

http://dx.doi.org/10.12775/SiMDzKTiR_T4.2021.003

Katarzyna Sinoracka

Muzeum Narodowe w Poznaniu

ORCID: 0000-0003-2190-5389

Gotycka Pieta z kościoła pw. św. Wawrzyńca w Kijewie Królewskim – przyczynek do badań nad warsztatami snycerskimi ziemi chełmińskiej na przełomie XIV i XV wieku

Czternastowieczna snycerska Pieta z kościoła pw. św. Wawrzyńca w położonym kilkanaście kilometrów na południe od Chełmna Kijewie Królewskim (il. 1), to interesujący zabytek sakralny – o oryginalnej formie rzeźbiarskiej i stosunkowo dużych rozmiarach, dokumentujący działalność lokalnych warsztatów snycerskich oraz postawy charakterystyczne dla późnośredniowiecznej pobożności pasyjnej. Figura ta nie doczekała się jak dotąd szczególnej uwagi badawczej; niniejszy artykuł – ujmujący monograficznie związaną z tym dziełem problematykę¹ – jest próbą zaakcentowania jego wartości historycznej i artystycznego znaczenia w panoramie średniowiecznej rzeźby ziemi chełmińskiej.

¹ Rzeźba była przedmiotem osobnego opracowania autorki: Katarzyna SINORACKA, Studium zabytkoznawcze gotyckiej Piety z kościoła św. Wawrzyńca w Kijewie Królewskim. Przyczynek do badań nad działalnością warsztatów snycerskich czynnych na przełomie XIV i XV wieku, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. Juliusza Raczkowskiego, prof. UMK, na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu, [mps], Toruń 2019 (dalej cyt.: SINORACKA 2019). Zaprezentowane tam ustalenia zostały zacytowane w katalogu malborskiej wystawy *Bilde von Prage*, zob. Monika JAKUBEK-RACZKOWSKA, Monika CZAPSKA, *Bilde von Prage. Czeska rzeźba kamienna stylu pięknego około 1400 w państwie krzyżackim w Prusach. Katalog wystawy czasowej w Muzeum Zamkowym w Malborku 17 października 2020–3 stycznia 2021*, Malbork 2020 (dalej cyt.: JAKUBEK-RACZKOWSKA / CZAPSKA 2020), s. 114–117, nr kat. 9.

Zachowane źródła potwierdzają istnienie parafii kijewskiej już w latach 70. XIII stulecia². Budowla zaliczana jest do grupy jednonawowych kościołów wiejskich wznoszonych na ziemi chełmińskiej w czasach krzyżackiego panowania (**il. 2**). Reprezentuje ona typ architektoniczny popularny na ziemi chełmińskiej w pierwszej połowie XIV wieku³. Zachowana substancja zabytkowa w postaci murów obwodowych potwierdza wczesne datowanie świątyni⁴. Jak się wydaje, na obecną jej formę wpływ miały wydarzenia XVII wieku: w 1616 roku ucierpiała ona w pożarze, a po kilkudziesięciu latach ponownie uległa zniszczeniu w czasie tzw. potopu szwedzkiego⁵. Wizytacje biskupie z 1647 roku wzmiankują we wnętrzu świątyni trzy ołtarze, drewnianą chrzcielnicę oraz Najświętszy Sakrament, a zatem można przypuszczać, że parafia zdołała szybko uporać się ze szkodami po pierwszej pożodze⁶. Kolejna jej odbudowa miała miejsce w latach 1666–1674, co upamiętnia tablica wmurowana we wschodnią ścianę kościoła, informująca o jego konsekracji przez biskupa Andrzeja Olszowskiego w 1674 roku⁷ (**il. 3**). Prace budowlane prowadzone były również w XVIII wieku – odnotowano je w 1704 roku oraz w połowie stulecia, kiedy to wzniesiono zachowaną do dziś drewnianą wieżę świątyni⁸. Kościół był ponownie odnawiany w latach 1889–1901, kiedy plebanem kijewskim był

² 3 VII 1277 r. pleban kijewski został powołany na stanowisko dziekana kapituły warmińskiej przez biskupa Anzelma: *Preußisches Urkundenbuch*, t. 1/2, Hg. Rudolf PHILIPPI, Königsberg 1882, nr 355. Wspomniany proboszcz to najpewniej Henryk Sonenberg, zob. Waldemar ROZYNKOWSKI, *Powstanie i rozwój sieci parafialnej w diecezji chełmińskiej w czasach panowania zakonu krzyżackiego*, Toruń 2000 (dalej cyt.: ROZYNKOWSKI 2000), s. 71.

³ Teresa Mroczo wskazała 53 jednonawowe kościoły wiejskie o genezie średniowiecznej w obrębie ziemi chełmińskiej, zob. Teresa MROCZO, *Architektura gotycka na ziemi chełmińskiej*, Warszawa 1980, s. 259.

⁴ Duży okręg parafialny również potwierdza jej wczesną metrykę. W XV w. okręg parafii kijewskiej tworzyły następujące osady: Bajerze, Dorposz, Kijewo Królewskie, Kijewo Szlacheckie, Napole, Płutowo oraz Szymborno, co znajduje potwierdzenie w późniejszych wizytacjach, zob. *Visitationes ecclesiarum dioecesis Culmensis et Pomesaniae Andrea Leszczyński episcopo, a. 1647 factae*, „Fontes”, 1900, z. 4, s. 38–39 (dalej cyt.: VISITATIONES 1647); *Visitationes episcopatus Culmensis Andrea Olszowski Episcopo A. 1667–72 factae*, „Fontes”, 7, 1903, z. 2 (dalej cyt.: VISITATIONES 1667–72 [1903]), s. 164–168; ROZYNKOWSKI 2000, s. 71.

⁵ Leszek PACHOŃ, *Kijewo Królewskie. Wiadomości historyczne o parafii i kościele*, Kijewo Królewskie 2009 (dalej cyt.: PACHOŃ 2009), s. 57.

⁶ W 1645 r. bp Kacper Działyński przekazał pieczę nad kościołem i plebanią kijewską ojcom dominikanom z Chełmna, zob. VISITATIONES 1647 [1900], s. 38–39; zob. *Diecezja toruńska, historia i teraźniejszość*, red. Stanisław KARDASZ (dalej cyt.: DIECEZJA TORUŃSKA), t. 4: *Dekanat chełmiński*, Toruń 1994, s. 117.

⁷ DIECEZJA TORUŃSKA, t. 4: *Dekanat chełmiński*, s. 117.

⁸ *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. 11: *Województwo bydgoskie*, red. Tadeusz CHRZANOWSKI, Marian KORNECKI, z. 4: *Powiat chełmiński*, Warszawa 1976 (dalej cyt.: KZSP 11/4), s. 98. Dzisiejsza drewniana wieża została ukończona zapewne w 1757 r., o czym przypomina blaszana chorągiewka na jej szczycie, zob. DIECEZJA TORUŃSKA, t. 4: *Dekanat chełmiński*, s. 120.

dr Ignacy Mieczysław Szwedowski⁹. Po drugiej wojnie światowej prace remontowe prowadzone były od 1947 roku, a później w latach 1967–1970 i 2002–2003¹⁰.

Kościół pw. św. Wawrzyńca w Kijewie Królewskim wyposażony jest w obiekty reprezentujące różne epoki historyczne, przeważnie w zabytki nowożytny. Wśród nich wyróżnia się nastawa ołtarza głównego będąca niegdyś elementem retabulum ołtarza głównego z kościoła franciszkańskiego w Chełmnie (il. 4)¹¹. W świątyni znajdują się jeszcze dwie regencyjne nastawy ołtarzy bocznych: św. Antoniego Padewskiego oraz św. Rocha (il. 5, 6). Ozdobą kościoła jest również pięć gotyckich figur: Pieta z końca XIV w., Madonna z Dzieciątkiem datowana na lata 1420–1430 oraz trzy rzeźby pochodzące najpewniej z XVI wieku – krucyfiks, Matka Boża Bolesna oraz św. Jan Chrzciciel z Grupy *Ukrzyżowania*¹². Wyposażenie kijewskiego kościoła jest niejednorodny, podobnie jak jego architektura. Jest to najpewniej wynik nakreślonych wyżej, burzliwych losów świątyni. Część obiektów stanowiła niegdyś wystrój innych przestrzeni liturgicznych, m.in. kościoła franciszkańskiego w Chełmnie. Zostały one przekształcone i zaadaptowane na użytek tej wiejskiej parafii.

Omawiana figura jest obecnie umiejscowiona w niszy ściennej po południowej stronie kościoła (il. 7). Lokalizacja ta wydaje się wtórna, bowiem nisza o nieustalonej pierwotnej funkcji i czasie powstania sięga posadzki; pozór „ławy architektonicznej” daje wysoki stolik przykryty obrusem, na którym ustawiono rzeźbę, nawiązując w ten sposób do innych aranżacji Piet we wnętrzach sakralnych (np. w kościołach w Nowym Mieście Lubawskim lub Mątowach Wielkich). Podkreślić należy, że obecności Piety w kościele pw. św. Wawrzyńca w Kijewie Królewskim nie wzmiankują żadne źródła. Siedemnastowieczne wizytacje biskupie – zarówno te z czasów bp. Andrzeja Olszowskiego, jak i bp. Andrzeja Leszczyńskiego – nie wymieniają podobnej rzeźby¹³. Piety nie wspominają również późniejsze wizytacje bp. Karola Hohenzollerna z lat 1785–1793¹⁴. Zastanawia wreszcie pominięcie dzieła w pracach inwentaryzacyjnych i katalogowych autorstwa Johanna Heisego, Bernharda Schmidta oraz

⁹ *Diecezja chełmińska. Zarys historyczno-statystyczny*, Pelplin 1928 (dalej cyt.: DIECEZJA CHEŁMIŃSKA 1928), s. 148.

