

Przemysław Waszak

*Maski z kościoła w Inowrocławiu.
Znaczenie płaskorzeźby romańskiej
oraz jej miejsce w historii sztuki**

* Pierwodruk artykułu ukazał się w języku angielskim w czasopiśmie Ústavu dejín umenia Slovenskej akadémie vied: P. Waszak, *Local and supra-regional significance of Romanesque sculpture and its place in art history: the example of bas-reliefs from a church in Inowrocław*, „Ars”, LIV, 2021, nr 2, s. 140 n. Materiał ilustracyjny zawarty w polskojęzycznej wersji nie był wcześniej przeze mnie publikowany. Artykuł jest poszerzoną i opatrzoną przypisami wersją wystąpienia wygłoszonego 7 IV 2018 r. na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Gdańskiego na ogólnopolskiej konferencji naukowej „Polska gminna i powiatowa – regiony na przestrzeni dziejów”. Do badań nad prezentowanym w tekście zagadnieniem przyczyniło się stypendium Polskiej Misji Historycznej w Würzburgu ufundowane przez Bawarską Kancelarię Państwową oraz stypendium Instytutu Herdera w Marburgu i grant Wydziału Nauk Historycznych UMK nr 1173-NH. Wyniki badań zaprezentowałem 5 VII 2018 r. w języku angielskim: *The significance of Romanesque sculpture and its place in art history – the masks from a church in Inowrocław* na International Medieval Congress Leeds 2018 oraz 25 VII 2018 r. podczas wspomnianego stypendium na Uniwersytecie Juliusza i Maksymiliana w Würzburgu: *Monumental Romanesque stone sculpture – a case study (new approach and analysis)*. Chciałbym uprzejmie podziękować Instytutowi Herdera (il. 1, 11–13), a także Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte Bildarchiv Foto Marburg przy Philipps-Universität Marburg za zgodę na publikację archiwalnych fotografii (il. 10, 14), w tym odnalezionych przeze mnie podczas odbywania stypendium. Dziękuję uprzejmie Muzeum Narodowemu w Poznaniu za udostępnienie zdjęcia (il. 9).

Nauka [tak jak sztuka] zajmuje się fenomenami, nie faktami.*

Notatka George'a Kublera z wykładów
Henriego Focillona, Yale, 5 stycznia 1940 r.

Przedmiot oraz zakres i cel badań

W prezentowanej pracy na podstawie konkretnego przykładu rzeźb romańskich zostanie ukazana rola dzieł sztuki średniowiecznej w pamięci pokoleń – obiektów artystycznych postrzeganych jako rodzaj miejsc pamięci, *les lieux de mémoire*. Temat płaskorzeźb inowrocławskich zostanie przybliżony dzięki opisowi, analizie oraz zestawieniu dzieł z innymi przykładami: pokrewnymi chronologicznie, typologicznie, funkcjonalnie, materiałowo bądź geograficznie, a także poddanymi podobnej obróbce rzeźbiarskiej. Zostanie również wskazane ich regionalne oraz ponadregionalne znaczenie.

Na początku XII wieku cysters Hugon z Fouilloy, sprzeciwiając się wizualnej katechezie, napisał w praktycystycznym, antyestetycznym i antyartystycznym duchu: „Kamień w budownictwie jest potrzebny, dlaczego jednak rzeźbić kamień?”¹, z czego jasno wynika, że zdobienia ścian kościołów romańskich rzeźbami lub malowidłami nie traktowano jako czegoś oczywistego. Zastrzeżenia do sztuk figuralnych formułowano niejednokrotnie, a należą do nich choćby słynne, poruszające zalecenia Bernarda z Clairvaux zawarte w *Apologii do opata Wilhelma z Saint-Thierry*.

* A. Ducci, “*Layer-Cake History*”. *Kubler and Focillon at Yale, January 1940 (starting from some manuscript notes)*, [w:] *Im Maschenwerk der Kunstgeschichte: eine Revision von George Kublers “The shape of time”*, wyd. S. Maupeu, K. Schankweiler, S. Stallschuss, Berlin 2014, s. 76 i przyp. 25, il. 3 (oryginalna notatka G. Kublera – George Alexander Kubler Papers MS 843, 5 I 1940, nr 2, Manuscripts and Archives, Yale University Library).

¹ M. M. Davy, *Symbolika romańska (XII w.)*, przekł. K. Wakar, Warszawa 2011, s. 236 (cytat z *De claustro animae* II, 4). Podobnie W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 2, Warszawa 2015, s. 193: *Utilis est lapis in structura, sed quid prodest in lapide caelatura?*.

Rozważania zawarte w prezentowanym tekście przeniosą czytelnika na północ Polski, na terytorium historycznych Kujaw, do Inowrocławia położonego na nizinnym terenie Pojezierza Wielkopolsko-Kujawskiego – na Równinie Inowrocławskiej². Przedmiotem podjętej analizy będzie Bazylika Mniejsza pw. Imienia NMP, najważniejszy zabytek architektoniczny Inowrocławia – uzdrowskiego kurortu słynącego z solanek i tężni, miejscowości cieszącej się walorami historycznymi, położonej na szlaku piastowskim³. Świątynia jest szeroko znana nie tylko w kręgach mediewistów i historyków sztuki innych epok. Zwróciła uwagę badaczy szczególnie w XIX wieku i skupia ją do dziś. Romański kościół datuje się na przełom XII i XIII stulecia (il. 1, 2). Powstał zapewne *extra muros* – poza obrębem osady targowej, na lekkim wzniesieniu. Dwukrotnie poddano go znacznym restauracjom: na przełomie XIX i XX wieku, a następnie na początku lat pięćdziesiątych XX stulecia. Prace wykonano zgodnie z purystycznymi, przywracającymi czystą jedność stylową doktrynami konserwatorskimi. Polegały one na daleko posuniętej restauracji-rekonstrukcji, reromanizacji pozostającej w zgodzie z ówczesnym pojmowaniem stylu romańskiego. Sam kościół już wcześniej uległ przebudowom – gotyckiej oraz barokowej, po których nie pozostały prawie żadne ślady⁴.

W pracy zostanie poruszony temat najbardziej emblematycznego dla świątyni elementu, stanowiącego cechę charakterystyczną romanizmu w Polsce. Chodzi o wykonane na zewnętrznej powierzchni kamienia – ciosu budowlanego – półplastyczne rzeźby oraz ryty wmurowane w zewnętrzne lico lateralnej ściany północnej. Na ich przykładzie można zaobserwować fizyczne zintegrowanie rzeźby i architektury. Maski znajdują się niedaleko

² J. Kondracki, *Geografia regionalna Polski*, Warszawa 2001, s. 137, 145 n., ryc. 22 na s. 125.

³ *Słownik geograficzno-krajoznawczy Polski*, red. M. I. Mileska, Warszawa 1994, s. 212.

⁴ J. Frycz, *Architektura i sztuka Inowrocławia*, [w:] *Dzieje Inowrocławia*, t. 2: (Od 1919 r. do końca lat siedemdziesiątych), red. M. Biskup, Warszawa–Poznań 1982, s. 435; P. Waszak, *Dzieło sztuki jako ogniskowa pamięci ujęta na tle współczesnej problematyki dziedzictwa kulturowego. Jego rola w kształceniu. Studium przypadku*, [w:] *Studia i szkice z badań nad pamięcią zbiorową w Polsce w XX i XXI wieku*, red. M. Opióła-Cegielka, J. Szcutkowska, Bydgoszcz 2020, s. 158 n., 167, il. 1, 2, 5.

portalu określanego jako *introitus*⁵. Nie stanowią *Biblia pauperum*, poza reliefem krzyża nie przekazują wiedzy o prawdach wiary. Mogą zatem skłaniać do postrzegania ich funkcji jako *obsistere*, to znaczy obronnej przed złymi mocami, apotropaicznej⁶. Usytuowane na zewnątrz nie pełnią też naturalnie funkcji związanych z liturgią. Idea rozmieszczenia na ścianie figuralnych, wyizolowanych płaskorzeźb, masek, a szczególnie wmurowania ich w okolicy portalu (il. 3) jest przede wszystkim romańska – północnowłoska⁷. Spośród kilku rytów i płaskorzeźb inowrocławskich wybrałem pięć dość wydatnych, antropomorficznych reliefów, które odznaczają się największą zbieżnością stylistyczną i typologiczną (il. 4–8).

Opis figuralnych reliefów

Dekorujące ścianę figuralne reliefy cechują się średnią lub dość znaczną wypukłością. Ukazują zazwyczaj symetryczne, okrągławe lub charakteryzujące się innego rodzaju obrysem oblicza, na których malują się duże, trójkątnie spłaszczone nosy, elipsoidalne lub migdałowate oczy uwydatnione dzięki znajdującym się wokół nich rowkom, a także zamknięte usta podkreślone za sprawą dość głębokich żłobień. Takie uwydatnienie cech fizjonomicznych, w szczególności spojrzenia, jest typowe dla rzeźby romańskiej, stanowiącej „pomost do niewidzialnego”. Podkreślenie rysów oblicza zostało zróżnicowane w poszczególnych realizacjach, odmiennych pod względem stopnia subtelności, elegancji lub prostoty czy nierówności. W ikonografii jest podobnie – przedstawienia demoniczne są właściwe rzeźbie dwunastowiecznej i licznie pojawiały się na kapitelach⁸. Maski różnią się

⁵ W. Sauerländer, *Rzeźba średniowieczna*, przekł. A. Porębska, Warszawa 2001, s. 164 n.

⁶ *Ibidem*, s. 164; Z. Świechowski, przy udziale E. Świechowskiej, *Romanizm*, Warszawa 2006, s. 246.

⁷ Por.: *ibidem*, s. 232 n.; R. Quirini-Popławski, *Rzeźba przedromańska i romańska w Polsce wobec sztuki włoskiej*, Kraków 2006, s. 60.

