

Monika Jakubek-Raczkowska

Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu

ORCID 0000-0002-7262-8468

Między nową pobożnością a nową estetyką Rzeźba czeskiego stylu pięknego w państwie krzyżackim w Prusach*

Kamienna rzeźba „czeskiego stylu pięknego” z dwóch ostatnich dekad XIV wieku¹ to bodaj najbardziej oryginalny, zwarty i wyróżniający się fenomen artystyczny w ramach tzw. stylu międzynarodowego około 1400 roku. Jest to zarazem spektakularny przykład *novitas* w sztuce późnego średniowiecza, który warto wpisać w refleksję nad tradycją i innowacją, podjętą w niniejszym zbiorze studiów. Problematyka tej grupy rzeźb, mimo potężnej tradycji badawczej, wciąż nie została wyczerpana, a kilka zrealizowanych w ostatnich latach projektów naukowych, konserwatorskich i wystawienniczych – w Bernie²,

* Artykuł syntetyzuje najnowsze ustalenia autorki w ramach projektu „Styl piękny w redakcji czeskiej w Prusach – rzeźba kamienna z lat 1380–1400”, Muzeum Zamkowe w Malborku, 2018–2021.

¹ Pojęcie „czeskiego stylu pięknego”, propagowane przez Ivo Hlobila w odniesieniu do dzieł o praskiej proveniencji, kładzie nacisk na lokalną odrębność i oryginalność tej kreacji oraz na jej wkład do powszechnego europejskiego fenomenu artystycznego, określanego mianem stylu pięknego (międzynarodowego) około 1400 r.; zob. Ivo Hlobil, *Gravierte Schleier von Madonnen und Vesperbildern. Ein autochthones Motiv des böhmischen Schönen Stils und seine religiöse Funktion*, „Umění”, 66, 2018, z. 1–2, s. 3–5.

² Projekt naukowo-badawczy przy Piecie z Berna. Rzeźba ta, odkryta w 1986 r. i przebadana wówczas petrograficznie, została opublikowana w 1993 r. (Franz-Josef SLADECZEK, *Der Berner Skulpturenfund. Die Ergebnisse der kunsthistorischen Auswertung*, Bern 1993). Po kilkunastu latach zabytek stał się ponownie przedmiotem zainteresowania w kooperacji szwajcarsko-czeskiej, której pokłosiem była konferencja „Die ‘Berner’ oder die ‘Prager’ Pietà?” w Bernie, 23–24 XI 2017 (zob. <https://arthist.net/archive/16581> – dostęp: 5.03.2022) i wieloautorska publikacja: *Pražská Pieta v Bernu. Předmět obchodu* –

Ołomuńcu³, Pilźnie⁴ i w Malborku⁵ – sprawia, że wciąż jest ona aktualnym przedmiotem dyskusji.

Przy niewątpliwym formalnym nowatorstwie i świeżości ujęcia, rzeźby czeskiego stylu pięknego dostarczają badawczych dylematów, a nawet kontrowersji, związanych z oceną tego, co w nich nowoczesne, a tego, co tradycyjne. W dotychczasowych studiach – zwłaszcza nad Pięknymi Madonnami – aspekt ten podkreślano nie raz; zarówno pod względem stylu, jak i treści, rzeźby te zawieszono są bowiem pomiędzy humanizacją i naturalizmem a idealizmem i retrospekcją, co Hans Belting określił niegdyś jako „regotycyzację”⁶. W tej grupie figur uderza czytelne, najpewniej intencjonalne, odwołanie do starszej francuskiej tradycji artystycznej przełomu XIII i XIV wieku. Problem ten akcentowali Robert Didier i Roland Recht⁷.

modla – muzejní exponát / Die Prager Pietà in Bern. Handelsgut – Götzenbild – Museumsexponat, red. Susan MARTI, Richard NĚMEC, Marius WINZELER, Praha 2018 (dalej cyt. PRAŽSKÁ PIETA V BERNU 2018).

³ Konserwacja-restauracja i badania technologiczne Piety z Ołomuńca, nazywanej też Pietą kanonika Křivaka, 2013–2014. Projekt zakończył się wystawą w Muzeum Archidiecezjalnym w Ołomuńcu, 23 IV–4 X 2015 (zob. <https://www.muo.cz/press/krivakova-pieta-restaurovani--713/> – dostęp: 18.06.2022) oraz publikacją *Křivaková Pietá. Restaurovani 2005 / 2013–2014*, red. Jana HRBÁČOVÁ, Olomouc 2015 (dalej cyt. KŘIVAKOVÁ PIETA). Problematyka badawczo-konserwatorska dzieła została też poruszona na konferencji poświęconej Pietom stylu pięknego 30 IX 2015 r. w Ołomuńcu, zob. *Piety krásného slohu. Příspěvky z mezinárodního symposia / Vesperbilder des Schönen Stils. Beiträge des internationalen Symposiums*, red. Jana HRBÁČOVÁ, Olomouc 2017 (dalej cyt. PIETY KRÁSNÉHO SLOHU 2017).

⁴ Wystawa poświęcona Pięknym Madonnie z Pilzna, „Nad slunce krásnější. Plzeňská madona a krásný sloh” w Galerii Zachodnio-Czeskiej w Pilźnie, 27 XI 2020–6 VI 2021, zob. katalog: Petr JINDRA, Michaela OTTOVÁ, *Nad slunce krásnější. Plzeňská madona a krásný sloh. Publikace k výstavě*, Plzeň 2020 (dalej cyt. NAD SLUNCE KRÁSNĚJŠÍ 2020).

⁵ Projekt „Styl piękny w redakcji czeskiej w Prusach – rzeźba kamienna z lat 1380–1400” realizowany w latach 2018–2021 w Muzeum Zamkowym w Malborku we współpracy z Muzeum Narodowym w Gdańsku i Narodowym Muzeum Morskim w Gdańsku oraz innymi instytucjami naukowymi. Podsumowaniem etapowym była wystawa badanych rzeźb w Muzeum Zamkowym w Malborku, 17 X 2020–3 I 2021; zob. katalog: Monika JAKUBEK-RACZKOWSKA, Monika CZAPSKA, *Bilde von Prage. Czeska rzeźba kamienna stylu pięknego koło 1400 w państwie krzyżackim w Prusach*, Malbork 2020 (dalej cyt. JAKUBEK-RACZKOWSKA/CZAPSKA 2020). Całościowe opracowanie wyników jest przedstawione w monografii *Rzeźba kamienna czeskiego stylu pięknego z lat 1380–1400 na terenie państwa zakonu krzyżackiego w Prusach: materiał – technika – styl – funkcja*, red. Monika JAKUBEK-RACZKOWSKA, Malbork 2022 (dalej cyt. RZEŻBA KAMIENNA 2022; informacje o projekcie oraz analizowanych zabytkach są dostępne też on-line: <https://marlstone.zamek.malbork.pl/> – dostęp: 26.11.2022).

⁶ Hans BELTING, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, przekł. Tadeusz ZATORSKI, Gdańsk 2010, s. 499.

⁷ Robert DIDIER, Roland RECHT, *Paris, Prague, Cologne et la sculpture de la seconde moitié du XIV^e siècle. A propos de l'exposition des Parler à Cologne*, „Bulletin Monumental”, 108, 1980, s. 173–219. O motywach francuskich zasymilowanych w typie Pięknym Madonn por. też Monika JAKUBEK-RACZKOWSKA, *Die „Schönen Madonnen” auf dem Gebiet des ehemaligen Deutschordensstaates Preußen – ein Beitrag um Problem der künstlerischen Tradition im späten Mittelalter*, [w:] *Terra Sanctae Mariae. Mittelalterliche Bildwerke der Marienverehrung im Deutschordensland Preußen*, red. Gerhard

Z drugiej strony, trudno chyba o bardziej nośny przykład *novitas* w sztuce późnego średniowiecza: dzieła te odcinały się od dotychczasowej tradycji zarówno podejściem do postaci ludzkiej, jak i do formy rzeźbiarskiej, dążnością do wykreowania nowych tematów lub formułowania ich na nowo, do nadania nowego sensu przedstawieniu dewocyjnemu. Sama funkcja tych małych, pełnoplastycznych, wyizolowanych z szerszego kontekstu figur – *par excellence* dewocyjna, mimo wejścia przez niektóre z nich w rolę kultową – nie była już wtedy niczym nowym. Na nowo zdefiniowano jednak sposób oddziaływania na widza, rezygnując z typowej (zwłaszcza dla przedstawień pasywnych) interakcji poprzez emocjonalny wstrząs. Tym, co uderza ze szczególną siłą w odbiorze tych dzieł, jest dążność do iluzji realnej „obecności” i budowanie ewokowanego przez nie nastroju – subtelnej radości (il. 1a), elegijnego smutku (il. 1b), poważnej zadumy (il. 1c), zachwytu (il. 1d), psychofizycznego napięcia (il. 1e). Cały szereg plastycznych rozwiązań sprzyjał uruchomieniu „dialogu z obrazem”: od zmysłowego naturalizmu, przez upozowanie, subtelnie przełamujące dystans między widzem a odbiorcą (jak gdyby postaci – choć stojące nieruchomo – kroczyły lub przynajmniej pochyły się w stronę widza), przez niektóre gesty, kierunek spojrzeń, po układ otwartych lub rozchylnych ust (jakby przemawiających, szepczących, śpiewających). Oddziaływanie owo dopełniał nacisk na wywołanie estetycznego zachwytu, któremu służył stale powielany model idealizacji typu postaci i fizjonomii, w zasadzie niezależny od tematu. Przyczyn owej skłonności należy szukać po części w gustach epoki – był to wszak efekt artystyczny wspólny dla całego „stylu międzynarodowego” około 1400 roku, niemniej w Czechach uniwersalny urok wyobrażonych postaci był wartością samą w sobie. Prawie całkowicie zrezygnowano z charakterystycznych dla europejskiego stylu międzynarodowego dekoracyjnych detali kostiumów i bogactwa ornamentyki. Pod tym względem rzeźby te cechowały się niemal ascetyczną formą, choć uzyskany przez nie efekt artystyczny był niezwykle subtelny. Ponieważ jednak mamy tu do czynienia z obrazem sakralnym, a nie z przedmiotem estetycznych podniet, ten niezwykle sposób przemodelowania obrazu powinniśmy traktować jako efekt dążności do wywołania u widzów reakcji empatycznej (rozumianej jako „wczucie się w stan psychiczny”⁸) w konkretnej sytuacji modlitewnej i odcisnięcia zamierzonego

EIMER et al., („Kunsthistorische Arbeiten der Kulturstiftung der deutschen Vertriebenen” 7), Bonn 2009, s. 242–244.

⁸ W tym przypadku: stan psychiczny prezentowany przez wyobrażenie. Problem empatycznej reakcji na dzieło sztuki w badaniach z zakresu antropologii obrazu wyeksponował David FREEDBERG, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przekł. Ewa KLEKOT, Kraków 2005, zob. zwł. rozważania o medytacji przy obrazie, s. 163–194; o teorii „empatycznego odbioru dzieła sztuki” i badaniach w tym zakresie por. też Mateusz TOFILSKI, *Koncepcja empatycznego odbioru*



- Il. 1. Przykładowe stany emocjonalne oddane w rzeźbach czeskiego stylu pięknego: a) TORUŃ, kościół św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty, anioł z reliefu *Ekstazy św. Marii Magdaleny*; b) NOWE MIASTO LUBAWSKIE, kościół św. Tomasza, *Pieta*; c) MALBORK, kościół św. Jana Chrzciciela, św. Elżbieta; d) TORUŃ, kościół św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty, święta z reliefu *Ekstazy św. Marii Magdaleny*; e) TORUŃ, kościół św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty, konsola z Mojżeszem, fot. J. Raczkowski

psychologicznego piętna, także w ramach *ars memorativa*. Na ile owa *novitas* była faktycznie dostrzegalna dla ówczesnych – pozostanie w sferze hipotez. Niemniej jednak figury te są tak odmienne na tle wszystkiego, co powstało wcześniej w Pradze, i tak różne od tego, co powstawało równoległe w środowiskach, do których trafiały jako importy, a przy tym były tak popularne, że musimy w nich widzieć efekt świadomego dążenia ich twórców i świadomego wyboru ich odbiorców.