¹⁰ Dariusz CHMIELEWSKI, Biała karta kościół pw. św. Wawrzyńca w Kijewie Królewskim, A/389 (wpis do rejestru 30.11.1929 r.); Małgorzata KOBAC, Kościół pod wezwaniem św. Wawrzyńca w Kijewie Królewskim, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Andrzeja Mietza, Akademia Bydgoska im. Kazimierza Wielkiego, Wydział Humanistyczny, Instytut Historii, [mpis], Bydgoszcz 2003 (dostęp: Archiwum Parafialne w Kijewie Królewskim), s. 25 (dalej cyt.: KOBAC 2003).

¹¹ KZSP 11/4, s. 99.

¹² DIECEZJA TORUŃSKA, t. 4: *Dekanat chełmiński*, s. 121.

¹³ VISITATIONES 1647 [1900], s. 38–39; VISITATIONES 1667–72 [1903], s. 164–168.

¹⁴ Wizytacje biskupa Karola Hohenzollerna 1785–1793 (1809), Dekanaty Brodnica, Chełmno i Nowe Miasto, Archiwum Diecezjalne w Pelplinie, zespół Culmensis, sygn. C 69 (dalej cyt.: WIZYTACJE 1785–1793), k. 194–199.

Karla H. Clasena, wydawanych przed drugą wojną światową, których wkład w całością wiedzy o średniowiecznym dziedzictwie ziemi chełmińskiej jest nie do przecenienia¹⁵. Istnienie rzeźby w Kijewie Królewskim nie znajduje potwierdzenia również w ważnej, polskojęzycznej publikacji *Diecezja chełmińska. Zarys historyczno-statystyczny*, która ukazała się w czasach, gdy ordynariuszem chełmińskim był bp Stanisław Wojciech Okoniewski¹⁶.

Kijewska Pieta trafiła do obiegu naukowego dopiero dzięki artykułowi Aleksandry oraz Zygmunta Świechowskich, poświęconemu pomorskim zabytkom sztuki gotyckiej, niewzmiankowanym w literaturze przed II wojną światową¹⁷. Większość badaczy upatrywała czasu powstania figury w okresie 1380–1390¹⁸, natomiast Monika Jakubek-Raczkowska zaproponowała datowanie na ok. 1400 rok¹⁹. Rzeźba opisywana była najczęściej jako najstarszy element wyposażenia kościoła pw. św. Wawrzyńca i wiązana z pobożnością wiejską²⁰. Zainteresowanie wzbudzała również jej ikonografia, chociaż zwykle widziano w niej materiał porównawczy dla obiektów o podobnej typologii²¹. Dotychczas nie zostało opublikowane żadne szczegółowe studium tego dzieła.

Zabytek – struktura i forma

Rzeźba kijewska (**il. 8**) o rozmiarach 127,5 × 60 cm i stosunkowo niewielkiej głębokości, wahającej się w granicach 30,5–34 cm, wykonana jest z kilku-

¹⁵ Johannes HEISE, *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreußen, Der Kreis Kulm*, H. 5, Danzig 1887; Bernhard SCHMID, *Die Bau- und Kunstdenkmäler. Der Ordenszeit in Preußen. I. Kulmer Land und Pomerellen (Danzig und Westpreußen)*, Marienburg 1939; Karl Heinz CLASEN, *Die mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preußen. Die Bildwerke bis zum Mitte des 15. Jahrhunderts*, Berlin 1939.

¹⁶ DIECEZJA CHEŁMIŃSKA 1928.

¹⁷ Artykuł poświęcony jest grupie rzeźb, tj. Madonnie z Bisztyńka oraz Pietom z Żarnowca, Kijewa Królewskiego, Stoczka i Robaw, zob. Aleksandra i Zygmunt ŚWIECHOWSCY, *Nieznane zabytki rzeźby gotyckiej na Warmii i Pomorzu Gdańskim*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 13 (1951), z. 1 (dalej cyt.: ŚWIECHOWSCY 1951), s. 95–108.

¹⁸ ŚWIECHOWSCY 1951, s. 102–104, KZSP 11/16, s. 98–99; DIECEZJA TORUŃSKA, t. 4: *Dekanat chełmiński*, s. 121; Jerzy WIĘCKOWIAK, *Piety gotyckie w sztuce religijnej Pomorza*, Pelplin 2002 (dalej cyt.: WIĘCKOWIAK 2002a), s. 64; TENŻE, *Piety pomorskie w rzeźbie, malarstwie i złotnictwie*, Pelplin 2002 (dalej cyt.: WIĘCKOWIAK 2002b), s. 68; PACHOŃ 2009, s. 59; Piotr WINTER, *Madonny i piety: szlakiem gotyckich figur*, Bydgoszcz 2016, s. 67; *25 lat Diecezji Toruńskiej*, Bydgoszcz 2017, s. 174; por. także niepublikowane materiały: WUOZ w Toruniu, Nr 2515. Wpis do rejestru 2.10.1984 r. Ewa RYGIELSKA (dalej cyt.: BIAŁA KARTA 1984); KOBĄK 2003, s. 28.

¹⁹ Monika JAKUBEK-RACZKOWSKA, *Tu ergo flecte genua tua. Sztuka a praktyka religijna świeckich w diecezjach pruskich państwa zakonu krzyżackiego do połowy XV wieku*, Pelplin 2014 (dalej cyt.: JAKUBEK-RACZKOWSKA 2014), s. 561.

²⁰ WIĘCKOWIAK 2002a, s. 64; WIĘCKOWIAK 2002b, s. 68; PACHOŃ 2009, s. 59.

²¹ ŚWIECHOWSCY 1951, s. 104.

nastu większych kawałków drewna lipowego²² zespolonych ze sobą za pomocą kołków (miejsca łączenia przykryto płótnem). Z tyłu figura została w części środkowej głęboko wydrążona za pomocą dłut łyżkowych²³, a od linii ramion Marii – ścięta i opracowana poziomymi pociągnięciami dłuta płaskiego (il. 9). W całości pokryta jest współczesnym, nieautentycznym opracowaniem malarskim oraz złoceniami (il. 10). Badania technologiczne pozwalają stwierdzić zakres miejscowego występowania reliktywów pierwotnego opracowania malarskiego, położonego na podwójnej warstwie zaprawy klejowo-kredowej oraz przeklejeniu płótnem²⁴. Fotografie autorstwa Wacława Górskiego, zamieszczone w publikacji ks. Jerzego Więckowiaka z 2002 roku, dokumentują odmienną kolorystykę figury²⁵. Obecne opracowanie malarskie zostało wykonane bez zrozumienia estetyki średniowiecznej polichromii rzeźby snycerskiej i w znacznym stopniu fałszuje odbiór figury; jest też zachowane w złym stanie²⁶.

²² Rzeźbiarską bryłę budują: połączone ze sobą dwie wzdłużnie cięte ćwiartki pnia, tworzące po zespoleniu korpus Marii wraz z nogami oraz fragmentem podstawy, a także mniejsze kawałki drewna, z których uformowano zarówno ciało Chrystusa, jak i uzupełnienia dla korpusu Matki Bożej: głowa Marii; prawe przedramię i dłoń Marii; lewa dłoń Madonny i przedramię; wieloboczny cokół wraz z bucikami oraz fałdowaniem sukni spodniej; głowa Chrystusa, razem z szyją oraz z lewym barkiem; tors wraz z lewym ramieniem i biodrami; jego lewe przedramię; lewa dłoń Syna Bożego (uzupełniona); jego prawa ręka i prawa dłoń (uzupełniona); jego prawa noga powyżej rzepki kolanowej wraz ze stopą; oraz lewa noga powyżej rzepki kolanowej wraz ze stopą. Ponadto można przypuszczać, iż osobno rzeźbiono fragment siedziska Marii u jej prawicy.

²³ Względnie wyrównana powierzchnia tyłu rzeźby, najpewniej przygotowana pod jej zaślepienie kawałkiem drewna, obecnie jest dość niedbale pokryta ciemnobrązową farbą. Odślonięta tylna powierzchnia kłosa zdradza miejsca czopowania fragmentów figury.

²⁴ Badania kijewskiej Piety wykonane na potrzeby cytowanej pracy magisterskiej przez dr. hab. Juliusza Raczkowskiego, prof. UMK oraz mgr. Adama Cupe, pozwoliły potwierdzić niewielki stopień występowania historycznych warstw malarskich wraz z gruntami, skrywanych pod współczesną polichromią, zob. SINORACKA 2019, s. 119–152. Miejscami występowania szczątków oryginalnej polichromii są: plastycznie formowane skrzepy krwi wokół rany Chrystusa w prawym jego boku; czerwień sukni spodniej Marii; fragment prawego przedramienia Marii; korona na głowie Zbawiciela.