⁸ H. Weigert, *Romanische Plastik in Europa*, red. H. Busch, B. Lohse, Frankfurt am Main 1961, s. VI, VIII, XXV oraz ilustracje.

wybrany obrysem twarzy, relacją do granitowego tła, zastosowanymi formami. W przypadku jednej z masek przechylenie głowy na bok – a przy tym umieszczenie jej poza centrum ciosu – nadało jej dzięki wyznaczeniu kierunku diagonalnego pewien dynamizm oraz zakłóciło optyczną statykę, stabilność płaskorzeźby (il. 8). Ukazane przeważnie pojedynczo, fizjonomie znajdują się w centrum ciosu, patrzą w dal, na wprost, zostały ujęte *en face*. Oblicza uległy geometryzacji, a ponadto sumarycznemu, oszczędnemu uproszczeniu w odniesieniu do liczby żłobień wydobywających zarys fizjonomii; co więcej, potraktowano je w sposób ekspresyjny. Noszą one cechy znakowości, pewną sugestię kształtu, surowości, jak również schematyzacji, a za sprawą swej skrótowości cechują się dosadnością charakterystyki. Autor nie nadał im ostrych, kanciastych rysów lub znacząco ograniczył stosowanie takich form. Percepcja ich kształtów zbliża się do odbioru spłaszczonych powierzchni sferycznych (szczególnie il. 4). Rzeźby operują przede wszystkim płaszczyzną rozpiętą od ich nasady – styku z tłem – i nabrzmiewającą ku środkowi płaskorzeźby. Reliefy uwydatniają zatem płaszczyznę, są w jej obrębie mało zróżnicowane. Charakteryzują się w swojej głównej masie zwartością, blokowością, operują sferycznymi, szorstkimi płaszczyznami, czyli rodzajem krzywizn lub zakrzywionych powierzchni. Do ich bryły dodano – jakby doklejono – drobne elementy, takie jak uszy, wąsy czy nos. Kompozycja reliefów na płaszczyźnie ciosu cechuje się klarownością oraz wyraźnym, być może mającym symboliczne znaczenie wyodrębnieniem przedstawienia, jak również zwartością, pewnym zamknięciem. Symbole zawarte w romańskich reliefach, pozbawione komentarza duchownych, mogły być trudne do odczytania dla wiernych⁹. Naturalnie wiele dzieł sztuki średniowiecznej o tematyce sakralnej lub niosących przekaz moralizatorski pełniło funkcje wizualnej katechezy lub pouczenia. Szczególnie dotyczy to płaskorzeźb inowrocławskich wyeksponowanych w dostępnym dla wszystkich miejscu.

Relację tła architektonicznego do rzeźbiarskiej płaskorzeźby oddaje określenie maski z Inowrocławia jako formy obejmowanej, tła zaś jako for-

⁹ M. M. Davy, *op. cit.*, s. 104.

my obejmującej¹⁰. Przy czym, choć architektoniczna obudowa obejmująca jest nadrzędna, kształt rzeźbiarski ma większe znaczenie artystyczne dzięki wydobyciu z tła, górowaniu nad nim oraz skupianiu na sobie uwagi odbiorcy. Niezwykle istotne jest to, że dla romańskich rzeźbiarzy tworzących plastykę podporządkowaną architekturze „przestrzeń miała być ograniczeniem”¹¹. Znaczny wymiar nieopracowanego, niemal płaskiego obramienia omawianych masek może być więc rozpatrywany w sensie zbliżonym do *amor vacui*. Reliefy kształtują przestrzeń, zostały poddane własnym prawom artystycznym¹². Forma płaskorzeźb, tak jak innych dzieł sztuki, staje się z czasem coraz bardziej autonomiczna, wyzwolona¹³, zapewne także od własnych pierwotnych uwarunkowań i kontekstów.

W sztuce romańskiej „integracja architektury, rzeźby i ornamentu tworzyła nierozzerwalną, plastyczną całość”¹⁴. Maski w Inowrocławiu mają bardziej autonomiczny charakter, inne zaś maski występujące w kluczach czy zwornikach stanowią detal architektoniczny o właściwościach ornamentalnych, dekoracyjnych. „Forma obejmująca” to określenie rozwinięte przez Hansa Sedlmayra w odniesieniu do dzieł sztuki średniowiecznej¹⁵. Szczególnie w kontekście form architektoniczno-plastycznych napięcie, relacje między formą obejmującą a obejmowaną, na przykład arkad wpisanych jedna w drugą bądź obejmowanej przestrzeni, stały się dla niego jedną z cech dystynktywnych sztuki romańskiej¹⁶. Françoise Leriche-Andrieu w swoim przystępnym wprowadzeniu do sztuki romańskiej wskazuje ponadto takie cechy rzeźby romańskiej jak: „architektoniczność, hieratyczność, symboliczność, ornamentalność, dekoracyjność” oraz operowanie geometrycznymi

¹⁰ Przykłady zastosowania wymienionej terminologii: J. Jarzewicz, *Kościół romański w Polsce*, Kraków 2014, s. 15.

¹¹ H. Focillon, *The life of forms in art*, przekł. C. B. Hogan, G. Kubler, New York 1996, s. 79, 125.

¹² *Ibidem*, s. 65, 67.

¹³ *Ibidem*, s. 156.

¹⁴ H. Sedlmayr, *Europäische Romanik im Lichte ihrer kritischen Formen*, [w:] *idem, Epochen und Werke: gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte*, t. 3, München 1982, s. 68.

¹⁵ *Idem, Das erste mittelalterliche Architektursystem*, [w:] *idem, Epochen und Werke: gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte*, t. 1, München 1977, s. 81 n.

¹⁶ *Idem, Europäische Romanik im Lichte ihrer kritischen Formen...*, s. 58, 60, il. 21 na s. 57.

kształtami¹⁷. Wymienione podstawowe wyznaczniki ze zmianami i uszczegółowieniem pozwalają na odniesienie ich do reliefów inowrocławskich.

To, co jest dostępne widzom, a przy tym najbardziej interesujące dla odbiorcy, to opracowany w formie zbliżonej do prostokąta jeden zewnętrzny bok ciosu granitowego. Użyte jako materiał rzeźbiarski kamienie eratyczne zostały zapewne dokładnie obrobione tylko z jednej, licowej strony, co pokazują fotografie wyodrębnionych z muru ciosów podczas ich ekspozycji w kolekcji muzealnej¹⁸. Materiał wiele mówi o samym dziele. Najprawdopodobniej przemawia za lokalnym wykonaniem płaskorzeźb z polodowcowych granitów – głązów narzutowych dostępnych na nizinach, na Niżu Polskim, tych samych, z których w postaci kostki granitowej wzniesiono znaczną część inowrocławskiego, kamienno-ceglanego kościoła oraz innych świątyń znajdujących się w tych okolicach. Z eratycznych granitów powstała większość ścian korpusu nawowego, a także dolne części dwuwieżowego masywu zachodniego. W przypadku podobnie datowanych oraz bliskich geograficznie romańskich rzeźb ze Strzelna na Kujawach kwestia pochodzenia materiału nie jest już tak jasna. Według analiz petrograficznych kamienie, z których wykonano tam rzeźby powstałe w dwóch rodzajach piaskowca, mogły pochodzić z bardziej lub mniej odległych kamieniołomów położonych w Sudetach oraz pod Koninem¹⁹. Piaskowiec pozwolił w Strzelnie na osiągnięcie w rzeźbie miękkich, drobnych, gładkich, zniuansowanych form (il. 9). Rzeźby inowrocławskie pozostają na miejscu od przełomu XII i XIII wieku, ale nie ściśle *in situ*. Ich rozmieszczenie na ścianie mogło ulegać zmianom ze względu na stopniowe niszczenie kościoła, jak również z uwagi na fakt, że od pożaru w 1834 roku świątynia była ruiną.

¹⁷ F. Leriche-Andrieu, *Einführung in die romanische Kunst*, przekł. K. Kolb, Würzburg 1985, s. 90 n., 110.

¹⁸ Z. Białowicz-Krygierowa, *Romańskie ciosy z płaskorzeźbionymi maskami z kościoła Panny Marii w Inowrocławiu. Przyczynek do historii zbiorów kórnickich Tytusa Działyńskiego*, „Studia Muzealne”, XII, 1977, il. 3, przyp. 1.

¹⁹ A. Soćko, *Romańskie detale kamieniarskie kompleksu klasztorowego w Strzelnie w Muzeum Narodowym w Poznaniu. Uwagi na marginesie prac nad katalogiem zbiorów Galerii Sztuki Średniowiecznej*, [w:] *Visibilia et invisibilia w sztuce średniowiecza: księga poświęcona pamięci profesor Kingi Szczepkowskiej-Naliwajek*, red. A. Badach, M. Janiszewska, M. Tarkowska, Warszawa 2009, s. 35 n., 40, 42, il. 6.

Dwa ciosy ze szczególnie oryginalnymi maskami przez ponad półtora stulecia, od 1856 do 2011 roku, znajdowały się w zbiorach Biblioteki Kórnickiej Polskiej Akademii Nauk (il. 7, 8)²⁰. Omawiane ciosy z rytami i płaskorzeźbami są powszechnie znane w polskiej historii sztuki, historii, etnografii oraz archeologii, licznie obecne oraz zilustrowane w przewodnikach turystycznych, jak też w regionalistyce²¹. Doczekały się także wielu interpretacji²². Już choćby Józef Aleksandrowicz podkreślał „okładkowy” charakter masek z Inowrocławia²³.

Inowrocławskie maski reprezentują sztukę romańską. Liczne przykłady masek pokazują, jak różnorodna jest twórczość średniowieczna, a także ukazują jej rozmaitość pod względem geografii artystycznej, nawet w odniesieniu do niewielkiego dystansu, również czasowego, obejmującego zaledwie kilka pokoleń. Rozpowszechnienie wiedzy o maskach z Inowrocławia w Polsce można porównać do świadomości obecności w sztuce Zachodu innego wyjątkowego, obszernego, bliskiego typologicznie, pochodzącego z Francji zespołu rzeźbiarskiego. Składają się nań odmienne – prawie pełnoplastyczne – głowy: głęboko, dokładnie rzeźbione, z wirtuozerskim oddaniem wyrazistej charakterystyki mimiki, wykonane z dużą dozą fantazji, poruszenia postaci, jak również z troską o najdrobniejsze detale. Rzeźby znajdują się w wyższych partiach katedry koronacyjnej królów francuskich Notre-Dame w Reims i funkcjonują jako wsporniki. Umieszczono je w strefie przeźroczy chóru i transeptu – *clerestorium*. Nadano im nazwę „masek

²⁰ M. Danielewski, *Reliefy z murów kościoła Panny Marii w Inowrocławiu*, „Roczniki Historyczne”, LXXVII, 2011, s. 11; Z. Białłowicz-Krygierowa, *op. cit.*, s. 11 n.

²¹ Obszerną literaturę przedmiotu oraz zespół przedstawień w Inowrocławiu zebrał: M. Danielewski, *op. cit.*, s. 7 n.