Pytanie o konkretne przyczyny i przesłanki dla nowej kreacji artystycznej rzeźby sakralnej w Czechach przynosi więcej dylematów niż rozstrzygnięć. Zarówno w kwestii źródeł formy, jak i interpretacji treści, funkcjonuje w literaturze wiele sprzecznych stanowisk. Otwarta przed laty dyskusja o ich genezie artystycznej, rozpięta geograficznie pomiędzy francuskimi warsztatami z Vincennes⁹ a węgierskimi z Budy¹⁰, z Clasenowskim „mistrzem Pięknych Madonn” w tle¹¹,

działa sztuki w perspektywie kognitywistycznej, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne”, 21, 2018, nr 2, s. 61–75.

⁹ Zob. Ulrike HEINRICHS-SCHREIBER, *Vincennes und die höfische Skulptur. Die Bildhauerkunst in Paris 1360–1420*, Berlin 1997. Zdaniem tej badaczki decydującą rolę dla ukształtowania się środkowoeuropejskiej redakcji stylu pięknego miał bezpośredni udział artystów francuskich, którzy na skutek kryzysu ekonomicznego pojawili się w Europie Środkowej około 1380 r.

¹⁰ Zob. Michael Victor SCHWARZ, *Höfische Skulptur im 14. Jahrhundert. Entwicklungsphasen und Vermittlungswege im Vorfeld des Weichen Stils*, t. 1–2, Worms 1986. Zdaniem badacza „styl Pięknych Madonn” byłby dziełem artystów francuskich, którzy po ukończeniu prac na zamku w Budzie rozproszyli się po Europie Środkowej (zob. zwłaszcza rozdział *Die Meister der Schönen Madonnen – eine neue Hypothese*, t. 1, s. 469–495).

¹¹ Chodzi o głośną, mocno krytykowaną teorię jednego mistrza odpowiedzialnego jakoby za wszystkie najważniejsze Piękne Madonny: Karl Heinz CLASEN, *Der Meister der Schönen Madonnen. Herkunft, Entfaltung und Umkreis*, Berlin–New York 1974 (dalej cyt. CLASEN 1974).

przygasała w najnowszych badaniach, które dość jednoznacznie idą śladem niedyśsejszych propozycji Jaromira Homolki¹², Alberta Kutala¹³ i Gerharda Schmidta¹⁴ oraz narracji zaprezentowanej w katalogu przełomowej kolońskiej wystawy „Die Parler und der Schöne Stil” (1978/1979)¹⁵. Konsekwentnie akcentowane są obecnie parlerowskie korzenie tego fenomenu¹⁶. Nie tylko kolebką wyjściowej formy, ale i miejscem wykonania większości z tych figur, był prawdopodobnie praski warsztat, określany pojemnym mianem „cesarskiej strzechy katedry św. Wita”. Nie ma tu miejsca na dyskusję z niuansami tej teorii (choćby z koncepcją własnoręcznego wykonania Pięknej Madonny Toruńskiej¹⁷ lub Pięknych Madonn z Pilzna i Třeboni¹⁸ przez Piotra Parlera); wykraczałoby to znacznie poza postawiony tu problem. Choć niewątpliwie osadzone w tradycji parlerowskiej, rzeźby stylu pięknego były mimo wszystko odmienne, a styl ich twórców dynamicznie ewoluował w stronę całkiem nowego odczucia formy. Sprzyjał temu wybór materiału

¹² Między innymi: Jaromír HOMOLKA, *Einige Bemerkungen zur Entstehung des Schönen Stils in Böhmen*, „Sborník Filosofické Fakulty Brněnské Univerzity”, 8, 1964, s. 43–60; TENŽE, *Studie k počátkům umění krásného slohu v Čechách. K problematice společenské funkce výtvarného umění v předhusitských Čechách*, Praha 1974; TENŽE, *Prag und die mitteleuropäische Kunst*, [w:] *Internationale Gotik in Mitteleuropa*, red. Götz POCHAT, Brigitte WAGNER, („Kunsthistorisches Jahrbuch Graz” 24), Graz 1990 (dalej cyt. INTERNATIONALE GOTIK 1990), s. 174–181 (dalej cyt. HOMOLKA 1990).

¹³ Między innymi Albert KUTAL, *Gotische Kunst in Böhmen*, Prag 1971; TENŽE, *Ein neues Buch über die Skulptur des Schönen Stils*, „Umění”, 23, 1975, s. 544–567; TENŽE, *Gotické sochařství*, [w:] *Dějiny českého výtvarného umění*, t. I/1, red. Rudolf CHADRABA, Praha 1984, s. 216–283.

¹⁴ Gerhard SCHMIDT, rec. z: CLASEN 1974, „Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 41, 1978, s. 61–92.

¹⁵ *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln*, red. Anton LEGNER, t. 1–3, Köln 1978 (dalej cyt. DIE PARLER 1978) oraz t. 4: *Resultatsband*, red. Anton LEGNER, Köln 1980 (dalej cyt. DIE PARLER 1980).

¹⁶ Zob. zwłaszcza obserwacje przedstawione w katalogu wystawy *Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310–1437*, red. Jiří FAJT, Markus HÖRSCH, Andrea LANGER, München–Berlin 2006 (dalej cyt. KARL IV. 2006). Cały szereg rzeźb kamiennych został tam jednoznacznie skojarzony z warsztatami praskimi, wiele z nich zidentyfikowano jako czeskie importy, a ich materiał określono – mniej lub bardziej wiarygodnie – jako opokę praską, otwierając nowe drogi badań nad tym fenomenem.

¹⁷ Przede wszystkim: Alfred SCHÄDLER, *Peter Parler und die Skulptur des Schönen Stils*, [w:] DIE PARLER 1978, t. 3, s. 22–24 oraz – w szeregu prac – Jaromír HOMOLKA, m.in.: *Die Skulptur*, [w:] DIE PARLER 1978, s. 646; TENŽE, *Peter Parler, der Bildhauer*, [w:] DIE PARLER 1978, t. 3, s. 27–34; TENŽE, *Zur Kunst der Gotik in Böhmen*, [w:] *Kunst der Gotik aus Böhmen, präsentiert von der Nationalgalerie Prag, Ausstellungskatalog*, red. Anton LEGNER, Ulrike BERGMANN, Köln 1985, s. 68–70; TENŽE, *Paris – Gmünd – Prag. Die königliche Allerheiligenkapelle auf der Prager Burg*, [w:] *Parlerbauten. Architektur – Skulptur – Restaurierung. Internationale Parler-Symposium Schwäbisch Gmünd 17.–19. Juli 1990*, red. Richard STROBEL, Annette SIEFERT, Klaus-Jürgen HERRMANN, („Landesmuseum Baden-Württemberg. Arbeitsheft” 13), Stuttgart 2004, s. 137.

¹⁸ Michaela OTTOVÁ, Jan KLIPA, Aleš MUDRA, *Počátky a formování krásného slohu*, [w:] NAD SLUNCE KRÁSNĚJŠÍ 2020, s. 22–61, s. 44–50.

rzeźbiarskiego; sięgnięcie po opokę praską nie było wprawdzie w Czechach niczym odkrywczym¹⁹, ale w stylu pięknym na nowo wykorzystano i rozwinięto jej techniczne możliwości, uzyskując dużą plastyczność form i precyzyjne efekty wykończenia powierzchni. Konsekwentnie stosowano też jeden, rozpoznawalny system polichromii²⁰ – w tym przypadku można wątpić, czy traktowano go w kategoriach nowości, skoro najpewniej świadomie naśladował estetykę francuskiej rzeźby w kości słońiowej. Był to jednak standard świeży pod względem technologicznym (co jest od kilku dekad przedmiotem intensywnych badań²¹), a przy tym wykorzystano go tu jako nowy znacznik treści.

Przekaz treściowy przedstawień Pięknych Madonn został w oryginalny sposób zniuansowany i nie pozostawia wątpliwości co do praskiego źródła, ponieważ zawiera dość oczywiste odniesienia do charakterystycznych dla archidiecezji praskiej form kultu. Chodzi przede wszystkim o konsekwentnie powielany motyw kropli krwi na maforium Marii u Pięknych Piet (znany wcześniej w praskim

¹⁹ Opokę konsekwentnie stosowano w architekturze czeskiej jako materiał budowlany. W rzeźbie sięgały po nią warsztaty parlerowskie, co potwierdziły badania nagrobków Przemysłodów (Karol BAYER et al., *Scientific Examination and the Restoration of Tombs of the Princes Bořivoj II and Břetislav II in the Chapel of St John the Baptist in the Cathedral of St Vitus in Prague*, [w:] *Proceedings of the 10th International Congress on Deterioration and Conservation of Stone, Stockholm, June 27–July 2, 2004*, red. Daniel KWIATKOWSKI, Runo LÖFVENDAHL, Stockholm 2004, s. 907–914; Ivo HLOBIL, Petr CHOTĚBOR, *Náhrobky přemyslovských panovníků v katedrále sv. Víta – memoriální funkce a sochařská imaginace*, [w:] *IMAGO, IMAGINES. Výtvarné dílo a proměny jeho funkcí v českých zemích od 10. do první třetiny 16. století, I, II*, red. Kateřina KUBÍNOVÁ, Klára BENEŠOVSKÁ, Praha 2019, s. 351) oraz badania konsoli z popiersiem kobiecym i gmerkiem Parlerów w Museum Schnütgen w Kolonii (Anton LEGNER, *Die Kölner Parlerbüste – Botanik und Petrographie*, [w:] *DIE PARLER* 1980, s. 31).

²⁰ Polichromię opartą na czystych intensywnych barwach kładziono cienkimi warstwami bez gruntu. Najważniejszą cechą jej kanonu była dominacja jasnego odcienia kamienia, pokrytego cienko białą (wierzch płaszcza, welon) i skonstrastowanie go z partiami pozłożonymi – szerokimi lamówkami szat, puklami włosów, czubkami trzewików – oraz z błękitem podszewek; gdzieniegdzie także czerwienią sukni spodniej. Karnacje traktowano naturalistycznie; w rysach twarzy rzuca się w oczy konsekwentnie piwny kolor oczu oraz intensywnie karminowe usta; w wyobrażeniach Marii z Pięknych Piet warsztat praski podbijał naturalistyczny efekt, malując na czerwono przebarwienia białek oczu oraz uzyskując plastyczne łyzy z transparentnych żywic.

