

JOANNA SZCZĘSNA

PŁYTA Z PRZEDSTAWIENIEM MARII Z DZIECIĄTKIEM W KOŚCIELE ŚWIĘTEJ TRÓJCY W STRZELNIE

Rozwój Strzelna, miasteczka na Kujawach, wiąże się z osadzeniem tam około roku 1193 sióstr norbertanek. Wówczas powstał zespół klasztorny, którego dwa kościoły (bazylika klasztorna p.w. Świętej Trójcy i rotunda św. Prokopa) zostały bogato ozdobione rzeźbą kamienną¹.

Dr JOANNA SZCZĘSNA – adiunkt w Katedrze Historii Sztuki Średniowiecznej Polskiej, Instytut Historii Sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II; e-mail: ashka7@gazeta.pl

¹ Rok 1193 to data wydania bulli papieskiej zatwierdzającej konwent. Osiedlenie się zakonnic nastąpiło zapewne wcześniej. Kościół klasztorny został zbudowany w ostatniej ćwierci XII w. Zob. m.in.: Z. Ś w i e c h o w s k i, *Architektura romańska w Polsce*, Warszawa 2000 (obszerna bibliografia podana w tomie II, s. 117-120). Aktualne wyniki badań archeologicznych relacjonuje J. Chudziakowa, (*Zespół architektury romańskiej w Strzelnie w świetle najnowszych badań*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”, Archeologia XIII, 1990, z. 184, s. 5-27). Pierwotny wystrój rzeźbiarski to rzeźba architektoniczna, kamienna, ściśle związana z budowlą m.in. 4 kolumny między nawowe, w tym 2 o płaskorzeźbionych trzonach (zob.: Z. K ę p i ń s k i, *Odkrycie w Strzelnie*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” 8(1946), s. 202-207; Z. Ś w i e c h o w s k i, *Die Figurensäulen der Klosterkirche in Strzelno und die Sachsische Plastik des 12 Jahrhunderts*, „Kunstchronik” 19(1966), s. 312–313, t e n ż e, *Die figurierten Säulen von Strzelno*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 30(1967), s. 273–308; R. K. M a r k o w s k a, *Ikonoграфия cnót i przywar na kolumnach w Strzelnie*, „Studia Źródłoznawcze” 26(1981), s. 79–111; Z. S r o k a, *Romańskie kolumny figuralne w Strzelnie (Ikonoграфия)*, Gniezno 2000; Z. C i e ć k i e w i c z, *Liczba w koncepcji ideowej romańskich kolumn w Strzelnie. Cztery żywioły, trzydzieści sześć dekanów*, „Roczniki Humanistyczne” 52(2004), z. 4, s. 31-57) i liczne tympanony (Na ten temat zob.: m.in. M. W a l i c k i, *Dekoracja architektury i jej wystrój artystyczny*, w: *Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XIII wieku*, t. I, red. M. Walicki, Warszawa 1971, s. 212–213; Z. Ś w i e c h o w s k i, *Studia nad rzeźbą w Strzelnie*, „Rocznik Historii Sztuki” 8(1970), s. 61–116; t e n ż e, *Strzelno romańskie*, w: *Strzelno romańskie. Zbiór studiów*, Strzelno 1972, s. 19-20; t e n ż e, *Strzelno. Rzeźba romańska*, Strzelno 1987; t e n ż e, *Sztuka romańska w Polsce*, w: *Dzieje sztuki*

Jednym z elementów pierwotnego wystroju kościoła klasztornego jest piaskowcowa płyta z płaskorzeźbionym wyobrażeniem stojącej *Marii z Dzieciątkiem* (il. 1). Wymiary grubej na ok. 10 cm płyty to 105 x 62 cm. Nie wiadomo, jakie było oryginalne miejsce lokalizacji płaskorzeźby, ale odkąd Strzelno w 2. poł. XIX w. zaczęło cieszyć się zainteresowaniem badaczy i miłośników sztuki dawnej, jej peregrynacje w obrębie kościoła Trójcy Świętej zaczęły być utrwalane w literaturze przedmiotu. Płyta wielokrotnie zmieniła miejsce usytuowania: najpierw była wmurowana nad wejściem do zachodniego skrzydła klasztoru, następnie we wschodnią ścianę kaplicy św. Barbary, potem nad wejściem do zakrystii², aby w końcu znaleźć się w lapidarium przykościelnego Muzeum Romańskiego Ośrodka Kultury Ottona i Bolesława³.

Płyta ma kształt prostokąta zakończonych półkoliście. Jego centrum zajmuje zamknięte trójkątne zagłębienie z sylwetką stojącej *Marii z Dzieciątkiem*, w „ramie” uzyskanej przez pozostawienie wokół wyższego pasa kamienia, na którego tle widnieje wieniec dziewięciu medalionów z popiersiami oraz dwóch stojących mężczyzn u dołu.

Stojącą w ujęciu 3/4 *Marię z Dzieciątkiem* usadowionym na jej prawym przedramieniu charakteryzuje smukłość, podkreślona długą, przylegającą do ciała suknią z rękawami mocno rozszerzającymi się od łokcia⁴. Dziecko o dość okazałych rozmiarach ma na sobie przepasaną szerokim pasem długą do kostek szatę. *Maria* dłonią łagodnie ugiętej w łokciu lewej ręki wskazuje na Syna. Szczegóły fryzur nie są czytelne. Na „ramie” symetrycznie po obu stronach *Marii* stoją dwaj brodaci mężczyźni w pełnej postaci. Ich figury są

w Polsce, t. I, Warszawa 1990; t e n ż e, *A jednak Hildegarda* „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 36(1992), s. 105-117). Dzięki wynikom badań prof. Chudziakowej zostało przesunięte datowanie rzeźby z 3. ćw. na schyłek XII w. Zob.: Ś w i e c h o w s k i, *Nieznane rzeźby romańskie w Strzelnie*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”, Archeologia 13, Archeologia Architektury, 1990, z. 184, s. 42 i przypis 4 na tej stronie.

² K. S u l k o w s k a - T u s z y Ń s k a, *Tajemnicza bazylika św. Trójcy w Strzelnie i jej ottarze*, „Z Otchłani Wieków” 57(2002), nr 1-2, s. 41.

³ Znajduje się tam również druga płyta, dwustrefowa, odnaleziona w 1984 r. w trakcie prac archeologicznych prowadzonych na terenie klasztoru w ramach interdyscyplinarnego Zespołu do Badań Średniowiecznej Architektury Kujaw i Wschodniej Wielkopolski, powołanego przez Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu pod kierownictwem Jadwigi Chudziakowej, zob.: Ś w i e c h o w s k i, *Nieznane rzeźby romańskie*, s. 41. Płyta zawiera sceny *Zdjęcia z krzyża i Oplakiwania* (135 x 68 cm).

