

ZYGMUNT ŚWIECHOWSKI

IKONOGRAFIA ŚW. STANISŁAWA WE WCZESNEJ RZEźBIE MONUMENTALNEJ

Znaczenie św. Stanisława jako patrona Polski i trwający po dzień dzisiejszy wśród najwybitniejszych badaczy tamtej epoki spór o polityczne tło jego działalności — wszystko to spowodowało równoległe zainteresowania historyków sztuki średniowiecznej jego postacią. W przeciwieństwie jednak do fundamentalnych rozpraw sensu stricto historycznych prace historyków sztuki noszą raczej charakter marginalnych przyczynków¹. To zmuszało przedstawicieli historyków-mediewistów do czynienia ekskursów w bliskie ich warsztatowi, ale mimo wszystko odrębne dziedziny ikonografii i jej analizy stylistycznej. Poza tym część autorów oparła swe rozważania na nie dość krytycznie sprawdzonej podstawie źródłowej, a do tego ich postawa badawcza zbyt była zależna od założeń przyjętych a priori. Toteż sprawa wczesnej ikonografii św. Stanisława, interesująca obie pokrewne dyscypliny historyczne, w ogólnym odczuciu nie jest uważana za zamkniętą. Wciąż uporczywie powraca się do pewnych tez, pomimo że wychodząc chociażby tylko od konfrontacji spostrzeżeń odnotowanych w dotychczasowej bibliografii, należałoby zachować znaczną w stosunku do nich rezerwę. Chodzi, z grubsza rzecz ujmując, o datę powstania niektórych zabytków rzeźby monumentalnej przedstawiających rzeczywiście czy rzekomo naszego Patrona, datę tak wczesną, że wyprzedzałyby ona samą kanonizację Świętego.

W swoim założeniu teza taka nie ma w sobie nic ryzykownego ani pozbawionego logiki. Wiadomo przecież, że różne zewnętrzne oznaki kul-

¹ M. Kosińska, *Zarys ikonografii św. Stanisława biskupa na podstawie zabytków krakowskich do połowy XVI w.*, „Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk” 16 (1949), s. 97; A. Sławska, *Ikonomia polskich legend średniowiecznych* [w:] S. Wierczyński, W. Kuraszkiewicz, *Polskie wierszowane legendy średniowieczne*, Wrocław 1962, s. 323—328. Obok tych niezmiernie krótkich rozpraw, pisanych z ambicją ujęcia całokształtu zagadnienia, spotykamy się z opracowaniami dotyczącymi jednego tylko zabytku, bądź poruszającymi problemy związane z ikonografią św. Stanisława w ramach szerszego kompleksu zagadnień. Tak się ma rzecz z pracami P. Bohdziewicza, M. Gębarowicza, J. Pietruśńskiego, W. Sawickiego, W. Semkowicza, na które wypadnie się powołać w toku opracowania.

tu, a należą do nich także dzieła sztuki przedstawiające czczoną osobę, wyprzedzają niekiedy znacznie fakt rzymskiej kanonizacji, stanowiącej często usankcjonowanie stanu istniejącego. Zresztą obecność architektonicznej, a może i rzeźbiarskiej oprawy ziemskich szczątków św. Stanisława już w drugiej połowie XII w. sugeruje inskrypcja umieszczona na epitafium w katedrze krakowskiej². Fakt istnienia nagrobka z napisem utrzymanym w konwencji hagiograficznych tekstów, wzmagająca się fala popularności Stanisława jako męczennika za dobrą sprawę, kulminująca w Kronice Wincentego Kadłubka, usilne starania środowiska kościelnego Krakowa o wyniesienie swojego niegdyś arcybiskupa na ołtarze, stwarzały klimat niezmiernie korzystny dla powstania dzieł sztuki afirmujących owe reprezentatywne dla czasu tendencje. Za dzieła takie, pochodzące z epoki przedkanonizacyjnej, uważali różni autorzy relief portalu kolegiaty w Tumie pod Łęczycą³, chrzcielnicę w Tryde (w Szwecji-Skanii)⁴, zaginione płaskorzeźby z wrocławskiego opactwa benedyktynów w Ołbinie, znane z późniejszych przekazów rysunkowych⁵ i tympanon parafialnego kościoła w Starym Zamku⁶.

Relief z kolegiaty w Tumie (por. ilustracja 1) osadzony jest po zewnętrznej stronie prawego splotu archiwolty północnego portalu, dla którego data konsekracji świątyni w r. 1161 stanowi *terminus ante quem*. Na figuralną kompozycję, wypełniającą ściśle prostokątne pole, składają się dwie postacie stojące obok siebie, zwrócone frontalnie ku widzowi i skierowana ku nim postać w profilu nad grupą naczyń. Daleko posunięty etap zniszczenia zatarł większość szczegółów anatomii i stroju. W wieku XIX łączono treść tej sceny z historią św. Stanisława, o czym wiemy z powątpiewającej glossy Władysława Łuszczkiewicza, skreślonej w jego pracy poświęconej architekturze kolegiaty tumskiej⁷. Piszący kilkadziesiąt lat później Piotr Bohdziewicz⁸ dopatrywał się wize-

² M. Plezia, *Epitafium św. Stanisława w katedrze krakowskiej*, „Eos” 57 (1967—1968), s. 307—321.

³ P. Bohdziewicz, *Zjazdy łęczyckie XII w. a powstanie kultu św. Stanisława biskupa*, „Roczniki Humanistyczne KUL” 2—3 (1950—1951), s. 237—267.