²¹ Zob. m.in. Manfred KOLLER, *Bildhauer und Maler – Technologische Beobachtungen zur Werkstattpraxis um 1400 anhand aktueller Restaurierungen*, [w:] *INTERNATIONALE GOTIK* 1990, s. 135–161 (dalej cyt. KOLLER 1990); TENŽE, *Technika a sloh polychromie plastic kolem roku 1400 / The Technique and Style of Polychromy of Sculptures c. 1400*, „*Technologia Artis*”, 3, 1993, s. 117–124; Věra FRŮMLOVÁ, *Polychromy in Stone Statues at the Beautiful Style Period. Circle of the Master of the Krumlov Madonna*, „*Technologia Artis*”, 1, 1990, s. 85–87; Radomír SURMA, *Tři barvy krva, k původní polychromii Křivákovy Piety*, [w:] *PIETY KRÁSNÉHO SLOHU* 2017, s. 65–73; Urs ZUMBRUNN, *Poškození polychromie, stopy nástrojů – bernská Pieta pochledem restauratora*, [w:] *PRAŽSKÁ PIETA* 2018, s. 75–85. Por. też Agnieszka RUSZKOWSKA, *Technika wykonania polichromii czeskich rzezb kamiennych z terenów państwa zakonnego w Prusach – wprowadzenie do zagadnienia*, [w:] *RZEŻBA KAMIENNA* 2022, s. 89–99.

malarstwie tablicowym)²² i regularne rowkowanie powierzchni welonów, oddające fakturę tkaniny. Oba zabiegi odwołują się prawdopodobnie do relikwii *peplum cruentatum*, co w swych ostatnich studiach akcentował przede wszystkim Ivo Hlobil²³. *Novitas* czeskiego stylu pięknego wychodziła zdecydowanie poza kategorie artystycznej mody, gustów epoki, ewolucji stylu, twórczej kreacji, prestiżu i popytu. Jak dla każdego chyba *novum* w sztuce sakralnej, uwarunkowania dla zmiany ujęcia musiały tkwić w aspektach pozaartystycznych – w konkretnych potrzebach, stymulowanych sytuacją społeczno-religijną, których korzeni należy szukać w ówczesnych realiach archidiecezji praskiej, ponieważ to tam po raz pierwszy rzeźby te zostały wprowadzone do kultu. Subtelność stylu pięknego zbiegła się z kryzysem Kościoła instytucjonalnego (nakładającym się na powszechny „kryzys Europy około 1400”, świetnie opisany w pracach historyków²⁴) i z kryzysem religijności, na które odpowiedzią były szerzące się w różnych ośrodkach odgórne lub oddolne próby reformy, statutowe lub spontaniczne działania zmierzające do odnowy. Jednym z najsilniej rysujących się ruchów tego typu była tzw. praska *devotio moderna*²⁵.

²² Zob. Jeffrey F. HAMBURGER, *Bloody Mary: Traces of the Peplum Cruentatum in Prague and in Strasbourg in Image, Memory, and Devotion*, [w:] *Liber Amicorum Paul Crossley*, red. Zoë OPAČIĆ, Achim TIMMERMANN, („Studies in Gothic Art” 2), Turnhout 2011, s. 1–33.

²³ HLOBIL 2018, *passim*.

²⁴ Zob. przede wszystkim wieloaspektowe opracowanie zbiorowe: *Europa 1400. Die Krise des Spätmittelalters*, red. Ferdinand SEIBT, Winfried EBERHARD, Stuttgart 1984.

²⁵ O *devotio moderna* w wydaniu praskim zob. m.in. Edouard WINTER, *Frühhumanismus. Seine Entwicklung in Böhmen und deren europäische Bedeutung für die Kirchenreformbestrebungen im 14. Jahrhundert*, Berlin 1964 (dalej cyt. WINTER 1965); Marian BORZYSZKOWSKI, *Wczesny humanizm w Czechach a devotio moderna*, „Studia Warmińskie”, 4, 1967, s. 359–362; Ludvik NEMEC, *The Czech Reform Movement „Devotio Moderna” in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, „Proceedings of the American Philosophical Society”, 124, 1980, z. 5, s. 386–397; Włodzimierz BIELAK, *Devotio moderna w polskich traktatach duszpasterskich powstałych do połowy XV wieku*, Lublin 2002, s. 39–46; Pavel SPUNAR, *Česká devotio moderna – fikce a skutečnost*, „Listy Filologické / Folia Philologica”, 127, 2004, z. 3/4, s. 356–370; Paulina RYCHTEROVÁ, *Konzepte der religiösen Erziehung der Laien in spätmittelalterlichen Böhmen. Einige Überlegungen zur Debatte über die sog. böhmische Devotio moderna*, [w:] *Kirchliche Reformimpulse des 14./15. Jahrhunderts in Ostmitteleuropa*, red. Winfried EBERHARD, Franz MACHILEK, Köln–Weimar–Wien 2006, s. 219–238 (dalej cyt. RYCHTEROVÁ 2009). W przeciwieństwie do ruchu w Niderlandach, praska *devotio moderna* nie miała formy instytucjonalnej, prąd ten współtworzyli kaznodzieje czynni przy praskiej kaplicy betlejemskiej i teologowie z praskiego uniwersytetu Carolina: Konrad Waldhauser († 1369), Jan Milič z Kromieryža († 1374), Wojciech Raňkūv z Ježova (Ranconis, † 1388), Maciej z Janova († 1393), Henryk Totting z Oyty († 1396) i Mateusz z Krakowa († 1410). Trudno jednoznacznie zdefiniować jego źródła; w literaturze podkreślana jest z jednej strony rola wczesnego humanizmu (WINTER 1965, *passim*; por. Johanna GIRKE-SCHREIBER, *Die böhmische Devotio moderna*, [w:] *BOHEMIA SACRA. Das Christentum in Böhmen, 973–1973*, red. Ferdinand SEIBT, Düsseldorf 1974, s. 81–91), z drugiej – przywiązanie do starszej tradycji elitarnych form życia duchowego, pielęgnowanych w Czechach m.in. w klasztorze benedyktynek św. Jerzego na Praskim Hradzie, w opactwie cystersów w Zbraslaviu i w ośrodkach augustiańskich, szczególnie w Roudnicach, zob. np. Zdeňka HLEDÍKOVÁ, *Der Weg der geistlichen Entwicklung*

Nie ma jednoznacznych danych historycznych, by stwierdzić ponad wszelką wątpliwość czy dzieła sztuki były w tych szczególnych warunkach odzwierciedleniem klimatu religijnego, czy też konkretnymi instrumentami strategii pastoralnych. Pojawienie się rzeźb stylu pięknego w Pradze nie zostało w pełni wyjaśnione, pobudza jednak do domysłów, które oscylują między dwiema teoriami: stymulacją oficjalnego kultu maryjnego przez praskich metropolitów a nowymi potrzebami pobożności w duchu *devotio moderna*. Tę pierwszą myśl rozwinął Jaromír Homolka, zdaniem którego w niewątpliwie dewocyjnej, a przy tym bardzo oficjalnej kreacji typologicznej, jaką były Piękne Madonny, bezpośredni udział mógł mieć praski arcybiskup Jan z Jenštejna († 1400)²⁶: mecenas sztuki, humanista, a przy tym czciciel Najświętszej Marii Panny, aktywny na niwie kultu maryjnego i kultu obrazów, wrażliwy na potrzebę odnowy Kościoła w duchu jedności. Teza ta została oparta na interpretacji przesłania ideowego tych rzeźb jako nośników odnowionej myśli eklezjologicznej, kojarzącej obraz Marii z Dzieciątkiem w ramionach lub z martwym ciałem Syna na kolanach z obrazem Kościoła sprawującego wieczystą ofiarę – Kościoła jako szafarza Najświętszego Sakramentu. Obok akcentów eucharystycznych (jak całkowita nagość Dzieciątka, sposób ekspozycji ciała Chrystusa, krew na maforium) oraz idealizacji, którą można łączyć z teologią nupcjalaną, motywem wspomagającym ten przekaz były całkowicie białe szaty Marii, kojarzące się z ceremoniałem liturgicznym (w Pietach ową biel porównuje się nawet do korporału, na którym spoczywa Ciało eucharystyczne²⁷). Zdaniem Jaromíra Homolki, uroda Pięknych Madonn miałyby symbolizować odnowiony, nieskazitelny, zjednoczony Kościół²⁸. Nie on jeden akcentował to przesłanie: w podobnym

und Reformbewegung in Böhmen, [w:] *Kunst als Herrschaftsinstrument. Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgern im europäischen Kontext*, red. Jiří FAJT, Andrea LANGER, München 2009 (dalej cyt. KUNST ALS HERRSCHAFTSINSTRUMENT 2009), s. 355–356.

²⁶ Jaromír HOMOLKA, *Johannes von Jenczenstein und der Schöne Stil*, [w:] DIE PARLER 1978, t. 3, s. 37–39 (dalej cyt. HOMOLKA 1978); za nim m.in. Johannes NEUHARDT, »*Coram imagine sua*«. Überlegungen zum geistesgeistlichen Hintergrund der ‚Schönen Madonnen‘, [w:] *Imagination und Imago. Festschrift Kurt Rossacher. Zum 65. Geburtstag Kurt Rossacher und zum zehnjährigen Bestandsjubiläum des Salzburger Barockmuseums*, red. Franz WAGNER, Salzburg 1983 (dalej cyt. NEUHARDT 1983), s. 240; szczegółowe rozwinięcie: Natalie HOECKE-GROENEWEGEN, *Strategien der Devotion. Die Rhetorik mittelalterlicher Bildwerke des 14. Jahrhunderts im Kontext der zeitgenössischen Frömmigkeit am Beispiel der sogenannten Schönen Madonnen*, Diss., Frankfurt am Main: Johann-Wolfgang-Goethe-Universität, 2005 (dalej cyt. HOECKE-GROENEWEGEN 2005), s. 265–272 (on-line: <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/year/2008/docId/5711> – dostęp: 18.06.2022). Na temat Jana z Jenštejna w kontekście strategii religijno-politycznych w dobie kryzysu: RYCHTEROVÁ 2009.

²⁷ Zob. Maria DEITERS, *Kunst um 1400 im Erzstift Magdeburg. Studien zur Rekonstruktion eines verlorenes Zentrums*, („Neue Forschungen zur Deutschen Kunst” 7), Berlin 2006, s. 73.

²⁸ HOMOLKA 1978, s. 37.

duchu pisali Herbert Beck i Horst Bredekamp (piękno transcendentne)²⁹, Helga Möbius (harmonia i doskonałość jako odpowiedź na chaos i kryzys), Hans Belting („idealny obraz Kościoła”³⁰). Wielość rzeźb, jakie stworzono w warsztatach praskiej strzechy katedralnej w okresie urzędowania Jana z Jenštejna (1379–1396), mogłaby potwierdzać bezpośrednie zaangażowanie arcybiskupa w powstanie i upowszechnienie nowej formy artystycznej. Mogła to być strategia dewocyjna (stymulowana dodatkowo aktywnością w zakresie indulgencji)³¹: element działalności reformatorskiej i wzmożonej troski duszpasterskiej praskich ordynariuszy, zapoczątkowanej jeszcze za rządów jego poprzedników.

Wśród prób wyjaśnienia genezy czeskiego stylu pięknego jako fenomenu religijnego – nielicznych jak dotąd – pojawiła się też teoria, jak się wydaje, przeciwna, zakładająca ich bezpośredni związek z praską *devotio moderna*. Jako pierwszy pisał o tym Johannes Neuhardt³², później Jaromír Homolka³³ i Manfred Koller³⁴. Nacisk na aspekty eucharystyczne znajduje faktycznie wspólny mianownik z propagowanym przez Jana Miliča z Kromieryża i Macieja z Janova kultem Ciała i Krwi Pańskiej oraz z czcią Umęczonego Chrystusa. Sam intymny nastrój omawianych przedstawień, pobudzający do emocjonalnego przeżywania treści wiary, można zresztą z powodzeniem łączyć z ideałami *devotio moderna*. Z interpretacją tą wiąże się jednak pewien istotny problem. Teologowie czescy dystansowali się od zewnętrznych form pobożności, w tym od kultu obrazów oraz związanych z nimi gestów adoracji. Promowane przez praską hierarchię odpusty i inne praktyki przy obrazach niosły, zdaniem teologów nowej pobożności, zagrożenie dla dusz wiernych, którym przed oczyma stawiano obiekt materialny jako „partnera” dialogu i źródło łask, zacierając granice pomiędzy tym, co rzeczywiste, a tym, co transcendentne³⁵. Maciej z Janova przestrzegał przed zwodzeniem ludu przez duchowieństwo na manowce za sprawą obrazów z drewna lub kamienia, które są wynikiem fantazji ich twórców, bardziej „niepodobiznami niż

²⁹ HERBERT BECK, HORST BREDEKAMP, *Der internationale Stil*, [w:] *Kunst um 1400 am Mittelrhein. Ein Teil der Wirklichkeit. Ausstellungskatalog*, red. HERBERT BECK, WOLFGANG BEEH, HORST BREDEKAMP, Frankfurt am Main 1975 (dalej cyt. BECK/BREDEKAMP 1975), s. 6.