²⁵ WIĘCKOWIAK 2002a, s. 65–66; WIĘCKOWIAK 2002b, s. 69–70. Poprzednia polichromia rzeźby widoczna jest również na zdjęciu w lokalnej gazecie z grudnia 2002 r., zob. „Głos Kijewa”, nr 5, grudzień 2002, s. 5. Niestety, Archiwum Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Toruniu nie dysponuje dokumentacją konserwatorską z prac przeprowadzonych na początku lat dwutysięcznych w Kijewie Królewskim. Biała karta obiektu wspomina ubytki mechaniczne figury, po których obecnie nie ma większego śladu – podczas konserwacji musiały one zostać uzupełnione i scalone. Należało do nich pęknięcie prawej stopy Chrystusa w jej najwyższej części a także liczne odsłonięcia warstwy malarskiej oraz gruntu. Ze zdjęć wykonanych nie później niż w 2002 r. wynika, że ówczesna laserunkowa polichromia bardziej podkreślała walory rzeźbiarskie zabytku, zob. BIAŁA KARTA 1984.

²⁶ Zła kondycja wierzchniej warstwy zadziwia, biorąc pod uwagę nie tak odległy czas jej wykonania. Przyczyną postępującego procesu niszczącego polichromii jest najpewniej niewłaściwa technologia wykonania warstwy malarskiej, a także spore roczne amplitudy temperatur, typowe dla naszej szerokości geograficznej oraz wahania wilgotności we wnętrzu zabytkowego kościoła.

Maria ukazana została jako dojrzała kobieta o pociągłym, naznaczonym cierpieniem obliczu. Jej postać jest lekko zdeformowana – wydłużona głowa osadzona na masywnym karku jest nieco za duża w stosunku do smukłego ciała Chrystusa, o wąskich ramionach i drobnych kończynach; uwagę zwraca również nienaturalne wyolbrzymienie dłoni Matki. Tronując na płytkiej ławie, ujmuje ona bezwładne ciało Syna, sztywno ułożone na jej szeroko rozstawionych kolanach. Prawą ręką podtrzymuje je od tyłu, chwytając Umęczonego za prawy bark, drugą natomiast obejmuje je od przodu – jej lewa dłoń ułożona jest na podbrzuszu Jezusa. Wygięta sylwetka Marii przywodzi na myśl kontrast – głowa, ramiona oraz skośnie ustawione na podstawie czubki stóp zwrócone są w prawo, natomiast biodra zdają się być skręcone w lewo. Takie upozowanie postaci sugeruje jej aktywność, wprowadza dynamikę do zrównoważonego układu kompozycyjnego rzeźby. Pozornie tylko „niezborna” kompozycja jest celowym zabiegiem snycerza, którego zadaniem było wyeksponowanie martwego ciała Syna Bożego, co podkreślają balansujące kierunki oraz subtelne poruszenie sylwetki Matki (il. 11).

Maria odziana jest w przylegającą suknię spodnią (obecnie czerwoną) o pogłębionym dekolcie²⁷ i wąskich rękawach z przedłużonymi na śródrezcze mankietami oraz w bogato drapowany płaszcz (obecnie ciemnobłękitny). Stopy w spłaszczonych, spiczasto zakończonych brązowych trzewikach, skręcone są w prawo i ustawione równolegle względem siebie na obłej podstawie. Głowę okrywa białe maforium, przesłaniające niemal zupełnie włosy, imitujące mięsistą, dość grubą tkaninę o miękkich układach, zsuniętą na czoło. Powierzchnię chusty zdobią rytmiczne, spłaszczone fałdki „na zakładkę”, rozmieszczone symetrycznie od czubka głowy (co daje kaligrafię rąbka chusty nad czołem) i opadające po bokach twarzy w formie kaskad. Welon spływa na ramiona Marii w ten sposób, że prawa jego poła jest na piersiach łukowato poprowadzona ku lewemu ramieniu i schowana pod spływającą kaskadowo lewą połą maforium.

Ciało Chrystusa jest lekko „pulpitowo” przechylone w stronę odbiorcy. Proporcje Zbawiciela są nieco zachwiane (pomniejszone) względem Marii oraz nieznacznie zdeformowane – jego głowa jest zbyt duża w stosunku do reszty ciała, tors wydłużony, dłonie wyolbrzymione, a partia nóg – skrócona. Wyobrażone plastycznie ciało nosi ślady pośmiertnego zeszywnienia – głowa jest odchylona, osadzona na grubej sztywnej szyi; bezwładne ręce są wyprostowane – prawa wspiera się poziomo na kolanach Matki, która podtrzymuje także lewą rękę Syna. Ślady męki zaakcentowano z wyczuwalną dbałością o dekoracyjność szczegółów. Brzuch Zbawiciela jest wyokrąglony, jakby w pośmiertnym

²⁷ Dekolt ten podczas ostatnich prac konserwatorskich został podwyższony, rzeźbiarsko zaznaczona krawędź bordiury została bez zrozumienia zignorowana.

wzdęciu. Klatka piersiowa ukształtowana została sumarycznie, miękkie wgłębienia oraz gładkie wypukłości oddają zarys żeber oraz trzonu mostka; silnie zaakcentowana jest rana w boku, o soczewkowatym obrysie, okolona plastycznymi skrzepami krwi (il. 12). Kończyny Chrystusa potraktowano syntetycznie, zaznaczając wyobloną nasadę ramion, ogólną muskulaturę i stawy łokciowe; dłonie o spłaszczonych śródreżcach mają rozczapierzone, osobno rzeźbione palce o lekko zgiętych, zaakcentowanych knykciach. Nogi, ugięte w kolanach pod kątem prostym, są rozsunięte, ustawione równolegle względem siebie i opadają w dół w ten sposób, że stopy nie dotykają podłoża. Zbudowane są z walcowatych brył o uwydatnionych mięśniach łydek, rzepkach kolanowych oraz stawach skokowych i kostkach, ponadto charakteryzują się ostro ściętym przednim brzegiem piszczeli (il. 13). Spłaszczone, nieco zbyt duże stopy są usztywnione. Plastycznie zaznaczono ścięgnię paliczków oraz wałek skórny wokół trójkątnych głębokich ran w obwódce plastycznych kropli krwi. Palce są ciosane osobno, ale grubo, i są nienaturalnie równe (ale z pogrubionym paluchem). Biodra Umęczonego przepasane są krótkim, ściśle przylegającym i bardzo płasko drapowanym perizonium, o zwartej formie i rąbkowanym brzegu.

Twarze postaci zostały uformowane w podobny sposób, ich modelunek rzeźbiarski jest czytelny mimo grubo położonej warstwy malarskiej²⁸. Zostały wyrzeźbione syntetycznie, ale z zamiłowaniem do dekoracyjności. Wprawiony w swym fachu twórca zmyślnie posłużył się kontrastem – twarz Chrystusa nie jest wolna od idealizmu, natomiast Maria została ukazana zgodnie z naturalistyczną konwencją, jako dojrzała kobieta. Wielce prawdopodobne, iż późniejsza polichromia złagodziła ekspresję jej oblicza – wydaje się, iż pierwotnie dramatyzm przedstawienia był silniej podkreślony. Włosy obu postaci ukształtowane są w niemal identyczny sposób: mają formę zwartej bryły, opadającej na kark i ciętej równoległymi żłobieniami o graficznym charakterze, dającymi efekt regularnych fal²⁹. Oblicze Marii jest pociągłe – o wysokim czole, długim prostym nosie i wąskich ustach – ale nieco opuchnięte (lekko obrzmiałe zwłaszcza w partii zuchwy), naznaczone ekspresyjną mimiką: brwi są wysoko uniesione, kąciki ust skierowane w dół, a czoło znaczą dwie diagonalne bruzdy (symetryczne fałdy skórne układają się w V-kształtny łuk, biegnący od nasady nosa). Uniesione łuki brwiowe opadają ukośnie wzdłuż skroni, nieduże oczy o migdałowym kroju mają lekko opuszczone zewnętrzne kąciki i osadzone są w głębo-

²⁸ Uwidacznia się on w intensywnym świetle skośnym.

²⁹ Ich modelunek jest nieco urozmaicony, bowiem zarówno u Chrystusa, jak i u Marii, pojedyncze kosmyki włosów rozmieszczone symetrycznie po dwóch stronach głowy posiadają odmienną grubość względem pozostałych. Zasada ta jest bardziej uchwytna w przypadku ufryzowania Chrystusa. Okazalsze pukle, modelowane bardziej plastycznie od nasady głowy, formują się meandrycznie, raz stykając się z twarzą, raz stanowiąc najdalej wysunięty punkt zwartej bryły włosów. Drobniejsze kosmyki, zaznaczone płytkim cięciem, są podporządkowane dominującym pukłom.

ko drażonych oczodołach. Silnie wybrany materiał wokół wypukłych, miękko opracowanych powiek potęguje odczucie ich opuchnięcia a ukośne drażnienia, biegnące od partii przynosowej i wkraczające w policzki, dają efekt podkrężenia oczu. Nos o szerokiej płaskiej nasadzie jest długi i wydatny, o rozchylnych skrzydełkach, szeroka rynienka podnosowa jest nieznacznie wgłębiona. Skrzydełka są na zewnątrz mocno podcięte i łączą się z łukowatymi bruzdami okołososowymi. Usta są drobne (pierwotnie były lekko rozchylone, co fałszuje obecnie polichromia), nieznacznie wystające poza szerokość nosa, o dość wąskich, ale plastycznych wargach wygięte dla zaznaczenia cierpienia kącikami w dół. Krągły podbródek Marii wyróżnia się swym stosunkowo dużym rozmiarem, dekoruje go charakterystyczny płaski i dość szeroki dołeczek (il. 14, 19).