⁴ Taki strój był noszony przez kobiety z wyższych sfer w XI i XII wieku (podkreślał sylwetkę, miał dekoracyjnie rozszerzone rękawy). Zob. np. posągi kobiet z ościeży portalu w katedrze w Chartres.

wyraźnie pomniejszone w stosunku do sylwetek Marii i Dzieciątka. Obaj zostali umieszczeni pod półkolistymi arkadami, wspartymi na kolumnach o kostkowych kapitelach (taką formę ma czytelnie zachowany kapitel skrajnie po lewej stronie). Ujęci w 3/4, ubrani w tuniki sięgające do połowy łydki, zwracają się w kierunku grupy centralnej, unosząc głowy i eksponując sterzące brody. Postać po prawej obejmuje prawą, ugiętą w łokciu ręką zrolowany zwój, po przeciwnej stronie podtrzymywana przez męczyzną oburącz wstęga rozwiniętego rulonu opada do ziemi. Ponad arkadami są rozmieszczone regularnie medaliony. Postaci znajdujące się w nich, sądząc po zaroście – męskie, zostały ograniczone do popiersi. Dokładna fizjonomia każdej z nich, a także szaty czy rodzaje nakryć głów nie są możliwe do odtworzenia, ale każda figura została potraktowana indywidualnie, a ich pozy cechuje niezwykła dynamika. Wszystkie łączy atrybut w postaci rozwiniętej banderoли. Sylwetki są oddane w reliefie wypukłym, podczas gdy tła zagłębienia, arkad i medalionów stanowią płaską powierzchnię (il. 2). Brody i atrybut w postaci rozwiniętej banderoли pozwoliły określić wszystkich towarzyszących Marii mężczyzn jako proroków⁵, ale wizerunki są dalekie od sztywnych, reprezentacyjnych przedstawień, Figury są poruszone, wręcz ruchliwe – zostali ukazani w „akcji prorokowania”, co znalazło plastyczne przełożenie w pochyleniu nad zwojem, sugerującym bycie pogrążonym w pracy, ukazanie gestu wskazywania na trzymany zwój, palca skierowanego ku górze oraz zadartej ku górze głowie. Nawet jeśli określenie postaci „w ruchu” jest zbyt daleko idące, to na pewno można powiedzieć, że są one poruszone. Wśród popiersi w medalionach charakterystyczny jest gest proroka ukazanego w górnym rzędzie, z prawej strony, który kieruje prawą rękę z dłonią z wyciągniętym palcem wskazującym w dół, w kierunku Marii trzymającej Dzieciątka.

Niestety powierzchnia płyty do tego stopnia uległa zatarciu, że wszelkie szczegóły są niewyraźne i możliwe jest zaledwie odczytanie zarysów sylwetek. Pomimo tego w sposobie ukazania niektórych elementów można dostrzec pokrewieństwa z innymi zabytkami rzeźby w Strzelnie. Analiza formalna rzeźb architektonicznych zachowanych w kościele Świętej Trójcy i rotundzie św. Prokopa w Strzelnie dowodzi, że chociaż cały zespół nie powstał w tym samym czasie (różnice sięgają 2-3 dziesiątków lat) i że nie jest dziełem jednej osoby, różnice są na tyle subtelne, że niewykluczone, iż poza tympanonem portalu północnego wykonanym około 1216 r., został zrealizowany przez

⁵ Z. Świechowski, *Romanizm*, w: *Sztuka Polska*, t. I, Warszawa 2004, s. 242-243.

ten sam warsztat. Najwcześniej powstał tympanon fundacyjny rotundy, następnie wykonana została większość elementów wystroju rzeźbiarskiego kościoła klasztorowego: kolumny, tympanon ze sceną *Zwiastowania* i płyty (w tym ta, będąca przedmiotem artykułu). Niewątpliwie późniejszy od nich, na co wskazuje stylistyka, jest tympanon fundacyjny kościoła Świętej Trójcy. Pokrewnym elementem dla przedstawienia Marii z płyty są stroje niemal wszystkich personifikacji kobiecych na płaskorzeźbionych trzonach kolumn międzynawowych a także Marii na tympanonie ze sceną *Zwiastowania* oraz zarówno św. Anny, jak i niezidentyfikowanych donatorek na obu tympanonach fundacyjnych w Strzelnie. Suknie, co prawda, różnią się w detalach⁶, ale w każdym wypadku mają mocno rozszerzające się od łokcia rękawy.

O warsztacie rzeźbiarskim czynnym w Strzelnie można powiedzieć tylko tyle, ile da się wyczytać z zachowanych zabytków, bowiem nie istnieją przekazy źródłowe na jego temat. Na pewno na podstawie cech formalnych nie można go związać z jednym miejscem w Europie. Najczęściej przywoływana jest rzeźba, która rozwinęła się na terenach Saksonii i Lombardii. Zygmunt Świechowski konsekwentnie od lat podtrzymuje tezę o wpływach środowisk twórczych Dolnej Saksonii w przypadku kolumn międzynawowych, tympanonu ze sceną *Zwiastowania* i płyt oraz sztuki reno-mozańskiej w tympanonie portalu północnego. Dużą ostrożność przy stawianiu tezy o saskim pochodzeniu warsztatu sugerowała natomiast Krystyna Józefowiczówna, bowiem plastyka tamtych terenów w ostatniej ćwierci XII w. nie stanowiła szkoły w sensie indywidualnego wyrazu rzeźby, ale miała charakter eklektyczny. Tak więc, jeśli nawet w Strzelnie można odnaleźć pewne reminiscencje środowiska saskiego, to niekoniecznie muszą być one bezpośrednie⁷. Zdaniem autorki najbliższą analogią dla dekoracji kolumn strzelskich (a zatem i zabytków powstałych w tym samym czasie, w tym interesującej nas płyty) jest repertuar form stosowany w plastyce północnowłoskiej ze wskazaniem na lombardzkiego mistrza Wiligelma i jego uczniów⁸.

Drogą tej badaczki poszła Katarzyna Hewner optując za włoską, wywodzącą się z tradycji mistrza Wiligelma, proveniencją warsztatu budowlanego,

⁶ Być może wynika to z wyglądu stroju zaobserwowanego na pierwowzorze, być może jego zróżnicowanie ma być elementem mówiącym o statusie portretowanej osoby. Nie bez znaczenia była wówczas aktualnie obowiązująca moda.

⁷ *Trzy romańskie klasztory. Strzelno*, w: *Studia z dziejów ziemi mogileńskiej*, red. C. Łuczak, Poznań 1978, s. 261-262.

⁸ Tamże, s. 263-264.

prowadzącego prace przy zespole klasztornym norbertanek w Strzelnie⁹. Jako materiał porównawczy przywołuje dekorację rzeźbiarską kościoła opackiego benedyktynek w Andlau w Alzacji, uznaną za dzieło uczniów Wiligelma z Modeny. Autorka dostrzega liczne podobieństwa w potraktowaniu form¹⁰. Na podstawie wnikliwej analizy formalno-stylistycznej konkluduje, że cykl rzeźbiarski w Strzelnie jest jednorodnym dziełem trzeciej generacji uczniów Wiligelma, ulegających już wpływowi burgundzkim i znających osiągnięcia gotyku francuskiego¹¹. Zakrojonej na szeroką skalę działalności komasków, współtworzących być może również warsztat strzelneński, dowodzą – zdaniem autorki – licznie zachowane na terenie Polski przykłady rzeźby romańskiej, noszącej ślady wpływów północnowłoskich¹².