³⁰ BELTING 2010, s. 499.

³¹ JAN HRDINA, „Indulgence ad imagines” aneb odpustkové obrazy a sochy v předhusitských Čechach. K funkci obrazu před husitstvím, [w:] „In puncto religionis”. *Konfesní dimenze předbělohorské kultury Čech a Moravy*, red. KATEŘINA HORNÍČKOVÁ, MICHAL ŠRONĚK, Praha 2013, s. 87–102 (dalej cyt. HRDINA 2013).

³² NEUHARDT 1983, s. 240.

³³ HOMOLKA 1990, s. 177.

³⁴ KOLLER 1990, s. 144

³⁵ Zob. analizę tego problemu: HOECKE-GROENEWEGEN 2005, s. 236–239.

podobiznami”³⁶, krytykując działania podejmowane przez Jana z Jenštejna. W świetle analizy źródeł związanych z potępieniem jego tez na synodzie praskim w 1389 roku³⁷, należy zachować ostrożność wobec poszukiwania uwarunkowań dla funkcjonowania dzieł stylu pięknego w poglądach przedstawicieli tego ruchu.

W tym właśnie punkcie rozważania o czeskim stylu pięknym można przenieść na grunt regionalny i zogniskować je na jednej wybranej grupie dzieł: kilkunastu zabytkach, które na przełomie XIV i XV wieku trafiły na teren państwa zakonu krzyżackiego w Prusach. Wyniki zakończonego niedawno projektu „Styl piękny w redakcji czeskiej w Prusach – rzeźba kamienna z lat 1380–1400” w Muzeum Zamkowym Malborku³⁸ potwierdzają, że wszystkie te posągi – obce na tle lokalnej tradycji artystycznej – wykonane są z tzw. złotej opoki (opoki praskiej)³⁹. Postawiona swego czasu teoria o ich imporcie, bazująca na analizie stylu⁴⁰ i przekazach

³⁶ Cyt. za BELTING 2010, s. 608–610 – ustępy w polskim przekładzie; por. w oryginale: MATTHIAE DE JANOV DICTI MAGISTRI PARISENSIS, *Regularum Veteris et Novi Testamenti*, Liber V: *De Corpore Christi*, red. Jana NECHUTOVÁ, Helena KRMÍČKOVÁ, („Veröffentlichungen des Collegiums Carolinum” 69), München 1993, s. 81–112.

³⁷ Poglądy Macieja z Janova na temat kultu relikwii i obrazów (zwłaszcza tych, uznawanych za cudowne) uderzały w postawy i praktyki promowane w archidiecezji praskiej, w tym działania samego metropolity, stąd na synodzie został on zmuszony do odwołania swych przekonań jako „errores et scandali” (zob. oryginalne zapisy: *Concilia Pragensia 1353–1413. Prager Synodal-Beschlüsse*, red. Constantin HOFER, Prag 1862, nr 17, s. 37–39). O procesie praskim zob. BECK/BREDEKAMP 1975, s. 25; HOECKE-GROENEWEGEN 2005, s. 265–266; o uwarunkowaniach sporu o obrazy: HRDINA 2013.

³⁸ Zob. przyp. 5.

³⁹ Materiał został zidentyfikowany przez Wojciecha Bartzę z Instytutu Nauk Geologicznych Uniwersytetu Wrocławskiego na podstawie badań porównawczych próbek pobranych ze wszystkich rzeźb z materiałem referencyjnym kamieniołomu Přední Kopanina, z wykorzystaniem szerokiego spektrum instrumentalnego (mikroskopii optycznej PLM, mikroskopii skaningowej SEM-EDS, proszkowej dyfrakcji rentgenowskiej XRD oraz badań termicznych DSC–TG). Pewnym mankamentem badań była niejednorodność materiału badawczego (ze względów konserwatorskich pobrano niewielkie próbki materiału z tylnych lub spodnich partii rzeźb i w różnym stanie zachowania; materiał pozyskano również z ubytków), niemniej jednak uzyskane wyniki analiz pozwalają potwierdzić, że skała, z której je wykonano jest bardzo zbliżona składem i właściwościami do materiału referencyjnego. Zakres badań i interpretację wyników zawiera: Wojciech BARTZ, Raport końcowy z realizacji projektu badawczego „Styl piękny w redakcji czeskiej w Prusach – rzeźba kamienna z lat 1380–1400”, Badania petrograficzne [mps], Wrocław 2019 (dostęp: Dział Dokumentacji Naukowej Muzeum Zamkowego w Malborku). Identyfikacja rzeźb jako wykonanych z opoki została opublikowana w katalogu wystawy projektowej: JAKUBEK-RACZKOWSKA/CZAPSKA 2020; szczegółowe wyniki badań petrograficznych zob. Wojciech BARTZ, *Materiał czeskich rzeźb kamiennych z terenu państwa zakonnego w Prusach*, [w:] RZEŻBA KAMIENNA 2022, s. 47–65.

⁴⁰ Zob. przede wszystkim Monika JAKUBEK-RACZKOWSKA, *Rzeźba gdańska przełomu XIV i XV wieku*, Warszawa 2006, s. 87–114; TAŽ, *Die Einflüsse Böhmens auf die gotische Skulptur im Ordensland Preußen – ein Überblick im Lichte der neusten Forschungen*, [w:] KUNST ALS HERRSCHAFTS-INSTRUMENT 2009, s. 550–563.

archiwalnych⁴¹, znalazła w tych badaniach nowy istotny argument. Złota opoka – jedna z głębiej położonych warstw skalnych formacji Bilá Hora, uważana za najszlachetniejszą – jest na tle różnych odmian skał wapienno-marglistych wydobywanych w Czechach dość specyficzna⁴². Wyróżnia się osobliwym kolorytem i miękkością, która umożliwia łatwość obróbki, zwłaszcza w ciągu kilku miesięcy bezpośrednio po wydobyciu skały ze złoża. Ponieważ nie natrafiono jak dotąd na dane archiwalne na temat prężnego i szybkiego eksportu nieopracowanego materiału z kamieniołomów praskich, a istnieją źródła o eksporcie gotowych rzeźb, koincydencję czeskiego stylu i potwierdzonego petrograficznie czeskiego materiału uważa się obecnie za argument rozstrzygający na rzecz pochodzenia tych obiektów bezpośrednio z Pragi⁴³. Pytanie o ich zamiejscową recepcję – zarówno na płaszczyźnie religijnej, jak i artystycznej – jest pytaniem właśnie o ich nowatorstwo. Co sprawiło, że podejmowano wysiłek ich sprowadzenia z tak odległych pracowni? Na czym polegał fenomen ich nowości?

⁴¹ W kaplicy wielkiego mistrza na zamku średnim w Malborku w 1400 r. znalazło się dzieło, określone w księdze skarbowej jako „bilde von Prage”, dla którego sprawiono stolarską oprawę („holz-gemechte zum bilde von Prage 5 scot dem tischer”) i żelazne pręty do jego stabilizacji („2 schilling trankgelt den smedeknechten, do sy dy stange smitten, do das bilde von Prage uf stet”); osobno zapłacono za polichromię snycerskiej obudowy: „vor das gehuse zu sente Elyzabeth of dem huse”, zob. *Das Marienburger Tresslerbuch der Jahre 1399–1409*, red. Erich JOACHIM, Königsberg 1896, s. 62–63 (zapisy z 10 stycznia 1400), s. 103 (zapis z 17 marca 1401).

⁴² Od wczesnego średniowiecza wydobywano ją w niewielkich łomach w pobliżu Pragi, jak Strahov, Bilá Hora, Horomeřice, Tuchomeřice a także w kamieniołomie Přední Kopanina, który jako jedyny pozostaje nadal okresowo czynny, zob. Jan ŠRÁMEK, *Calcite Concretions in Turonian Marly Silicites, Central Bohemia*, „Acta Geodynamica et Geromaterialia”, 2, 2005, z. 2, s. 161–164; Ralf LEHR, *Die Pläner des Nordböhmisches-Sächsischen Kreidebeckens und ihre Bedeutung als Naturwerkstein. Fazies, Diagenese, petrophysikalische und gesteintechnische Eigenschaften, Verwitterungsverhalten*, Diss., Naturwissenschaftlichen Fakultäten der Universität Erlangen-Nürnberg 2008 (on-line: <https://d-nb.info/989637069/34> – dostęp: 18.06.2022), s. 191–197. Zob. też o właściwościach pozyskiwanego tam materiału (cz. *kopaninská opuka*) w projekcie „Stones, sandpits and limestone quarries in the Czech Republic” (on-line: <http://kamenolomy.fzp.ujep.cz/index.php?page=record&id=379> – dostęp: 28.11.2021).

⁴³ Dane materiałoznawcze, oparte na analizach petrograficznych (niestety, o różnej metodyce, uniemożliwiającej pełne porównanie pozyskanych dotąd wyników) opublikowano dla Piet z Berna, Ermitażu, Magdeburga, Ołomuńca i Jihlavy. Identyfikację petrograficzną (publikowane tylko wnioski) przeprowadzono również dla Pięknych Madonn z Altenmarkt in Pongau i z kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu, Piet z Seeon, Jeny i Marienstatt oraz dla pozostałości Piety z Baden w Berlinie. Zwraca uwagę, że w wielu przypadkach identyfikacja materiału jako opoki praskiej opiera się na rozpoznaniu wizualnym (kolor skały, sposób obróbki) i nie ma potwierdzenia petrograficznego, a mimo to umacnia się w literaturze. Przykładem może być szereg rozpoznań opublikowanych w katalogu KARL IV. 2006, np. dla Pięknej Madonny ze Šternberka na Morawach (nr kat. 197, s. 549) lub św. Piotra ze Slivicy (nr kat. 171, s. 508–510).

Jak można sądzić po liczbie rozproszonych jeszcze w średniowieczu dzieł – spotykanych od Kastylii⁴⁴ po Słowenię⁴⁵ i Prusy – reprezentowały one formy modne i nośne, żeby nie powiedzieć: pożądane. Za ich popularnością stała zapewne w jakiejś mierze rozpoznawalna, „stołeczna” – praska – marka. Choć nie ma na to konkretnych danych źródłowych, pozyskanie tych posągów i ich transport musiały się łączyć z wysokimi kosztami – choćby z tego względu były to dzieła prestiżowe. Powielając i kompilując nieduży zasób modeli typologicznych, wykorzystując ten sam system polichromii oraz stawiając na wysoką jakość wykonania i wykończenia, produkcja ta utrzymywała swą rozpoznawalność. Sprowadzenie popularności czeskiego stylu pięknego wyłącznie do mody na atrakcyjną formę byłoby jednak zbyt dużym uproszczeniem. Za jej wyborem musiały stać przede wszystkim pobudki religijne. Biorąc jednak pod uwagę jak niejednoznacznie rysują się te przesłanki dla samych Czech, rzadko przedmiotem analiz w dotychczasowych badaniach czyniono lokalne tło religijne dzieł sprowadzanych z Pragi do innych regionów. Trudno zresztą o pogłębioną interpretację w przypadku odosobnionych, okazjonalnie zachowanych obiektów, jak np. Piet w Magdeburgu (Saksonia) i Marburgu (Hesja) lub rzeźba św. Doroty w Bremie (Dolna Saksonia). Większe grupy czeskich obiektów sprowadzonych na teren jednego historycznego regionu zachowały się (poza Prusami) jedynie w południowych Niemczech (Bawaria)⁴⁶ i w Nadrenii⁴⁷.

