłącznie przez wykształcone zakonnice będące równocześnie autorkami programu ikonograficznego⁶⁵. Wyniki badań archeologicznych przeprowadzonych na terenie wzgórza klasztornego w Strzelnie pozwoliły na zakwestionowanie, a przynajmniej podanie w wątpliwość tezy, że portal północny umieszczono w przejściu z klasztoru do kościoła. Nie potwierdziły one bowiem domniemanej lokalizacji romańskich zabudowań klasztornych przy elewacji północnej⁶⁶. Poza tym fasada zachodnia kościoła Świętej Trójcy mogła mieć pierwotnie charakter westwerku pozbawionego otworu wejściowego⁶⁷, a więc nie mógł tam znajdować się portal główny. W tym świetle wydaje się prawdopodobne, że portal północny wyekspono-

⁶¹ J. H a n i, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, Kraków 1994, s. 91.

⁶² O genezie wici półpalmetowej zob.: P. S k u b i s z e w s k i, *Najstarsze dzieje wici półpalmetowej na wschodzie*, w: *Sztuka i historia. Księga pamiątkowa ku czci prof. Michała Walickiego*, Warszawa 1966, s. 17-21.

⁶³ W. M o l s d o r f, *Christliche Symbolik der mittelalterischen Kunst*, Graz 1968, s. 203.

⁶⁴ K n a p i ń s k i, *Credo Apostolorum...*, s. 131.

⁶⁵ Ś w i e c h o w s k i, *Znaczenie ...*, s. 273.

⁶⁶ J. D u b i k a j t i s, J. D u b i k a j t i s, G. S u l k o w a, *Charakterystyka stratyfikacji wzgórza klasztornego w Strzelnie*, w: *Z badań nad średniowieczną architekturą Kujaw i Wielkopolski*, „Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków”, seria B, t. 86, Warszawa 1990, s. 47.

⁶⁷ J. C h u d z i a k o w a, *Zespół architektury romańskiej w Strzelnie w świetle najnowszych badań*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”, Archeologia, 13(1990), s. 24.

nowany poprzez wyszukany kształt wieńczącego go tympanonu był powszechnie dostępnym, głównym wejściem do kościoła.

Charakter przedstawienia z tympanonu północnego w Strzelnie i jego bogactwo formalne doskonale spełniają wymogi reprezentacyjne należne portalowi głównemu. Nie bez przyczyny nazwany on został „wykutym w kamieniu traktatem teologicznym”⁶⁸.

Ponieważ w Strzelnie nie zachowała się biblioteka, nie ma śladów świadczących o istnieniu skryptorium oraz przekazów z imionami wyróżniających się miejscowych intelektualistek, zatem autorstwo oraz ewentualne źródła inspiracji pozostają w sferze przypuszczeń. Nie można też zapominać, że konwent strzelneński był żeńską filią opactwa ołbińskiego, podległą zwierzchnictwu prepozyta z Wrocławia. Dlatego uważam, że zawartość treściową kompozycji należy wiązać z ideologią zakonu norbertańskiego. Nie wyklucza to oczywiście aktywnego udziału przy układaniu programu ikonograficznego premonstrantek ze Strzelna.

Wykonanie tympanonu północnego związane z datą konsekracji kościoła Świętej Trójcy w roku 1216, zbiega się z latami pontyfikatu papieża Innocentego III (1198-1216), który podjął i zaczął wprowadzać w życie reformę Kościoła zapoczątkowaną przez Grzegorza VII (1073-1085)⁶⁹. Innocenty III wysunął koncepcję podwójnego wikariatu Chrystusa jako króla – *Christus rex* i kapłana – *Christus sacerdos*, a jednocześnie był zwolennikiem podporządkowania władzy państwowej autorytetowi kościoła⁷⁰. Również fakt wzrostu zainteresowań papieżstwa Kościołem polskim, sięgający lat 1179-1181, którego jednym z symptomów było popieranie organizacji kanoników regularnych czyli również premonstratensów⁷¹ prowadzi do wniosku, że dzieło powstałe dla kościoła norbertańskiego swą wymową treściową wskazuje na związek i rolę zgromadzenia we wspieraniu idei propagowanych przez Stolicę Apostolską. Przedstawienie Książąt Apostołów na tympanonie ponorbertańskiego kościoła Świętej Trójcy w Strzelnie może być tego manifestacją. Zagadnienie papieżstwa i roli premonstratensów w propagowaniu idei reformy wiąże się z przemianami, jakie nastąpiły w Kościele na przełomie XII i XIII wieku.