Jeżeli weźmiemy pod uwagę zabytki z terenów Europy Zachodniej najczęściej analogii formalnych w ukształtowaniu sylwetki Marii odnajdziemy w płytach nagrobkowych ksieni Adelheid I (†1044) (il. 3) i Beatrix I (†1062) (il. 4), w krypcie kościoła St. Servatius w Quedlinburgu (Saksonia) i nagrobku Reinhildy w kościele św. Kalixtusa (ok. 1130/35) w Riesenbeck (Westfalia) (il. 5). Z przyczyn, o których już była mowa, nie można przeprowadzić szczegółowej analizy porównawczej, jednak nie da się zaprzeczyć, że wspólne dla wszystkich wymienionych płaskorzeźbionych wizerunków kobiecych cechy to: smukła sylwetka, podobnie ukazane drapowania i zarysy szczegółów anatomicznych postaci, podkreślone linearnym rysunkiem fałdów szat (w Strzelnie można się go domyślać, ale przy założeniu, że wizerunek na płycie ma analogie w innych zabytkach strzelneńskich, tak właśnie było) i krój rozszerzonych od łokcia rękawów, ewidentnie inspirowany ówczesną modą świecką, bowiem odzienia przełożonych klasztoru to tradycyjne habity z kapturami¹³.

Odwoływanie się do rzeźby z terenów Saksonii i Lombardii jest w przypadku licznych przykładów rzeźby strzelneńskiej jak najbardziej uzasadnione, ale, jak się wydaje, zamiast zdecydowanego opowiedzenia się za którąś

⁹ *Próba identyfikacji wczesnośredniowiecznego warsztatu budowlanego ze Strzelna*, „Nasza Przeszłość” 91(1999), s. 5-46.

¹⁰ Tamże, s. 16-21.

¹¹ Tamże, s. 45.

¹² Tamże. Autorka wymienia rzeźby w Czerwińsku, Prandocinie, krypcie św. Leonarda na Wawelu, Wiślicy, Czchowcie, Tumie pod Łęczycą, Ślęzy i Zagości.

¹³ F. B o u c h e r, *Historia mody. Dzieje ubiorów od czasów prehistorycznych do końca XX wieku*, tłum. z j. francuskiego P. Wrzosek, konsultacja naukowa i weryfikacja terminologii prof. A. Sieradzka, Warszawa 2009, s. 146.

z opcji, bardziej na miejscu jest posłużenie się pojęciem „eklektyzm”. Podczas długoletnich prac nad budową i wystrojem kościołów zatrudniony był ten sam warsztat, czerpiący z doświadczeń europejskich, ale kolejne pokolenia rzeźbiarzy (z których część już zapewne wtopiła się w krajobraz lokalny) w nim działających oraz rozwój w czasie, respektowanie nowych prądów w rzeźbie, branie pod uwagę następujących po sobie zmian stylistycznych przy jednoczesnym trzymaniu się raz wytyczonej ścieżki, sprawiły że rzeźba strzelneńska jest w Polsce z okresu istnienia sztuki romańskiej tworem ze wszech miar oryginalnym. W XII w. na terenie Polski powstały liczne zespoły rzeźby architektonicznej, mniej czy bardziej rozbudowane, czasami było to całe założenie portalowe, czasami był to pojedynczy obiekt, bądź tylko pojedynczy obiekt zachował się z większej całości, ale zwykle powstawały w powiązaniu z warsztatem muratorów budujących kościoły, czy założenie klasztorne, a więc zarówno warsztat architektoniczny, jak i rzeźbiarski łączy się z tym samym miejscem, tą samą strefą wpływów. Na pewno o wszystkich anonimowych warsztatach działających w Polsce można powiedzieć, że w stosunku do rozwiniętych ośrodków europejskich charakteryzowało je zapóźnienie, a także uproszczenie, a wręcz prymitywizacja formy, być może wynikająca z ograniczonych umiejętności pracujących w Polsce (na peryferiach rozwiniętego świata kultury łacińskiej) rzeźbiarzy, i wszelkie analogie, nawet wciąż bardzo czytelne, przechodziły taką metamorfozę. Jak dowiodła Teresa Mroczo, w Czerwińsku był czynny warsztat złożony z następców lombardzkiego rzeźbiarza Wiligelma¹⁴. To dowodzi, po pierwsze, „infiltracji” tego środowiska czy jego powszechności i popularności, a po drugie adaptacji w nowym środowisku twórczym.

Ruchliwe wyobrażenia proroków stylistycznie kojarzą się z Prorokami wyrzeźbionymi przez Wiligelma na węgach Porta Maggiore w Modenie¹⁵ (il. 6; il. 7), chociaż te przy porównaniu ze strzelneńskimi wypadają dosyć statycznie i właściwsze, przynajmniej według mnie, jest ich zestawienie ze Starcami Apokalipsy, których wyobrażenia widnieją na tympanonie z przedstawieniem Sądu Ostatecznego w kościele św. Piotra w Moissac (ok. 1130, il. 8), to właśnie takie „poruszenie”, wręcz pewną „niespokojność” jak tam, możemy zobaczyć wśród proroków na płycie w Strzelnie. W kwestii modelu – co prawda – należy przypuszczać (na podstawie lepiej zachowanych

¹⁴ *Czerwiński uczeń Wiligelma*, „Biuletyn Historii Sztuki” 43(1971), z. 3, s. 215-227.

¹⁵ Czyżby jednak rację miała Katarzyna Hewner, tropiąca ślady oddziaływania rzeźby mistrza Wiligelma, i dopatrująca się ich m.in. w Strzelnie? Zob.: H e w n e r, *Próba identyfikacji*, s. 5-46.

realizacji z tego okresu w Strzelnie), że postaci strzelneńskie były dalekie od poprawnych anatomicznie i precyzyjnie modelowanych figur z Moissac i stylizycznie były bliższe krępym postaciom, które wyszły spod ręki Wiligelma.

Ujęcie Marii z Dzieciątkiem czyni z płyty strzelneńskiej „Kamienną ikonę”¹⁶. Wizerunek Marii na płaskorzeźbie strzelneńskiej można zaliczyć do kategorii przedstawień Hodegetrii¹⁷. Maria-Hodegetria przedstawiana jest na ogół frontalnie, na Jej jednej ręce siedzi Dzieciątko Jezus, drugą na Nie wskazuje. Dzieciątko jedną ręką błogosławi Matkę (często gest błogosławieństwa jest skierowany bezpośrednio na widza), natomiast w drugiej ręce trzyma zwinięty zwój (istnieją też warianty, gdy Dzieciątko trzyma w rękach berło i jabłko, księgę lub rozwinięty zwój), i tego typu wizerunek pojawia na płycie strzelneńskiej. „Ikonowa” jest kompozycja – podobiznę Marii w zagłębieniu-niszy otacza wypukła, szeroka jakby rama z przedstawieniami. Takie rozwiązanie, gdzie scena główna jest obramiona np. scenami chrystologicznymi, często pojawia się w przypadku ikon. Na dekoracji płyty strzelneńskiej brak jakichkolwiek podpisów, ale niewykluczone, że oryginalnie polichromowana płaskorzeźba zawierała takie elementy.