Ascetyczne oblicze Chrystusa cechują harmonijne proporcje. Powierzchnia imitująca skórę opracowana jest tak, jak gdyby była ona napięta do granic możliwości – zdaje się rozpinać na kostnym „rusztowaniu” wychudzonego oblicza. Charakteryzuje się ono wysokim czołem, pod którym widnieją mocno zaznaczone łuki brwiowe. Poniżej, w miękko opracowanych oczodołach, tkwią duże, silnie wypukłe oczy, osłonięte ciężkimi powiekami. Opuszczone, masywne *palpebrae superioris* są zakończone grubą, ostrą krawędzią. Twarz charakteryzują płasko ścięte, zapadnięte policzki, o szeroko rozstawionych, uwydatnionych kościach jarzmowych. Nos jest stosunkowo drobny, prosty, o wydatnym czubku i plastycznych rozchylonych skrzydełkach; w ustach o rozchylonych wąskich wargach widać górny rząd plastycznie opracowanych zębów. Górną wargę przesłaniają wąsy, opracowane jako zwarta masa, o znaczącej grubości i „postrzępionej” dolnej krawędzi. Monolityczna materia zarostu została urozmaicona nieco niżej płytko modelowanymi, drobnymi pukielkami pokrytymi żłobieniami. Dwuszcpicowa broda Chrystusa została zakomponowana symetrycznie i rozrzeźbiona w regularne plastyczne fale (il. 15). Mimo uzupełnień struktury i pokrycia wtórną polichromią opracowanie rzeźby pozwala stwierdzić jej dobrą klasę warsztatową.

Treści ideowe i problematyka warsztatowa

Jak dotąd, rzeźba z kościoła św. Wawrzyńca w Kijewie nie doczekała się prawidłowej interpretacji³⁰. Ukształtowanie jej formy, zmierzające do efektów silnej dolorystycznej ekspresji, wpisuje ją w potrzeby pobożności pasyjnej, charakterystycznej dla późnego średniowiecza i pozwala szukać dla niej szczegól-

³⁰ Najbliżej trafnej jej oceny była Monika Jakubek-Raczkowska, która słusznie wymieniła cechy formalne figury potwierdzające wpływ parleryzmu na jej wygląd, jak również nawiązanie do typu *Pietry corpusculum*: JAKUBEK-RACZKOWSKA 2014, s. 561.

nego miejsca i funkcji³¹. Zleceniodawcy dzieła zdecydowanie zależało, aby rany Chrystusa oraz cierpiąca twarz Marii ogniskowały spojrzenia odbiorców i wywoływały silne emocje, sprzęgające się z kultem Pięciu Ran oraz cziłą Marii jako Współodkupicielki³². Jak się wydaje, dzieło to unaocznia wizję dolorystyczną zaczerpniętą z mistyki, przede wszystkim franciszkańskiej, w tym – z tekstów św. Bonawentury i stanowi zachętę dla wiernych do rozmyślenia nad zbawczą Męką Chrystusa³³, ale też niesie konotacje eucharystyczne³⁴. Rzeźba stanowi swojego rodzaju plastyczne *exemplum* idei *Corredemptio Mariae*; zadaniem

³¹ Popularyzacja wizerunku Piety w 2. poł. XIV w. zbiegła się z wieloaspektowym „kryzysem uropy” ok. 1400 r. Borykano się wówczas z klęskami naturalnymi, nawracającymi falami epidemii dżumy, głębokim kryzysem Kościoła oraz gorszą *prosperity* gospodarki, zob. Maria PIWOCKA, *Pieta w polskiej rzeźbie gotyckiej*, („Nasza Przeszłość” 24), 1966, (dalej cyt.: PIWOCKA 1966), s. 9–10; por. *Europa 1400. Die Krise des Spätmittelalters*, Hg. Ferdinand SEIBT, Winfried EBERHARD, Stuttgart 1984.

³² Rolę Marii w Zbawczej Męce Chrystusa podkreślał już św. Bernard. Zainicjował on ściśle powiązanie myśli chrystologicznej z uwielbieniem Niepokalanej, zob. Kazimierz MATWIEJUK, *Życie liturgiczne w klasztorach cysterskich przed Soborem Watykańskim II*, Warszawa 2009, s. 44–47; Adam RYBICKI, *Compassio Mariae w chrześcijańskim życiu duchowym. Studium na przykładzie polskiej średniowiecznej literatury i sztuki religijnej*, Lublin 2009 (dalej cyt.: RYBICKI 2009), s. 67. Rozważania św. Bernarda kontynuowały żeńskie zakony. Mistyczki z klasztoru cysterek w Helftzie w Saksonii zasłynęły z wielkiej czci, jaką darzyły Najświętszy Sakrament oraz Serce Jezusowe; dostrzegały one w Marii *Corredemptrix*, uznając jej udział w Męce Chrystusa, zob. Stanisław KIELTYKA SOCist., *Święty Bernard z Clairvaux*, Kraków 1983, s. 328; Frances BEER, *Kobiety i doświadczenie mistyczne w Średniowieczu*, przekł. Andrzej BRANNY, Kraków 1996, s. 143–144. Idea *compassio Mariae* oraz *Corredemptio* dojrzała za sprawą mistyków mendykanckich. Dominikanin Henryk Suzo w swojej *Büchlein von der ewigen Weisheit (Księga Mądrości Przedwiecznej)* opisywał m.in. współcierpienie Marii stojącej pod krzyżem, a także złożenie ciała martwego Chrystusa na kolanach Marii, zob. bł. Henryk SUZO, *Księga Mądrości Przedwiecznej*, przekł. Wiesław SZYMONA OP, Poznań 1983, s. 121–134 oraz 137. Idea Współcierpienia Marii podczas Męki Syna Bożego zajęła wyjątkowe miejsce w pismach mistyków franciszkańskich, zwłaszcza św. Bonawentury, Jana de Caulibus oraz Jakuba z Mediolanu, zob. PIWOCKA 1966, s. 12; *Antologia mistyków franciszkańskich. Wiek XIII–XIV*, red. Salezy KAEEL, OFMCap., t. 2, Warszawa 1986, s. 105, 130–131; Anna BŁĄŻEJEWSKA, *Gotycka rzeźba Marii z ciałem Chrystusa z Ostródy: plastyczna interpretacja wizji mistycznej*, Toruń 2005, s. 120–123; RYBICKI 2009, s. 68.

³³ Zob. np. św. Bonawentury *Rozmowa z samym sobą*. „Duszo moja, ocknij się teraz, popatrz na twego Chrystusa. Zobacz tę twarz, jasną niezmiennym blaskiem, ale ze względu na ciebie zakrytą wbrew swej jasności, twarz o pięknym wyglądzie, ale opuchłą wbrew swej piękności; twarz uroczą i miłą, ale splutą wbrew swemu urokowi; twarz co żąda i wymaga miłości, ale zelżona wbrew jej pożądaniu. Patrz i rozważaj, co Pan uczynił na ziemi. Bóg jest wyśmiany, żebyś Ty był wolny, niepokalany Baranek zostaje zabity, żeby ci zastawić ucztę; krew i woda wyciekła z jego przebitego boku, żeby cię napoić”, cyt. za: ŚW. BONAVENTURA, *Pisma ascetyczno-mistyczne*, Warszawa 1984, s. 48.

³⁴ Odnowa życia Kościoła miała się dokonać poprzez każdą umocnioną w wierze jednostkę, doszło do popularyzacji indywidualnej praktyki pobożnościowej. Postulowano częste przyjmowanie komunii św., powiązane ze szczególnym pragnieniem oglądania hostii; promowane przez Mateusza z Janova oraz Jana Miliča z Kromeriza postawy eucharystyczne stanowiły ważny element praskiej *devotio moderna*, zob. Pavel SPUNAR, *Česká devotio moderna – fikce a skutečnost*, „Listy filologicke / Folia philologica”, 127, 2004, No. 3/4, s. 363–366; JAKUBEK-RACZKOWSKA 2014, s. 111–112.

dzieła było podkreślenie roli Marii w dziele Odkupienia i włączenie patrzącego w krąg indywidualnych przeżyć w ramach mistycznego współcierpienia (*Compassio*).