²² Np.: C. Sikorski, *Reliefy z murów kościoła Imienia Najświętszej Marii Panny w Inowrocławiu*, „Ziemia Kujawska”, XI, 1995, s. 17 n.; K. Hewner, *Kim był twórca romańskich rzeźb na murach kościoła Imienia Najświętszej Marii Panny w Inowrocławiu?*, „Ziemia Kujawska”, XIII, 1998, s. 151 n.; Z. Sroka, *Zagrożenia i lęki średniowiecznych inowrocławian (problematyka płaskorzeźb i rytów na kościele pod wezwaniem Imienia Najświętszej Marii Panny w Inowrocławiu)*, „Materiały do Dziejów Kultury i Sztuki Bydgoszczy i Regionu”, VI, 2001, s. 106 n.; K. Hewner, *Funkcja rzeźb i rytów na murach romańskiego kościoła pw. Imienia NMP w Inowrocławiu: głos w dyskusji*, „Ziemia Kujawska”, XVII, 2004, s. 213 n.

²³ J. Aleksandrowicz, *Inowrocław i okolice: zabytki, uzdrowisko, wybitni ludzie, ciekawe okolice*, Inowrocław 1982, s. 156 n., il. na s. 155.

z Reims” i wciąż przyciągają one uwagę odbiorców oraz badaczy²⁴. Datują się nieco później niż przykłady z Inowrocławia – na XIII wiek, a dokładnie na koniec pierwszej tercji, to znaczy na lata około 1230–1233, i charakteryzują się ewidentnie gotyckimi cechami oraz znacznie bardziej zaawansowanym wiekiem systemowym (il. 10); powstały w centrum przemian artystycznych, były także naśladowane, m.in. w Canterbury²⁵. Te głównie antropomorficzne przedstawienia można przyrównać pod względem właściwej im fantazyjności oraz swobody formalno-ikonograficznej do bardziej znanych gotyckich gargulców. Zbliżony, późniejszy o niemal stulecie (około 1330–1340) przykład antropomorficznej, gotyckiej maski ukoronowanej ulistnieniem znajduje się na wsporniku w wielkim refektarzu na zamku średnim w Malborku²⁶. Jeśli chodzi o tereny dawnego państwa zakonnego, masek umieszczonych na zwornikach, kapitelach i konsolach jest znacznie więcej²⁷. Również „maski z Reims” postrzegano i tworzono w świetle teologii średniowiecznej, zapewne w celu zobrazowania przywar²⁸. Wyróżniają je cechy realistyczne, silnie zindywidualizowane, niekiedy przesadnie wyraziste, czasem niemal zdeformowane, a przy tym artystycznie oddane przy pełni fizjonomicznej fantazji.

Maski inowrocławskie charakteryzują się zróżnicowaną, naturalną barwą granitu, występującą w kilku odcieniach, zmieniających się nawet w obrębie jednego ciosu. Zgodnie z etymologią słowa „granit” (łaciński wyraz *granum* oznacza ziarno) w rzeźbach wykonanych z tej skały uwidacznia

²⁴ I. L. Nødseth, *Reframing the margins: Marginalised sculpture on Gothic cathedrals: the human face as an aspect of the marginal in the cathedrals of Reims and Trondheim*, „Collegium Medievale”, XXVI, 2013, s. 14 n., tabl. 1 na s. 24; D. Schmengler, *Die Masken von Reims: zur Genese negativer Ausdrucksformen zwischen Tradition und Innovation*, Berlin 2016, *passim*.

²⁵ P. Williamson, *Gothic sculpture, 1140–1300*, New Haven–London [1998], s. 65, il. 97, 98; P. Binski, *Gothic sculpture*, New Haven–London 2019, s. 118 n., il. 42, 56, 57; W. Sauerländer, *Das Jahrhundert der grossen Kathedralen: 1140–1260*, München 1990, s. 142, 146, 149, il. 143, 146.

²⁶ T. Jurkowlaniec, *Gotycka rzeźba architektoniczna w Prusach*, Wrocław 1989, s. 50, 182, nr kat. 96.B.III.14, il. 227.

²⁷ *Ibidem*, *passim*.

²⁸ M. Büchsel, *Gothic Sculpture from 1150 to 1250*, [w:] *A companion to medieval art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*, red. C. Rudolph, Malden, Mass. 2006, s. 411.

się ziarnista struktura kamienia, a nawet gruboziarnista, nie idealnie gładka, ale chropowata faktura. Omawiane reliefy wypukłe cechuje wyraźne wyodrębnienie, zróżnicowanie w ramach jednego, spójnego typu – rzeźby ukazującej fizjonomię. Płaskorzeźby wykonano w trwałym materiale oraz na stałe związane je z architekturą. Są one rzeźbą architektoniczną, monumentalną. Zostały kompozycyjnie, a przy tym optycznie zmonumentalizowane. Techną od nich wewnętrzną, skupioną siłą oddziaływania wizualnego oraz obiektywnie nieuchwytną zagadkowość, surowość, niecodziennność, wyjątkowość, wywołująca co najmniej zaciekawienie potwierdzone licznymi publikacjami oraz rozbieżnymi interpretacjami. W tym kontekście na uwagę zasługuje literackie dzieło powstałe w drugiej połowie ważnego dla literatury okresu Młodej Polski. Jan Kasprowicz w napisanym poetycką prozą utworze *Starożytny kościół*, pochodzącym ze zbioru *O bohaterskim koniu i walącym się domu* z 1905/1906 roku²⁹, wyraził nie tylko ówczesne poglądy na identyfikację i pochodzenie rzeźb, pojawiające się jeszcze później, w pracach powojennych. Przede wszystkim zaś, znając rzeźby z autopsji, ubrał w słowa własną literacką wrażliwość na niezwykle formę tudzież ikonografię płaskorzeźb inowrocławskich. Poeta skupił jak w soczewce najbardziej dystynktywne cechy reliefów. Rzeźby stanowiły dla niego zachętę do dialogu z nimi jako świadkami minionych czasów, a także eksponentami niezrozumiałych, zapomnianych już idei. Odpowiedni fragment wspomnianego utworu ma następujące brzmienie: „Grubo ciosane głowy bożków, z pogańskiej ponoć kontyny, martwo patrzące na innych, wiodły ze mną rozhovor, którym przez długie lata pobrzmiwał mój nieudolny, samotny śpiew”³⁰.

²⁹ J. Kasprowicz, *Utwory literackie*, t. 4, oprac. R. Loth, Kraków 1984, s. 445 n., 829.

³⁰ *Ibidem*, s. 445.

Maski w odniesieniu do prawa ramy

W romanizmie często stosuje się w odniesieniu do rzeźby prawo ramy, sformułowane przez metodologa Henriego Focillona, o którego wrażliwości na formę dzieła sztuki świadczą między innymi rozważania zawarte w książce *Życie form w sztuce*³¹. Poddane prawu ramy rzeźby, także figuralne, naginają swój kształt, dyspozycję elementów do form architektonicznych: kapiteła i fryzu, a postacie przybierają nienaturalne pozy, ulegają ornamentalizacji³².

Millard Fillmore Hearn w swojej syntezie rzeźby romańskiej ustosunkowuje się polemicznie do prawa ramy i badań Focillona³³. Docenia jego dokonania, pisze jednak, że metodologiczny esej Focillona „zaczarował” licznych odbiorców³⁴. Hearn wymienia istotne dla Focillona właściwości podstawowego dla rzeźby romańskiej prawa ramy, do których należą: ścisły związek rzeźby z architekturą, deformacja, nienaturalne, rygorystyczne przystosowywanie rzeźby do struktur architektonicznych, obrysu form architektury, ograniczanie rzeźby przez materiał i jego kształt, zbliżanie się zagęszczonych kompozycji do zasady łuku przed pustką³⁵. Temat prawa ramy (w innych językach znanego jako *rigueur du cadre* / *law of the frame* / *Gesetz des Rahmens*) rozwinął uczeń Focillona, litewski historyk sztuki Jurgis Baltrušaitis, zauważając chociażby oparcie przedstawiń w małej i dużej skali na abstrakcyjnych, geometrycznych zasadach³⁶. Istnieje możliwość zrekonstruowania myśli Baltrušaitisa na podstawie polemicznej recenzji Meyera Schapiro³⁷. Krytykę można zaakceptować tak jak Hearn bądź przeciwnie – tak

³¹ H. Focillon, *op. cit.*, *passim*.

³² B. Przybyszewski, *Romańskie kościoły pielgrzymkowe*, Kraków 1979, s. 179.

³³ M. F. Hearn, *Romanesque sculpture: the revival of monumental stone sculpture in the eleventh and twelfth centuries*, New York 1985, *passim*.

³⁴ *Ibidem*, s. 14.

³⁵ *Ibidem*, s. 14 n., 42, 49, 55 n., 130 n., 138, 142, 156, 161, 163, 170, 191.

³⁶ *Ibidem*, s. 5.

³⁷ M. Schapiro, *Über den Schematismus in der romanischen Kunst*, Jurgis Baltrušaitis, *La stylistique ornamentale dans la Sculpture Romane*, Paris, Leroux 1931, [w:] *Kritische*

jak Nikolaj Worobiov przyjąć myślenie formalistyczne Focillona³⁸. Istotne jednak, że odnosząca się do kwestii formalno-kompozycyjnych teoria ramy stanowi znaczący punkt odniesienia także reliefów inowrocławskich. Kwestionowanie prawa ramy nie neguje wartości tego swoistego określenia formalistyczno-przyporządkowującego rzeźbę romańską, poszukującego systemu stylistycznego kamiennej rzeźby XI i XII wieku.