⁴ W. Semkowicz, *Sprawa św. Stanisława w świetle nowego źródła ikonograficznego* [w:] *Księga Pamiątkowa ku czci O. Balzera*, Kraków 1925, s. 389 nn.; M. Gębarowicz, *Początki kultu św. Stanisława i jego średniowieczny zabytek w Szwecji*, „Rocznik Zakładu Narodowego im. Ossolińskich” 1 (1927), s. 111—269.

⁵ P. Bohdziewicz, jw., s. 246; W. Sawicki, *Zapoznane źródło ikonograficzne do dziejów i ustroju Polski Piastowskiej*, „Zeszyty Naukowe KUL” 7 (1965), s. 21—26; tenże, „Plemię Kadłubka” i „Szczep Anonima”. *Na marginesie zatajonego źródła*, „Zeszyty Naukowe KUL” 13 (1970), s. 11—25.

⁶ J. Pietrusiński, *Portal św. Stanisława w Starym Zamku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 30 (1968), s. 346—354.

⁷ W. Łuszczkiewicz, *Kościół kolegiacki łęczycki, dziś parafialny we wsi Tum z XII w.*, „Sprawozdania Komisji Badania Historii Sztuki w Polsce” 1 (1879), s. 102.

⁸ P. Bohdziewicz (jw.) oparł się przede wszystkim na mylnej informacji Łuszczkiewicza, że postać stojąca frontalnie i stanowiąca ośrodek kompozycji ma na głowie infule.

runku św. Stanisława w środkowej unimbionej postaci, a Bolesława Szczodrego — w postaci stojącej nad stągwiami z prawej strony. Jednakże charakter trzeciej postaci (pozbawionej głowy), odzianej w długą szatę i stojącej nieruchomo, niezgodny jest z konwencją sceny Świętego stojącego przed obliczem bezbożnego władcy, któremu sekunduje uzbrojony siepacz, ustawiony za ofiarą, najczęściej z ręką na jej ramieniu. Owa enigmatyczna postać także nie jest szkieletem odzianym w całun, a więc i epizod ze wskrzeszeniem komesa Piotra nie wchodzi tu w grę. Natomiast można przyjąć nimb środkowej postaci za krzyżowy. Może to być zatem tylko Chrystus, jak słusznie przypuszczał w swoim czasie Michał Walicki⁹.

Innym zabytkiem, uważanym od kilkudziesięciu lat za pomnik przedkanonizacyjnej ikonografii św. Stanisława, jest chrzcielnica w Tryde. Pośród przedstawień rzeźbiarskich na ścianach basenu chrzcielnego znajduje się scena wskrzeszenia zmarłego, ukazanego jako kościotrup. Wskrzeszający ma na głowie infułę przysługującą biskupom, lecz, dodajmy, także i opatom. Scenę tę i sąsiednią, tj. doprowadzenie przed sąd, uznał w swoim czasie historyk sztuki John Roosval¹⁰ za historię komesa Piotra, wskrzeszonego przez św. Stanisława. Interpretacja ta, jak wiadomo, została przyjęta następnie przez polskich historyków, choć wskazywano na pokrewną ikonografię innych świętych¹¹. Natomiast Mieczysław Gębarowicz, akceptując ikonograficzną hipotezę Roosvala, zakwestionował jego datowanie zabytku na drugą połowę XII w., proponując trzecią ćwierć wieku XIII¹². W ten sposób reliefy chrzcielnicy z Tryde przesunęłyby się z grupy przedkanonizacyjnych do grupy wczesnych przedstawień Świętego. Pogląd Gębarowicza został przez wielu przyjęty i uznany za obowiązujący. Jego niewątpliwą zaletą jest znacznie większe prawdopodobieństwo zastosowania w Skandynawii ikonografii polskiego Świętego po kanonizacji, aniżeli z prawie stuletnim wyprzedzeniem.

Znając chrzcielnicę z Tryde wprawdzie tylko na podstawie fotografii, nie mogę się jednak oprzeć wrażeniu, że rewizja chronologii, podjęta przez Gębarowicza, była mylnym torem. Kościół w Tryde jest wyjątkowo dobrze datowany w dokumencie odnalezionym w ołtarzu i noszącym datę 1160 r. Rok ten, jak wiadomo, stanowi *terminus ad quem* ustalony

⁹ M. Walicki, *Kolegiata w Tumie pod Łęczycą*, Łódź 1938, s. 34 n.

¹⁰ J. Roosval, *Die Steinmeister Gotlands. Eine Geschichte der führenden Taufstein-Werkstätte des schwedischen Mittelalters*, Stockholm 1918, s. 28 n.

¹¹ Por. zwłaszcza K. Krotoski, *Pokłosie dyskusji w sprawie św. Stanisława Biskupa* (praca zbiorowa). Ankieta „Przeglądu Powszechnego”, Kraków 1926, s. 26—31. Natomiast wątpliwości nie obcych autorom powojennych prac, Danucie Borawskiej i Piotrowi Bohdziewiczowi, nie podziela Witold Sawicki, opowiadający się zdecydowanie za tezą o istnieniu przedkanonizacyjnych zabytków ikonografii św. Stanisława.