Analiza zespołu zabytków z państwa zakonnego przynosi tu wprawdzie odpowiedź jednostkową, wynikającą z analizy konkretnych uwarunkowań na wybranym terytorium, ma ona jednak ogromny potencjał poznawczy. Rzeźby pruskie to bowiem największa zachowana grupa regionalna czeskich importów w Europie (il. 2), liczniejsza nawet niż zespół przetrwały w samych Czechach. Co więcej, z dużym prawdopodobieństwem możemy zakładać ich powiązanie z konkretnymi miejscami: od kaplic zamków krzyżackich⁴⁸, przez krzyżackie szpitale⁴⁹, po niezwykłą

⁴⁴ Zob. Matthias WENIGER, *Die Vesperbilder des Schönen Stils in Kastilien*, [w:] KUNST ALS HERRSCHAFTSINSTRUMENT 2009, s. 564–576.

⁴⁵ Lothar SCHULTES, *Die Pietá von Celje und eine Gruppe von Vesperbildern des Schönen Stils*, [w:] *Gotika v Sloveniji. Nastajanje kulturnega prostora med Alpami, Panonijo in Jadranom. Akti mednarodnega simpozija Ljubljana, Narodna galerija, 20–22.10.1994*, Ljubljana 1995, s. 173–182.

⁴⁶ Ludmila KVAPILOVÁ, *Vesperbilder in Bayern von 1380 bis 1430 zwischen Import und einheimischen Produktion*, Petersberg 2017, s. 45–76.

⁴⁷ Robert SUCKALE, *Schöne Madonnen am Rhein*, [w:] *Schöne Madonnen am Rhein*, red. Robert SUCKALE, Leipzig 2009, s. 30–119, s. 82.

⁴⁸ Rzeźba św. Elżbiety z kościoła św. Jana Chrzciciela w Malborku, depozyt w Muzeum Zamkowym w Malborku, 88 × 33 × 27 cm, wiązana z cyt. wyżej archiwalnymi wzmiankami o zamówieniu obudowy dla „bilde von Prage” ukazującego św. Elżbietę w kaplicy wielkiego mistrza zamku w Malborku.

⁴⁹ Rzeźba św. Elżbiety w Muzeum Narodowym w Gdańsku, nr inw. MNG/SD/2/Rz, 89 × 33 × 27 cm, znaleziona w 1898 r. w gruzach w pobliżu dawnego szpitala św. Elżbiety w Gdańsku w trakcie prac rozbiórkowych przy fortyfikacjach miejskich.



Il. 2. Rzeźby czeskiego stylu pięknego z państwa zakonnego w Prusach na wystawie „Bilde von Prage...” w Muzeum Zamkowym w Malborku, 2020, fot. L. Okoński

koncentrację w kościołach wielkich miast pruskich, głównie w farach: pięć z kościoła Mariackiego w Gdańsku (dawnej fary Głównego Miasta, obecnie konkatedry)⁵⁰ i przypuszczalnie sześć z kościoła św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu (dawnej fary Starego Miasta, obecnie katedry)⁵¹. Inne pochodzą z Chełmna⁵²,

⁵⁰ Figura Piękną Madonny (własność Muzeum Narodowego w Warszawie) w ołtarzu bractwa kapłańskiego NMP, 116 × 46 × 26,5 cm; Pieta (tzw. z kaplicy św. Rajnolda), 145 × 165 × 52 cm – obie znajdujące się wciąż w kościele, oraz zespół trzech rzeźb w retabulum ołtarza św. Elżbiety w Muzeum Narodowym w Gdańsku, nr inw. MNG/SD/3/Rz: Pieta, 74,5 × 76,5 × 33, św. Elżbieta, 88,5 × 30 × 22,5 cm, oraz św. Maria Magdalena (?), 85,5 × 30 × 22 cm.

⁵¹ Piękna Madonna (zaginiona), około 115 cm wys., i konsola z Mojżeszem (przy ścianie wschodniej nawy południowej), 89 × 66 × 42 cm, przypuszczalnie odnotowane w XVII w. jako część retabulum ołtarzowego; relief z *Ekstazą św. Marii Magdaleny* w ołtarzu tej świętej, 158 × 114 × 40 cm, notowany w kościele od XVII w.; Chrystus w Ogrójcu, Muzeum Zamkowe w Malborku, 84 × 98 × 38 cm, prawdopodobnie odnotowany w wizytacjach z XVII w. w kaplicy przy wejściu do kościoła; figura św. Barbary z Barbarki pod Toruniem, Muzeum Diecezjalne w Pelplinie, nr inw. 32/I, 83,5 × 31 × 21 cm, prawdopodobnie odnotowana w kaplicy Najświętszego Sakramentu w XVII w., a później sprzedana do Barbarki; *Vir Dolorum*, na konsoli przy ścianie północnej w kaplicy św. Barbary, 118 × 40 × 26 cm.

⁵² Pieta w Sanktuarium Matki Boskiej Bolesnej w Kościerzynie, 59 × 61 × 26,5 cm, przywieziona do Kościerzyny przez szarytki z Chełmna w końcu XIX w., według tradycji – odnaleziona w XVIII w. przy bramie tamtejszego klasztoru cysterek pw. św. Jana Chrzciciela.

Królewca⁵³ i Nowego Miasta Lubawskiego⁵⁴. Proweniencja jednej figury (zaginionej Marii Brzemiennej) nie jest znana⁵⁵. Należy jednak pamiętać, że wnioski dotyczące ich funkcjonowania w danych przestrzeniach i recepcji przez konkretne środowiska odbiorców są do pewnego stopnia hipotetyczne, ponieważ dla żadnego znanego obiektu z Prus nie mamy całkowitej pewności co do pierwotnego przeznaczenia i lokalizacji. Miejsca te są prawdopodobne, ale niepotwierdzone źródłami pisanymi⁵⁶.

Novitas tych rzeźb na gruncie pruskim nie budzi większych wątpliwości. Praskie importy były na przełomie XIV i XV wieku nie tylko nowe, ale pod każdym niemal względem wręcz wyobcowane. Decydował o tym sam ich materiał. Rzeźba kamienna należała na tych terenach do rzadkości⁵⁷. *Genius loci* w okresie

⁵³ Pieta z kościoła św. Mikołaja w Pogrozdziu, trwale związana z kropielnicą w kruście, 91 × 89 × 37,5 cm, przeniesiona tam z Królewca na początku XX w.

⁵⁴ Pieta z kościoła św. Tomasza Apostoła, w niszy ściennej w nawie południowej, 93 × 86 × 38 cm.

⁵⁵ W literaturze przyjmuje się, że figura od średniowiecza znajdowała się w państwie krzyżackim, choć nie można tego potwierdzić. W 1931 r. trafiła do ówczesnego Muzeum Miejskiego w Toruniu jako depozyt Towarzystwa Naukowego w Toruniu (miała pochodzić z okolic miasta, być może z zamku krzyżackiego w Papowie Biskupim).

⁵⁶ Najmniej wątpliwości budzi pod tym względem toruński relief z *Ekstazą św. Marii Magdaleny*, wymieniany w źródłach – z umożliwiającym identyfikację opisem – od XVII w. i łączony z istniejącym w tym kościele od początku XV w. ołtarzem pod wezwaniem tej świętej. Inne dane archiwalne, np. dotyczące Piety i rzeźb z ołtarza św. Elżbiety w kościele Mariackim w Gdańsku lub Męża Boleści i figury św. Barbary, a nawet Piękną Madonny na konsoli z Mojżeszem w farze toruńskiej, nie są już tak jednoznaczne; co więcej – nowożytnie źródła nie zawsze przesądzają o pierwotnej, średniowiecznej proveniencji rzeźb. Dyskutowane jest pochodzenie Piety z Kościerzyny (kościół cysterek lub szpital św. Ducha w Chełmnie), Chrystusa w Ogrójcu (fara toruńska lub zamek malborski), Piety z Pogrozdzia (różne lokalizacje w Królewcu), Piety z Nowego Miasta Lubawskiego (tamtejsza fara lub fara toruńska). Związek rzeźb św. Elżbiety z kaplicą szpitalną w Gdańsku i zamkiem malborskim jest wysoce prawdopodobny, ale przyjmowany na podstawie przesłanek pośrednich.

⁵⁷ W końcu XIII i na początku XIV w. materiałem rzeźby architektonicznej była ceramika, w 1. poł. XIV w. warsztaty w państwie zakonnym rozwinęły technikę i technologię rzeźby w sztucznym kamieniu gipsowym (o aspektach materiałoznawczych zob. Magdalena JAKUBEK, *Tzw. sztuczny kamień w średniowiecznych Prusach – nowe uwagi o materiale*, [w:] *Claritas et consonantia: funkcje, formy i znaczenia w sztuce średniowiecza. Księga poświęcona pamięci Kingi Szczepkowskiej-Naliwajek w dziesiątą rocznicę śmierci*, red. Monika JAKUBEK-RACZKOWSKA, Juliusz RACZKOWSKI, Toruń–Warszawa, s. 477–495). Tradycja ta zanikła jednak w 2. poł. stulecia i pod koniec XIV w. spotykana jest tylko sporadycznie. Rzeźby z kamienia naturalnego należą do rzadkości – zaliczają się tu jednostkowe przykłady detalu architektonicznego. W rzeźbie wolno stojącej do wyjątków należą Madonny z Dzieciątkiem z kościoła Mariackiego w Gdańsku i kaplicy św. Anny we Fromborku, wykonane z kamienia pozyskiwanego w dorzeczu Skaldy, najpewniej przywiezione z Niderlandów południowych (zob. ostatnio Wojciech BARTZ, Monika JAKUBEK-RACZKOWSKA, *Piękna Madonna Gdańska i Madonna z Fromborka w świetle badań petrograficznych. Uwagi o materiale i proveniencji*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, 52, 2021, s. 83–145). Z zagranicy sprowadzano też płyty nagrobne (wykonywane często z wapienia mozańskiego – *noir de Tournai*) i rzeźbione chrzcielnice (Gotlandia).