W Inowrocławiu odbiorca właściwie nie ma do czynienia z prawem ramy. Maski, mimo że niezaprzeczalnie zespolone z architekturą, cechujące się architektonicznością, swobodnie wynurzają się z kamienia. Jedyne, co je wyróżnia, to zachowanie wokół nich wolnej, niemal płaskiej, pustej płaszczyzny urozmaiconej fakturą oraz zróżnicowaną kolorystyką granitu, poniekąd brak formy oraz jakiegokolwiek – floralnego czy geometrycznego – ornamentu bordiury lub *passe-partout*. Ta obramiająca przestrzeń przydaje rzeźbom oddechu, wyraźniej wyodrębnia je z powierzchni ciosu, a także wbrew prawu ramy dodaje im znaczenia i samodzielności, podporządkowuje się im estetycznie, stanowiąc dla płaskorzeźb techniczną podbudowę, pewnego rodzaju umocowanie. Natomiast podobnie datowane rzeźby z kościoła parafialnego św. św. Piotra i Pawła w Starym Mieście koło Konina³⁹, pochodzące z początku XIII wieku i ukazujące główki ludzkie oraz głowę sowy, podlegają prawu ramy, dopasowują się do prostokątnego narożnika ościeża portalowego oraz kształtu wydłużonego laskowania, którego zwieńczenie stanowią. Architektoniczność, płaszczyznowość i reliefowość to cechy charakterystyczne monumentalnej rzeźby romańskiej uzależnionej od architektury, stanowiącej razem z nią całość, w szczególności reliefu wypukłego⁴⁰, reprezentowanego przez omawiane przykłady.

Sposoby formalistycznego podejścia do analizy rzeźby romańskiej datują się na 1931 rok. Zostały oparte na wyznaczeniu reguł rządzących strukturą wizualną dzieł sztuki. Koncepcję i teorię architektonicznej ramy de-

Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur: (1927–1937), red. F. Antal, B. Fürst, Hildesheim–New York 1972, s. 1 n.

³⁸ N. Worobiov, *Zur Neubegründung des Formalismus, Henri Focillon, Vie des formes*. Paris, E. Leroux 1934, [w:] *Kritische Berichte...*, s. 40 n.

³⁹ J. Jarzewicz, *op. cit.*, s. 91, il. na s. 92–94.

⁴⁰ W. Sauerländer, *Rzeźba średniowieczna...*, s. 150 n., 154.

finiującej plastykę romańską rozwinął wspomniany Baltrušaitis⁴¹. Autor w niezwykle sposób zobrazował przemiany formy, nadał bogatym, barwnie prezentowanym opisom rzeźb pewną dynamikę i organiczność. W swojej narracji zbliżył się do wywodów dotyczących przenikających się, interferujących zjawisk artystycznych przedstawianych przy zastosowaniu metafor biologicznych oraz językoznawczych. Tak prowadzone rozważania czytelnik odnajdzie w książkach jego nauczyciela, Focillona, który dobrze ocenił pracę litewskiego historyka sztuki⁴². Baltrušaitis wspomina o nierozzerwalnym związku architektury i rzeźby romańskiej, mówi w przenośni, że to „architekt prowadził dłuto rzeźbiarza”⁴³. Według niego kamienne przedstawienia rzeźbiarskie powstają na styku figuralności i abstrakcji, w napięciu między tymi dwoma tendencjami uwidaczniającymi się w dziele sztuki⁴⁴. Rozważając figuralną, jedenastowieczną rzeźbę romańską, Focillon wskazuje na uleganie przez nią ornamentalizacji oraz uzależnienie od form architektonicznych, ściany⁴⁵. Analizując prawa rządzące sztuką, mówi o „skrupulatnym poszanowaniu ograniczeń ramy, szczególnie w architekturze”⁴⁶.

Konteksty materiałowe, formalne oraz znaczeniowe

Zestawiając powstałe w tym samym czasie granitowe reliefy, a z drugiej strony finezyjne, wyoblone formy rzeźby wykonanej z miękkiego piaskowca, obok oczywistych podobieństw właściwych epoce stylistycznej, w której powstały, można zauważyć wyraźne różnice. Granit jest materiałem wymagającym umiejętności, a przy tym trudnym w obróbce rzeź-

⁴¹ J. Baltrušaitis, *Ornamental stylistic in Romanesque sculpture (1931)*, [w:] *Art history: an anthology of modern criticism*, red. W. Sypher, New York 1963, s. 117 n.

⁴² H. Focillon, *op. cit.*, s. 48.

⁴³ J. Baltrušaitis, *op. cit.*, s. 128.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 130 n.

⁴⁵ H. Focillon, *op. cit.*, s. 53.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 58.

biarskiej, tworzywem bardzo twardym, ale jednocześnie kruchym⁴⁷. Istotne znaczenie w kontekście omawianych reliefów mają niektóre właściwości granitu. Płaskorzeźba zespolona z tłem – taka jak w Inowrocławiu – to przykład częstszego wykorzystania tej magmowej skały. Z drugiej strony należy wspomnieć o tym, że ta ziarnista skała nie nadaje się do rzeźbienia fineryjnych detali, a także o naturalnej, niekoniecznie pożądanej, wielobarwności i trudności obróbki przy użyciu nienowoczesnych, mało zaawansowanych technologicznie narzędzi⁴⁸. Nie sposób nie dostrzec jednak zalet zastosowania w rzeźbie barwności granitu⁴⁹. Przed inowrocławskimi, relatywnie niewielkimi płaskorzeźbami istniały na nieodległych terenach częściowo opracowane rzeźbiarsko wielkie bloki granitu, które potraktowano sumarycznie⁵⁰. Przede wszystkim należy wymienić wczesnośredniowieczne pruskie posągi: baby kamienne (w języku niemieckim znane jako *Bildstein*), należące do sztuki przedchrześcijańskiej, choć Anna Błażejewska uważa, że zapewne zostały one wykonane dopiero podczas chrystianizacji Prusów (il. 11–13). Forma pruskich rzeźb mogła wynikać z poznania znacznych rozmiarów plastyki chrześcijańskiej. Co istotne, pruscy rzeźbiarze świadomie wybierali granitowe tworzywo⁵¹. Łatwo zrozumieć ówczesne trudności w rzeźbieniu w granicie, jednak podobnie jak w przypadku dzieł sztuki zbliżonych do powstających na sąsiednich ziemiach Prusów posągów „rodzimych”, przedchrześcijańskich, surowość obróbki oraz uproszczenie form mogły być zamierzone⁵². Warto zaznaczyć, że pruskie baby kamienne być

⁴⁷ A. Błażejewska, *Kamienna rzeźba figuralna z czasów przedkrzyżackich w Prusach: stan, możliwości i perspektywy badań*, [w:] *Sztuka Prus XIII–XVIII wieku*, red. A. Bojarska, Toruń 1994, s. 77.

⁴⁸ H. Sylwestrzak, J. Kachnic, *Kamienne tworzywo sztuki*, Toruń 2010, s. 132, 135 n.

⁴⁹ A. Fuga, *Techniki i materiały*, przekł. K. A. Chmielewska, Warszawa 2008, s. 153.

⁵⁰ Podobieństwo do bab kamiennych sugerował: R. Reinfuss, *Ludowa rzeźba kamienna w Polsce*, Wrocław 1989, s. 16.

⁵¹ A. Błażejewska, *Północny rodowód artystyczny wczesnośredniowiecznych kamiennych figur pruskich*, [w:] *Pruskie baby kamienne: fenomen kulturowy czy europejska codzienność?*, red. J. M. Łapo, G. Białuński, Olsztyn 2007, s. 65 n.

⁵² Odnośnie do rzeźby przedchrześcijańskiej: *eadem*, *'Native' figural art of the southern coast of the Baltic Sea at the time of Christianization*, [w:] *The Middle Ages: narratives of art*, red. J. Wenta, we współpracy z C. Orenduff i M. Kopczyńską, Toruń 2019, s. 46, 50, 56, przyp. 38.

może stanowiły punkt odniesienia techniki i formy płaskorzeźb inowrocławskich, w tym ograniczeń i możliwości, jakie narzuca tworzywo rzeźbiarskie, wybrane w obu przypadkach przez twórcę oraz zleceniodawcę-programatora-autora koncepcji ze świadomością cech wizualnych oraz semantycznych materiału. Z epoki romańskiej, z XII–XIII wieku, z terenów Śląska pochodzą natomiast wyrzeźbione z tej pospolitej skały magmowej, wykonane w znacznej skali, a zarazem uproszczone – obecnie także z uwagi na uszkodzenia w zakresie użytych form oraz stopnia ukończenia – posągi lwów, na przykład z Sobótki oraz Górki, jak też, tym razem kute w piaskowcu, figury z Wrocławia⁵³. Datacja kamiennych lwów również stanowiła przedmiot sporów w literaturze: datowano je od czasów przedchrześcijańskich po postśredniowieczne⁵⁴.

Janina Rosen-Przeworska klasyfikowała zabytki inowrocławskie jako celtyckie „głowy zmarłych”⁵⁵. To przykład spojrzenia naukowca o odmiennym kwestionariuszu badawczym oraz metodologii, owocujący umieszczeniem intrygujących zabytków inowrocławskich na kolejnej siatce odniesień historyczno-artystyczno-kulturowych. Autorka przytoczyła jako analogie zwłaszcza kamienne płaskorzeźby galijskie oraz pochodzące z Wielkiej Brytanii, mające w dwóch przypadkach nieco odmienne ujęcie: cało- i półpostaciowe oraz ukazujące bóstwa celtyckie. Zaprezentowała również regionalne konteksty celtyckie⁵⁶. Część wczesnośredniowiecznych, monumentalnych, powstających i ulegających ewolucji od VII po koniec XII wieku krzyży iryjskich wykonano z granitu, pełniły one też funkcje apotropaiczne⁵⁷. Powstawały zatem częściowo równoległe z kontynentalną rzeźbą romańską. Te odległe w przestrzeni celtyckie zabytki wykazują podobieństwa polegające według mnie na zbliżonym, rozwiniętym podejściu do obróbki twardego materiału, wynikającym ze specyfiki samego rzeźbiarskiego tworzywa, decydującym o zbliżonych cechach formalnych dość płytko, lecz plastycznie

⁵³ R. Quirini-Popławski, *op. cit.*, s. 119 n., 130 n., il. 56–58, 60–63.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 121 n., 143 i przyp. 624.

⁵⁵ J. Rosen-Przeworska, *Przeżytki celtyckie i celto-scytyjskie na obszarze Polski*, „Archeologia Polski”, VIII, 1963, z. 1, s. 104 n., 124.

⁵⁶ *Eadem*, *Ikonaografia wschodnioceltycka*, Wrocław 1976, s. 234 n., ryc. 135, 136.

⁵⁷ Z. Kliś, *Krzyże iryjskie*, „Folia Historica Cracoviensia”, VIII, 2002, s. 279 n., przyp. 2, 4.

opracowanych bloków granitu. Z uwagi na obecność antropomorficznych, wydatniej opracowanych przedstawień inowrocławskie zabytki można porównywać do jednych z nieco późniejszych celtyckich krzyży. Jacek Woźny postrzegał inowrocławskie reliefy na szerokim tle europejskich, przedchrześcijańskich zabytków archeologicznych, wierzeń oraz dyfuzji kulturowej⁵⁸.