¹² M. Gębarowicz, jw., s. 130 nn.

przez Erika Cinthio dla rzeźbiarskiego wystroju katedry w Lund¹³, z którym chrzcielnica w Tryde, jak również dzieło tego samego warsztatu: chrzcielnica w Löderup, wykazują uderzające pokrewieństwo stylistyczne, mimo niższej rangi artystycznej¹⁴. Nie widać natomiast cech, które mogłyby uzasadnić późną datę, proponowaną przez zasłużonego polskiego historyka. Datowanie Roosvala (ok. 1170—1200 r.), uściślone przez Monikę Rydbeck do czasokresu 1151—1185, nie może być w sposób zasadniczy kwestionowane¹⁵. Co najwyżej, wolno podejmować dalsze próby uściślenia, proponując rok 1160 jako *terminus a quo*, z uwagi na datę konsekracji ołtarza w Tryde, o czym była mowa wyżej. Gębarowicz, datując zabytek skandynawski aż na trzecią ćwierć XIII w., zasugerował się faktem późnego wystąpienia wątku wskrzeszenia komesa Piotra, nie wymienionego jeszcze w spisie cudów z r. 1250. W ten sposób powstał klasyczny *circulus vitiosus*, który przerwały dopiero artykuły szwedzkiego historyka sztuki Torkela Eriksona¹⁶ i nie publikowana jeszcze rozprawa Gerarda Labudy¹⁷. Niezależnie od siebie doszli obaj badacze do zbliżonych wniosków, sugerując, że chodzi w Tryde o innego świętego i inne wskrzeszenie. Obaj sądzą, że chodzi o legendę św. Fridolina. Ów świątobliwy benedyktyński opat wskrzesił niejakiego Ursusa, a ten świadczył przed sądem wobec brata, podającego w wątpliwość jego darowiznę na rzecz klasztoru¹⁸. Dodajmy, że topografia pierwotna kultu św. Fridolina, którego legendarna *vita* pochodzi z drugiej połowy w. X, związana jest z Alemanią, a w szczególności z klasztorem w Säckingen na wyspie otoczonej wodami Renu, i pokrywa się dosyć ściśle z kręgiem artystycznym katedry w Lund. Jej architekt i rzeźbiarze odpowiedzialni za bogaty wystrój figuralny i ornamentalny, jak to powszechnie uznano, zanim przybyli na północ, czynni byli przy katedrach położonych w górnym i środkowym biegu Renu¹⁹.

Kolejnym wczesnym zabytkiem figuralnej rzeźby romańskiej, ostatnio łączonym z ikonografią św. Stanisława, są reliefy należące niegdyś do plastycznego wystroju benedyktyńskiego opactwa na Ołbinie (ilustracje 4, 5, 6), zaginione, lecz znane poprzez opisy i przekazy rysunko-

¹³ E. Cinthio, *Der Dom zu Lund in romanischer Zeit*, „Arte Lombarda” 6, s. 178—190 (nadbitka b.d.). Data 1160 stanowi wg niego najpóźniejszy dopuszczalny termin ukończenia prac przy wystroju katedry w Lund. Wystrój rzeźbiarski mógłby jego zdaniem być zakończony już w latach pięćdziesiątych XII w.

¹⁴ A. Tuulse, *Skandynawia Romańska*, Warszawa 1970, s. 249.

¹⁵ M. Rydbeck, *Skånes stenmästare före 1200*, Lund 1936, s. 73—84.

¹⁶ T. Erikson, *Fridolinslegende i Tryde*, „Ale-historik tidskrift för Skåne-land” 3 (1968), s. 1—15; tenże, *Trydefunten och regnum*, jw., 1 (1969), s. 1—23.

¹⁷ Za jej udostępnienie składam autorowi podziękowanie.

¹⁸ C. Benziger, *Die Fridolinslegende*, Strassburg 1913, s. 99.

¹⁹ Też o związkach warsztatu katedry w Lund z Nadrenią, zwłaszcza zaś z wykonawcami katedry w Spirze, postawił R. Kautsch, *Der Dom zu Speyer*, „Städel Jahrbuch” 1 (1922).

we. Dwie z siedmiu prostokątnych płaskorzeźb, przedstawiających pary wyróżnione atrybutami po większej części proroków i świętych, łączy się z osobą św. Stanisława²⁰. Chodzi o przedstawienie biskupa czy opata w szatach liturgicznych, stojącego z gestem pokory i poddania przed siedzącym mężczyzną z obnażonym mieczem w ręce. Ozdobna szata i nakrycie głowy charakteryzują go jako władcę lub wysokiego urzędnika. Drugi natomiast z reliefów pokazuje postać w podobnym, choć nie identycznym stroju liturgicznym (stanowiło to motyw identyfikacji), trzymającą oburącz własną odciętą głowę. Jesliby udało się potwierdzić niektóre spośród dotychczasowych tez, mielibyśmy do czynienia niezaprzeczalnie z bardzo wczesnym zabytkiem przedkanonizacyjnej ikonografii św. Stanisława. Zaginione rzeźbione płyty znajdowały się ongiś, jak to potwierdzają źródła pisane, w kościele klasztorным ołbińskiego opactwa, który w r. 1139 był w budowie, a w r. 1145 tak dalece bliski ukończenia czy nawet ukończony, że mogła się już odbyć uroczysta translacja relikwi św. Wincentego, sprowadzonych z Magdeburga. Stąd można przypuszczać, że powstanie elementów rzeźbiarskich nastąpiło równoległe do chronologii budowy, tzn. około połowy XII w., lub nieco wcześniej. Tę datację oraz południowo-francuską proveniencję artystyczną potwierdzają dwa zachowane fragmenty: tzw. prorok z Biestrzykowa i fragment bliźniaczej rzeźby, odnaleziony na terenie wrocławskiego zamku lewo-brzeźnego. Bez wątplenia wchodziły one w skład owego zespołu rzeźb figuralnych, związanych zapewne z okazałym założeniem portalowym lub przegrodami chórowymi²¹. Punktem wyjścia dla Bohdziewicza i Sawickiego oraz dla wszystkich interpretujących dwa zaginione reliefy wrocławskie, jako przedstawienia św. Stanisława, jest rysunek tuszem (jeden z trzech z kolekcji Senizta, przechowywanej w Archiwum państwowym we Wrocławiu), opublikowany w r. 1900 przez Konrada Buchwalda²². Otóż na rysunku tym poniżej opisanego na wstępie reliefu ze stojącym Świętym i siedzącym władcą czy sędzią widnieje napis: BOLES(laus) III i STANIS(laus). Napis ten był i jest koronnym argumentem dla badaczy, którzy w zaginionym reliefie wrocławskim dopatrują się bodajże najstarszego zabytku ikonografii św. Stanisława. Przeniają oni jednak w sposób oczywisty wartość przekazu rysunkowego, stanowiącego źródłową podstawę własnych rozważań. Ich czujność powinien był obudzić tekst Buchwalda, który zastrzega się, że napisu z ca-