O efekcie tym zdecydowały konkretne rozwiązania warsztatowe. Charakterystyczne wydaje się zwłaszcza „wieloplanowe” zakomponowanie figury, której poszczególne partie cechuje zróżnicowanie rzeźbiarskiej powierzchni: ostro cięta draperia szat Marii przyjmuje funkcję „tła” dla subtelniej modelowanego ciała Syna, którego materia rzeźbiarska jest wygładzona. Kontrast między obłóściami nagiego ciała Chrystusa a draperią szat Marii o ostrym dukcie i twardym modelunku potęguje odczucie jego cielesności, wysuwa je na pierwszy plan. Jest ono przechylone ku widzowi, celowo wystawione na ogląd odbiorców, zeszywniałe; swoją masą powinno przygnieść Marię, stanowić dla niej fizyczny ciężar. Mimo to, Matka podtrzymuje je przed sobą bez wysiłku, eksponując je niczym kapłan w akcie podniesienia. Przez ten szczególny gest ostentacji przedstawienie nabiera sensu eucharystycznego. Nienaturalnie duża głowa Marii to wynik celowej rzeźbiarskiej stylizacji, która ma podkreślić ekspresję jej oblicza i przykuć uwagę widza (zabieg ten sugeruje również, że figura pierwotnie mogła być prezentowana nieco wyżej). Z kolei swoista „dekoracyjność” plastycznie formowanych śladów Męki ma sprzyjać długotrwałemu wpatrywaniu się w nie.

Pod względem typu oraz ikonografii Pieta kijewska jest kompilacją motywów zarówno retrospektywnych, jak i aktualnych dla sztuki około 1400 roku. Kompozycja opiera się na grze kierunków horyzontalnych i wertykalnych, a w widoku frontalnym niemal wpisuje się w obrys kwadratu³⁵. Ekspozycja ciała Zbawiciela o zafałszowanych proporcjach przywodzi na myśl typ *Piety corpusculum*, na co zwróciła uwagę po raz pierwszy M. Jakubek-Raczkowska³⁶. Odwołanie to ściśle związane jest z teologiczną wymową wizerunku, ukazującego Marię jako źródło Zbawienia, *Corredemptrix*. Układ „zawieszonych”, zgiętych w kolanach nóg Zbawiciela, niedotykających podłoża, kieruje ku rozwiązaniom formalnym typu tzw. schodkowego, „mistycznego” (z pocz. XIV w.). Prosta ława, na której posadowiono Marię, stanowi również odwołanie do tej koncepcji. Do rozwiązań znanych z przedstawień nurtu mistycznego (*crucifixi dolorosi* oraz Piet mistycznych) należy trójwymiarowa dekoracja formowana w gruncie, okalająca plastyczną ranę w boku Zbawiciela, przypominająca swym kształtem winne grono³⁷. Przedstawione motywy, jak się wydaje – silnie retrospektywne

³⁵ Zwłaszcza w górnej partii jest ono zeszywniałe. Kierunek wyznaczany przez rozprostowane ręce tożsamy jest z tym, który wyznacza horyzontalnie położony korpus. Ciało Syna Bożego zobrazowano w stanie pośmiertnego zeszywnienia, poprzez naturalny proces ukazano jego boskie Człowieczeństwo.

³⁶ JAKUBEK-RACZKOWSKA 2014, s. 561.

³⁷ O związku *crucifixi dolorosi* z Pietami mistycznymi oraz o technologii wykonania plastycznie formowanych ran Zbawiciela, zob.: Monika ALEMANN-SCHWARTZ, *Crucifixus dolorosus. Beiträge*

– w umiejętny sposób połączone zostały z aktualnymi rozwiązaniami typologicznymi Piet stylu pięknego przełomu XIV i XV wieku. Pewne zasady kompozycyjne omawianej figury zdają się być zaczerpnięte z tradycji horyzontalnych Piet o czeskiej proweniencji. Układ rzeźby opiera się na grze dwóch kierunków – pionowego i poziomego, ponadto kompozycję kijewską nieomal można wpisać w kształt kwadratu³⁸. Plastycznie formowane ciało Chrystusa ułożone jest horyzontalnie na kolanach Marii, zgodnie z aktualnymi około 1400 roku tendencjami. Sztwywno rozprostowane ręce Syna Bożego przywodzą na myśl układ znacznie starszej, nieistniejącej (lub zaginionej) Piety z kościoła św. Marii Magdaleny we Wrocławiu³⁹, ale układ dłoni Marii podtrzymującej ciało Chrystusa na prawym jego barku⁴⁰ i wsparcie lewicy Zbawiciela na jej przedramieniu mają znacznie młodsze, czeskie analogie⁴¹ (il. 16).

Połączenie retrospekcji z nowymi rozwiązaniami można śledzić nie tylko w typie, ale i w stylu tej niezwyklej rzeźby. Konwencja jej warsztatu uformowała się na styku różnych tradycji rzeźbiarskich. Z plastyki tzw. stylu Madonn na lwach wywodzą się pewne detale figury: przedłużone mankiety wąskich

zur *Polychromie und Ikonographie der rhenischen Gebelkruzifixe*, (Diss. Bonn 1973), Bonn 1976, s. 170–176, zwł. s. 173–174. Pieta z Bonn oraz Pieta z Wetzlar mają podobnie kształtowaną dekorację, zob. Johannes TAUBERT, *Polychrome Sculpture. Meaning, Form, Conservation*, Los Angeles 2015, s. 34.

³⁸ Do cech charakterystycznych tej grupy obiektów powstających w latach ok. 1360–1400 o czeskich oraz śląskich początkach należą: gra kierunków horyzontalnych oraz diagonalnych; wpisanie kompozycji w kształt zbliżony do kwadratu; pulpitowy układ plastycznie oddanego ciała Zbawiciela, którego korpus ostatecznie „układa się” w linii horyzontalnej, zob. Ludmila KVAPILOVÁ, *Vesperbilder in Bayern von 1380 bis 1430 zwischen Import und einheimischer Produktion*, Petersberg 2017 (dalej cyt.: KVAPILOVÁ 2017), s. 50.

³⁹ TAMŻE, s. 51. Figura znajduje się na liście strat wojennych. Wspomniany zabytek, datowany na l. ok. 1365–1370, jest wiązany z działalnością strzechy budowlanej praskiej katedry, co więcej – przypisuje się ją mistrzowi Piotrowi Parlerowi; zob. m.in.: Jiří FAJT, Robert SUCKALE, *Madonna aus der Magdalenenkirche in Breslau*, hasło [w:] *Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310–1437*, Ausstellungskatalog, Praha, Správa Pražského hradu, Hg. Jiří FAJT, unter Mitarbeit von Markus HÖRSCH, Andrea LANGER, München–Berlin 2006, s. 226. W literaturze funkcjonuje przekonanie, iż nie jest to czeski import, a raczej praca przybyłego do Wrocławia mistrza, który to dla tej samej świątyni wykonał również figurę Madonny z Dzieciątkiem, zob. Romuald KACZMAREK, *Rzeźba architektoniczna XIV wieku we Wrocławiu*, Wrocław 1999, s. 277. O rzeźbie Marii z Dzieciątkiem, która obecnie znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, zob. Jakub ADAMSKI, *Figura Madonny z Dzieciątkiem z kościoła św. Marii Magdaleny we Wrocławiu. O Piotrze Parlerze jako rzeźbiarzu oraz obecności sztuki parlerskiej na Śląsku w czasach luksemburskich*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie. Nowa Seria”, 40, 2015, nr 4, s. 69–113.

⁴⁰ Im bliżej 1400 r. oraz „stylu Pięknych Piet”, prawa dłoń Marii, podtrzymująca korpus Zbawiciela, układana była coraz wyżej – od pleców, poprzez prawy bark Chrystusa, aż po jego głowę, zob. KVAPILOVÁ 2017, s. 51.

⁴¹ Np. Pieta z Kościerzyny, na co zwróciła uwagę Monika Jakubek-Raczkowska, zob. JAKUBEK-RACZKOWSKA / CZAPSKA 2020, s. 115.

rękawów oraz kształt dekoltu sukni spodniej Marii, jak również twardo cięte, sporych rozmiarów dłonie, o skróconym śródreżcu oraz długich, walcowatych palcach⁴². Na uwagę zasługuje fakt, że w odróżnieniu od rzeźb zrealizowanych w tej konwencji stylistycznej, kijewska Pieta posiada jednak znaczny wolumen, jest niemal pełnoplastyczna, szczegółowo opracowana z trzech stron, a w partii głowy Marii czy sylwety Chrystusa – także od tyłu⁴³. Modelowana jest też bardziej miękko, z pewną tendencją do idealizacji, która wyraża się szczególnie w opracowaniu twarzy Zbawiciela. Rozwiązanie pofałdowań szat Marii (zwłaszcza fałda sukni spodniej, wywijająca się językiem na podstawie między jej stopami⁴⁴) oraz karbowania perizonium a także rąbka maforium zawiniętego miękko wokół dekoltu, wywodzą się z czeskiego stylu pięknego, co w zestawieniu ze wskazaną wyżej adaptacją pewnych motywów typologicznych może sugerować, że autor kijewskiego zabytku znał z autopsji dzieła proveniencji czeskiej, importowane do państwa krzyżackiego w Prusach w końcu XIV wieku⁴⁵.