Maski analizowane przez Herberta Schadego stanowią przykład, a przy tym owoc wielowymiarowej, wieloznaczej kultury wczesnośredniowiecznej. Powstały bowiem jako wypadkowa wielu przejawów kulturowych. Można je postrzegać przez pryzmat kontekstów celtyckich. Najczęściej kamienne maski odbiera się jako demoniczne. Symbolizują one jednak także dusze czyścicowe⁵⁹. Przedstawienia odbierane obecnie jako ukazujące świat zła, mocy piekielnych, potworny lub agresywny i pełen przemocy niekoniecznie postrzegano jako takie w romanizmie; przeciwnie, ówczesne dzieła mogły mieć duchowy wymiar, a odbiorcy doby romanizmu traktowali je jako nośniki spirytualnego przesłania. Rzeźba portalowa wyróżniała się zaś wówczas aspektem dydaktycznym, a nie wyłącznie dekoracyjnym. Mało staranne opracowanie, niższe wartości estetyczne, przerysowane lub uproszczone bądź budzące zaniepokojenie cechy odkutego stworzenia i niewprawne dłuto rzeźbiarza nie muszą oznaczać, że ukazano przeciwieństwo dobra, siły demoniczne; nie umniejszają też one zawartych w dziele wartości mnemotechnicznych, wizualnego pouczenia niepiśmiennego wiernego, unaocznienia mu pewnych, także abstrakcyjnych, symbolicznych treści⁶⁰. Należy bowiem pamiętać, że ani rzeźba romańska, ani średniowieczna literatura opisująca naturę „nie miały odtwarzać rzeczywistości”⁶¹. Spiczaste uszy o zbyt dużych proporcjach obecne w kilku inowrocławskich ma-

⁵⁸ J. Woźny, *Kamienie kultowe jako relikty archaicznych i pogańskich wierzeń religijnych (na kanwie reliefów z kościoła pw. Imienia NMP w Inowrocławiu)*, [w:] *Z dziejów Kujaw i Pałuk. Studia dedykowane pamięci dr. Czesława Sikorskiego*, red. J. Kozłowski, M. Woźniak, Inowrocław 2005, s. 32 n.

⁵⁹ H. Schade, *Dämonen und Monstren: Gestaltungen des Bösen in der Kunst des frühen Mittelalters*, Regensburg 1962, s. 56 n.

⁶⁰ R. Wood, *Paradise: the world of Romanesque sculpture*, York 2017, s. 3, 23 n., 58, 65, 87, 92 n., 113, 129 n., 137, 141, 143 n., 157 n., 181 n.

⁶¹ E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przekł. i oprac. A. Borowski, Kraków 2005, s. 191.

skach można interpretować nie tylko jako atrybut demoniczny. Podobne, powiększone, spiczaste uszy pojawiają się dość rzadko także w innych przykładach rzeźby romańskiej i mogły oznaczać otwarcie na duchowe, mądrościowe przesłanie⁶². Również w sztuce gotyckiej pojawiają się „słuchające próśb wiernych” krucyfiksy, wyróżnione ze względu na swoją wielkość oraz nakierowanie małżowin usznych. Niedawny esej Hansa Beltinga stanowi świadectwo zainteresowania problematyką masek w sztuce, choć autor koncentruje się na przykładach innych niż średniowieczne, pomijając temat masek romańskich⁶³. Warto jednak nadmienić, że „średniowiecze pełne jest twarzy”⁶⁴.

Pomorskie zabytki sztuki pradziejowej powstałe w późnym lub końcowym etapie rozwoju społeczeństw plemiennych, przedpaństwowych, to znaczy przed chrystianizacją lub w jej trakcie, funkcjonują obecnie jako pozabawione pierwotnego kontekstu⁶⁵. W przypadku płaskorzeźb z Inowrocławia poza niemożnością odtworzenia wielu kwestii związanych z oryginalnym zespołem odniesień pozostał uchwytany kontekst miejsca, architektury, umiejscowienia w północnej ścianie bocznej sakralnej budowli.

Prusy, w rozważanych czasach jeszcze nieschryścianizowane, późnopoliteistyczne i późnoplemienne, stanowiły obszar odrębny, także artystycznie, czego przykładem jest rzeźba wczesnopruska⁶⁶. Szczególnie wiele rzeźb powstałych przed ostateczną chrystianizacją pochodzi z obszarów południowego pobrzeża Bałtyku, podlegających skandynawskim wpływom artystycznym⁶⁷. Pozwala to wysunąć wniosek o wczesnym, jeszcze wczesnośredniowiecznym czy przypadającym, według kategorii zachodnich, na czasy romańskie i przedromańskie, przedhanzeatyckie, zarysowaniu się wspólnoty artystyczno-kulturowej pobrzeża Bałtyku oraz o powstawaniu w jej ramach związków obejmujących dzieła sztuki.

⁶² Por.: R. Wood, *op. cit.*, s. 165 n.

⁶³ H. Belting, *Faces: historia twarzy*, przekł. T. Zatorski, Gdańsk 2015, *passim*.

⁶⁴ T. Chrzanowski, *Sztuka w Polsce*, t. 1: *Od Piastów do Jagiellonów*, Warszawa 2008, s. 209. Autor powołuje się na wypowiedź francuskiego naukowca.

⁶⁵ A. Błażejewska, *Sztuka „rodzima” na ziemiach polskich w okresie chrystianizacji: próba charakterystyki*, „Ethos”, XXIX, 2016, nr 3, s. 43.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 41 n.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 44, 411.

W znacznej odległości od Inowrocławia znajduje się miejsce znalezienia wykonanej z rodzaju granitoidu (dokładniej tonalitu) baby kamienniej z Poganowa. Miejsce pruskiego kultu politeistycznego zostało zapewne opuszczone około XII stulecia, a szereg archeologicznych zabytków ceramicznych datuje się na X–XII wiek. Dzięki odkryciom archeologicznym możliwe stało się odtworzenie części kontekstów tej oszczędnie opracowanej rzeźbiarsko figury⁶⁸. Przy takiej dacie niektórych monumentalnych rzeźb staropruskich mogły powstać wcześniej niż romańskie rzeźby znane z kujawskiego Inowrocławia, ewentualnie w podobnym czasie. Współistniały zatem transgranicznie (na terenach Kujaw i terytorium plemiennym Prusów) oraz powstały równocześnie, w pewnej mierze porównywalne podejścia do rzeźbiarskiej, figuralnej obróbki granitowego kamienia eratycznego (przykłady: il. 11–13). Sztuka chrześcijańska epoki romańskiej także czerpała z politeistycznego antyku grecko-rzymskiego⁶⁹. Mogła zatem również zachodzić wymiana z dorobkiem innych kręgów twórczości artystycznej.

Materiał, z którego wykonano dzieło, odgrywa kluczową rolę⁷⁰. Parafrazując oraz rozwijając myśl Focillona, należy zauważyć daleko posuniętą odmienną percepcję również w kwestii znaczenia tworzywa wykorzystanego przez artystę, umieszczonego w ścianie sakralnej budowli ciosu kamiennego. Zostało ono opracowane plastycznie, eksponuje przedstawienie figuralne, a dzięki temu wyraźnie przewyższa pospolite, granitowe, nieregularne, polne głazy narzutowe, kostkę granitową czy materiał pochodzący wprost z kamieniołomu⁷¹.

W ramach filozoficznego pojęcia *tabula rasa* – czysta tablica – można wyodrębnić jego odmianę artystyczną, którą będzie definiowanie w ten sposób osoby niemającej świadomości dotyczącej ponadczasowej, ponadnarodowej, kulturowej, cywilizacyjnej, apolitycznej wartości dzieł sztuki. Na przykład Czesław Sikorski, historyk regionalista zajmujący się przede

⁶⁸ M. Wyczółkowski, „Baba” kamienna z Poganowa. *Wczesnośredniowieczne miejsce kultu Prusów*, [w:] *Bałtowie i ich sąsiedzi: Marian Kaczyński in memoriam*, red. A. Bitner-Wróblewska, G. Iwanowska, Warszawa 2009, s. 606, 618 n., 631, ryc. 14 na s. 619.

⁶⁹ F. Leriche-Andrieu, *op. cit.*, s. 102 n.

⁷⁰ H. Focillon, *op. cit.*, s. 102.

⁷¹ Por. odnośnie do marmuru, gliny i złota jako surowców dla dzieł sztuki: *ibidem*, s. 97, 169.

wszystkim Inowrocławiem, relacjonował typowe dla jego czasów obtłukiwanie płaskorzeźb⁷². Istnieje również w historii szereg przypadków nie rabunku, a uszkodzenia ogólnodostępnych dzieł sztuki, chociażby podczas ruchów ikonoklastycznych w Bizancjum, ewangelickich oraz związanych z wielką rewolucją francuską. Dochodziło wtedy do nacechowanych ideowo aktów przemocy wobec sztuki, wynikających z łączenia rzeźby z dorazną polityką i niezrozumienia czystej wartości artystycznej i estetycznej dzieł. Dla przykładu można przywołać obtłuczenie galerii królów judejskich z fasady katedry Notre-Dame w Paryżu, którzy nie wprost mieli wskazywać na pradawność władzy królów francuskich i ją legitymizować. Kolejny przykład niechęci politycznej oraz społecznej przeniesionej na dzieło sztuki to rozebranie po rewolucji francuskiej romańskiego opactwa Cluny III. Znamienne, że nawet poeta romantyczny George Gordon Byron wyrł swój podpis na ciosie kamiennym w szwajcarskim zamku Chillon.