²⁰ P. Bohdziewicz, jw., s. 248.

²¹ Por. Z. Świechowski, *Relacje południowo-francuskie dwu rzeźb romańskich z Wrocławia*, „Biuletyn Historii Sztuki” 23 (1961), s. 248—257.

²² C. Buchwald, *Reste des Vinzenzklosters bei Breslau*, „Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift. Jahrbuch des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer” N. F. 1 (1900), s. 60—79.

²³ Tamże, s. 72.

łą pewnością nie było pierwotnie na reliefie²³. Datując rysunek na w. XVIII, uważa on, że sprawcą legendy podpisanej pod rysunkiem płyty jest pewien uczony wrocławianin nazwiskiem Gomolcky, autor *Osobliwości wrocławskich*, których pierwsze wydanie ukazało się w r. 1731²⁴. Rysunek opublikowany przez Buchwalda nie jest jedynym przekazem graficznym zaginionych relikwów opactwa ołbińskiego. Zarówno wczesnemu badaczowi romańszczyzny wrocławskiej Alwinowi Schulzowi²⁵, jak i Konradowi Buchwaldowi znany był miedzioryt, rytowany zapewne przez Georga Lewitzkiego, a przygotowany do nie zrealizowanego dzieła starożytniczego doktora J. G. Baro. Jak wiadomo z zapisu Klosego, ukazanie się tego dzieła anonowano na targach lipskich w r. 1727²⁶. Marian Morelowski, przypominając ten przekaz, słusznie podniósł jego wiarygodność i dokładność, przewyższającą rysunek omówiony przez Buchwalda²⁷. Jego opinię potwierdziło odnalezienie przed kilkunastu laty tympanonu Jaksy, sztychowanego na wspólnej planszy wraz z omówionymi co tylko prostokątnymi płaskorzeźbami. Okazało się wówczas, że analiza paleograficzna inskrypcji na otoku tympanonu, dokonana w swoim czasie przez Władysława Semkowicza na podstawie miedziorytu²⁸, nie wymagała prawie korekty po konfrontacji z oryginałem. Wprawdzie dokładność sztycharza ma swoje granice tam, gdzie idzie o oddanie fenomenów stylistycznych, tym niemniej można jego dzieło umieścić pomiędzy najwierniejszymi barokowymi przekazami średniowiecznych dzieł sztuki. Otóż rytownik ten sztychując płyty z rzekomym przedstawieniem św. Stanisława, nie zamieszcza żadnego napisu, którego by w żadnym wypadku nie pominął, sądząc po akrybiu, z jaką podszedł do inskrypcji tympanonu Jaksy. Porównując oba przekazy widać, z jaką dezynwolturą podszedł do swego zadania autor rysunku tuszem. W scenie ukazującej św. Biskupa przed władcą nie wahał się pokazać tego ostatniego w barokowej koronie zamkniętej. Podobnie strawestował parę rycerskich świętych, których uzbrojenie zmodernizował, dając jednemu z nich w miejsce średniowiecznego stożkowatego hełmu rodzaj hiszpańskiego mo-

²⁴ D. Gomolcky, *Inbegriff der Merkwürdigkeiten der Stadt Breslau*, Breslau 1731. Nie umotywowany jest zatem pogląd W. Sawickiego (*Zapoznane źródło*, s. 27), który datuje sztychy do dzieła doktora Baro na w. XVI (sic!), a będący ich naśladownictwem rysunek ze zbiorów Senitza — na XVII w. Sawicki oparł swą tezę na motywie zamkniętej korony, występującym w takiej stylizacji także w XVIII w.

²⁵ A. Schulz, *Über einige Bildwerke des zwölften Jahrhunderts zu Breslau, „Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift“* 2 (1875), s. 231—235.

²⁶ S. B. Klose, *Dokumentirte Geschichte und Beschreibung von Breslau in Briefen*, Breslau 1781—1783. Tytuł dzieła doktora J. G. Baro brzmiał: *Anastasis Petri Wlast cum figuris aeneis*.

²⁷ M. Morelowski, *Studia nad architekturą i rzeźbą na wrocławskim Ołbieniu w XII w.*, „Sprawozdania Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego” 7 (1952), dodatek I.

²⁸ W. Semkowicz, *Paleografia Łacińska*, Kraków 1951, s. 543 n.



Kolegiata w Tumie pod Łęczycą. Relief przy archiwolcie portalu północnego (fot. T. Kazimierski).