Sposób przedstawienia Marii z Dzieciątkiem wynika z inspiracji wytworami sztuki wschodniej – bizantyńskiej. Modelem dla tego typu ujęcia mogły być docierające na teren Europy Zachodniej liczne bizantyńskie plakiety z kości słoniowej wyobrażające Marię-Hodegetrię. Charakterystyczne jest między innymi powtarzanie wydłużonych proporcji figury. Jednym z wielu przykładów jest plakietka ze stojącą Marią z Dzieciątkiem, flankowana u góry przez dwa anioły, u stóp Marii natomiast znajduje się fundator w pozycji proskynezy. Ta plakietka pochodzi bądź z Bizancjum, bądź z południowej Italii

¹⁶ Według definicji ikona (gr. εἰκὼν, *eikón* – obraz, portret, wizerunek, odbicie) to obraz sakralny, powstały w kręgu kultury bizantyńskiej, przedstawiający postacie świętych lub sceny z ich życia, także sceny biblijne i liturgiczno-symboliczne. Według tradycji, jakkolwiek niepopartej dowodami historycznymi, autorem pierwszych ikon był Łukasz Ewangelista. Formalnie ikony wywodzą się z portretowego malarstwa późnoantycznego. Informacje o istnieniu ikon Chrystusa, Marii, św. Piotra i Pawła oraz innych świętych znaleźć można w pismach Euzebiusza z Cezarei i Epifaniusza z Cypru (IV w.). Według św. Augustyna ikony stały się przedmiotem kultu już w V w. Najstarsze zachowane pochodzą z VI w. z klasztoru św. Katarzyny na Synaju. Malarstwo ikonowe rozwijało się w Bizancjum (do XV w.) oraz na terenach objętych wpływami kultury bizantyńskiej, czyli w Grecji, Serbii, na Bałkanach, w średniowiecznej Italii oraz na Rusi.

¹⁷ Hodegetria – gr. wskazująca drogę, przewodniczka. Nazwa jest zaczerpnięta od ikony z klasztoru Hodegon w Konstantynopolu. Tamtejszy wizerunek Marii-Hodegetrii był ikoną przypisywaną Apostołowi Łukaszowi. Ten typ ikon maryjnych najbardziej rozpowszechnił się w całym chrześcijaństwie, zwłaszcza w Bizancjum i na Rusi.

i jest datowana na koniec X w. (Bayerisches Nationalmuseum München, il. 9). Przykładami są także centralne części tryptyku z ok. poł. X w. (Rijksmuseum, Amsterdam, il. 10) oraz tzw. tryptyku Wernher z ok. 900-1000 r. w British Museum (il. 11). W Victoria & Albert Museum znajduje się plakietka Marii-Hodegetrii z popiersiami dwóch świętych, pochodząca z Konstantynopola, z ok. 1000 r. w ramie z XIV w. (il. 12). Jednak nie sposób jednoznacznie stwierdzić, co dokładnie wpłynęło na takie ujęcie Marii w tym miejscu i czasie, tym bardziej że, „ikona” strzelneńska została „przetłumaczona” na typowy dla sztuki zachodniej język rzeźby architektonicznej i wykonana przez warsztat kamieniarski o zachodnioeuropejskim rodowodzie, zatrudniony przy kościele klasztornym w Strzelnie.

Przedstawienia męskie na płycie strzelneńskiej dzięki kontekstowi, w jakim się pojawiły, można zidentyfikować jako proroków, którzy przepowiedzieli przyjście na świat Chrystusa, a mężczyźni wyróżnieni przez ukazanie w pełnej figurze to prawdopodobnie Izajasz i Jan Chrzciciel – ci, których pro-roctwa na temat Bożego Narodzenia są najobszerniejsze¹⁸, pozostali nie mają bez indywidualnie przydzielonych imion. Prorocy, o których mowa, to rzeczywiście na pierwszym miejscu Izajasz (Iz 7, 14; 9, 1; 35, 5-6; 40, 3-5; 53; 61, 1), autor licznych pro-roctw mesjańskich zapowiadających fakty, które spełniły się w Nowym Testamencie. Ponadto prorocy, których słowa są interpretowane jako zapowiedź przyszłych wydarzeń związanych z życiem Jezusa, to: Samuel, Micheasz, Jeremiasz, Malachiasz, Daniel, Zachariasz.

W dekoracji płyty, poza pokrewieństwem warsztatowym z innymi rzeźbami strzelneńskimi, występują czytelne inspiracje sztuką wschodnią i charakterystyczne dla niej rozwiązania ikonograficzne. To każe rozważyć przyczyny tych inspiracji. W orbicie zainteresowań powinna znaleźć się sztuka ruska, ale nie można też pominąć historii fundacji strzelneńskiej, a także zagadnienia związanego z fundatorem/fundatorami obiektu.

Wokół fundacji strzelneńskiej przez lata narosło wiele kontrowersji dotyczących czasu powstania i osoby założyciela¹⁹, a kontrowersje, choć łagodzone przez coraz to nowsze badania i ustalenia²⁰, nie zostały jednoznacznie i osta-

¹⁸ Ś w i e c h o w s k i, *Romanizm...*, s. 242.

¹⁹ Zob.: S. B i e n i e k, *Uwagi nad powstaniem klasztoru w Strzelnie i fundacjami Piotra Włostowica z około połowy XII wieku*, „Prace Komisji Historii Bydgoskiego Towarzystwa Naukowego” 2(1964), tam odnośna literatura, przypis 1, s. 33.

²⁰ Np. badania architektoniczno-archeologiczne pod kierunkiem J. Chudziakowej przyniosły uzasadnione naukowo propozycje datowania kościołów strzelneńskich, a to ma konsekwencje w odtwarzaniu losów fundacji strzelneńskiej.

tecznie rozstrzygnięte. Z jednej strony daje to przyzwolenie na takie manipulowanie znanymi faktami, żeby dopasować je do tezy postawionej przez siebie, z drugiej jednak, nigdy owe ustalenia nie osiągną rangi faktów niezaprzeczalnych. Dwie wzmianki, przesuwające czas założenia klasztoru na 1. poł. XII w., pochodzą z *Roczników* Jana Długosza. Pierwsza, zamieszczona pod rokiem 1124, mówi o Piotrze ze Skrzynna, który ufundował klasztor żeński reguły premonstratensów w Strzelnie, przeniesiony ze wsi Chalno koło Izdbicy w diecezji wrocławskiej²¹. Druga, dotycząca roku 1133, wspomina o konsekracji kościoła klasztornego p.w. św. Krzyża i NM Panny przez biskupa kruszwickiego Świdgera w obecności biskupa lubuskiego Bernarda i komesa Piotra²². Jako fundator wymieniony został Piotr Duńczyk (Dunin) ze Skrzynna, tożsamy z Włostowicem ze śląskiego rodu Łabędziów²³. Za czas fundacji przyjmowane były również lata 1148-1153 lub

²¹ D ł u g o s z, *Roczniki czyli Kroniki*, ks. 3-4, tłum. J. Mrukówna, Warszawa 1969, s. 366.

²² Tamże, s. 388.