Maski jako element dekoracji architektonicznej, detal figuralny „załudniają” kościoły romańskie i gotyckie. Warto zaznaczyć, że funkcjonowały już w kapitelach greckich oraz rzymskich⁷³. Można wskazać liczne analogie typologiczne, przykłady pełnienia przez maski podobnej funkcji w romańskiej architekturze – choćby w Pliezhausen wmurowano w ścianę romańską maskę. W przypadku płaskorzeźb inowrocławskich umieszczenie ich w ścianie magistralnej zapewne planowano od momentu ich powstania, już podczas kampanii budowlanej. Od przełomu XII i XIII wieku rozbudzały zatem wyobraźnię odbiorców, początkowo przede wszystkim wiernych udających się do kościoła. Pomimo wszystkich przeciwności losu płaskorzeźby dotrwały do czasów współczesnych w dość dobrym stanie. Niestety niekorzystny wpływ mają na nie czynniki pogodowe, powodujące naturalną erozję, wietrzenie, co nie dziwi, jako że rzeźby z elewacji kościołów często ulegają znacznym uszkodzeniom z powodu działania czynników atmosferycznych. Co istotne, lokalizacja tych antropomorficznych reliefów

⁷² C. Sikorski, *Świadkowie 800-lecia: encyklopedia wiedzy o zabytkach Inowrocławia*, oprac. J. Sikorska, Inowrocław 2002, s. 302. Zmienne podejście na przestrzeni epok do średniowiecznych dzieł sztuki, w szczególności rzeźb, omawia: T. Bengt, *Attitudes to the heritage*, Stockholm 1964, *passim*.

⁷³ M. F. Hearn, *op. cit.*, s. 41 i przyp. 2.

w ścianie bocznej nie należy do najbardziej naturalnych czy często spotykanych, o czym świadczy zestawienie przykładów umiejscowienia różnych masek. Często stanowią one część kapitelu, jak wychylająca się pośrodku głowicy późnoromańska, pochodząca z drugiej ćwierci XIII wieku, ukoronowana głowa w kościele dominikańskim w Sandomierzu⁷⁴. Wiele z nich funkcjonuje również jako wspornik-konsola, jak choćby ceglane, ekspresyjne przykłady z obejścia chóru pierwotnie cysterskiego kościoła w Gdańsku-Oliwie z około 1360 roku, wyróżniające się przerysowanymi grymasami twarzy⁷⁵. Warto wspomnieć także o późnoromańskich konsolach o zbliżonej do inowrocławskich masek zasadzie struktury i podobnym potraktowaniu motywów artystycznych w kaplicy wieżowej na zamku w Braubach z drugiej tercji XIII wieku (il. 14). Tak jak w Inowrocławiu cechy fizjonomiczne masek z Braubach zostały potraktowane w sposób zredukowany, uproszczony, oszczędny w kwestii repertuaru form. Tadeusz Dobrowolski jako analogię do płaskorzeźb inowrocławskich przywołał maskę z kościoła w Kotłowie⁷⁶. Wojciech Koziejowski porównał reliefy inowrocławskie do masek z wieży na zamku w Lublinie oraz z kościoła w Wiślicy. Zauważał, że można wskazać więcej podobnych przykładów⁷⁷. Analogie wynikają zasadniczo ze skróconego, ekonomicznego opracowania strony formalnej. Romański lapicyda w Inowrocławiu dobrze wywiązał się z postawionego przed nim zadania logicznego, polegającego na zasugerowaniu w granitowej płaskorzeźbie zróżnicowanych obliczy zagadkowych postaci. W omawianym typie mieszczą się też antropo- oraz zoomorficzne, aczkolwiek bardzo plastyczne, maskarony należące do programu rzeźbiarskiego znajdującego się w kościele opackim w Königslutter, który budowano od 1135 roku

⁷⁴ Z. Świechowski, *op. cit.*, il. na s. 210.

⁷⁵ C. Herrmann, D. von Winterfeld, *Zisterzienser*, [w:] *Mittelalterliche Architektur in Polen: romanische und gotische Baukunst zwischen Oder und Weichsel*, t. 1, wyd. C. Herrmann, D. von Winterfeld, Petersberg 2015, il. 238 na s. 161; T. Jurkowlaniec, *op. cit.*, s. 97, 158, nr kat. 52.A.I.37, il. 261.

⁷⁶ T. Dobrowolski, *Rzeźba. Sztuka przedromańska i romańska, 966–1240*, [w:] *Sztuka średniowieczna. Historia sztuki polskiej*, t. 1, red. W. Leśniewski, Kraków 1965, s. 116.

⁷⁷ W. Koziejowski, *Romański charakter stylowy architektury wieży na Zamku w Lublinie*, „Roczniki Humanistyczne”, XXIII, 1975, nr 5, s. 111, il. 10.

do późnego XII wieku⁷⁸. Ich bogaty, różnorodny, narracyjny fryz wymagał znacznych umiejętności, a przy tym wyobraźni artystycznej. Maski użyte jako konsole, elementy kapitelu wyróżniają się mocniej zaakcentowaną funkcją strukturalną. Charakteryzuje je optyczna oraz realna podpora pod elementem budowlanym kościoła, a także ornamentalna funkcja, stanowią bowiem część dekoracyjnego fryzu. W tym typie detali architektonicznych występują również elementy w formie gotyckich masek liściastych, z których ust wyrastają – niejako wylewają się – pęki wici roślinnej, niekiedy też koronujące głowę, jak w przypadku konsoli wykonanej w sztucznym kamieniu, znajdującej się w kościele św. Jana w Gnieźnie z połowy XIV wieku⁷⁹. Mogą też wykazywać pokrewieństwo z maszkaronami – w zakresie rysów, kształtów, zestawień elementów je tworzących, które uległy deformacji. Zdarza się, że niewielkich rozmiarów antropomorficzna maska została zdominowana przez zajmującą więcej miejsca oraz przysłaniającą ją wic roślinną, z której głowa ledwie się wynurza. Wic pokryto niby-plecionką o paralelnych żłobieniach i zakończono palmetami. Taka floralna dekoracja z elementami antropomorficznymi, pochodząca z przełomu późnego romanizmu i gotyku, zdobi piaskowcowy kapitel kolumienki portalu północnego w kościele NMP w Złotorzy⁸⁰.

Płaskorzeźbione, półplastyczne maski pojawiają się również w bardziej subtelnej, a przy tym zgeometryzowanej oraz symetrycznej formie, jak w przypadku zwornika w kapitularku cysterskiego kościoła w Sulejowie z pierwszej połowy XIII wieku⁸¹. W kluczu sklepienia ukazano cztery głowy zakomponowane w kole na osi dwóch prostopadle przecinających się średnic; uzupełniono je analogiczną kompozycją przekręconą o 45 stopni względem głów, wypełniającą pola znajdujące się między nimi a złożoną z szyszki oraz trzech gruszkowatych elementów pokrytych pojedynczym, spiralnym żłobieniem. Należy dodać, że maski poddające się prawu ramy są

⁷⁸ R. Quirini-Popławski, *op. cit.*, s. 142, il. 98; W. Kaiser, *Architektura romańska w Niemczech*, [w:] *Sztuka romańska*, red. R. Toman, Olsztyn 2000, s. 63 n., il. na s. 63.

⁷⁹ J. Kowalski, *Grosspolen*, [w:] *Mittelalterliche Architektur in Polen...*, t. 1, s. 293, il. 512 na s. 294.

⁸⁰ J. Jarzewicz, *op. cit.*, s. 292 n., il. na s. 293.

⁸¹ *Ibidem*, il. na s. 206.

też znane z późnego gotyku. Przykładem mogą być choćby blokowe, ceglane, przybierające niemal sprasowane kształty, fantastyczno-liściaste wsporniki-maszkarony z klasztoru Dominikanów i ratusza w Tangermünde⁸².

Podsumowanie oraz wnioski, geneza artystyczna

W artykule w pewnym sensie pominięto postać twórcy inowrocławskich płaskorzeźb. Jeżeli bowiem zostaną postawione pytania o to, kto, skąd, jak, kiedy, dlaczego, w jakim celu i dla kogo je wykonał oraz jak postrzegały je poszczególne grupy odbiorców w czasach ich powstania i w kolejnych epokach, to nie uzyska się satysfakcjonującej, pozbawionej wątpliwości odpowiedzi.

Do znanych eksperymentów myślowych w historii sztuki należy ten wymieniony przez Hermanna Bauera, polegający na uznaniu późnogotyckiego, powstałego w latach około 1512–1515, szczególnie ekspresyjnego, malarskiego retabulum z Isenheim autorstwa Matthiasa Grünewalda za dzieło dziesiętnastowieczne⁸³. Można by poszerzyć to założenie i przenieść je na omawiane dzieła romańskich kamieniarzy, na temat których badacze nie dysponują bezpośrednimi źródłami pisanyymi powstałymi przed XIX stuleciem. Max J. Friedländer, znawca sztuki wczesnoniderlandzkiej, odnosząc się do kontrowersji związanych z datacją jednego z obrazów sztuki dawnej, żartobliwie stwierdził: „Nie było nas przecież przy tym”⁸⁴. Natomiast Adam Bochnak uważał w kwestii rzeźby romańskiej: „W ogóle doszukiwanie się wszędzie jakichś wpływów może sprowadzić na manowce”⁸⁵. Na-

⁸² M. Lissok, *Der Giebelschmuck von Bauten Tangermündes. Ein Beitrag zur Geschichte der spätgotischen Bauplastik in der Altmark*, [w:] *Die mittelalterliche Plastik in der Mark Brandenburg: Protokollband des internationalen Kolloquiums von 2. bis 4. März 1989 in der Staatlichen Museen zu Berlin Bodemuseum*, wyd. L. Lambacher, F. M. Kamel, Berlin 1990, s. 66 n., il. 35–38.

⁸³ H. Bauer, *Kunsthistorik. Eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*, München 1989, s. 114.

⁸⁴ W. Sauerländer, *Alterssicherung, Ortssicherung und Individualsicherung*, [w:] *Kunstgeschichte: eine Einführung*, wyd. H. Belting et al., Berlin 2008, s. 132.

⁸⁵ A. Bochnak, *Historia sztuki średniowiecznej*, Warszawa–Kraków 1973, s. 122.

wet jeśli badania nie pozwalają jednak z dużym przybliżeniem zadatować obiektu artystycznego odległego czasowo, to aparat naukowy historii sztuki umożliwia uczynienie przystępnymi sensu formy oraz treści dzieł. Analizy dają możliwość nakreślenia ich zmiennego miejsca w dorobku cywilizacyjnym i naukowym kolejnych epok, a także umieszczenia go na siatce zależności. Liczne przytoczone analogie, informacje na temat budowy kościoła w Inowrocławiu czy wmurowania masek w ściany potwierdzają ich datację, przynależność do romańskiego stylu, czasu oraz konkretnego miejsca.