Pod względem charakterystycznej, dość kompilacyjnej formy (z tendencją do ekspresyjnego oddziaływania i przerysowania proporcji), rzeźba kijewska dobrze wpisuje się w charakter lokalnej twórczości przełomu XIV i XV wieku⁴⁶. Charakteryzuje się przy tym sporym indywidualizmem, dobrą klasą i – co już podkreślono wyżej – dość dużymi rozmiarami. Ważne wnioski w zakresie proveniencji warsztatowej przynosi zestawienie tego dzieła z rzeźbami snycerskimi zachowanymi na obszarze ziemi chełmińskiej powstałymi pod koniec XIV wieku, przypisywanymi do warsztatu wyłonionego na podstawie analiz porównawczych przez Monikę i Juliusza Raczkowskich i zogniskowanego wokół rzeźby

⁴² Cechy te wymienili M. i J. Raczkowscy, pisząc o Piecie ze Świerczynek. Pewne tylko rozwiązania przywodzą na myśl autorom plastykę kręgu Madonn na lwach – sugerują oni brak silniejszych związków z grupą obiektów powstałych w tej tendencji, zob. Monika JAKUBEK-RACZKOWSKA, Juliusz RACZKOWSKI, *Gotyckie rzeźby z kościoła w Świerczynekach. Przyczynek do badań nad średniowiecznym dziedzictwem Torunia*, [w:] *Stare i nowe dziedzictwo Torunia*, red. Juliusz RACZKOWSKI, („Studia i materiały dziedzictwa kulturowego Torunia i regionu” 1), Toruń 2013 (dalej cyt.: RACZKOWSCY 2013), s. 115.

⁴³ Rzeźba kręgu Madonn na lwach jest odmianą reliefu, która bazuje na stosowaniu iluzji linearnej. Dzięki odpowiedniemu zakomponowaniu figury w rzeczywistości płytką masą rzeźbiarską wydaje się pełnoplastyczna. W genezie stylu upatruje się inspiracji malarstwem, zwłaszcza italijskim. Rzeźby kręgu Madonn na lwach opracowywano tylko z jednej strony, przeznaczone były one do oglądu frontalnego, zob. Zofia BIAŁOWICZ-KRYGIEROWA, *Studia nad snycerstwem XIV wieku w Polsce*, cz. 1: *Początki śląskiej tradycji ołtarza szafowego*, („Prace Komisji Historii Sztuki” 12), Poznań 1981, s. 6–8.

⁴⁴ Podobnie kształtowana fałda zdołała wspomniany wcześniej zabytek wrocławski, jak również Pietę pochodzącą z kościoła klasztorного praskich benedyktynek – obie wczesne realizacje typu horyzontalnego.

⁴⁵ Zob. na ten temat: JAKUBEK-RACZKOWSKA / CZAPSKA 2020, s. 31–61, 129–135; o Piecie z Kijewa w tym aspekcie – s. 115.

⁴⁶ Zob. niedawną charakterystykę zjawiska: TAMŻE, s. 71–81.

Chrystusa w Grobie z pofranciszkańskiego kościoła Mariackiego w Toruniu⁴⁷. Raczkowscy widzieli w niej reprezentantkę tzw. turpizmu gotyckiego. Na jej formę złożyła się tradycja monumentalnej rzeźby o czesko-śląskim lub południowoniemieckim pochodzeniu, jak również retrospektywne rozwiązania warsztatowe przywodzące na myśl nurt mistyczny⁴⁸. Z warsztatem Chrystusa w Grobie Elżbieta Pilecka powiązała relikwiarz hermowy św. Klary, zauważając pokrewieństwo stylistyczne toruńskich figur ze środowiskiem frankońskim i norymberskim⁴⁹. Raczkowscy powiązali z nim także zespół rzeźb z końca XIV wieku zachowany w kościele w Świerczynkach⁵⁰. Oeuvre warsztatu można powiększyć również o Madonnę na masce lunarnej z kościoła św. Jakuba w Toruniu⁵¹. Pracownia ta, silnie wydobywająca ekspresję przedstawień, mogła wywodzić swój styl ze Śląska⁵².

Rzeźba kijewska, choć delikatniejsza w ogólnym oddziaływaniu, bliska jest w twardym opracowaniu oraz w szczegółach formy pracom tego warsztatu⁵³. Wskazuje na to porównanie z Pietą w Świerczynkach (il. 17). Postać Chrystusa charakteryzuje tam syntetycznie modelowany, wydłużony tors o kośćcu schematycznie tylko zaznaczonym, walcowatych kończynach, „bulwiastych” stawach; korona cierniowa ma formę pojedynczego torusa. Twarze postaci ujęte są przez syntetycznie oddane włosy, które mają charakter monolitycznych brył pokrytych płytkami żłobieniami. Oblicza figur są opracowane według zbliżonego do Kijewa Królewskiego schematu – wysokie czoła, płasko ścięte kości

⁴⁷ Ekspozowana obecnie w oddziale Muzeum Okręgowego w Toruniu w Ratuszu Starego Miasta, datowana jest na ok. 1400 r., zob. Monika JAKUBEK-RACZKOWSKA, Juliusz RACZKOWSKI, *Gotycka figura w Grobie i jej miejsce w przestrzeni liturgicznej kościoła franciszkanów w Toruniu*, [w:] *Dzieje i skarby kościoła Mariackiego w Toruniu, Materiały z konferencji przygotowanej przez Toruński Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki przy współpracy Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 14–16 kwietnia 2005*, red. Katarzyna KLUCZWAJD, Toruń 2005, s. 181–202 (dalej cyt.: RACZKOWSCY 2005); Anna BŁAŻEJEWSKA, Elżbieta PILECKA, *Sztuka średniowieczna*, [w:] Anna BŁAŻEJEWSKA et al., *Dzieje sztuki Torunia*, Toruń 2009, s. 126–127.

⁴⁸ RACZKOWSCY 2005, s. 200–201.

⁴⁹ PILECKA 2002, s. 156.

⁵⁰ Zob. RACZKOWSCY 2013, s. 112–118.

⁵¹ SINORACKA 2019, s. 90–91, 96; por. wnikliwsza charakterystyka porównawcza: JAKUBEK-RACZKOWSKA / CZAPSKA 2020, s. 78–79.

⁵² RACZKOWSCY 2005, s. 190–191, zwrócili uwagę na pewne analogie warsztatowe z wrocławskiego warsztatu Apostołów z kościoła św. Marii Magdaleny; powinowactwo z tymi rzeźbami wykazuje też w mojej opinii Madonna na masce lunarnej w kościele św. Jakuba w Toruniu. Śląskie pochodzenie warsztatu snycerskiego czynnego w Toruniu tłumaczyłoby uderzające podobieństwo rzeźby Piety z kościoła św. Doroty we Wrocławiu oraz Piety ze Świerczynek. Problem związku lokalnego toruńskiego warsztatu snycerskiego, czynnego około 1400 r., z pracowniami czynnymi we Wrocławiu wymaga bardziej wnikliwych studiów.

⁵³ Bardziej szczegółowa analiza porównawcza kijewskiej Piety oraz figur snycerskich z warsztatu Chrystusa w Grobie została przedstawiona w pracy magisterskiej: SINORACKA 2019, s. 83–98.

jarzmowe, głęboko osadzone oczodoły zwieńczone wydatnymi łukami brwiowymi, nosy o rozchyłonych skrzydełkach oraz usta o wypuklonych „mięsiстых” wargach. Podobieństwo zauważalne jest ponadto w sposobie opracowaniu długich walcowatych palców kijewskiej Matki Bożej oraz figury Chrystusa w Grobie⁵⁴. Zarówno w przypadku tego ostatniego, jak i Piety ze Świerczynek, znajdujemy skrzepy krwi formowane plastycznie w gruncie. Figura z kościoła pw. św. Wawrzyńca w Kijewie wykazuje też szereg analogii z innymi dziełami przypisywanymi przez badaczy warsztatowi Chrystusa w Grobie. Dość podobne są przykładowo fizjonomie oblicza św. Klary oraz Marii z Kijewa Królewskiego – wpisane w trójkątny kształt; nieco opuchnięte; o głęboko zapadniętych oczodołach, wieńczonych mocno zaznaczonymi łukami brwiowymi; uwydatnionych skrzydełkach nosowych; drobnych ustach, o obrzmiałych wargach oraz zaokrąglonej bródce (il. 18–19). Mimo różnic, wskazujących na inną rękę snycerza, rzeźbę z Kijewa można ostrożnie uznać za pracę pochodzącą z tego czynnego w Toruniu warsztatu lub przynajmniej – za bardzo mu pokrewną.