⁶⁸ Ś w i e c h o w s k i, *Sztuka romańska ...*, s. 79.

⁶⁹ M. Ż y w c z y Ń s k i, *Papięstwo i papieże średniowiecza*, Lwów 1939, s. 56.

⁷⁰ *Historia Kościoła w Polsce*, t. I, red. ks. B. Kumor, ks. Z. Obertyński, Poznań–Warszawa 1974, s. 109.

⁷¹ S. T r a w k o w s k i, *Wprowadzenie zwyczajów arrowezyjskich w Wrocławskim klasztorze na Piasku*, w: *Wiek średni, prace ofiarowane Tadeuszowi Manteufflowi w 60. rocznicę urodzin*, Warszawa 1962, s. 115-116.

Wówczas to ożywiły się hierokratyczne tendencje kurii rzymskiej przy jednoczesnym nasileniu ruchu odnowy ewangelicznej i wprowadzeniu do eklezjologii tematu apostołowości Kościoła i odwołaniu się do apostołów jako fundamentu chrześcijaństwa⁷².

Zgromadzenia kanonickie, a wśród nich premonstratensi od końca XI wieku stopniowo zajmowały miejsce benedyktynów, cystersów i zakonów eremickich. W XII wieku norbertanie antycypując rolę zakonów żebraczych, dzięki związkom z duszpasterstwem i kaznodziejstwem, stali się jednym z filarów odnowy ewangelicznej i reformy kościoła⁷³. Niestety nie sposób podać szczegółowych informacji na temat ich aktywności w Polsce, ale można się domyślać, że poprzez ich sprowadzenie na terenie Polski znalazły odzwierciedlenie reformatorskie tendencje Stolicy Apostolskiej. Ich wyrazem stały się ożywione kontakty Rzymu z biskupami polskimi, przyjazdy legatów papieskich i bezpośrednie interwencje w sprawy polityczne kraju⁷⁴. Innym sposobem ściślejszego powiązania Polski z Rzymem było tworzenie nowej kadry duchowieństwa, opartej na organizacjach kanoników regularnych. Przejawem tego są bulle protekcyjne papieża Celestyna III, wystawione w 1193 roku dla premonstratensów z Ołbina, arrowezyjczyków na Piasku, joannitów z Poznania i norbertanek ze Strzelna⁷⁵.

Prémontré było w 2. połowie XII wieku mocno związane z papieżstwem, a reprezentowane przez opactwo tendencje centralistyczne inspirował i popierał Rzym, dążąc do podporządkowania sobie istniejących grup zakonnych. Infiltracja do Polski tego zakonu była elementem propapieskiej reformy Kościoła polskiego⁷⁶. Obecność organizacji zakonnych, włączonych na Zachodzie w strukturę Kościoła ukształtowaną w wyniku reformy gregoriańskiej i podległych postępującej penetracji papieżstwa, oznaczała otwarcie pewnych dróg dla wpływów kurii w Polsce. Dla polskich inicjatorów zmian wśród których był między innymi arcybiskup gnieźnieński Henryk Kietlicz i opat ołbińskich norbertanów, a od 1199 roku biskup lubuski Cyprian, obecność ta stwarzała ważną płaszczyznę ewentualnego porozumienia z papieżstwem i obozem prorzymskiej reformy. W „erze Innocentego III” cesarstwo nie mogło już

⁷² P. S k u b i s z e w s k i, *Programy obrazowe kielichów i paten romańskich*, „Rocznik Historii Sztuki”, 13(1981), s. 72.