Co istotne, naturalnym miejscem powstania inowrocławskich płaskorzeźb – z uwagi na ich dobre dopasowanie do murów magistralnych świątyni – była ówczesna strzecha budowlna kościoła NMP. Rainer Budde zauważył zaledwie „stopniową różnicę” między figurami w ościeżach portali, kapitelami oraz zwykłymi ciosami kamiennymi⁸⁶. Jarosław Jarzewicz dostrzegł zaś podobieństwa inowrocławskiego kościoła pod względem zastosowanych materiałów oraz rzutu poziomego do świątyń Pomorza Zachodniego i Nowej Marchii. Wynikają one zapewne ze wspólnych dla tych budowli wzorców saksońskich oraz pochodzących z terenu Marchii Brandenburskiej. Autor wymienił kościoły w Baniach, Mętnie Wielkim, jednak szczególną uwagę zwrócił na znany z wykopalisk archeologicznych gdański kościół św. Mikołaja z początku XIII wieku⁸⁷.

Warto wspomnieć o nieodległych czasowo, a po części także terytorialnie od wskazanych przykładów dotyczących struktury architektonicznej, granitowych płaskorzeźbach w Szlezewiku-Holsztynie datowanych na późny XII wiek. Powstały one podczas budowy katedry w Szlezewiku oraz – mimo że nie wskazują na dobre opanowanie rzemiosła – cechują się surowością i wywarły wpływ na kolejne rzeźby⁸⁸. Maski inowrocławskie zaś to ciosy opracowane skromnie tylko na jednym boku, jednak wciąż prowokujące powstawanie wielu interpretacji dotyczących ich znaczenia i formy, a także frapujące odbiorców i badaczy.

Należy zwrócić uwagę, że to początek XIX wieku stanowi moment zwrotny zarówno w przypadku płaskorzeźb inowrocławskich, jak i wielu

⁸⁶ R. Budde, *Deutsche romanische Skulptur 1050–1250*, München 1979, s. 11.

⁸⁷ J. Jarzewicz, *op. cit.*, s. 102.

⁸⁸ R. Budde, *op. cit.*, s. 17, il. 145–150.

dział sztuki średniowiecznej w Polsce. Od przełomu XVIII i XIX wieku w szybkim tempie rozwijają się bowiem piśmiennictwo naukowe, starożytnictwo, relacje z podróży, utwory literackie i krajoznawcze, uwzględniające te dzieła sztuki. Podobny proces można prześledzić na przykładzie rozbudowanej w literaturze pięknej i naukowej, a także w szeroko pojętym dorobku piśmienniczym recepcji gotyckiego krucyfiks z kościoła Mariackiego w Gdańsku⁸⁹. Takie dzieła sztuki jak omówione w prezentowanej pracy sytuują się w coraz większym stopniu w centrum zainteresowania naukowców, społeczności lokalnych, jak również licznych odbiorców sztuki.

Bibliografia

- Aleksandrowicz Józef, *Inowrocław i okolice: zabytki, uzdrowisko, wybitni ludzie, ciekawe okolice*, Inowrocław 1982.
- Baltrušaitis Jurgis, *Ornamental stylistic in Romanesque sculpture (1931)*, [w:] *Art history: an anthology of modern criticism*, red. Wylie Sypher, New York 1963, s. 116–131.
- Bauer Hermann, *Kunsthistorik. Eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*, München 1989.
- Belting Hans, *Faces: historia twarzy*, przekł. Tadeusz Zatorski, Gdańsk 2015.
- Bengt Thordeman, *Attitudes to the heritage*, Stockholm 1964.
- Białłowicz-Krygierowa Zofia, *Romańskie ciosy z płaskorzeźbionymi maskami z kościoła Panny Marii w Inowrocławiu. Przyczynek do historii zbiorów kórnickich Tytusa Działyńskiego*, „Studia Muzealne”, XII, 1977, s. 11–22.
- Binski Paul, *Gothic sculpture*, New Haven–London 2019.
- Błażejewska Anna, *Kamienna rzeźba figuralna z czasów przedkrzyżackich w Prusach: stan, możliwości i perspektywy badań*, [w:] *Sztuka Prus XIII–XVIII wieku*, red. Agnieszka Bojarska, Toruń 1994, s. 71–99.
- Błażejewska Anna, *‘Native’ figural art of the southern coast of the Baltic Sea at the time of Christianization*, [w:] *The Middle Ages: narratives of art*, red. Jarosław Wenta, we współpr. z Claire Orenduff i Magdaleną Kopczyńską, Toruń 2019, s. 41–76.

⁸⁹ P. Waszak, *Krucyfiks z Kaplicy Jedenastu Tysięcy Dziewic w Bazylice Mariackiej w Gdańsku. Jego znaczenie i recepcja*, Toruń 2016, *passim*.

- Błażejewska Anna, *Północny rodowód artystyczny wczesnośredniowiecznych kamiennych figur pruskich*, [w:] *Pruskie baby kamienne: fenomen kulturowy czy europejska codzienność?*, red. Jerzy Marek Łapo, Grzegorz Białuński, Olsztyn 2007, s. 65–79.
- Błażejewska Anna, *Sztuka „rodzima” na ziemiach polskich w okresie chrystianizacji: próba charakterystyki*, „Ethos”, XXIX, 2016, nr 3, s. 21–45.
- Bochnak Adam, *Historia sztuki średniowiecznej*, Warszawa–Kraków 1973.
- Büchsel Martin, *Gothic Sculpture from 1150 to 1250*, [w:] *A companion to medieval art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*, red. Conrad Rudolph, Malden, Mass. 2006, s. 403–420.
- Budde Rainer, *Deutsche romanische Skulptur 1050–1250*, München 1979.
- Chrzanowski Tadeusz, *Sztuka w Polsce*, t. 1: *Od Piastów do Jagiellonów*, Warszawa 2008.
- Curtius Ernst Robert, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przekł. i oprac. Andrzej Borowski, Kraków 2005.
- Danielewski Marcin, *Reliefy z murów kościoła Panny Marii w Inowrocławiu*, „Roczniki Historyczne”, LXXVII, 2011, s. 7–34.
- Davy Marie-Madeleine, *Symbolika romańska (XII w.)*, przekł. Krzysztof Wakar, Warszawa 2011.
- Dobrowolski Tadeusz, *Rzeźba. Sztuka przedromańska i romańska, 966–1240*, [w:] *Sztuka średniowieczna. Historia sztuki polskiej*, t. 1, red. Władysław Leśniewski, Kraków 1965, s. 100–131.
- Ducci Annamaria, *“Layer-Cake History”. Kubler and Focillon at Yale, January 1940 (starting from some manuscript notes)*, [w:] *Im Maschenwerk der Kunstgeschichte: eine Revision von George Kublers „The shape of time”*, wyd. Sarah Maupeu, Kerstin Schankweiler, Stefanie Stallschuss, Berlin 2014, s. 71–91.
- Focillon Henri, *The life of forms in art*, przekł. Charles Beecher Hogan, George Kubler, New York 1996.
- Frycz Jerzy, *Architektura i sztuka Inowrocławia*, [w:] *Dzieje Inowrocławia*, t. 2: *(Od 1919 r. do końca lat siedemdziesiątych)*, red. Marian Biskup, Warszawa–Poznań 1982, s. 417–501.
- Fuga Antonella, *Techniki i materiały*, przekł. Katarzyna A. Chmielewska, Warszawa 2008.
- Hearn Millard Fillmore, *Romanesque sculpture: the revival of monumental stone sculpture in the eleventh and twelfth centuries*, New York 1985.

- Herrmann Christofer, Winterfeld Dethard von, *Zisterzienser*, [w:] *Mittelalterliche Architektur in Polen: romanische und gotische Baukunst zwischen Oder und Weichsel*, t. 1, wyd. Christofer Herrmann, Dethard von Winterfeld, Petersberg 2015, s. 98–183.
- Hewner Katarzyna, *Funkcja rzeźb i rytów na murach romańskiego kościoła pw. Imienia NMP w Inowrocławiu: głos w dyskusji*, „Ziemia Kujawska”, XVII, 2004, s. 213–217.
- Hewner Katarzyna, *Kim był twórca romańskich rzeźb na murach kościoła Imienia Najświętszej Marii Panny w Inowrocławiu?*, „Ziemia Kujawska”, XIII, 1998, s. 151–157.
- Jarzewicz Jarosław, *Kościół romański w Polsce*, Kraków 2014.
- Jurkowlaniec Tadeusz, *Gotycka rzeźba architektoniczna w Prusach*, Wrocław 1989.
- Kaiser Wolfgang, *Architektura romańska w Niemczech*, [w:] *Sztuka romańska*, red. Rolf Toman, Olsztyn 2000, s. 32–73.
- Kasprowicz Jan, *Utworki literackie*, t. 4, oprac. Roman Loth, Kraków 1984.
- Kliś Zdzisław, *Krzyże iryjskie*, „Folia Historica Cracoviensia”, VIII, 2002, s. 277–290.
- Kondracki Jerzy, *Geografia regionalna Polski*, Warszawa 2001.
- Kowalski Jacek, *Grosspolen*, [w:] *Mittelalterliche Architektur in Polen: romanische und gotische Baukunst zwischen Oder und Weichsel*, t. 1, wyd. Christofer Herrmann, Dethard von Winterfeld, Petersberg 2015, s. 268–377.
- Koziejowski Wojciech, *Romański charakter stylowy architektury wieży na Zamku w Lublinie*, „Roczniki Humanistyczne”, XXIII, 1975, nr 5, s. 103–112.
- Leriche-Andrieu Françoise, *Einführung in die romanische Kunst*, przekł. Karl Kolb, Würzburg 1985.
- Lissok Michael, *Der Giebelschmuck von Bauten Tangermündes. Ein Beitrag zur Geschichte der spätgotischen Bauplastik in der Altmark*, [w:] *Die mittelalterliche Plastik in der Mark Brandenburg: Protokollband des internationalen Kolloquiums von 2. bis 4. März 1989 in der Staatlichen Museen zu Berlin Bodemuseum*, wyd. Lothar Lambacher, Frank Matthias Kammel, Berlin 1990, s. 66–72.
- Nødseth Ingrid Lunnan, *Reframing the margins: Marginalised sculpture on Gothic cathedrals: the human face as an aspect of the marginal in the cathedrals of Reims and Trondheim*, „Collegium Medievale”, XXVI, 2013, s. 3–26.
- Przybyszewski Bolesław, *Romańskie kościoły pielgrzymkowe*, Kraków 1979.
- Quirini-Popławski Rafał, *Rzeźba przedromańska i romańska w Polsce wobec sztuki włoskiej*, Kraków 2006.