Chrztelnica w Tryde (Szwecja).



Chrześcielnica w Tryde. Scena przyprowadzenia zmarłego.



Święty biskup przed sędzią. Relief z opactwa św. Wincentego na Olbinie we Wrocławiu. Miedzioryt ok. 1727 wykonany jako ilustracja do dzieła J. G. Baro: *Anastasis Petri Wlasti cum figuris aeneis* (fot. J. Langda).



Dwóch świętych. Relief z opactwa św. Wincentego na Olbinie we Wrocławiu. Mie-
dzioryt wykonany prawdopodobnie w r. 1727 jako ilustracja do dzieła J. G. Baro:
Anastasis Petri Wlasti cum figuris aeneis (fot. J. Langda).



LADIS. II. PET. DV.



BOLES. III. STANIS.



Reliefy z opactwa św. Wincentego na Olbinie we Wrocławiu. Rysunek ze zbioru Senitz, według C. Buchwalda (w. XVIII) (fot. W. Mądrozskiewicz).



Awers tympanonu portalu nawy w kościele parafialnym p.w. św. Stanisława w Starym Zamku (fot. J. Langda).



Rewers tympanonu portalu nawy w kościele parafialnym p.w. św. Stanisława w Starym Zamku (fot. J. Langda).

rona. Co więcej, na jego tarczy rysuje orła i określa w dodanym podpisie jako księcia Władysława II: LADIS(laus), podczas gdy jego towarzyszy figuruje jako Piotr Dunin: PET(rus) DV(nin). Przez niedopatrzenie pozostały jednak nimby, kolidujące ze świeckim charakterem owych historycznych postaci. Wszystko wskazuje, że autor rysunku pełnego fantastycznych odchyłeń nie zadał sobie trudu studiowania oryginału z autopsji. Zastąpił ją wygodniejszym kopiowaniem ilustracji, przeznaczanej do dzieła doktora Baro²⁹. Zapewne z płyty miedziorytniczej, zachowanej zresztą do dziś w Bibliotece Uniwersyteckiej we Wrocławiu, wykonano pewną ilość próbnych odbitek, dostępnych miejscowym „starożytnikom”.

Podważając interpretację płyty ze stojącym duchownym i siedzącym władcą, jako wyobrażeń św. Stanisława i Bolesława Śmiałego, nie podobna nie przychylić się do wątpliwości, jakie wyraził Marian Morelowski. Komentując postać świętego trzymającego swą uciętą głowę, pisał: *Nigdzie o ile wiem, św. Stanisław nie był przedstawiany w ten sposób, tym bardziej, że został poćwiartowany. W ikonografii zaś biskupem kanonizowanym, stojącym z głową w ręku, był zwykle św. Dionizy, św. Firmin lub św. Nikazjusz*³⁰. Dodajmy, że jeśli nawet przedłużymy wykaz świętych „cephalophores” o dalszych męczenników tak właśnie przedstawianych, których nie znają podręczniki ikonografii, próżno by szukać pośród nich Patrona Polski³¹. W konkluzji trzeba zatem ostatecznie wyeliminować romańskie relikty z wrocławskiego Ołbina z liczby dzieł sztuki związanych z ikonografią św. Stanisława.

Tak więc z krótkiej listy, wymienionej na początku, ostał się tylko dwustronny tympanon (por. ilustracje 7—8) portalu południowego, prowadzącego do wnętrza kościoła parafialnego w Starym Zamku, miejscowości położonej 31 km na południowy zachód od Wrocławia. Kościół ten nosi wezwanie św. Stanisława. Nie może być zatem wątpliwości, że biskup przedstawiony na awersie tympanonu równorzędnie z Marią, której poświęcony jest ołtarz świątyni³², nie może być nikim innym, jak tylko jego patronem. Dowód koronny przynosi przedstawienie na rewersie, nawiązujące bezpośrednio do relacji o męczeństwie Świętego i dokona-

²⁹ C. Buchwald (jw., s. 73) przypuszczał mylnie, że nieudolny rysunek stanowił podkład dla serii miedziorytów przeznaczonych do dzieła doktora Baro.

³⁰ M. Morelowski, jw., s. 34.

³¹ Najpełniejszym źródłem dla tego rodzaju przedstawień jest *Martyrologium Zwiefaltense* (ok. 1160), przechowywane w Landesbibliothek w Stuttgarcie. Obok św. Dionizego występują tam jeszcze następujący święci trzymający własną głowę w rękach: Alban, Gereon, Maksymilian i Walerian.

³² W jednej z najstarszych wzmianek o kościele w Starym Zamku z r. 1381 wymienia się uposażenie ołtarza maryjnego, ufundowane przez Wyzka z niedaleko położonych Michałowic; por. H. Neuling, *Schlesiens Kirchorte und ihre kirchlichen Stiftungen bis zum Ausgange des Mittelalters*, Breslau 1902, s. 2.

nych cudach. W kompozycji tej postać św. Biskupa, stojącą centralnie, flankują orły rozmieszczone symetrycznie na wzór heraldycznego układu, strzegące odrąbanych członków.