²³ Postać bardzo znana, której dzieje obrosły legendą. Urodził się ok. 1080 r., od 1117 pełnił urząd palatyna Bolesława Krzywoustego. Był to słynny romański „mecenas” sztuki. Jeden ze spektakularnych czynów Piotra to porwanie księcia przemyskiego Wołodara. Za swego władcę Księstwo Przemyskie musiało wypłacić ogromny okup, którego duża część trafiła do skarbcza Włostowica. Akcja została potępiona przez Kościół, a w ramach pokuty Piotr miał ufundować wraz z małżonką 77 kościołów (czy innych obiektów sakralnych). Ten rozmach miał podłoże w niezwyklej religijności obojga Włostowiców. Po śmierci Krzywoustego w 1138 r. (Włostowic był wykonawcą jego ostatniej woli), księciem zwierzchnim – seniorem został książę Władysław II (później Wygnaniec). Kraj miał być podzielony na dzielnice, oddane w dożywotni zarząd synom Krzywoustego. Żona Władysława, Agnieszka chciała, aby on zmienił wolę swojego ojca i przejął zwierzchnictwo nad krajem. Piotr wiedział, że z tego może wyniknąć wojna domowa, odradzał takie posunięcie i popadł w niełaskę. Władysław rozpoczął działania wojenne przeciw braciom w 1142 r., a konflikt pomiędzy nim a Włostowicem narastał. Władysław myślał o całkowitym usunięciu braci z ich dzielnic i domagał się jednoznacznego opowiedzenia się palatyna po którejś ze stron. Piotr Włostowic, stojący na straży przestrzegania woli Krzywoustego, nie zrobił tego. Książę uznał postępowanie Piotra za zdradę (1146) i polecił rycerzowi Dobkowi (Dobieszowi) uwięzić go. Ten przybył do dworu Włostowica na Ołbinie, a gospodarz, nie podejrzewając zdrady, ugościł posła, który następnego dnia wraz ze swoimi ludźmi napadł na dwór, porwał i uwięził wojewodę. Książę Władysław, pod wpływem żony kazał Piotra oślepić, a jako oszczercę skazał go na obcięcie języka. Po tym wielu stronników Włostowica przeszło na stronę młodszych braci, a on sam, wygnany, udał się na Ruś, gdzie skutecznie zniechęcił miejscowych książąt do polityki swojego byłego władcy. Ostatecznie Władysław został pokonany i musiał uchodzić z Polski. Po wygnaniu seniora, Piotr został przywrócony do łask i odzyskał majątek, ale wiek i kalectwo nie pozwalały mu na działalność polityczną. Zmarł w 1153 r. i został pochowany w kościele własnej fundacji na Ołbinie we Wrocławiu, gdzie później (dokładna data nie jest znana) spoczęła również żona. Wątpliwości co do faktów z życia Piotra Włostowica dotyczą m.in. tego, czy uprawnione jest używanie w stosunku do niego miana Dunin i czy ród Łabędziów rzeczywiście ma tak dawną metrykę.

okres około 1175 r., a jako kontrpropozycja dla Włostowica pojawił się noszący to samo imię palatyn kujawski Piotr Wszeborowicz, o przydomku Magnus (Stary), określanymi w źródłach jako *cognatus* Włostowica, i niemal powszechnie został uznany za fundatora klasztoru w Strzelnie²⁴. Niemal, bowiem badania Stanisława Bieńka stanowią pierwszy krok na drodze „przywrócenia Strzelna Włostowicowi”²⁵, a do jego teorii chętnie odwołują się liczni historycy zajmujący się Strzelnem. Jedną z nich głosi, że Piotr Stary był wnukiem Włostowica, a zatem należałoby potraktować Strzelno jako zbiorową fundację potomków śląskiego możnowładcy. Piotr Włostowic występowałby jako inicjator przedsięwzięć realizowanych później przez jego krewnych – Piotra Starego, Piotra metropolitę gnieźnieńskiego, wnuka po synu Świętosławie i córce (Piotra Włostowica) Beatrycze, identyfikowaną z pierwszą *magistrą* strzelneńskich norbertanek²⁶.

Data wystawienia bulli papieskiej (1193) i wyniki badań archeologicznych dowodzą, że obydwa kościoły strzelneńskie – bazylika klasztorna p.w. Świętej Trójcy i rotunda św. Prokopa – zostały wzniesione między końcem XII a początkiem XIII w. na nieużytkowanym wcześniej terenie²⁷, co przemawia za datowaniem fundacji na ostatnią ćwierć XII w. Jednak informacje mówiących o istniejącym w 1. poł. XII w. na terenie Strzelna klasztorze jest zbyt wiele, aby można je lekceważyć. Opierając się na studiach genealogicznych Janusza Bieniaka, Jerzy Rajman, zaproponował następujące rozwiązanie: wcześniej (w 1133 r.) istniał w Strzelnie konwent kanoniczek przy kościele św. Krzyża i NM Panny, ufundowany przez Piotra Włostowica dla córki Beatrycze, pełniącej funkcję przełożonej. Owe kanoniczki i siostry przeniesione z Kościelnej Wsi²⁸ wspólnie utworzyły zgromadzenie norbertanek, dla którego Piotr „Stary” Wszeborowicz wznosił nowy kościół i klasztor²⁹.

Zob. np. S. B i e n i e k, *Piotr Włostowic postać z dziejów średniowiecznego Śląska*, Wrocław 1965, s. 116-120.

²⁴ Zestawienie odnośnej literatury zob.: B i e n i e k, *Uwagi nad powstaniem*, s. 33, przypis 1.

²⁵ Tamże, *passim*.

²⁶ J. B i e n i a k, *Ród Łabędziów*, w: *Studia nad wspólnotami krewniczymi i terytorialnymi w Polsce średniowiecznej*, Toruń 1987, s. 9.

²⁷ C h u d z i a k o w a, *Zespół architektury romańskiej*, s. 9-10.

²⁸ Był to podwójny klasztor p.w. św. Wawrzyńca, założony po połowie XII w. z fundacji Piotra Włostowica (?). Klasztor istniał do około 1180 r. (miejsce norbertanów zajęli ołbińscy benedyktyni). Podzielony konwent zasiedlił opactwo na Ołbinie we Wrocławiu (kanonicy) i klasztor w Strzelnie (siostry).

²⁹ J. R a j m a n, *Norbertanie Polscy w XII wieku. Moźni wobec Ordinis Novi*, w: *Spółczesność Polski średniowiecznej. Zbiór studiów*, t. VII, red. S. K. Kuczyński, Warszawa 1996, s. 88.

Zważywszy więc na coraz bardziej pewne związki Piotra Włostowica ze Strzelnem, to on mógł zainspirować twórców programu rzeźbiarskiego do powstania dekoracji na płycie w takiej formie. Ślady jego obecności w fundacji strzelneńskiej, coraz bardziej uchwytnie w badaniach historycznych, zostały również zauważone w zabytkach rzeźby. Według jednego z badaczy zajmujących się historią Strzelna, Czesława Sikorskiego, wiele przemawia za tym, że anonimowy fundator wyobrażony na tympanonie fundacyjnym bazyliki to właśnie Piotr Włostowic³⁰. W kontekście zabytku, jakim jest „kamien-na ikona”, może warto rozważyć sugerowane przez Marka Cetwińskiego ruskie pochodzenie Piotra³¹. Powinno się również wziąć pod uwagę to, że od momentu chrystianizacji (zarówno w przypadku Polski jak i Rusi była to 2. poł. X w.), stosunki między krajami były niezwykle ożywione³². Wśród polskich elit społecznych w XI i XII w. były powszechne małżeństwa z Rusinami. O ile łatwo je udowodnić na podstawie źródeł historycznych w przypadku członków dynastii panującej, o tyle w kręgach możnowładczych – jak w przypadku Piotra Włostowica – można się ich tylko domyślać³³. Nie można zatem wykluczyć, że do powstania takiego wizerunku Marii z Dzieciątkiem pośrednio przyczyniła się jego żona, Maria, księżniczka ruska, córka księcia czernichowskiego Olega³⁴, wielkiego księcia kijowskiego, być może siostra Zbysławy, pierwszej żony Krzywoustego. Niestety brakuje pewnych informacji historycznych o Włostowicowej (niepewne jest nawet jej imię³⁵), jednak pochodzenie może być pewną wskazówką, może świadczyć o upodobaniach i potrzebie przeniesienia znanych ze sztuki wschodniej wzorców.