Zaskakiwać może nieprzypadkowy dobór rozwiązań warsztatowych oraz synkretyczne zestawienie motywów ikonograficznych w omawianym zabytku. Opracowanie materii rzeźbiarskiej dzieła okazuje się całkowicie podporządkowane dobitnemu przekazaniu sensu ideowego przedstawienia oraz jego złożonej teologii. Wykracza ono poza potrzeby pobożnościowe średniowiecznych mieszkańców wiejskiej parafii – wizerunek ten, przez swój doloryzm i mistyczne konotacje, wydaje się związany raczej z pobożnością franciszkańską. Była to najpewniej figura dewocyjna, przeznaczona do prywatnej kontemplacji, której nadrzędnym celem było poruszenie serc wiernych⁵⁵. Jej rozmiary wskazują, że przeznaczona była do przestrzeni sakralnej o dużych gabarytach. Na podstawie analizy ikonologicznej zabytku skłaniam się ku przekonaniu, iż nie została ona wykonana dla kościoła pw. św. Wawrzyńca w Kijewie Królewskim⁵⁶, tym bardziej, że przed 1951 rokiem nie była ona w tym kościele wzmiankowana. Dobra klasa artystyczna, nietuzinkowa teologia przedstawienia, spleciona – jak się wydaje – z kręgiem pobożności mendykanckiej, oraz okazałe wymiary figury, pozwalają wysunąć hipotezę na temat jej pierwotnej proveniencji. Spośród czterech kościołów zakonów żebraczych o średniowiecznej genezie na ziemi chełmińskiej (świątyń dominikańskich i franciszkańskich w Toruniu i Chełmnie), najbardziej prawdopodobne wydaje się pochodzenie Piety kijewskiej z wyposażenia świątyni minorytów w pobliskim Chełmnie. Wskazują

⁵⁴ Kijewski Zbawiciel ma uzupełnione dłonie.

⁵⁵ Obraz dewocyjny (prywatny) przemawiał do odbiorcy, porzucił tradycyjny dystans i „egzystencję w sobie samym”, zob. Hans BELTING, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, przekł. Tadeusz ZATORSKI, Gdańsk 2010, s. 469–470.

⁵⁶ Gdyby to przekonanie było błędne, Pietę kijewską należałoby widzieć jako przejaw pobożności wyróżniającej się jednostki, która stałaby za jej fundacją do wiejskiego kościoła parafialnego.

na to szczególne okoliczności historyczne związane z okresem kasat, wskutek których do świątyni parafialnej w Kijewie Królewskim trafiły inne elementy z jego wyposażenia.

Proweniencja

O pierwotnym wyposażeniu kościoła chełmińskich minorytów pw. św. Jakuba St. i św. Mikołaja wiadomo niewiele. Łączy się z nim figurę Chrystusa z ruchomymi ramionami, którą Siostry Miłosierdzia przenieśli do otrzymanej świątyni pobenedyktynskiej⁵⁷. Kasata konwentu chełmińskich franciszkanów nastąpiła w 1806 roku⁵⁸, a klasztor i świątynia zostały przekazane szarytkom⁵⁹. Na początku XIX wieku wnętrze kościoła poklasztorowego pełniło funkcję składu siana, a jego zabytkowe wyposażenie ulegało stopniowej dewastacji; częściowo zostało ono zlicytowane na aukcji w 1823 roku⁶⁰. W 1868 roku nastąpiła ponowna konsekracja kościoła⁶¹. Wówczas świątynię przejęła wspólnota protestancka, a w budynku działało gimnazjum ewangelickie⁶².

Wezwania czterech bractw religijnych czynnych w drugiej połowie XVIII wieku przy kościele św. Jakuba i św. Mikołaja: św. Anny, św. Franciszka, Męki Pańskiej oraz św. Antoniego⁶³, pozwalają nieśmiało wiązać z nim – oprócz retabulum ołtarza głównego kijewskiej świątyni – również XVIII-wieczne boczne nastawy z jej wyposażenia, o ikonografii związanej ze św. Anną oraz św. Antonim. Nie można niestety ustalić, kiedy omawiane zabytki mogły trafić do Kijewa Królewskiego. Znana jest jedynie data ich konserwacji, która odbyła się w 1901 roku⁶⁴. Niewykluczone, że Pieta trafiła do kościoła pw. św. Wawrzyńca wraz ze

⁵⁷ Elżbieta PILECKA, *Figura Chrystusa w Grobie z kościoła cysterek w Chełmnie, 1340–1350*, hasło [w:] *Fundacje artystyczne na terenie Państwa Krzyżackiego w Prusach. Katalog wystawy w Muzeum Zamkowym w Malborku*, t. 1: *Katalog*, red. Barbara POSPIESZNA, Malbork 2010, s. 174–175; Monika Jakubek-Raczkowska, Juliusz Raczkowski, Piotr Oliński, *Księga klasztorów ziemi chełmińskiej w średniowieczu, Tom 1. Chełmno*, Toruń 2019 (dalej cyt.: JAKUBEK-RACZKOWSKA / RACZKOWSKI / OLIŃSKI 2019), s. 265–267.

⁵⁸ DIECEZJA CHEŁMIŃSKA 1928, s. 141.

⁵⁹ Siostry Miłosierdzia w latach 1821–1828 sprawowały wyłączną opiekę nad kościołem św. Jakuba i św. Mikołaja: DIECEZJA TORUŃSKA 1994, s. 69.

⁶⁰ JAKUBEK-RACZKOWSKA / RACZKOWSKI / OLIŃSKI 2019, s. 235.

⁶¹ DIECEZJA TORUŃSKA 1994, s. 69.

⁶² TAMŻE.

⁶³ <http://www.wnmpchelmno.pl/koscioly-i-kaplice/kosciol-ss-jakuba-i-mikolaja> (dostęp: 27 V 2020).

⁶⁴ Na odwrociach obrazów umieszczonych w nastawach ołtarzy bocznych (św. Rodziny z prawego oraz *Ukrzyżowania* z lewego retabulum), znajdują się napisy informujące o ich konserwacji w 1901 r.: Maja MALARSKA, Dokumentacja konserwatorska prawego ołtarza bocznego z kościoła pw. św. Wawrzyńca w Kijewie Królewskim. Praca konserwatorska, nadzór techniczny Anna BYSTRON-KWIATKOWSKA, mikro-chem. Elżbieta ORŁOWSKA, [mps], Toruń 2009 (dostęp: Archiwum

wspomnianymi nastawami po ich zlicytowaniu na aukcji w 1823 roku, lub nieco później. Z drugiej jednak strony, gdyby tak się stało, rzeźba zostałaby zapewne wspomniana w zarysie statystycznym diecezji chełmińskiej z 1928 roku⁶⁵.

Obecność figury w Kijewie Królewskim należałoby zatem wyjaśnić późniejszymi uwarunkowaniami, w świetle których rysują się dwie możliwości. Pierwsza z nich to pojawienie się gotyckiej Piety w związku z działalnością wieloletniego proboszcza kościoła pw. św. Wawrzyńca w Kijewie, dr. Ignacego Szwedowskiego, który pełnił funkcję gospodarza parafii w latach 1895–1939⁶⁶. Kapłan ten angażował się w prace wielu organizacji kulturalnych regionu, m.in. Towarzystwa Naukowego w Toruniu (1897–1921), Komitetu Czytelni Ludowych (1910–1919) oraz Stowarzyszenia „Straż”⁶⁷ w powiecie chełmińskim. Pełnił funkcję prokuratora w Seminarium Duchownym w Pelplinie oraz sekretarza okręgu chełmińskiego Związku Kapłanów „Unitas” Diecezji Chełmińskiej⁶⁸. W latach 1889–1901, a zatem krótko po objęciu kijewskiej plebanii przez Szwedowskiego, rozpoczął się remont świątyni⁶⁹. Jak się wydaje, prace objęły również elementy wyposażenia kościoła, co niejako potwierdzają wspomniane już inskrypcje na odwrociach obrazów umieszczonych w nastawach ołtarzy bocznych⁷⁰. Zachowany w Archiwum Diecezjalnym w Toruniu zeszyt z kijewskimi ogłoszeniami parafialnymi z lat 30. XX wieku (1930–1938), potwierdza operatywność duszpasterza, dbającego o potrzeby kijewskiej wspólnoty⁷¹. Poszczególne teksty zdradzają

Parafialne w Kijewie Królewskim) (dalej cyt. MALARSKA 2009); Maja MALARSKA, Dokumentacja konserwatorska ołtarza bocznego pw. św. Antoniego Padewskiego z kościoła pw. św. Wawrzyńca w Kijewie Królewskim. Praca konserwatorska, nadzór techniczny Anna BYSTRŃOŃ-KWIATKOWSKA, mikro-chem. Witold KONDRATOWICZ, [mps], Toruń 2010 (dostęp: Archiwum Parafialne w Kijewie Królewskim), (dalej cyt.: MALARSKA 2010). Podczas wizytacji przeprowadzonej w kościele w 1790 r. odnotowano nastawę ołtarza głównego oraz nastawę ołtarza bocznego pw. Najświętszej Marii Panny, zdobioną wizerunkiem Madonny z Dzieciątkiem. Wizytacje te nie wspominają trzeciego retabulum w świątyni, zob. WIZYTACJE 1785–1793, s. 195.

⁶⁵ DIECEZJA CHEŁMIŃSKA 1928, s. 147–148.

⁶⁶ Ks. Ignacy Mieczysław Szwedowski (1 I 1858–21 III 1940) uzyskał licencjat z teologii oraz doktorat z filozofii na rzymskim Gregorianum. Przyjął święcenia kapłańskie 23 IX 1883 r. 2 XI 1939 r. został aresztowany, więziony był w domu prowincjalnym siostr szarytek w Chełmnie. 22 IV 1940 r., w wieku 82 lat zmarł w obozie koncentracyjnym Stutthof, zob. PACHOŃ 2009, s. 63; Jan SZILING, *Z dziejów martyrologii duchowieństwa diecezji chełmińskiej. Wspomnienia Księdza Feliksa Windorpskiego z niemieckich obozów koncentracyjnych*, „Zapiski Historyczne”, 80, 2015, z. 2, s. 99. O trudnym losie duchowieństwa ziemi chełmińskiej w czasach hitlerowskiej okupacji szerzej Jan WALKUSZ, *Z zagadnień martyrologii duchowieństwa diecezji chełmińskiej*, [w:] *Z przeszłości diecezji chełmińskiej 1243–1992. Materiały z konferencji naukowej w Toruniu, 6 XI 1993 r.*, red. Marian BISKUP, Toruń 1994, s. 104–118.