Obie płaskorzeźby zasługują na komentarz. Wpierw jednak wypadnie ustosunkować się do datowania, albowiem opinie są tu podzielone. W zależności zaś, do jakiej się przychylimy, uznamy przedstawienia ze Starego Zamku za przykład przedkanonizacyjnej ikonografii św. Stanisława, bądź zaliczymy je do wykonanych już po wyniesieniu Go na ołtarze. Osobiście wypowiadałem się w dawnej pracy, poświęconej architekturze śląskiej, za trzecią ćwiercią XIII wieku³³, co podjął i poparł dodatkowymi argumentami Jerzy Pietrusiński³⁴. Natomiast Tadeusz Kozaczewski umieszcza kościół w Starym Zamku w drugiej ćwierci tegoż stulecia, wychodząc od pokrewieństwa form detalu architektonicznego (charakterystyczna spłaszczona „talerzowa” baza z trójkątnymi kroksztynkami), a zwłaszcza od występowania identycznych znaków kamieniarskich, jak w świątyni w Nowym Kościele, obiekcie pochodzącym z pewnością sprzed połowy XIII stulecia³⁵. Także Kurt Degen, autor niemieckiego inwentarza zabytków powiatu wrocławskiego, mówi o tympanonie ze starego Zamku, że „wykazuje on fazę stylową ok. 1220/30, jednakże uwzględniając prowincjonalny charakter, czas powstania mógłby przypaść o dziesięciolecie lub dwa później”³⁶. Podobnie jak autorzy piszący przed nim, dostrzega on pokrewieństwo z kamieniarką prezbiterium katedry wrocławskiej, rozpoczętego w r. 1244, gdzie obok wielu innych znaków kamieniarskich wyróżnił Tadeusz Kozaczewski również stosowane przez kamieniarzy z Nowego Kościoła i Starego Zamku³⁷. Akceptując warsztatowe relacje pomiędzy trzema śląskimi budowlami z XIII w. słusznym wydaje się wydobyć nie tylko tych rysów, które je łączą, co czyniono dotychczas, ale także i tych, które dzielą. Otóż w dekoracyjnej kamieniarce Nowego Kościoła odnajdujemy motywy par excellence romańskie, takie jak różne odmiany ornamentacji palmetowej i taśmy wysadzone rautami, a tych brak w Starym Zamku. Natomiast głowice portalu z tympanonem św. Stanisława oplata charakterystyczna flora wczesnogotycka, posługująca się liśćmi miejscowych drzew i krzewów, jako motywami zdobniczymi. Tak więc trzeba by uznać budowlę w Starym Zamku za najpóźniejszą realizację warsztatu. Zaczął on swą działalność jeszcze

³³ Z. Świechowski, *Architektura na Śląsku do połowy XIII w.*, Warszawa 1955, s. 63.

³⁴ J. Pietrusiński, jw., s. 348.

³⁵ T. Kozaczewski, *Jednonawowe kościoły romańskie na Dolnym Śląsku* [w:] *Zeszyty Naukowe Politechniki Wrocławskiej, Architektura* 2, Wrocław 1957, s. 58—60.

³⁶ K. Degen, *Die Bau- und Kunstdenkmäler des Landkreises Breslau, Bau- und Kunstdenkmäler des deutschen Ostens*, Frankfurt am Main 1965, s. 226.

późnoromańskimi budowlami w dorzeczu Kaczawy, a następnie zaangażowany w prace przy katedrze wrocławskiej, pod wpływem oglądanych tu inowacji, unowocześnił przynajmniej częściowo swój repertuar formalny. Wszystko zatem wskazuje na zasadność datowania na trzecią ćwierć stulecia, gdyż dopiero wtedy zaistniała możliwość nadawania nowo wznoszonym świątyniom wezwania św. Stanisława. Wraz ze Starym Zamkiem otrzymało je jeszcze kilka kościołów parafialnych w okolicach Wrocławia³⁸.

Ustalając, że tympanon ze Starego Zamku nie może być uważany za przykład przedkanonizacyjnej ikonografii św. Stanisława, wolno go uznać za najwcześniejszy, jaki znamy, w obrębie rzeźby monumentalnej. Warto zatem poświęcić mu nieco uwagi. Rysem szczególnym jest kolumnienka przepoławiająca pole awersu tympanonu po osi symetrii. Jak wiadomo, kolumna ma w symbolice chrześcijańskiej szereg bliskich sobie znaczeń. Jako oś świata lub drzewo życia może oznaczać Chrystusa, jak na szkle dekorowanym złotą folią w zbiorach watykańskich, gdzie pomiędzy św. Piotrem i Pawłem widnieje kolumna z barankiem i monogram Chrystusa³⁹. Chrystusa oznaczała także kolumna niektórych wczesnośredniowiecznych rotund, ustawiona centralnie i wspierająca sklepienie⁴⁰. W towarzystwie Marii i św. Męczennika zastępuje kolumna bez wątplenia antropomorficzne wyobrażenie Chrystusa, tak często stanowiące temat tympanonu w otoczeniu symboli ewangelistów, Matki Bożej i św. Jana — jako *Deesis*, wreszcie św. Piotra i Pawła w scenie *Traditio Legis* lub innych świętych. Św. Stanisław wyciągniętą błogosławiącą prawicą dotyka kolumny — Chrystusa, od którego czerpie moc swego posłannictwa. Maria siedząca na tronie powtarza wiernie typ romańskiej *Majestas Mariae*, pełnoplastycznych figur ukazujących Matkę Bożą z Dzieciątkiem na kolanach. Nie jest to zjawisko odosobnione. Spotykamy się z nim we francuskiej rzeźbie kamiennej, gdzie wiele przedstawień Marii z Dzieciątkiem jest odbiciem wcześniej wypracowanego modelu plastycznego, właściwego przede wszystkim rzeźbie drewnianej czy drewniano-metalowej⁴¹. Tympanon ze Starego Zamku wyraża w zestawie elementów ikonograficznych szeroko pojętą i symbolicznie przedstawioną

³⁷ T. Kozaczewski, jw., s. 59—60.