W tych okolicznościach można wskazać na ikonę ze złotej blachy z Martvili w Gruzji datowaną na X w. (obecnie w zbiorach prywatnych³⁶, il. 13)

³⁰ *O fundacji klasztoru norbertanek w Strzelnie*, „Archaeologia Historica Polona”, 1995, t. II, s. 203.

³¹ *Piotr Włostowic czy Piotr Rusin?*, „Sobótka” 29(1974), s. 429-443; zob. także: t e n ż e, *Rycerstwo śląskie do końca XIII w. Biogramy i rodowody*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1982, s. 15-16.

³² F. S i e l i c k i, *Polsko-ruskie stosunki wyznaniowe w XI i XII wieku*, w: *Dzieło chrystianizacji Rusi Kijowskiej i jego konsekwencje w kulturze Europy*, red. R. Łużny, Lublin 1988, s. 35.

³³ Tamże, s. 37-38.

³⁴ Informacje o Marii Włostowicowej są bardzo skromne, w zasadzie źródłem do jej biogramu są dzieje jej męża, Piotra Włostowica. Zob.: A. Ż u r e k, *Maria Włostowicowa*, w: *Encyklopedia Wrocławia*, red. J. Harasimowicz Wrocław 2000, s. 489.

³⁵ Zob. C e t w i ń s k i, *Rycerstwo śląskie*, s. 16.

³⁶ K. O n a s c h, A. S c h n i e p e r, *Ikony. Fakty i legendy*, tłum. Z. Szanter,

jako najbliższą płaskorzeźbę na płycie w Strzelnie i ewentualne źródło inspiracji. Podobieństwa, pomimo ewidentnie różnej techniki wykonania, tkwią w kompozycji. Repusowane w złotej blasze przedstawienie stojącej Marii z Dzieciątkiem w typie Hodegetrii pod arkadą otacza siedem medalionów z wizerunkami proroków, wykonanych techniką emalii komórkowej.

Jeszcze dwie niewiadome: pierwotna lokalizacja i funkcja płyty. Pewną wskazówką co do jej oryginalnego umieszczenia może być znaczne starcie powierzchni płaskorzeźby, wskazujące na długotrwałe wystawienie na działanie czynników atmosferycznych, a więc jedna z hipotez brzmi, że płyta była umieszczona gdzieś na zewnątrz kościoła klasztornego lub klasztoru. Podłużny kształt wyklucza pełnienie funkcji tympanonu. Może to było coś na kształt ołbińskiego *Proroka z Biestrzykowa*, a więc dekoracja przy portalu wejściowym?³⁷

W literaturze płyta długo była znana jako „tablica wotywna” i dopiero Zygmunt Świechowski postawił hipotezę, że należała do zespołu płaskorzeźb dekorujących ściany przegrody chórowej zakonnic (lektorium oddzielającego część prezbiterialną i transept od części nawowej), a hipotezę wzmocniło odnalezienie drugiej, zbliżonej zarówno w formie, jak i rozmiarach, płyty (135 x 68 cm)³⁸. Jednak przedstawienie na odnalezionej płycie ma zupełnie inny charakter, aby płyty mogły należeć do „kompletu”. Jest to płyta dwustrefowa ze scenami Zdjęcia z krzyża i Opłakiwania, a więc ukazuje dwa wydarzenia historyczne, związane z pasją Chrystusa, natomiast „ikona” jest wizerunkiem reprezentacyjno-symbolicznym. O ile da się wskazać ewentualne inspiracje w postaci wizerunków Marii-Hodegetrii, o tyle zważywszy na niezwykłą formę oprawy przedstawienia (mam na myśli zwieńczoną trójkątnie niszę, otoczoną wieńcem medalionów) musiała ona pełnić szczególną funkcję – być może to była kamienna „imitacja” wnęki w której wyeksponowana była otoczona kultem figura Marii z Dzieciątkiem – rodzaj ołtarza. Trudno określić, jaka mogła być jego forma, lub jakie było miejsce płaskorzeźby w jego strukturze. Według badań Josepha Brauna³⁹ nad rozwojem formy ołtarza na

M. Smoliński, ks. H. Paprocki, Warszawa 2007, s. 288.

³⁷ Ś w i e c h o w s k i, *Romanizm*, s. 220.

³⁸ T e n z e, *Nieznane rzeźby*, s. 41-60.

³⁹ *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, Bd 1: *Arten, Bestandteile, Altargrab, Weihe, Symbolik*; *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, Bd 2: *Die Ausstattung des Altars, Antependien, Velen, Leuchterbank, Stufen, Ciborium und Baldachin, Retabel, Reliquien- und Sakramentsaltar, Altarschranken*, München, 1924, (za: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/braun1924bd1> i <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/braun1924bd2>, dostęp 03.08.2011).

przestrzeni wieków, opartych na zachowanych zabytkach, ołtarz romański nie posiadał nastawy, a taka rola mogłaby ewentualnie być przypisana płycie z wizerunkiem Marii z Dzieciątkiem. Niezbyt pomocne w sprawie odczytania funkcji płyty jako elementu ołtarza są wizytacje biskupie przeprowadzane w Strzelnie. W najstarszej zachowanej (wizytacje archidiaconatu kruszwickiego przeprowadzone w latach 1582-1597) wymienione są dwa rzeźbione ołtarze (*tabula sculpta*): główny p.w. Świętej Trójcy i Wniebowzięcia NMP oraz boczny p.w. Panny Marii i św. Walentego⁴⁰.

Nie można pominąć „przetłumaczenia” wzoru, który był inspiracją dla zabytku w Strzelnie, na język kamiennej rzeźby architektonicznej, dzięki czemu wystrój kościoła Świętej Trójcy, dla którego rzeźba architektoniczna była charakterystyczna w tym okresie, zachował jednolitość.

Klasztor strzelnęski niezaprzeczalnie wyróżniał się pod względem wystroju rzeźbiarskiego na tle innych fundacji polskich, a pewne elementy (szczególnie kolumny o płaskorzeźbionych figuralnie trzonach) stawały go w gronie najniezwyklejszych realizacji w Europie. Jest to dowodem ogromnego potencjału intelektualnego strzelnęskich zakonnic i opiekujących się nimi zakonników z klasztoru na Ołbinie we Wrocławiu. Nie sposób również nie docenić roli fundatorów, bowiem w przypadku każdej fundacji o ostatecznym jej kształcie w głównej mierze decydował ich gust, kontakty i zamożność.

W Strzelnie można dopatrywać się ulubionej, albo co najmniej jednej z bardziej umiłowanych fundacji, zainspirowanej przez Piotra Włostowica i kontynuowanej po jego śmierci przez potomków, przez co zyskała niezwykle wystrój. W tym świetle po pierwsze, nabiera cech prawdopodobieństwa teoria o Beatrycze – pierwszej *magistrze* strzelnęskich norbertanek, córce Piotra i Marii Włostowiców, dla której został ufundowany klasztor⁴¹, po drugie, znalazłby się również tutaj tak mocno obecny w rzeźbie strzelnęskiej wątek fundatorski. Można bardzo ostrożnie postawić hipotezę, że dwaj flankujący Marię stojący mężczyźni to np. czczący ją fundatorzy-donatorzy, prezentujący patronkę klasztoru, a zarazem siebie, odbiorcy. W tym kontekście wyjściowe nazwanie płyty „wotywną” było nie od rzeczy, gdyż ona, oprócz funkcji kultowych, upamiętniałaby fundację klasztoru pod wezwaniem Najświętszej Marii Panny.