⁶⁷ DIECEZJA TORUŃSKA, t. 4: *Dekanat chełmiński*, s. 117.

⁶⁸ TAMŻE; PACHOŃ 2009, s. 63.

⁶⁹ DIECEZJA CHEŁMIŃSKA 1928, s. 148.

⁷⁰ Zob. przyp. 64; MALARSKA 2009; MALARSKA 2010.

⁷¹ Ogłoszenia parafialne, zespół Kijewo Królewskie, sygn. 40, Archiwum Diecezjalne w Toruniu.

wkład tego kapłana w rozwój duchowy parafian oraz przedstawiają go jako zaangażowanego społecznika⁷². Na uwagę zasługuje treść ogłoszeń majowych na czwartą niedzielę zwykłą, *anno* 1931. Szwedowski polecał w nich swoim parafianom modlitwę przy figurach Marii lub Bożej Męki⁷³. Zapis ten skłaniałby do „życzeniowego” połączenia kijewskiej Piety ze wspomnianą rzeźbą „Bożej Męki”. Tekst ogłoszeń nie jest jednak bezpośrednim dowodem potwierdzającym obecność snycerskiego przedstawienia Piety w kijewskiej świątyni. Równie dobrze może on dotyczyć pasywnego wizerunku w wiejskiej kapliczce przydrożnej. W księdzu dr. Ignacym Szwedowskim można jednak dostrzec inicjatora sprowadzenia rzeźby Piety do kościoła pw. św. Wawrzyńca w Kijewie Królewskim. Kapłan ten, posiadający liczne kontakty (m.in. jako członek Towarzystwa Naukowego w Toruniu), mógł rozpoznać wartość gotyckiej figury i zapragnąć włączyć ją do wyposażenia kościoła parafialnego⁷⁴.

Druga, niemniej prawdopodobna koncepcja wtórnego umiejscowienia figury Piety w świątyni kijewskiej wiązałaby się z powojennymi migracjami dzieł sztuki. Niewykluczone, że kijewska Pieta w czasie okupacji hitlerowskiej znalazła się w jednej ze składnic konserwatorskich, do których zwożono zabytki w celu ich zabezpieczenia przed działaniami wojennymi. Hitlerowcy, gromadząc zabytki w jednym miejscu, byli przygotowani do sprawnego wywozu najcenniejszych artefaktów poza teren naszego kraju. Omawiana rzeźba mogła przetrwać w takim punkcie zbiorczym wojnę, a po jej zakończeniu trafić przypadkowo do Kijewa Królewskiego. Przedstawiona hipoteza wyjaśniałaby, dlaczego dopiero w 1951 roku była ona po raz pierwszy wzmiankowana w literaturze⁷⁵.

Odpowiedź na pytanie, skąd pochodzi rzeźba oraz w jakich okolicznościach trafiła do kościoła pw. św. Wawrzyńca w Kijewie Królewskim musi pozostać otwarta. Należy jednak podkreślić, że omawiany zabytek cechuje niebanalna ikonografia. Pod względem klasy może być porównywany z czołowymi dziełami lokalnej produkcji snycerskiej, powstałymi około 1400 r. Przytoczone argumenty przemawiają za dostrzeżeniem w figurze ważnego elementu dziedzictwa pokasacyjnego ziemi chełmińskiej, który został zaadaptowany na potrzeby lokalnej wspólnoty, ponownie „ożywiony” za sprawą kijewskiej parafii.

⁷² Był działaczem Stronnictwa Narodowego oraz członkiem Rady Ludowej w Chełmnie. Działał aktywnie w polskim ruchu wyborczym, zob. DIECEZJA TORUŃSKA, t. 4: *Dekanat chełmiński*, s. 117; PACHOŃ 2009, s. 63.

⁷³ PACHOŃ 2009, s. 29.

⁷⁴ Inwentarz Towarzystwa Naukowego w Toruniu z 1877 r. nie wzmiankuje rzeźby Piety, zob. Inwentarz Muzeum TNT, Archiwum Państwowe w Toruniu, zespół Towarzystwo Naukowe w Toruniu, sygn. 50, Inwentarz Muzeum, 1877.

⁷⁵ ŚWIECHOWSCY 1951, s. 102–104.

Katarzyna Sinoracka

Katarzyna Sinoracka

National Museum, Poznań

**Gothic Pieta in St. Laurent's church in Kijewo Królewskie
– an analysis of iconography and typology of the image
and attempt to identify its provenance**

The main objective of this article was to correctly recognize the sculpture with the use of art expertise and to present a new perspective on the gothic Pieta contained in the Master's Thesis entitled "The art expertise of a gothic Pieta in St. Laurent's church in Kijewo Królewskie. A contribution to research on the activity of woodcarving workshops in late 14th and early 15th century in Toruń". The article attempts to identify the typology and iconography of the Pieta in Kijewo Królewskie. Extraordinary theology of the image connects this sculpture with Franciscan piety. It also seems that this art piece should be interpreted as being related to the leading works of a woodcarving workshop active in Toruń around 1400. Moreover, the author presents arguments – including the sculpture's enigmatic history – to question its location in the Kijewo parish church as an original one.



II. 1. KIJEWO KRÓLEWSKIE, kościół pw. św. Wawrzyńca. Fot. K. Sinoracka



II. 2. KIJEWO KRÓLEWSKIE, kościół pw. św. Wawrzyńca, widok od południowego wschodu. Fot. J. Raczkowski



Il. 3. KIJEWO KRÓLEWSKIE, kościół pw. św. Wawrzyńca, tablica wmurowana we wschodnią ścianę świątyni.
Fot. J. Raczkowski



Il. 4. KIJEWO KRÓLEWSKIE, kościół pw. św. Wawrzyńca, ołtarz główny. Fot. K. Sinoracka



Il. 5. KIJEWO KRÓLEWSKIE, kościół pw. św. Wawrzyńca, nastawa lewego ołtarza bocznego św. Antoniego Padewskiego. Fot. K. Sinoracka



Il. 6. KIJEWO KRÓLEWSKIE, kościół pw. św. Wawrzyńca, widok na stronę południową z nastawą prawego ołtarza bocznego św. Rocha.
Fot. J. Raczkowski



Il. 7. KIJEWO KRÓLEWSKIE, kościół pw. św. Wawrzyńca, Pietà w swej obecnej lokalizacji. Fot. K. Sinoracka



II. 8. KIJEWO KRÓLEWSKIE, kościół pw. św. Wawrzyńca, Pieta. Fot. J. Raczkowski



II. 9. KIJEWO KRÓLEWSKIE, kościół św. Wawrzyńca, Pieta – drążone odwrocie. Fot. K. Sinoracka



Il. 10. KIJEWO KRÓLEWSKIE, kościół pw. św. Wawrzyńca, Pieta – fragment, stan zachowania wtórnej polichromii, czytelne leżące niżej przeklejenie płótnem. Fot. K. Sinoracka



Il. 11. KIJEWO KRÓLEWSKIE, kościół pw. św. Wawrzyńca, rzeźba Piety – Pieta – fragment, Maria ujmująca ciało Chrystusa. Fot. K. Sinoracka



Il. 12. KIJEWÓ KRÓLEWSKIE, kościół pw. św. Wawrzyńca, Pieta – Pieta – fragment, ślady Męki Chrystusa.
Fot. K. Sinoracka



Il. 13. KIJEWÓ KRÓLEWSKIE, kościół pw. św. Wawrzyńca, Pieta – fragment, nogi Chrystusa.
Fot. K. Sinoracka



Il. 14. ΚΙJEWO KRÓLEWSKIE, kościół św. Wawrzyńca, Pieta – fragment, oblicze Marii. Fot. J. Raczkowski



Il. 15. KIJEWO KRÓLEWSKIE, kościół św. Wawrzyńca, Pieta – fragment, oblicze Chrystusa. Fot. K. Sinoracka



Il. 16. KIJEWO KRÓLEWSKIE, kościół św. Wawrzyńca, rzeźba Piety – fragment, prawa dłoń Marii na barku Chrystusa. Fot. J. Raczkowski



Il. 17. ŚWIERCZYŃKI, kościół św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty, Pieta (na wystawie Bilde von Prage... w Malborku, 2020). Fot. J. Raczkowski



a



b

Il. 18. TORUŃ, kościół św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty, głowa świętej w nowożytnym relikwiarzu (na wystawie *Bilde von Prage...* w Malborku, 2020), a – *en face*, b – z profilu. Fot. J. Raczkowski



Il. 19. KIJEWO KRÓLEWSKIE, kościół św. Wawrzyńca, Pieta – fragment, oblicze Marii z profilu (na wystawie Bilde von Prage... w Malborku, 2020). Fot. J. Raczkowski