⁷³ M. R e c h o w i c z, *Początki i rozwój kultury scholastycznej*, w: *Dzieje teologii katolickiej w Polsce*, t. I, red. tenże, Lublin 1975, s. 69.

⁷⁴ *Historia Kościoła w Polsce*, s. 110-111.

⁷⁵ T r a w k o w s k i, *Wprowadzenie zwyczajów ...*, s. 115.

⁷⁶ Cz. D e p t u ł a, *Arrowezyjska reforma klasztorów w Polsce po roku 1180 a reforma premonstrateńska*, „Roczniki Humanistyczne”, 17(1969), s. 34.

stanowiąc oparcia dla książąt i duchownych starej formacji⁷⁷. Papież ten, wprowadziwszy w życie reformę kościoła, przyczynił się do wzrostu znaczenia zarówno Stolicy Apostolskiej, jak i osoby papieża, którego pozycja na ziemi zbliża się do niemal boskiej⁷⁸. Określenie *pontifex* oznaczające funkcję budowniczego mostu, sprawia, że słowa św. Pawła: „Albowiem jeden jest Bóg, jeden też pośrednik między Bogiem a ludźmi, człowiek, Chrystus Jezus” (1 Tm, 2, 5) odnoszone są wprost do papieża⁷⁹.

Jako wikariusz Chrystusa (nie św. Piotra), który był królem i kapłanem, papież rości sobie prawo do sprawowania rządów zarówno nad *regnum* jak i *sacerdotium*⁸⁰. W liście do Jana bez Ziemi w 1213 roku Innocenty III napisał: „Król królów i władca władców Jezus Chrystus [...] w taki sposób ustanowił królestwo i kapłaństwo w Kościele, że królestwo jest kapłańskie, a kapłaństwo królewskie [...], przeto, podobnie jak ciało i dusza, tak królestwo i kapłaństwo winny być zjednoczone w osobie namiestnika Chrystusowego dla wielkiego pożytku i pomnażania ich obu”⁸¹.

Wydaje się, że przedstawienie na tympanonie północnym w Strzelnie zawiera treści odzwierciedlające te tendencje. Wyróżniony wielkością, tronujący w podtrzymywanej przez archaniołów mandorli Chrystus (którego osoba może nawiązywać do ówczesnej koncepcji władzy papieskiej) depcze zwierzęta symbolizujące szatana i Antychrysta. Jego funkcje jako króla i kapłana sygnalizują odpowiadające tym godnościom symbole ewangelistów Marka i Łukasza, świadomie wybrane spośród czterech zwykle otaczających Chrystusa na Majestacie. Towarzyszą Mu pierwsi wśród dwunastu – apostołowie Piotr i Paweł, co wprowadza wątek eklezjologiczny i jest odwołaniem do Kościoła rzymskiego, którego byli założycielami. Przystawianie Książąt Apostołów na tympanonie kościoła norbertańskiego może być równocześnie manifestacją związku zakonu z Siedzibą Apostolską. Przez odczytanie znaczenia gołębic jako symbolu stałej obecności Ducha Świętego demonstrującego najwyższy Majestat Chrystusa⁸² zostaje zachowana spójność w wymowie treściowej przedstawienia⁸³.

⁷⁷ Tamże. s. 42-43; zob. także: E. Wiśniewski, *Kościół na ziemiach polskich w średniowieczu*, w: M. D. Knoles, D. Obolenski, *Historia Kościoła*, t. II., Warszawa 1988, s. 432-433.

⁷⁸ Ullmann, *The growth of*, London 1962, s. 429.

⁷⁹ Żywczyński, *Papiestwo...*, s. 56.

⁸⁰ Ullmann, *The growth...* s. 430.

⁸¹ Innocenty III, List 131, PL, 216, 923-924.

⁸² Dobrzyniecki, *Maiestas Domini...*, cz. 3, s. 207-208.