⁴⁰ AAG – A Cons E 1 – Wizytacje archidiaconatu kruszwickiego z lat 1582-1597 – *Acta Visitationis Archidiaconatus Crusviciensis in Dioecesi Wladislaviensis Per me Thoman Zakrzewski Archidiaconatum Crusviciensi et Canonicum wladislaviensi Anno Domini MDLXXXII peracta*, k. 49v.

⁴¹ Genealogia Piotra Włostowica i Beatrycze na stronie: http://www.enter.com.pl/kobyli/w-w-w_wal/index.html (dostęp: 20.05.2011); zob. także: B i e n i a k, *Ród Łabędzów*.

Temat nie może na tym etapie zostać uznany za zamknięty, a wiele postawionych pytań wymaga bardziej szczegółowych badań.

LITERATURA

Źródła

- AAG – A Cons E 1 – Wizytacje archidiaconatu kruszwickiego z lat 1582-1597 – Acta Visitationis Archidiaconatus Crusviciensis in Dioecesi Wladislaviensis Per me Thoman Zakrzewski Archidiaconatum Crusviciensi et Canonicum wladislaviensi Anno Domini MDLXXXII peracta.
- D ł u g o s z J.: Roczniki czyli Kroniki sławnego Królestwa Polskiego, ks. 3-4, tłum. J. Mruková, Warszawa 1969.

Opracowania

- B i e n i a k J.: Ród Łabędziów, w: Studia nad wspólnotami krewniczymi i terytorialnymi w Polsce średniowiecznej, Toruń 1987.
- B i e n i e k S.: Uwagi nad powstaniem klasztoru w Strzelnie i fundacjami Piotra Włostowica z około połowy XII wieku, „Prace Komisji Historii Bydgoskiego Towarzystwa Naukowego” 2(1964).
- B r a u n J.: Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung, Bd 1: Arten, Bestandteile, Altargrab, Weihe, Symbolik; Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung, Bd 2: Die Ausstattung des Altars, Antependien, Velen, Leuchterbank, Stufen, Ciborium und Baldachin, Retabel, Reliquien- und Sakramentsaltar, Altarschranken, München, 1924.
- C e t w i ń s k i M.: Rycerstwo śląskie do końca XIII w. Biogramy i rodowody, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1982.
- C h u d z i a k o w a J.: Zespół architektury romańskiej w Strzelnie w świetle najnowszych badań, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”, Archeologia 13(1990), z. 184, s. 5-27.
- C i é k i e w i c z Z.: Liczba w koncepcji ideowej romańskich kolumn w Strzelnie. Cztery żywioły, trzydzieści sześć dekanów, „Roczniki Humanistyczne” 52(2004), z. 4, s. 31-57.
- H e w n e r K.: Próba identyfikacji wczesnośredniowiecznego warsztatu budowlanego ze Strzelna, NP 91(1999), s. 5-46.
- J a z y k o w a I.: Świat ikony, tłum. z rosyjskiego ks. H. Paprocki, Warszawa 2007, s. 117-120.
- K a r c z e w s k i D.: Dzieje klasztoru norbertanek w Strzelnie do początku XVI wieku, Inowrocław 2001.
- K ę p i ń s k i Z.: Odkrycie w Strzelnie, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” 8(1946), s. 202-207.
- M a r k o w s k a R. K.: Ikonografia cnót i przywar na kolumnach w Strzelnie, „Studia Źródłoznawcze” 26(1981), s. 79-111.
- O n a s c h K., S c h n i e p e r A.: Ikony. Fakty i legendy, tłum. Z. Szanter, M. Smoliński, ks. H. Paprocki, Warszawa 2007.
- R a j m a n J.: Norbertanie Polscy w XII wieku. Moźni wobec Ordinis Novi, w: Społeczeństwo Polski średniowiecznej. Zbiór studiów, t. VII, red. Stefan K. Kuczyński, Warszawa 1996, s. 71-105.

- S i e l i c k i F.: Polsko-ruskie stosunki wyznaniowe w XI i XII wieku, w: Dzieło chrystianizacji Rusi Kijowskiej i jego konsekwencje w kulturze Europy, red. R. Łużny, Lublin 1988, s. 35-49.
- S i k o r s k i Cz.: O fundacji klasztoru norbertanek w Strzelnie, „Archaeologia Historica Polona” 1995, t. II, s. 193-209.
- S r o k a Z.: Romańskie kolumny figuralne w Strzelnie (Ikonografia), Gniezno 2000.
- S u l k o w s k a - T u s z y ń s k a K.: Tajemnicza bazylika św. Trójcy w Strzelnie i jej ołtarze, „Z Otchłani Wieków” 57(2002), nr 1-2, s. 40-43.
- S u l k o w s k a - T u s z y ń s k a K.: Klasztor norbertanek w Strzelnie (XII-XVI wiek). Sacrum in profanum, Toruń 2006.
- S z c z ę s n a J.: The Architectural Sculpture in the Former Norbertine Churches in Wrocław-Ołbin and in Strzelno in Romanesque Period, „Analecta Praemonstratensia” 85(2009), s. 49-72.
- Ś w i e c h o w s k i Z.: A jednak Hildegarda, RMNW 36(1992), s. 105-117.
- Ś w i e c h o w s k i Z.: Architektura romańska w Polsce, t. I-II, Warszawa 2000.
- Ś w i e c h o w s k i Z.: Die Figurensäulen der Klosterkirche in Strzelno und die Sachsische Plastik des 12 Jahrhunderts, „Kunstchronik” 19(1966), s. 312-313.
- Ś w i e c h o w s k i Z.: Die figurierten Säulen von Strzelno, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 30(1967), s. 273-308.
- Ś w i e c h o w s k i Z.: Nieznane rzeźby romańskie w Strzelnie, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”, Archeologia 13, Archeologia Architektury 1990, z. 184.
- Ś w i e c h o w s k i Z.: Strzelno romańskie, w: Strzelno romańskie. Zbiór studiów, Strzelno 1972, s. 19-20.
- 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.: Studia nad rzeźbą w Strzelnie, „Rocznik Historii Sztuki” 8(1970), s. 71-116.
- 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.: Romanizm, w: Sztuka Polska, t. I, Warszawa 2004.
- W a l i c k i M.: Dekoracja architektury i jej wystrój artystyczny, w: Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XIII wieku, t. I, red. M. Walicki, Warszawa 1971, s. 212-213.
- W i r t h K.-A.: Elëusa, w: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 4, sp. 1297-1308.
- Ż u r e k A.: Maria Włostowicowa, w: Encyklopedia Wrocławia, red. J. Harasimowicz Wrocław 2000, s. 489.