- Reinfuss Roman, *Ludowa rzeźba kamienna w Polsce*, Wrocław 1989.
- Rosen-Przeworska Janina, *Ikografia wschodnioceltycka*, Wrocław 1976.
- Rosen-Przeworska Janina, *Przeżytki celtyckie i celto-scytyjskie na obszarze Polski*, „Archeologia Polski”, VIII, 1963, z. 1, s. 69–124.
- Sauerländer Willibald, *Alterssicherung, Ortssicherung und Individualsicherung*, [w:] *Kunstgeschichte: eine Einführung*, wyd. Hans Belting et al., Berlin 2008, s. 125–152.
- Sauerländer Willibald, *Das Jahrhundert der grossen Kathedralen: 1140–1260*, München 1990.
- Sauerländer Willibald, *Rzeźba średniowieczna*, przekł. Anna Porębska, Warszawa 2001.
- Schade Herbert, *Dämonen und Monstren: Gestaltungen des Bösen in der Kunst des frühen Mittelalters*, Regensburg 1962.
- Schapiro Meyer, *Über den Schematismus in der romanischen Kunst, Jurgis Baltrušaitis, La stylistique ornamentale dans la Sculpture Romane, Paris, Leroux 1931*, [w:] *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur: (1927–1937)*, red. Friedrich Antal, Bruno Fürst, Hildesheim–New York 1972, s. 1–21.
- Schmengler Dagmar, *Die Masken von Reims: zur Genese negativer Ausdrucksformen zwischen Tradition und Innovation*, Berlin 2016.
- Sedlmayr Hans, *Das erste mittelalterliche Architektursystem*, [w:] *idem, Epochen und Werke: gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte*, t. 1, München 1977, s. 80–139.
- Sedlmayr Hans, *Europäische Romanik im Lichte ihrer kritischen Formen*, [w:] *idem, Epochen und Werke: gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte*, t. 3, München 1982, s. 46–69.
- Sikorski Czesław, *Reliefy z murów kościoła Imienia Najświętszej Marii Panny w Inowrocławiu*, „Ziemia Kujawska”, XI, 1995, s. 17–34.
- Sikorski Czesław, *Świadkowie 800-lecia: encyklopedia wiedzy o zabytkach Inowrocławia*, oprac. Janina Sikorska, Inowrocław 2002.
- Słownik geograficzno-krajoznawczy Polski*, red. Maria Irena Mileska, Warszawa 1994.
- Soćko Adam, *Romańskie detale kamieniarskie kompleksu klasztorowego w Strzelnie w Muzeum Narodowym w Poznaniu. Uwagi na marginesie prac nad katalogiem zbiorów Galerii Sztuki Średniowiecznej*, [w:] *Visibilia et invisibilia w sztuce średniowiecza: księga poświęcona pamięci profesor Kingi Szczepkowskiej-Naliwajek*, red. Artur Badach, Monika Janiszewska, Monika Tarkowska, Warszawa 2009, s. 33–48.
- Sroka Zbigniew, *Zagrożenia i lęki średniowiecznych inowrocławian (problematyka płaskorzeźb i rytów na kościele pod wezwaniem Imienia Najświętszej Marii Panny*

- w Inowrocławiu), „Materiały do Dziejów Kultury i Sztuki Bydgoszczy i Regionu”, VI, 2001, s. 106–122.
- Sylwestrzak Hubert, Kachnic Jolanta, *Kamienne tworzywo sztuki*, Toruń 2010.
- Świechowski Zygmunt, przy udziale Ewy Świechowskiej, *Romanizm*, Warszawa 2006.
- Tatarkiewicz Władysław, *Historia estetyki*, t. 2, Warszawa 2015.
- Waszak Przemysław, *Dzieło sztuki jako ogniskowa pamięci ujęta na tle współczesnej problematyki dziedzictwa kulturowego. Jego rola w kształceniu. Studium przypadku*, [w:] *Studia i szkice z badań nad pamięcią zbiorową w Polsce w XX i XXI wieku*, red. Monika Opiola-Cegiłka, Joanna Szczutkowska, Bydgoszcz 2020, s. 155–169.
- Waszak Przemysław, *Krucyfiks z Kaplicy Jedenastu Tysięcy Dziewic w Bazylice Mariackiej w Gdańsku. Jego znaczenie i recepcja*, Toruń 2016.
- Waszak Przemysław, *Local and supra-regional significance of Romanesque sculpture and its place in art history: the example of bas-reliefs from a church in Inowrocław*, „Ars”, LIV, 2021, nr 2, s. 140–154.
- Weigert Hans, *Romanische Plastik in Europa*, red. Harald Busch, Bernd Lohse, Frankfurt am Main 1961.
- Williamson Paul, *Gothic sculpture, 1140–1300*, New Haven–London [1998].
- Wood Rita, *Paradise: the world of Romanesque sculpture*, York 2017.
- Worobiov Nikolaj, *Zur Neubegründung des Formalismus, Henri Focillon, Vie des formes. Paris, E. Leroux 1934*, [w:] *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur: (1927–1937)*, red. Friedrich Antal, Bruno Fürst, Hildesheim–New York 1972, s. 40–65.
- Woźny Jacek, *Kamienie kultowe jako relikty archaicznych i pogańskich wierzeń religijnych (na kanwie reliefów z kościoła pw. Imienia NMP w Inowrocławiu)*, [w:] *Z dziejów Kujaw i Pałuk. Studia dedykowane pamięci dr. Czesława Sikorskiego*, red. Jarosław Kozłowski, Marcin Woźniak, Inowrocław 2005, s. 32–46.
- Wyczółkowski Mariusz, „Baba” kamienna z Poganowa. *Wczesnośredniowieczne miejsce kultu Prusów*, [w:] *Baltowie i ich sąsiedzi: Marian Kaczyński in memoriam*, red. Anna Bitner-Wróblewska, Grażyna Iwanowska, Warszawa 2009, s. 605–633.

Local and supra-regional significance of Romanesque sculpture and its place in art history – the example of bas-reliefs from a church in Inowrocław – summary

The last twenty years have seen intensified research into Romanesque architecture in Poland. This paper addresses the issue of Romanesque sculpture and presents it by means of describing several projecting reliefs preserved in the Romanesque, partially reconstructed, church dedicated to the Name of the Blessed Virgin Mary, a symbol of Inowrocław. The church is important for the local community. Many publications on Romanesque masks and representations have been published since the 19th century, also recently. It is worth noticing that the opinions of researchers in the fields of history and history of art are inconsistent. This text addresses the ensemble of Inowrocław sculptures analysed from a contemporary research and methodological perspective in respect of the history of medieval art, as such an approach allows for complementing the state of research. Artistic analogies, aesthetic sources, and the practice of ornamenting the Houses of God with stone masks have been presented, and new interpretations of iconography, form, and meaning have been discussed. Formal issues concerning artistic geography, style, significance, meaning, and technique have been considered and compared. Besides, extensive reference has been made to the interpretation of the law of the frame. Another reference has been made with regard to the issue of the cultural meaning that was later provided to these popular artistic objects in Polish art history. A stylistic genesis and the closest formal analogies have been indicated. The starting point for the considerations presented herein was the notion of sites of memory.



Ilustracja 1

Inowrocław, kościół pw. Imienia Najświętszej Marii Panny, po rekonstrukcji z lat 1900–1902, widok od południowego wschodu. XII/XIII wiek. Fot. Herder Institut, Sammlung Keyser, nr 5g8 (przed 1945)



Ilustracja 2

Inowrocław, kościół pw. Imienia Najświętszej Marii Panny, częściowo rekonstruowany, widok od północnego wschodu, XII/XIII wiek. Fot. P. Waszak (2022)



Ilustracja 3

Inowrocław, kościół pw. Imienia Najświętszej Marii Panny, portal północny, maski, granit, XII/XIII wiek. Fot. P. Waszak (2022)



Ilustracja 4

Inowrocław, kościół pw. Imienia Najświętszej Marii Panny, portal północny, maska o zaokrąglonych rysach, granit, XII/XIII wiek. Fot. P. Waszak (2022)



Ilustracja 5

Inowrocław, kościół pw. Imienia Najświętszej Marii Panny, ściana północna, maska ze spiczastymi uszami, granit, XII/XIII wiek. Fot. P. Waszak (2022)



Ilustracja 6

Inowrocław, kościół pw. Imienia Najświętszej Marii Panny, ściana północna, mniejsza maska z przerysowanymi uszami, granit, XII/XIII wiek. Fot. P. Waszak (2022)



Ilustracja 7

Inowrocław, kościół pw. Imienia Najświętszej Marii Panny, ściana północna, brodata maska znajdująca się przejściowo w Bibliotece Kórnickiej PAN, granit, XII/XIII wiek. Fot. P. Waszak (2022)



Ilustracja 8

Inowrocław, kościół pw. Imienia Najświętszej Marii Panny, ściana północna, asymetrycznie ustawiona maska, granit, XII/XIII wiek. Czasowo w zbiorach Biblioteki Kórnickiej PAN. Fot. P. Waszak (2022)



Ilustracja 9

Strzelno, rotunda św. Prokopa, głowa Chrystusa z nieistniejącego tympanonu fundacyjnego, piaskowiec, 4. ćwierć XII wieku. Obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu, nr MNP P 19. Fot. Muzeum Narodowe w Poznaniu, S. Obst (2022)



Ilustracja 10

Reims, katedra Notre-Dame, chór, kamienny wspornik, jedna z „masek z Reims”, 1231–1233.
Fot. © Bildarchiv Foto Marburg, François Rothier, nr fm184503 (około 1867/1914)



Ilustracja 11

Jelitki, baba kamienna z głazu narzutowego, XII wiek. Fot. Herder Institut, Sammlung Clasen, nr 97008 (przed 1938)



Ilustracja 12

Różnowo, baba kamienna z głązu narzutowego, XII wiek. Fot. Herder Institut, Sammlung Clasen, nr 96689 (przed 1945)



Ilustracja 13

Mózgowo-Laseczno, baba kamienna, XII wiek. Fot. Herder Institut, Sammlung Clasen, nr 96691 (przed 1939)



Ilustracja 14

Braubach, Marksburg, zamek, kaplica św. Marka, kamienna maska – konsola późnoro-
mańska, 1234–1266. Fot. © Bildarchiv Foto Marburg, Thomas Scheidt, Christian Stein,
nr fmd463594 (2011)