średniowiecza stanowiła polichromowana rzeźba snycerska, a reprezentowany przez nią przez cały wiek XIV model oddziaływania obrazu nastawiony był na jednoznaczny, silny impuls wizualny. Powstające tu dzieła były pod tym względem zarazem bardzo sugestywne i dość oczywiste. Regionalny standard warsztatowy około roku 1400, uformowany na styku różnych tradycji artystycznych⁵⁸ – swoista *auctoritas* w zakresie oprawy liturgii w państwie zakonnym – cechował konserwatyzm formalny (a nawet archaizacja), prezentacyjna sztywność ujęcia – sztuczna i teatralna, surowość i skłonność do uproszczeń, a przede wszystkim silna ekspresja, której środkiem była często deformacja (jako wynik świadomej stylizacji form). Dobitym przykładem są rzeźby, które można wiązać z warsztatami toruńskimi (zwłaszcza z pracownią Chrystusa w Grobie⁵⁹): o grubej, „twardej”, ekspresyjnej formie epatującej brzydota i skrajnymi emocjami (il. 3a–b). Forma ta wpisywała się w emotywną religijność o cechach tzw. pobożności ludowej, w jej miejskim wydaniu (pod koniec XIV wieku ekspresyjne przedstawienia pasyjne najlepiej tłumaczą się

⁵⁸ Do komponentów stylu lokalnego należała trwała tradycja rzeźby nurtu „mistycznego” z 1. poł. XIV w., którą na ziemiach pruskich reprezentowały (prawdopodobne) importy z Zachodu, jak koloński krucyfiks z ołtarza św. Krzyża w kościele świętojańskim w Toruniu (zob. Elżbieta PILECKA, *Gotycki krucyfiks z ołtarza św. Krzyża w kościele św. św. Janów w Toruniu*, [w:] *Album Amicorum – Między Wilnem a Toruniem. Księga dedykowana prof. Józefowi Poklewskiemu*, red. Elżbieta BASIUL et al., Toruń 2008, dalej cyt. PILECKA 2008, s. 257–270), krucyfiks na Drzewie Życia z kościoła św. Jakuba w Toruniu, krucyfiks z kaplicy zamkowej w Malborku. Niewątpliwie istotnym czynnikiem była przeszczepiona ze Śląska tradycja kręgu warsztatowego Madonn na lwach, który odcisnął mocne piętno na produkcji warsztatowej w 3. ćw. XIV w.; istotny impuls przyniosła też płynąca z kierunku lubeckiego tradycja rzeźby północnej, którą zdradza cały szereg realizacji pomorskich ostatniej ćwierci XIV w., zob. na ten temat szczegółowo: Monika JAKUBEK-RACZKOWSKA, *Sztuka w państwie zakonnym w Prusach w latach 1390–1410. Panorama zjawisk w przededniu tzw. wielkiej wojny*, [w:] *Conflictus magnus apud Grunwald 1410. Między historią a tradycją*, red. Krzysztof OŻÓG, Janusz TRUPINDA, Malbork 2013, s. 39–64.

⁵⁹ O rzeźbie Chrystusa w Grobie zob. Monika JAKUBEK-RACZKOWSKA, Juliusz RACZKOWSKI, *Gotycka figura Chrystusa 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 SHS oraz IZiK UMK, Toruń 14–16 kwietnia 2005*, red. Katarzyna KLUCZWAJD, Toruń 2005, s. 181–202. Do *oeuvre* tego warsztatu włączyć można Pięć i popiersie św. Biskupa ze Świerczynek (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 z dziedzictwa kulturowego Torunia i regionu” 1), Toruń 2013, s. 112–118); Pięć z Kijewa (zob. Katarzyna SINORACKA, *Gotycka Pieta z kościoła pw. św. Wawrzyńca w Kijewie Królewskim – przyczynek do badań nad warsztatami snycerskimi ziemi chełmińskiej na przełomie XIV i XV wieku*, [w:] *Dziedzictwo Torunia i ziemi chełmińskiej – odkrycia i reinterpretacje*, red. Monika JAKUBEK-RACZKOWSKA („Studia i materiały z dziedzictwa kulturowego Torunia i regionu” 4), Toruń 2021, s. 33–51 i 260–273); Madonnę na masce lunarnej z kościoła św. Jakuba w Toruniu (zob. JAKUBEK RACZKOWSKA/CZAPSKA 2020, s. 77–79, por. też s. 110–121; Piety ze Świerczynek, z Kijewa i toruńskie popiersie z relikwiarza św. Klary).



a



b

Il. 3. Rzeźby z toruńskiego warsztatu Chrystusa w Grobie na wystawie „Bilde von Prage...” w Muzeum Zamkowym w Malborku, 2020: a) widok ogólny, od lewej Piet z Kijewa i ze Świerczynek oraz głowa świętej z tzw. relikwiarza św. Klary z kościoła św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu; b) twarz Marii z Pietę ze Świerczynek, fot. J. Raczkowski

w kościołach mendykantkich⁶⁰). Sugestywne oddziaływanie wzmagala skala tych rzeźb, w większości o dość dużych (a nawet monumentalnych⁶¹) rozmiarach.

Na tym tle figury czeskie musiały być zaskakujące w odbiorze: nieduże, wyidealizowane, nacechowane subtelnymi wartościami artystycznymi, zmiennymi w zależności od perspektywy oglądu. Opracowane z dbałością o szczegóły, które czytelne są dopiero podczas obserwacji z bliska, z różnych stron (także od dołu, z kłęczek), przeznaczone do oglądu z niewielkiej odległości i do intensywnej prywatnej kontemplacji, stwarzające zarazem poczucie bliskości, jak i wywołujące chłodny sakralny dystans. Nacechowane niełatwą w odbiorze, nieoczywistą psychologią, wymagającą czasu i skupienia. Nie ulega raczej kwestii, że wprowadzenie tego odczucia do przestrzeni sakralnej kościołów państwa zakonnego było wyborem celowym. Świadczy o tym nie tylko wyjątkowa liczebność tego zespołu, ale też jego ikonografia. Piękna Madonna Toruńska (**il. 4**) jest pod tym względem nieco przeceniana; reprezentuje typ ikonograficzny, realizowany w warsztacie praskim w wielu kompilacyjnych wariantach⁶². Jeszcze bardziej standardowym modelem produkcji czeskiej była Piękna Pieta. Niewątpliwie rzeźby te odkuwano seryjnie, na skład. W państwie zakonnym zachowało się pięć takich przedstawień, przy czym rzeźba z kościoła Mariackiego w Gdańsku to największy znany obiekt tego typu (**il. 5**), być może związany z indywidualnym zamówieniem. Pozostałe (**il. 6**) można wpisać w ogólnoeuropejski popyt na te właśnie wizerunki⁶³. Uderza natomiast niebywała liczebność autonomicznych przedstawień świętych: trzy rzeźby św. Elżbiety,

⁶⁰ Toruńska rzeźba Chrystusa w Grobie pochodzi z klasztoru franciszkanów. Od chełmińskich minorytów mogła pochodzić Pieta z Kijewa; również Pietę ze Świerczynek można uznać za zabytek pokasacyjny (JAKUBEK-RACZKOWSKA/CZAPSKA 2020, s. 111 i 115).

⁶¹ Można tu przywołać monumentalne dzieła snycerskie z regionu, datowane na około 1400 r. – toruńskiego Chrystusa w Grobie (254 cm wys.) i Chrystusa Pantokratora z Nowego Miasta Lubawskiego (217 cm wys.); w porównaniu do większości dzieł czeskich, także toruńskie Piety zaliczają się do sporych – świerczyńska osiąga 128 cm wys., kijewska mierzy 127,5 cm.

⁶² Ten sam model (z pewnymi uchwytnymi różnicami) został podjęty w Madonnie z Bonn. Rzeźbę toruńską wiele cech wspólnych łączy też z Piękną Madonną z Wrocławia (różnice są czytelne w gestykulacji i rzucie draperii), rzut jej draperii jest analogiczny jak u Madonny ze Sternberka. Wariant Pięknej Madonny Toruńskiej powtarza również figura z Düsseldorfu, a w snycerstwie – dzieła ze Stralsundu i Yale. Wprawdzie w całej literaturze figura toruńska uważana jest za przykład najdoskonalszy, wręcz prototyp kręgu Pięknych Madonn (głównie przez wzgląd na jej powiązanie z konsolą Mojżesza i domniemane własnoręczne wykonanie przez Piotra Parlera), trudno jednak udowodnić, że pod względem ikonografii była bardziej oryginalna od pozostałych; jej jakości nie sposób dziś porównawczo ocenić.

⁶³ Problematyce eksportu Pięknych Piet poświęcone są liczne studia Matthiasa Wenigera, zob. np.: Matthias WENIGER, *Olomoucká Pieta a sériová výroba luxusních soch v Praze doby Lucemburků*, [w:] KRIVÁKOVA PIETA 2015, s. 30–38; TENŽE, *Die Schönen Vesperbilder und der Kunstexport aus Prag und Böhmen. Frage der Methode und Zwischenbericht*, [w:] PIETY KRÁSNÉHO SLOHU 2017, s. 33–41; TENŽE, *Bernský skulpturální nálezořový fundus a vědecký výzkum tzv. krásných piet / Der Berner Skulpturenfund und die Forschung zu den Schönen Vesperbildern*, [w:] PRAŽSKÁ PIETA 2018, s. 145–163.



Il. 4. TORUŃ, kościół św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty, Piękna Madonna (zaginiona), fot. F. Stuedtner (ze zbiorów Książnicy Kopernikańskiej w Toruniu)

św. Barbara, domniemana św. Maria Magdalena, a także całkowicie nowe – jedyne w całym czeskim stylu pięknym – sformułowanie tematów pasyjnych, Męża Boleści (il. 7) i Chrystusa Ogrójcowego (il. 8). Wśród zabytków pruskich jest też jedyny relief wielofiguralny z opoki praskiej (w dodatku stanowiący najwcześniejszą znaną realizację rzeźbiarską tematu mistycznego porwania św. Marii Magdaleny, il. 9) oraz jedyna monumentalna konsola figuralna stylu pięknego w jego praskiej redakcji (il. 10). Niewielka *Maria Gravida* to również najwcześniejsza czeska realizacja tematu, który w tym czasie wiązał się zapewne z nowo ustanowionym świętem *Visitatio Beatae Virginis Mariae* (dla Pragi ogłoszonym w roku 1386, dla kościoła powszechnego w 1389), które szybko do kalendarza liturgicznego wprowadzili również Krzyżacy.

Ani styl, ani tematy, ani siła wyrazu tych przedstawień, choć nowe i obce, nie były tu przypadkowe. Wybór czeskiej formy był jednocześnie opowiedzeniem się za konkretnym zasobem teologicznych treści i sposobem ich artystycznego zniuansowania, a przede wszystkim za konkretnym typem oddziaływania. Był to w Prusach przełom w pojmowaniu doświadczenia obrazu sakralnego. Dostarczył kręgom pruskiego laikatu, gotowym najwyraźniej na przyjęcie tej wyrafinowanej estetyki, nowych wizualnych podniet, odpowiadając zarazem na specyficzne zapotrzebowanie w ramach pozaliturgicznej praktyki religijnej, która w tamtym czasie również była czymś nowym. O tym, jak chłonne było miejscowe środowisko, i jak ważny był nowy artystyczny model interakcji z widzem, świadczy wielość lokalnych adaptacji, reinterpretacji i naśladownictw (il. 11)⁶⁴. Co więcej, państwo zakonne przekazało nową ikonografię i rodzaj ekspresji dalej, na północ, czego przykładem jest choćby Pieta z Säby (Szwecja). Kto stał za tym wyborem? Czy liczyła się tylko moda (zarówno w zakresie estetyki, jak i nowego modelu oddziaływania) i zasobność kies pruskiego mieszczaństwa? Na ile w ten import zaangażowani byli Krzyżacy?

Czeski styl piękny dotarł na tereny państwa zakonnego w tym samym czasie co praska teologia *devotio moderna*. Teksty czeskiej proveniencji – od *Malogranatum*⁶⁵, przez kazania Konrada Waldhausena, po teologiczne traktaty Henryka Tottinga z Oyty i Jana Miliča z Kromieryża były czytane w Prusach i trafiały do różnych bibliotek, także prywatnych⁶⁶. Wszechnica praska przyciągała studentów z państwa zakonnego. Od późnych lat 60. XIV wieku do 1410 roku ukończyło ją

⁶⁴ Por. JAKUBEK-RACZKOWSKA/CZAPSKA 2020.