Fakt, że tympanon jako jeden z nielicznych z bogatego zespołu rzeźby strzelneńskiej zachował się w miejscu, które zostało dla niego pierwotnie zaplanowane, ma niebagatelne znaczenie dla czytelności programu przedstawienia, tym bardziej, że prawdopodobnie było to główne wejście do kościoła. Odtworzenie znaczenia tympanonu północnego w kontekście rozproszonego i zdekompletowanego wystroju kościoła przy obecnym stanie badań jest trudniejsze.

BIBLIOGRAFIA

ŹRÓDŁA

- Augustinus, Sermo 34, PL 36, 867.
 Hieronimi. Opera I, Opera exegetica 7. Commentarium in Matheum Libri IV, CC, 77, Turnhout 1969.
 Hildegard von Bingen, Vision des 2. Teils. Der dreieinige Gott, Scivias–Wissenswege, Freiburg 1997.
 Honorius Augustodunensis, Speculum Ecclesiae, Dominika in Psalmis, PL 72, 914-922.
 Innocentius III, List 131, PL, 216, 923-924.
 Ireneus, Adversus haereses, PG 7, 886 A-889 B.

OPRACOWANIA

- Amesnowa Z., Animal – headed Gods, Evangelists, Saints and Righteous Men, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, vol. 12, 1949, s. 21-45.
 Beskow P., Rex Gloriam. The Kingship of Christ in the Early Church, Stockholm 1962.
 Blankenburg von W., Heilige und dämonische Tiere, Leipzig 1943.
 Bober A., Antologia patrystyczna, Kraków 1966.
 Bude R., Deutsche Romanische Skulptur 1050-1250, München 1979.
 Chudziana J., Zespół architektury romańskiej w Strzelnie w świetle najnowszych badań, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”, Archeologia, 13(1990), z. 184, s. 5-27.
 Crozet R., Le représentations anthropo-zoomorphiques des évangélistes dans l'enluminure et dans la peinture murale aux époques carolingienne et romane, „Cahiers de Civilisation Médiévale”. R. 1, 1958, s. 182-187.
 Deptuła Cz., Arrowszewska reforma klasztorów w Polsce po roku 1180 a reforma premonstracka, „Roczniki Humanistyczne”, 17(1969), s. 5-49.
 Demus O., Romanesque mural painting, New York 1970.
 Dobrzeńcki T., Maiestas Domini w zabytkach polskich i obcych z Polską związanych, cz. 3, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 17(1973), s. 5-86; 18(1974), s. 213-308; 19(1975), s. 5-263.
 Dreifaltigkeit w: Lexikon Christlicher Kunst. Themen. Gestalten. Symbole, Freiburg 1980.
 Dubikajtis J., Dubikajtis J., Sulkowa G., Charakterystyka stratyfikacji wzgórza klasztornego w Strzelnie, w: Z badań nad średniowieczną architekturą Kujaw i Wielkopolski, Warszawa 1990, s. 31-88.