³⁸ J. Pietrusiński (jw., s. 354) zwraca uwagę na konsekrację ołtarzy dedykowanych św. Stanisławowi w katedrze wrocławskiej oraz w kościele klasztornym cysterek w Trzebnicy. Wezwanie to otrzymał kościół dominikanów w Raciborzu oraz kościół parafialny w Świdnicy.

³⁹ Por. G. H. Mohr, *Lexikon der Symbole*, Düsseldorf—Köln 1972, s. 250.

⁴⁰ Szczególnie takiej interpretacji odpowiada rotunda karolińska św. Michała z symboliczną imitacją Świętego Grobu pośrodku górnej kondygnacji, ze sklepieniem wspartym na centralnym filarze w dolnej kondygnacji; por. *Vorromanische Kirchenbauten*. Bd 1, München 1966, s. 87 n.

⁴¹ Por. Z. Świechowski, *Sculpture romane d'Auvergne*, Clermont-Ferrand 1973, pl. 95. Madonna przedstawiona jest w scenie Pokłonu trzech króli jako figura

ideę orędownictwa. Obok orędowniczki ludzkości Bogarodzicy św. Stanisław występuje w roli szczególnego reprezentanta i obrońcy spraw królestwa polskiego.

O ile awers tympanonu podkreślał wobec wszystkich wstępujących do świątyni poczesne miejsce, jakie zajął dzięki swemu męczeństwu Biskup krakowski, to przedstawienia na odwrociu miały przypominać niezwykle zjawiska po jego gwałtownej i okrutnej śmierci. Zanim dokładniej rozpatrzymy przedstawienia ogólnie tylko wymienione we wstępnym akapicie, warto zacytować odpowiedni passus Kroniki Wincentego Kadłubka. Jak wiadomo, stanowi ona zarówno archetyp dla tradycji hagiograficznej, jak i scenariusz dla plastycznych wyobrażeń św. Stanisława. Czytamy zatem u mistrza Wincentego⁴²:

Świętego bezbożnik, miłosiernego zbrodniarz, niewinnego najokrutniejszy świętokradca rozszarpuje, poszczególne członki na najdrobniejsze części rozsiekuje, jak gdyby miały ponieść karę poszczególne części członków.

Po zabójstwie, którego nie tylko inspiratorem, ale i bezpośrednim sprawcą był według Kadłubka Bolesław Śmiały, następuje seria cudownych zjawisk:

— albowiem ujrzano, że z czterech stron świata nadleciały orły, które krążąc dosyć wysoko nad miejscem męczeństwa, odpędzały sępy i inne krwiożercze ptaki, żeby nie tknęły męczennika. Ze złością go strzegąc, czuwały dniem i nocą. Mamże to nocą nazwać, czy dniem? Dniem raczej nazwałbym niż nocą, to jest bowiem druga noc, o której napisano: *A noc jako dzień będzie oświetlona*. Tyle bowiem boskich światła przedziwnej światłości rozblęskło, ile rozrzuconych było cząstek świętego ciała — — Niektórzy zaś z ojców, ożywieni radością z powodu tego cudu i gorliwą pobożnością zapaleni, pragną usilnie pozbiierać rozrzucone cząstki członków. Przystępują krok za krokiem, znajdują ciało nieuszkodzone, nawet bez śladu blizn! Podnoszą je i zabierają, drogocennymi wonnościami namaszczone chowają w bazylice mniejszej św. Michała⁴³.

Nie ulega chyba wątpliwości, że ten passus Kroniki, przejęty później przez Wincentego z Kielc w obu żywotach św. Stanisława, zainspirował koncepcję sceny, przedstawionej na odwrociu tympanonu kościoła w Starym Zamku. Cztery orły istotnie czuwają nad rozproszonymi członkami Świętego, zanim nastąpi ich cudowna integracja na płaskorzeźbie, symulanicznie zaznaczona stojącą centralnie postacią biskupa z arcybutami swego urzędu. Dwie wieże rozmieszczone po bokach zaznaczają umownie,

typu *Majesté*. Zagadnienie to omawia m. in. I. Haering Forsyth, *Magi and Majesty*, „Art Bulletin” 50 (1968), s. 219.

⁴² Kadłubek, s. 117.

⁴³ Ten rodzaj konwencji, wywodzący się od reliefu rzymskiego (rzymskie triumfalne kolumny Trajana i Marka Aureliusza), był szeroko rozpowszechniony w rzeźbie romańskiej. Zagadnienie to omawia w swej pracy magisterskiej mój uczeń Lesław Nowak.

jak to ma miejsce nierzadko w rzeźbie romańskiej⁴⁴, architekturę świątyń krakowskich, związanych z dramatem męczeńskiej śmierci, a mianowicie kościoła katedralnego i bazyliki mniejszej na wzgórzu wawelskim, gdzie św. Stanisław początkowo był pogrzebany.

Mówiąc o scenie orędownictwa umieszczonej na awersie, przypisaliśmy jej cechy oryginalności, aczkolwiek jest to oryginalność ograniczona do zastosowania koncepcji spotykanej już wcześniej, a dotyczącej wprowadzenia nowych treści do danej sceny. Mam na myśli kolumnę postawioną między świętymi. Taki motyw kolumny przedzielającej pole tympanonu spotykamy już w romańskiej architekturze Włoch, jak tego przykładem jest nadproże bocznego portalu katedry w Bitonto⁴⁵.