⁶⁵ Traktat *Malogranatum*, napisany w poł. XIV w. w cysterskim klasztorze w Zbraslaviu, poświęcony doskonaleniu duszy, uznawany jest niekiedy za czeskie preludium dla *devotio moderna*, zob. Manfred GERWING, *Malogranatum oder der dreifache Weg zur Vollkommenheit: ein Beitrag zur Spiritualität des Spätmittelalters*, („Veröffentlichungen des Collegium Carolinum” 57), München 1986 (o pojęciu *devotio* w *Malogranatum* – s. 216–222); TENŽE, „...state in fide vera, viriliter agite, omnia vestra in caritate fiant”. *Zum dreifachen Weg im Malogranatum*, [w:] *Die Neue Frömmigkeit in Europa im Spätmittelalter*, red. Marek DERWICH, Martial STAUB, („Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte” 205), Göttingen 2004 (dalej cyt. DIE NEUE FRÖMMIGKEIT 2004), s. 85–110, zwł. s. 109; Stanisław BYLINA, „*Devotio moderna*” et *dévotion des masses chrétiennes en Europe Central en XIV^e–XV^e siècles*, [w:] DIE NEUE FRÖMMIGKEIT 2004, s. 211–224, zwł. s. 213–214.

⁶⁶ Pisma reformatorów *devotio moderna* można odnotować w bibliotekach franciszkańskich, w posiadaniu kanoników pruskich kapituł katedralnych, w księgozbiornie szpitala św. Elżbiety w Gdańsku. Zob. szerzej 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. 112–113; Marta CZYŻAK, Monika JAKUBEK-RACZKOWSKA, *Die Devotio moderna im Ordensland Preußen am Beispiel ausgewählter deutschsprachiger Handschriften der Universitätsbibliothek Thorn*, [w:] *Schriftlichkeit im Preußenland*, red. Marie-Louise HECKMANN, Jürgen SARNOWSKY, („Tagungsberichte der Historischen Kommission für ost- und westpreußische Landesforschung” 30), Osnabrück 2020 (dalej cyt. CZYŻAK/JAKUBEK-RACZKOWSKA 2020), s. 125–159.



Il. 5. GDAŃSK, kościół Mariacki, Pietà, fot. J. Raczkowski

kilkuset przybyszów z Prus. Niektórzy z nich zostali w źródłach określani jako plebani⁶⁷, co świadczy o podejmowaniu praskich studiów przez kler parafialny⁶⁸. Pośród elity duchownej o czeskim wykształceniu należy odnotować Arnolda Stapila⁶⁹

⁶⁷ Np. „Joannes Stange plebanus in Christburg”; „Petrus Reyzen plebanus de Mewa”; „Hayko de Konyat plebanus in Strosberg”; *Prussia scholastica. Die Ost- und Westpreußen au den mittelalterlichen Universitäten*, red. Max PERLBACH, Leipzig 1895 (dalej cyt. PRUSSIA SCHOLASTICA 1895), s. 21.

⁶⁸ Wśród niższych toruńskich duchownych studiujących w Pradze odnotowani zostali: Johannes de Curia (1379), Nicolaus Hermani de Leubicz (1382), Nicolaus Ostrewitz (1401); zob. Marcin SUMOWSKI, *Duchowni diecezjalni w średniowiecznym Toruniu. Studium prozopograficzne*, Toruń 2012, s. 86.

⁶⁹ PRUSSIA SCHOLASTICA 1895, s. 14 (1386); por. Radosław KRAJNIAK, *Duchowieństwo kapituły katedralnej w Chełmży do 1466 roku. Studium prozopograficzne*, Toruń 2013, s. 81.



Il. 6. Czeskie piety z terenów państwa zakonnego (po lewej Pieta z ołtarza św. Elżbiety z kościoła Mariackiego w Gdańsku, po prawej – Pieta z Nowego Miasta Lubawskiego) na wystawie „Bilde von Prage...” w Muzeum Zamkowym w Malborku, 2020, fot. L. Okoński

i Jana Marienau⁷⁰ – późniejszych biskupów chełmińskich, Jana Zagera – kaznodzieję w farze mariackiej w Gdańsku⁷¹, Mikołaja Wulsacka – późniejszego proboszcza elbląskiego⁷², siedmiu spośród dwunastu członków pomezkańskiej kapituły katedralnej, w tym późniejszego biskupa Jan Rymana⁷³ oraz jedyne go twórczego przedstawiciela praskiej gałęzi teologii na tych ziemiach – dziekana Jana z Kwidzyna⁷⁴.

Efekty czeskich związków pruskiego duchowieństwa były trojakiej natury. Po pierwsze – musiały kształtować pobożność samych uczestników ruchu, która

⁷⁰ Marcin SUMOWSKI, *Jan Marienau biskup chełmiński (1416–1457)*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie”, 3, 2011, s. 501–519.

⁷¹ PRUSSIA SCHOLASTICA 1895, s. 17 (1400); por. Andrzej WOZIŃSKI, *Z zagadnień czeskich w sztuce Gdańska i Prus w końcu XIV i pierwszej poł. XV wieku*, [w:] *Rola komunikacji i przestrzeni w średniowiecznych i wczesnonowożytnych dziejach Czech i Polski*, red. Anna PANER, Wojciech IWAŃCZAK, Gdańsk 2008, s. 404.

⁷² Marian ARSZYŃSKI, *Mikołaj Wulzak. Przyczynek do badań nad kulturą i sztuką Prus w dobie średniowiecza*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, 19, 1993, s. 3–8.

⁷³ PRUSSIA SCHOLASTICA 1895, s. 13 (1382).

⁷⁴ TAMŻE, s. 10 (1367 i 1369); zob. o dorobku Jana w duchu *devotio moderna* przede wszystkim Marian BORZYSZKOWSKI, *Problematyka filozoficzna i teologiczna w twórczości Jana z Kwidzyna (1343–1417)*, „Studia Warmińskie”, 5, 1968, s. 111–199 oraz TENŻE, *Problematyka filozoficzna i teologiczna w twórczości Jana z Kwidzyna (1343–1417). Dokończenie*, „Studia Warmińskie”, 6, 1969, s. 85–171.



Il. 7. TORUŃ, kościół św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty, *Vir Dolorum* z kaplicy szyperskiej, fot. J. Raczkowski



Il. 8. MALBORK, Muzeum Zamkowe, wcześniej TORUŃ, kościół św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty (?), Chrystus w Ogrójcu, fragment, fot. J. Raczkowski

wszelako jest słabo udokumentowana i w zasadzie ogranicza się do treści kodeksów użytkowanych w kręgu pruskich kapituł katedralnych⁷⁵. Po drugie – owocowały żywą intensyfikacją działań reformatorskich (w tym aktywności syno-

⁷⁵ Zob. CZYŻAK/JAKUBEK-RACZKOWSKA 2020, s. 125–157.



Il. 9. TORUŃ, kościół św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty, relief *Ekstaza św. Marii Magdaleny* w ołtarzu św. Marii Magdaleny, fot. J. Raczkowski



Il. 10. TORUŃ, kościół św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty, konsola z Mojżeszem przy ścianie wschodniej nawy południowej, fot. J. Raczkowski

dalnej⁷⁶), odpowiadających postulatom czeskim szczególnie w zakresie krytyki zaniedbań i nadużyć duchowieństwa. Trzeci aspekt czeskiej myśli reformatorskiej

⁷⁶ Stefan KWIATKOWSKI. *Klimat religijny w diecezji pomezkańskiej u schyłku XIV wieku i w pierwszych dziesięcioleciach XV wieku*, („Roczniki Towarzystwa Naukowego w Toruniu” 84), Toruń 1990, s. 170–172; Andrzej RADZIWIŃSKI, *Ustawodawstwo synodów diecezjalnych w państwie zakonu krzyżackiego w Prusach. Uwagi do problemu*, [w:] *Ecclesia – cultura – potestas. Studia z dziejów kultury i społeczeństwa. Księga ofiarowana s. prof. Urszuli Borkowskiej*, red. Paweł KRAS et al., Kraków 2006, s. 145–154; JAKUBEK-RACZKOWSKA 2014, s. 108–109.



Il. 11. Snycerskie Piety w stylu pięknym z terenów państwa zakonnego w Prusach na wystawie „Bilde von Prage...” w Muzeum Zamkowym w Malborku, 2020, od lewej: Pieta z Niedźwiedzicy (Muzeum Diecezjalne w Pelplinie), Pieta z kościoła św. Mikołaja w Gdańsku, Pieta z Obozina (Muzeum Diecezjalne w Pelplinie), fot. J. Raczkowski

w Prusach to popularyzacja wybranych wątków praskiego nauczania w szerszych kręgach społeczeństwa świeckiego. Znacząca intensyfikacja działań pastoralnych, mających na celu pogłębienie postaw religijnych laikatu, wyrażała się choćby w formułowaniu indulgencji, w których jako warunek uzyskania odpustów stawiano nie tylko odbycie określonych praktyk, ale wykonanie ich pobożnie⁷⁷. Medium

⁷⁷ Odpusty opatrzone wymogiem pobudek pobożnościowych wydawał bp Arnold Stapil, np. u toruńskich benedyktynek z 1410 r., którym objęto tych, „qui [...] autoram quocunque altari vel in cimiterio pro defunctis, vel coram Sacramento Corporis Christi vel ad pulsum pro pace de mane vel de vespere tres dominicas orationes et totidem angelicas salutationes flexis genibus devote oraverint” (*Urkundenbuch des Bisthums Culm*, t. 1, *Das Bisthum unter dem Deutschen Orden 1243–1466*, red. Carl Peter WOELKY, Danzig 1885, nr 468, s. 371); bardzo podobne sformułowania zawierały odpusty dla kościoła św. Ducha w Chełmnie i dla toruńskich franciszkanów (zob. *Formularz z Uppsali. Późnośredniowieczna księga formularzowa biskupstw pruskich*, wyd. Radosław BISKUP, Toruń 2016, dalej cyt. FORMULARZ Z UPPSALI 2016, nr 188, s. 124–125); u toruńskich dominikanów (odpust znany z potwierdzenia Wincentego Kielbasy) Arnold wydał odpust dla tych, „qui quoties nomen Domini Jesu Christi, seu Virginis Mariae, aut Gloria Patri in eisdem in aliquo officio nominabilis se devote inclinaverint” (zob. Archiwum Diecezjalne w Pelplinie, sygn. Monast. Tor., dom. 1–2, *Akta odnoszące się do dziejów klasztoru dominikanów w Toruniu 1232–1762* 1, f. 34v), wyróżnienia autorki. Zapisy o *causae devotionis* zawierają też odpusty wydane w 1392 r. przez Bonifacego IX dla kościołów diecezji warmińskiej, kolegiaty w Dobrym Mieście (*Codex Diplomaticus Warmiensis oder Regesten und Urkunden zur Geschichte Ermlands*, Bd. 3: *Urkunden der Jahre 1376–1424 nebst Nachträge*, red. Carl Peter WOELKY, („Monumenta Historiae Warmiensis oder Quellensammlung zur Geschichte Ermlands” 5, cz. 1), Braunsberg–Leipzig 1874, nr 261, s. 232–233;

upowszechniania nowego modelu religijności stał się z pewnością wszczęty na początku XV wieku proces kanonizacyjny Doroty z Mątów⁷⁸, z której uczyniono *exemplum maxima devotione* – wzór pobożności żarliwej, szczerzej, emocjonalnej⁷⁹.