- Dzieje sztuki polskiej, t. I, Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XIII wieku, red. M. Walicki, Warszawa 1971.
- Filarska B., Początki sztuki chrześcijańskiej, Lublin 1986.
- F o r s t n e r D., Świat symboliki chrześcijańskiej, Warszawa 1990.
- G e e s e U., Romanische Skulptur, w: Die Kunst der Romanik. Architektur, Skulptur, Malerei, Köln 1996.
- H a n i J., Symbolika świątyni chrześcijańskiej, Kraków 1994.
- Historia Kościoła w Polsce, t. I, red. ks. B. Kumor, ks. Z. Obertyński, Poznań-Warszawa 1974.
- H o l a s A., Odkrycie tympanonu romańskiego w kościele ponorbertańskim w Strzelnie, „Ochrona Zabytków”, 7(1954), s. 271-272.
- F r e y D., Bogenfeld, w: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 2, szp. 1002.
- F o c i l l o n H., L'art des sculpteurs romans, Paris 1911.
- Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. XI, Dawne województwo bydgoskie, z. 10, Mogilno, Strzelno, Trzemeszno i okolice, oprac. Z. Białłowicz-Krygierowa, Warszawa 1982.
- K ę p i ń s k i Z., Odkrycie w Strzelnie, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury”, 8(1946), s. 202-207.
- K ę p i ń s k i Z., Symbolika Drzwi Gnieźnieńskich, w: Drzwi Gnieźnieńskie, red. M. Walicki, t. II, Wrocław 1956, s. 257.
- K n a p i ń s k i R., Credo Apostolorum w romańskich drzwiach płockich, Płock 1992.
- K n o w l e s D., Obolensky, Historia Kościoła, t. II, Warszawa 1988.
- L u c c h e s i P a l l i L., Erzengel, w: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, szp. 677.
- M a t h e w s T. F., The clash of gods. A Reinterpretation of early Christian Art, Princeton 1993.
- M a z u r c z a k U., Motywy inspiracji w średniowiecznych wizerunkach ewangelistów, Lublin 1992.
- M e e r V a n d e r F., Maiestas Domini, théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien: étude sur les origines d'une iconographie spéciale du Christ, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Città del Vaticano 1938.
- M e e r V a n d e r F., Maiestas Domini, w: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 3, Freiburg 1968-1976, szp. 136.
- M e e r V a n d e r F., Christus. Der Menschensohn in der abendlandischen Plastik, Freiburg 1980.
- M e r h a u t o w a A., Romanische Kunst in Polen, der Tschechoslowakai. Ungarn, Rumunien, Jugoslawien, Wien 1974.
- M o l s d o r f W., Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst, Graz 1968.
- M r o c z k o T., Polska sztuka przedromańska i romańska, Warszawa 1978.
- N e u b a u e r E., Die romanischen skulptierten Bogenfelder in Sachsen und Thüringen, Berlin 1972.
- N i l g e n U., Ewangelistensymbole, w: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 6, Stuttgart 1937-1973, szp. 519.
- P a n o f s k y E., Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance, New York 1939.
- P o e s c h k e J., Taube, w: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 4, szp. 241.
- R e c h o w i c z M., Początki i rozwój kultury scholastycznej, w: Dzieje teologii katolickiej w Polsce, t. I, Lublin 1974, s. 19-91.
- S a u e r l ä n d e r W., Rzeźba średniowieczna, Warszawa 1978.