Co można powiedzieć z kolei o rewersie tympanonu ze Starego Zamku? Ikonomia rządzią podobne prawa, co hagiografią. Biograf świętego tworzy dany życiorys, posługując się elementami zaczerpniętymi ze wcześniejszych żywotów innych świętych, dopasowując do swych potrzeb treści przekazu historycznego w ten sam sposób, jak autorzy kronik i dzieł literackich. Zwracano już uwagę na możliwość zainspirowania legendy św. Stanisława żywotem św. Wacława, którego ciało cudownie się zrosło⁴⁶. Wpływ historii św. Fridolina, czy egzemplów kaznodziejskich Jakuba z Vitry przy powstaniu wątku wskrzeszeniu komesa Piotra w trakcie sporu o wieś Piotrowin zastanawiał już na początku naszego stulecia Aleksandra Brücknera⁴⁷. Przy najbardziej może dla ikonografa fascynującym motywie orłów strzegących ciało Męczennika D. Borawska słusznie przypomina o ciele św. Wojciecha, bronionym przez orła przed innym ptactwem. Istnieją jednak legendy innych świętych, które mogły dostarczyć zarówno literackiego tworzywa autorowi Kronik, jak też materiału obrazowego ówczesnemu rzeźbiarzowi. Chodzi o legendę świętych noszących imię Wincentego, umęczonych w czasie prześladowań za Dioklecjana w tym samym roku 204. Zbieżności te i zbieżność ikonografii zdają się zresztą wskazywać, że Wincenty z Saragossy i Wincenty z Avili są tą samą postacią, przysposobioną na lokalnego patrona przez dwa miasta rywalizujące co do znaczenia i bogactwa⁴⁸. W obu wypadkach ciało męczennika po przebyciu przezeń wymyślnych tortur, porzucone na żer dzikim zwierzętom i ptactwu, obronił kruk. Istnieją dwie wybitne rzeźby romańskie, wykonane współcześnie ok. r. 1180 i ilustrujące tę scenę: pozostałość przegród chórowych w katedrze bazylijskiej i re-

⁴⁴ C. Ricci, *Romanische Baukunst in Italien*, Stuttgart 1925, s. 220.

⁴⁵ D. Borawska, *Z dziejów jednej legendy*, Warszawa 1950, s. 26.

⁴⁶ A. Brückner, *Literatura w Polsce średniowiecznej*, t. 1, Warszawa 1902, s. 96—99; por. D. Borawska, jw., s. 43—45.

⁴⁷ Rozróżnienie to wprowadza *Lexikon der Christlichen Ikonographie* 8, Freiburg im Br. 1976, szp. 568—572.

⁴⁸ H. Beeken, *Romanische Skulptur in Deutschland*, Leipzig 1924, s. 152—155.

lief, jeden spośród szesnastu zdobiących sarkofag św. Wincentego w kościele pod jego wezwaniem w Avili⁴⁹. W obu wypadkach nieprzeciętni rzeźbiarze pomnożyli ilość skrzydlatych obrońców ciała świętego. Można chyba założyć, że mistrz Wincenty znał dobrze dzieje swego patrona. Pod wpływem legendy św. Wincentego powstał być może tak zwany przemawiający do wyobraźni passus z opisem męczeństwa biskupa Stanisława, co miało decydujące znaczenie przy powstaniu kompozycji na awersie tympanonu ze Starego Zamku. Czy było to działanie bezpośrednie, czy też może poprzez miniaturę ilustrowanego żywotu swego patrona, pozostaje nadal kwestią otwartą.

SUR L'ICONOGRAPHIE PRÉCOCE DE ST STANISLAS DANS LA SCULPTURE ROMANE

Résumé

Parallèlement à la recherche historique sur la personnalité et le culte de saint Stanislas, de le commencement de notre siècle, on poursuit les investigations sur son iconographie. L'intérêt des chercheurs est surtout stimulé par les représentations les plus anciennes. Un groupe des savants même avance une thèse hardie qui recule l'apparition des premiers témoignages du culte au XII s. L'auteur en appliquant un procédé sévère réduit considérablement le nombre des ces représentations hypothétiques du Saint qui relèvent exclusivement de la sculpture romane. Après l'élimination définitive du relief de la collégiale de Tum, des célèbres fonts baptismaux à Tryde en Suède ainsi des sculptures de l'abbaye bénédictine à Wrocław, comme un exemple incontestable de l'iconographie précoce de saint Stanislas il y a seulement le tympan du portail de l'église paroissiale à Stary Zamek près de Wrocław. Il s'agit pourtant d'une sculpture exécutée dans les premières décennies après canonisation. L'auteur attire l'attention sur ses particularités iconographiques: colonne qui sépare saint Stanislas de la Vierge dont le sens christologique paraît être évident. Plus importantes encore sont les représentations de revers du tympan-l'apothéose du Saint devant son corps démembré surveillé par les aigles. L'architecture abrégée qui encadre cette scène signifie probablement la cathédrale de Cracovie et l'église Saint Michel dans la même ville ou le corps de saint évêque fût déposé. L'auteur indique les liens étroits entre cette iconographie et un passage de la chronique de Wincenty Kadłubek, successeur de saint Stanislas au siège de Cracovie, écrite vers 1218. Il est fort probable que ce passage a été inspiré à son tour par le martyre de saint Vincent de Saragosse, patron du chroniqueur.

⁴⁹ F. de las Hernández, *La Iglesia de S. Vicente d'Avila*, Avila 1971, t. 56.