Spis ilustracji

1. Płyta z Marią z Dzieciątkiem w Strzelnie, 3. ćw. XII w. fot. J. Szczęsna
2. Płyta z Marią z Dzieciątkiem w Strzelnie, 3. ćw. XII w. fot. J. Szczęsna
3. Płyta nagrobna ksieni Adelheid I (zm. 1044) w krypcie kościoła St. Srvatius w Quedlinburgu
4. Płyta nagrobna ksieni Beatrix I (zm. 1062) w krypcie kościoła St. Servatius w Quedlinburgu
5. Płyta nagrobna Reinhildis w kościele St. Calixtus w Riesenbeck, ok. 1130-1135
6. Prorocy w portalu katedry w Modenie, mistrz Wiligelmo, ok. 110
7. Prorocy w portalu katedry w Modenie, mistrz Wiligelmo, ok. 1100

8. Fragment tympanonu z Sądem Ostatecznym, Starcy Apokalipsy, St. Pierre w Moissac, ok. 1115-1130
9. Maria-Hodegetria, Bizancjum (?) Południowa Italia (?), X wiek, Bayerisches Nationalmuseum München
10. Maria-Hodegetria, środkowa część tryptyku, Bizancjum, ok. poł. X w. (940-960), Rijksmuseum, Amsterdam
11. Maria-Hodegetria, Wernher tryptyk, Bizancjum, X wiek, British Museum
12. Maria-Hodegetria z popiersiami dwóch świętych, Bizancjum, ok. 1000 r. rama prawdopodobnie z Północnej Francji, XIV wiek, Victoria&Albert Museum, Londyn
13. Ikona z Martvili, X wiek, zbiory prywatne

THE PLAQUE WITH THE REPRESENTATION OF *MARY WITH THE INFANT*
IN THE HOLY TRINITY CHURCH IN STRZELNO – „THE STONE ICON”

S u m m a r y

Among the numerous monuments of the Romanesque sculpture surviving in the two post-Norbertine churches in Strzelno, Kujawy, there is a relief, rectangular, sandstone plaque, closed by a semicircle, that used to be called a „votive plaque”. It shows *Mary with the Infant Surrounded by the Prophets* (105x62 cm). Now it is kept in the Muzeum Romańskiego Ośrodka Kultury Ottona i Bolesława (Museum of the Romanesque Center of the Culture of Otto and Bolesław) attached to the Holy Trinity Church in Strzelno.

The decoration of the plaque is a combination of inspirations coming from the monuments of Western and Eastern art. In the way some of the elements are presented similarity may be seen to other old Strzelno sculptures created by the same workshop of the West European origin (Saxony, Lombardy). On the other hand, the manner of presenting the whole allows counting the *Mary with the Infant* plaque among the presentations of Hodegetria, and Byzantine ivory plaques reaching West Europe could have provided inspiration for it. Considering their connections with Strzelno, that are becoming ever more certain, Piotr Włostowic and his wife Maria, a Ruthenian princess, were the guiding spirits for this form of the image. This also strengthens the thesis concerning their daughter Beatrycze, who was the first *magistra* with the Strzelno Norbertine nuns, for whom the convent was built. Under these circumstances the gold sheet icon from Martvilla in Georgia (10th century) may be indicated as a possible source of inspiration for the Strzelno plaque. The presentations of the surrounding prophets are characterized by the same kind of commotion and „nervousness” that can be noticed in the Sages of the Apocalypse on the tympanum of the St Peter Church in Moissac (about 1130), but as far as the style is concerned they are closer to the stocky figures shown by the Lombardy master, Wiligelm. The original function of the plaque is not known. It seems that this representative-symbolical image must have performed a special task: e.g. it was a part of the altar, or a stone relief „imitation” of an alcove with a figure in it, serving as a cult object.

Translated by Tadeusz Kartowicz

Słowa kluczowe: Strzelno romańskie, rzeźba kamienna, ikona Hodegetria.

Key words: Romanesque Strzelno, stone sculpture, Hodegetria icon.



1. Płyta z Marią z Dzieciątkiem w Strzelnie, 3. ćw. XII w. fot J. Szczęsna



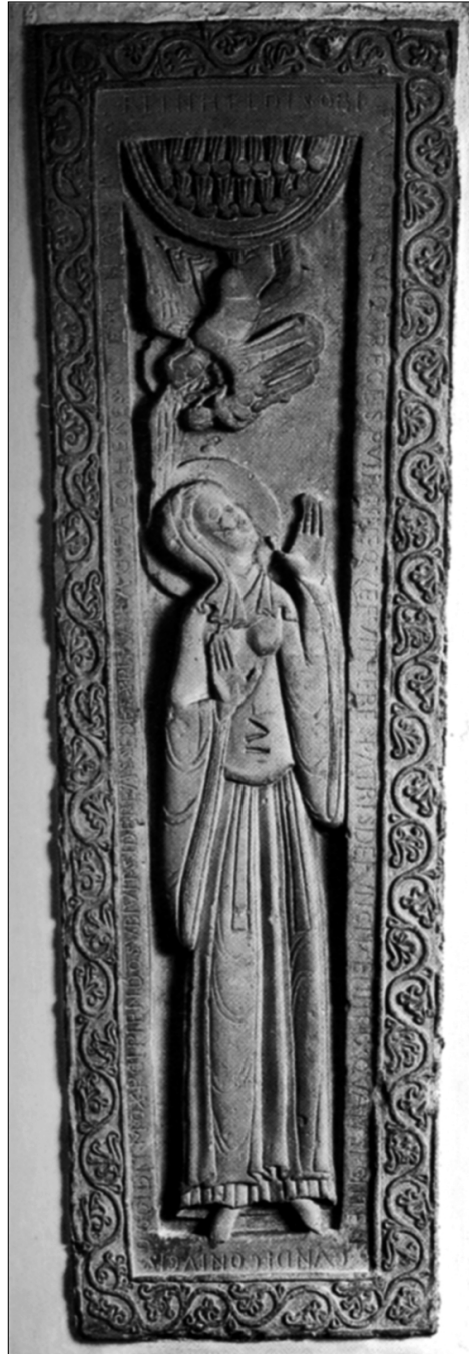
2. Płyta z Marią z Dzieciątkiem w Strzelnie, 3. ćw. XII w. fot. J. Szczęsna



3. Płyta nagrobna ksieni Adelheid I (zm. 1044) w krypcie kościoła St. Servatius w Quedlinburgu



4. Płyta nagrobna ksieni Beatrix I (zm. 1062) w krypcie kościoła St. Servatius w Quedlinburgu



5. Płyta nagrobna Reinhildis w kościele St. Calixtus w Riesenbeck, ok. 1130-1135



6. Prorocy w portalu katedry w Modenie, mistrz Wiligelmo, ok. 1100



7. Prorocy w portalu katedry w Modenie, mistrz Wiligelmo, ok. 1100



8. Fragment tympanonu z Sądem Ostatecznym, Starcy Apokalipsy, St. Pierre w Moissac, ok. 1115-1130



9. Maria-Hodegetria, Bizancjum (?) Południowa Italia (?),
X wiek, Bayerisches Nationalmuseum München



10. Maria-Hodegetria, środkowa część tryptyku, Bizancjum, ok. poł. X w. (940-960), Rijksmuseum, Amsterdam



11. Maria-Hodegetria, Wernher tryptyk, Bizancjum, X wiek , British Museum



12. Maria-Hodegetria z popiersiami dwóch świętych, Bizancjum, ok. 1000 r.
rama prawdopodobnie z Północnej Francji, XIV wiek, Victoria&Albert Museum, Londyn



13. Ikona z Martvili, X wiek, zbiory prywatne