- S a u e r l ä n d e r W., Romanesque Sculpture in its Architectural Context, w: Romanesque Frieze and its Spectator, ed. D. Kahn, London 1992, s. 17-43.
- S c h i l l e r G., Ikonographie der christlichen Kunst, Gütersloh, Bd. 1, 1966; Bd. 2, 1968; Bd. 3, 1971; Bd. 4, Tl. 1, 1976, Tl. 2, 1980.
- S i k o r s k i Cz., Historia budowlana strzeleńskich kościołów, w: Z dziejów Strzelna, Materiały z sesji 15. 05 i 20. 11 1993 r., Gniezno 1994, s. 30-46.
- S k u b i s z e w s k i P., Najstarsze dzieje wici półpalmetowej na wschodzie, [w:] Sztuka i historia. Księga pamiątkowa ku czci prof. Michała Walickiego, Warszawa 1966, s. 17-21.
- S k u b i s z e w s k i P., Programy obrazowe kielichów i paten romańskich. „Rocznik Historii Sztuki”, 13(1981), s. 5-96.
- S k u b i s z e w s k i P., Le thème de la Parousie sur les voûtes de l'architecture „Plantegenet”, w: Civilisation Medievale, t. III, De l'art comme mystagogie, red. Y. Christe. Poitiers 1996, s. 105-143.
- S k u b i s z e w s k i P., Sztuka Europy łacińskiej od VI do IX wieku, Lublin 2001.
- S m o l e Ń W., Ilustracje świąt kościelnych w polskiej sztuce, Lublin 1987.
- S o ć k o A., Strzeleński zespól klasztorny w perspektywie rodowych fundacji margrabiów von Vettin. Architektura – rzeźba – historia, „Nasza Przeszłość”, 98(2002), s. 99-161.
- S t a u c h L., Drache, w: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 4, szp. 347.
- Ś w i e c h o w s k i Z., Die Bedeutung Italiens für die romanische Architektur in Polen. „Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae”, t. X, 1964, s. 1-55.
- Ś w i e c h o w s k i Z., Znaczenie najnowszego odkrycia w Strzelnie, „Ochrona Zabytków”, 7(1954), s. 273-276.
- Ś w i e c h o w s k i Z., Strzelno. Rzeźba romańska, Strzelno 1987.
- Ś w i e c h o w s k i Z., Sztuka romańska w Polsce, w: Dzieje Sztuki w Polsce, t. I, Warszawa 1990.
- Ś w i e c h o w s k i Z., Strzelno romańskie, w: Strzelno romańskie. Zbiór studiów, Strzelno 1972, s. 19-38.
- Ś w i e c h o w s k i Z., Studia nad rzeźbą w Strzelnie, „Rocznik Historii Sztuki”, 8(1970), s. 71-116.
- T r a w k o w s k i S., Wprowadzenie zwyczajów arrowezyjskich w Wrocławskim klasztorze na Piasku, w: Wieki średnie, Prace ofiarowane Tadeuszowi Manteufflowi w 60. rocznicę urodzin, Warszawa 1962, s. 111-116.
- U l l m a n n W., The growth of papal government in the Middle Age, London 1962.
- W i r t h K. A., Engel, w: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 5, szp. 370.
- W i ś n i o w s k i E., Kościół na ziemiach polskich w średniowieczu, w: M. D. K n o w l e s. D. O b o l e n s k y, Historia Kościoła, t. II, Warszawa 1988.
- Z y w c z y Ń s k i M., Papiestwo i papieże średniowiecza, Lwów 1939.

SPIS ILUSTRACJI

1. Strzelno, kościół Świętej Trójcy, tympanon portalu północnego, ok. 1216 r.
2. Halberstadt, miniatura w Lekcjonarzu, 2. ćwierć XII wieku, Skarbiec katedry, Ms. 123.
3. Limoges, miniatura w Sakramentarzu, koniec XII wieku, Paryż, Bibliotheque Nationale de France, Ms. Lat. 9438, fol. 58.
4. Leon, San Isidoro, Panteon de los Reyes, fresk, ok. 1180.

5. Knechtsteden, kościół Najświętszej Marii Panny i św. Andrzeja, fresk w apsydzie zachodniej, ok. 1170-1180.
6. Charlieu, kościół Saint Fortunat, tympanon portalu zachodniego, koniec XI wieku.
7. Moguncja, katedra świętych Marcina i Stefana, tympanon portalu północnego, ok. 1200 r.
8. Halberstadt, fragment tkaniny romańskiej, przed 1170, Skarbiec katedry.
9. Lorsch, oprawa Ewangeliarza, 800-810, Citta del Vaticano, Museo Sacro.
10. Andlau, kościół świętych Piotra i Pawła, tympanon portalu zachodniego, 2. poł. XII wieku.
11. Burgusio, Monte Maria, fresk w apsydzie krypty, ok. 1160-1170 r.
12. Brązowe drzwi płockie, kwatera z *Maiestas Domini* ok. 1152-1154 r.
13. Landsberg, kaplica zamkowa, tympanon portalu północnego, ok. 1180 r.
14. Wysocice, kościół św. Mikołaja, tympanon, 1. ćwierć XIII wieku.

THE TYMPANUM OF THE NORTHERN PORTAL IN FORMER PREMONSTRATIENSIS NUNS' CHURCH IN STRZELNO

S u m m a r y

The tympanum of the northern portal in former Premonstratensian nuns' church of the Holy Trinity in Strzelno was discovered in 1953 and it is preserved in its original place. It is dated circa 1216.

The tympanum is extraordinary with regard to its iconographic content and its form as well. Formally it is distinguished by its trifoliate shape and the richness of sculptural meanings applied in order to reach the maximum of relief expression of the bas-relief.

The bas-relief represents Christ in mandorla sitting on the rainbow with a dove of the Holy Spirit over His head and treading the Lion and the Dragon. Two Angels, two symbols of the Evangelists and two Apostles surround Him. For its iconography the most important is the representation of two animal-headed symbols of the Evangelists – Mark and Luke instead of four Evangelists (or their symbols) surrounded Christ, which is the most common in such representations, and two Apostles – Peter and Paul. These pairs have been connected since the 2nd century when the Christian writer Irenaeus of Lyon described their dependence in the tractate *Adversus Haereses*. At the same time, according to Irenaeus, these Evangelists symbolize the Kingship (Mark – Lion) and Ministry (Luke – Ox) of Christ. The act of treading the Dragon and the Lion (traditionally we have represented four beasts – except those ones there is also the Basilisk and the Aspis), in which we can assume symbols of Satan and the Antichrist, point out the authority of Christ over these evil powers. The bird over Christ's head interpreted as a dove of the Holy Spirit may refer to the *patrocinium* of the church or shows the highest majesty of Christ by permanent presence of the Holy Spirit.

The element which completes the representation is the floral twig protruding from the mouths of the masks on the archivolt of the tympanum. This is the symbolic illustration of the theme of *Psychomachia* popular in the Middle Ages.

In a broader ecclesiastical and political context this representation may refer to the role of the Premonstratensian Order in introducing the church reform in Poland and the Papacy. In that time the famous Innocent III the Pope was. During his pontificate the Papacy experienced the apogee of its significance. Innocent III put forward the conception of double curacy

of Christ and the idea of the Pope himself. The Pope, as a deputy of Christ on the earth, was supposed to hold in his hand both spiritual (*Christus Sacerdos*) and secular (*Christus Rex*) powers. So the representation from the tympanum of the northern portal stressed the majesty of Christ by placing around Him all the symbols mentioned above might be the illustration of this idea. It is also very probable that the northern portal was the main entrance to the church.

Słowa kluczowe: Strzelno, norbertanki, tympanon.

Key words: Strzelno, norbertanki, tympanom.



1. Strzelno, kościół Świętej Trójcy, tympanon portalu północnego, ok. 1216 r.



2. Halberstadt, miniatura w Lekcjonarzu,
2. ćwierć XII wieku. Skarbiec katedry



3. Limoges, miniatura w Sakramentarzu,
koniec XII wieku, Paryż. Bibliotheque
Nationale de France



4. Leon, San Isidoro, Panteon de los Reyes, fresk, ok. 1180 r.



5. Knechtsteden, kościół Najświętszej Marii Panny i św. Andrzeja, fresk w apsydzie zachodniej, ok. 1170 -1180 r.



6. Charlieu, kościół Saint Fortunat, tympanon portalu zachodniego, koniec XI wieku



7. Moguncja, katedra świętych Marcina i Stefana, tympanon portalu północnego, ok. 1200 r.



8. Halberstadt, fragment tkaniny romańskiej, przed 1170, Skarbiec katedry



9. Lorsch, oprawa Ewangeliarza, 800 - 810 r., Citta del Vaticano, Museo Sacro



10. Andlau, kościół świętych Piotra i Pawła, tympanon portalu zachodniego, 2. poł. XII wieku



11. Burgusio, Monte Maria, fresk w apsydzie krypty, ok. 1160 - 1170 r.



12. Brązowe drzwi płockie, kwatery z *Maiestas Domini*, ok. 1152-1154 r.



13. Landsberg, kaplica zamkowa, tympanon portalu północnego, ok. 1180 r.



14. Wysocice, kościół św. Mikołaja, tympanon, l. ćwierć XIII wieku