Co jednak istotne, z analiz spuścizny teologicznej Jana z Kwidzyna (zwłaszcza pism poświęconych Dorocie z Mątów⁸⁰, której był przewodnikiem duchowym i spowiednikiem) wyłania się wyraźna odrębność postaw pruskich względem praskiego źródła, bowiem nie wszystkie czeskie wątki brzmią w jego tekstach równie dobitnie (dla przykładu, kler pruski dystansował się od idei częstej komunii świętej świeckich, kluczowej w reformie praskiej⁸¹). Model świętości Doroty zawierał liczne cechy pobożności ludowej i oficjalnych praktyk religijnych, a to, jak się wydaje, było lokalnym znamieniem „nowej pobożności” w jej pruskim wydaniu. Biorąc pod uwagę wspomnianą niechęć praskich teologów do *ymagines* w kościele, zupełnie zaskakująca wydaje się warstwa obrazowa wizji mistycznych Doroty, wynikająca z jej przywiązania do sakralnej ikonografii⁸². Chodzi o żywe przejawy

nr 264, s. 234–235) i katedry we Fromborku (TAMŻE, nr 263, s. 233–234). Podobnie jest w odpuszcie papieskim z 1402 r. dla warmińskiego Tłokowa (TAMŻE, nr 383, s. 371).

⁷⁸ Na temat procesu zob. przede wszystkim obszerne studium porównawcze: Cordelia Heß, *Heilige machen im spätmittelalterlichen Ostseeraum. Die Kanonisationsprozesse von Birgitta von Schweden, Nikolaus von Linköping und Dorothea von Montau*, Berlin 2008; z innych opracowań por. m.in. Richard STACHNIK, *Zum Prozeß um die Bestätigung des Kultes der Dienerin Gottes Dorothea von Montau. Ein Bericht über die hunzten römischen Entscheidungen*, [w:] *Dorothea von Montau. Eine preussische Heilige des 14. Jahrhunderts*, red. Richard STACHNIK, Anneliese TRILLER, Münster 1976, s. 105–116; Ute STARGARDT, *The Political and Social Backgrounds of the Canonization of Dorothea von Montau*, „Mystisc Quaterly”, 11, 1985, z. 3, s. 107–122; Stefan SAMERSKI, *Dorothea und kein Ende. Zur Prozess- und Kultgeschichte der hl. Dorothea von Montau*, [w:] *Cura animarum. Seelsorge im Deutschordensland Preußen*, red. TENŻE, Köln–Weimar–Wien 2013, s. 200–216.

⁷⁹ Na ten temat szerzej zob. JAKUBEK-RACZKOWSKA 2014, s. 114–119, 159–228.

⁸⁰ Jan z Kwidzyna był autorem przede wszystkim tzw. mistycznej trylogii, obejmującej żywot Doroty, traktat teologiczny *Siedmiolilie* oraz zapis wizji mistycznych – *Księgę o świętach*, zob. łac. edycje źródłowe: *Vita Dorotheae Montoviensis Magistri Johannis Marienwerder*, wyd. Hans WESTPFAHL, Mitwirkung Anneliese TRILLER, Köln–Graz 1964; *Septililium Beatae Dorotheae Montovensis auctore Joanne Marienwerder*, opera et studio Francisci HIPLER, Bruxelles 1885; *Liber de festis Magistri Johannes Marienwerder. Offenbarungen der Dorothea von Montau*, red. Anneliese TRILLER, Ernst BORCHERT, prace wstępne Hans WESTPHAL, Köln–Weimar–Wien 1992 (dalej cyt. LIBER DE FESTIS).

⁸¹ Ostrożność w szafowaniu sakramentem zalecał ustami mistyczki sam Chrystus, przestrzegając nie tylko przed częstym komunikowaniem świeckich, ale i przed przystępowaniem do komunii św. w ogóle; zob. np. słowa adresowane do dziekana kapituły pomezjańskiej: „Ty nie powinieneś być hojny albo łatwy w udzielaniu Sakramentu Eucharystii; bo tym, którzy wydają ci się w twoim ludzie najlepiej przygotowani, powinieneś ledwo pięć albo sześć razy w roku udzielać Sakramentu Eucharystii: i to powinieneś czynić z trudnością” (cyt. w polskim przekładzie za: JAN Z KWIDZYNA, *Siedmiolilie Doroty z Mątów*, tłum. Julian WOJTKOWSKI, Olsztyn 2012, s. 116).

⁸² Zob. na ten temat szczegółowo: Monika JAKUBEK-RACZKOWSKA, „*Mentis oculos levavit*”. *Obrazowe aspekty mistyki Doroty z Mątów*, „Studia Elbląskie”, 14, 2013, s. 307–326 (dalej cyt. JAKUBEK-RACZKOWSKA 2013).



Il. 12. TORUŃ, kościół św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty, *Vir Dolorum* z kaplicy szyperskiej, zbliżenie, fot. J. Raczkowski

ich uwielbienia i żywiołowe reakcje na doznane wizje: mistyczce udzielała się intymna radość Marii i Dzieciątka, a widok Umęczonego, kierującego ku niej słowa pouczeń, wywoływał egzaltowane wzruszenie. Analizując opisy doświadczeń religijnych Doroty, nie sposób odnieść wrażenie, że ich istota była zbieżna z efektami oddziaływania, jakie niosły dzieła stylu pięknego (il. 12–13). W wizjach pruskiej świętej nowo narodzony Jezus przemawia do niej i poucza ją – niczym Dzieciątko w ramionach Piękną Madonny⁸³. Przed jej oczyma jawi się pełen liryzmu ideał: przepiękna, wdzięczna Dziewica z rozkosznym Jezusem w ramionach, który przyklaskuje rączkami, i którego Maria to odsuwa, to zbliża ku Dorocie⁸⁴. Wobec głosów praskich teologów, krytykujących zmysłowe piękno obrazu maryjnego, zaskakująco brzmią zachwyty Doroty nad fizycznym pięknem Bogarodzicy⁸⁵, jak ten odnotowany w *Liber de festis*, mówiący o jej mlecznej piersi, która „drobna niczym jajko, miała jasny sutek, a kształt i budowę znakomitą, ozdobną, zachwycającą i zgrabną, jakiej Dorota w całym swym życiu nie widziała”⁸⁶. Symbolika tego opisu zakorzeniona jest wprawdzie w tradycji mistycznej⁸⁷, nie zmienia to jednak faktu, że jest on zadziwiająco dosłowny.

Wydaje się, że wykorzystując ascetyczno-mistyczne doświadczenie Doroty w strategii dewocyjnej wśród mas laikatu, Kościół pruski wypromował należący do jej doświadczeń, przeżywany indywidualnie obraz sakralny o sugestywnym oddziaływaniu i posłużył się w tym celu czeskim stylem pięknym. Liczba importów świadczy, że stał się on dewocyjnym instrumentarium, świadomie wykorzystywanym w propagandzie nowych form pobożności indywidualnej wśród świeckich. Przepuszczalnie to z nimi wiązały się odpusty ustanawiane przez chełmińskiego biskupa Arnolda Stapila⁸⁸ – wychowanka praskiej wszechnicy, który (być może idąc za

⁸³ LIBER DE FESTIS, cap. 21–23.

⁸⁴ TAMŻE, cap. 12.

⁸⁵ Odniesienie do piękna, delikatności, wdzięku i słodczy przewijają się zwłaszcza na kartach „Księgi o świętach”, zob. przykłady: JAKUBEK-RACZKOWSKA 2013, s. 315–316.

⁸⁶ W oryginale: „...extrahens per tunicae suae albae capitium uber suum dextrum mira puritidine decoratum ad filium lactandum. Porro uber apparebat parvum ut ovum, habens papillam nitidissimam, et secundum se totum uber illud habuit formam et dispositionem magis splendidam, ornatum, delectabilem et decentem, quam Sponsa numquam vidit per vitam suam”: LIBER DE FESTIS, cap. 19.

⁸⁷ Zob. o symbolice piersi i mleka NMP u mistyków: Klaus SCHREINER, „Deine Brüste sind süßer als Wein”. *Ikonographie, religiöse Bedeutung und soziale Funktion eines Mariensymbols*, [w:] *Pictura quasi fictura. Die Rolle des Bildes in der Erforschung von Alltag und Sachkultur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, („Forschungen des Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Diskussionen und Materialien” 1), red. Gerhard JARITZ, Wien 1996, s. 86–127, s. 104–108.

⁸⁸ Mogłaby na to wskazywać indulgencja przy rzeźbie NMP w kościele św. Ducha w Chełmnie, którą opisano jako kamienną, i która uchodziła za łaskami słynącą: „coram imagine lapidea Beatae Mariae Virgini, quae ibidem miraculis quam pluribus dicitur coruscari gratiose” (FORMULARZ



Il. 13. GDAŃSK, kościół Mariacki, Piękna Madonna (Madonna Bractwa Maryjnego) w ołtarzu bractwa kapłańskiego NMP, fot. J. Raczkowski

przykładem Jana z Jenštejna) promował kult obrazów, także cudownych⁸⁹, w swojej diecezji. Wskazane wcześniej unikatowe redakcje ikonograficzne niektórych czeskich rzeźb w Prusach to przesłanka, by uznać, że w Pradze rzeźby nie tylko kupowano, ale również składano tam skonkretyzowane zamówienia, tym bardziej,

z UPPSALI 2016, nr 188, s. 124); odpust przy wizerunku maryjnym biskup wydał również toruńskim franciszkanom (TAMŻE, s. 125).

⁸⁹ Za cudowny uchodził wizerunek obdarzony odpustem w Chełmnie, zob. wyżej. Warto dodać, że czci doznawała też rzeźba maryjna w kaplicy bractwa kapłańskiego NMP w kościele Mariackim w Gdańsku (Jakub FANKIDEJSKI, *Obrazy cudowne i miejsca w dzisiejszej diecezji chełmińskiej*, Pelplin 1880, s. 106), być może tożsama z zachowaną tam Piękną Madonną o proveniencji czeskiej.

że takie dzieła, jak relief z Marią Magdaleną i konsola z Mojżeszem, przeznaczone do związania z architekturą przez wmurowanie w ścianę, musiały powstać na wymiar.

Te dwa ostatnie przykłady kierują uwagę w stronę czeskich zabytków pochodzących przypuszczalnie z kościoła świętojańskiego w Toruniu. W przestrzeni tej świątyni weszły one w dialog z dziełami równie elitarnymi i sugestywnymi, jak sprowadzony z Kolonii krucyfiks mistyczny albo malowidło ściennie z Ukrzyżowaniem i Sądem Ostatecznym, oparte niewątpliwie na francuskich miniaturach. Dzieła te świadczą, że główny kościół toruńskich elit mieszczańskich już znacznie wcześniej stać było na kosztowne (także importowane) elementy wystroju. Weszły też one w konfrontację ze wspomnianą wyżej ekspresją dzieł z lat poprzednich, którą reprezentuje chociażby monumentalny krucyfiks triumfalny z pierwszej połowy XIV wieku (obecnie w zwieńczeniu retabulum św. Wolfganga w nastawie ołtarza głównego, il. 14). Jeśli przyjąć, że wszystkie wiązane dziś z farą rzeźby praskie faktycznie zostały do niej właśnie sprowadzone, wówczas mamy tu do czynienia ze szczególnym zagęszczeniem unikatowych czeskich obrazów, z toruńską Piękną Madonną i Chrystusem w Ogrójcu na czele. Pod względem nowatorstwa wyróżnia się wśród nich *Ekstaza św. Marii Magdaleny* – niezwykle, dynamiczny obraz mistycznego porwania, *exemplum* modlitewnej żarliwości.

Nie wiadomo, kto stał za ich importem i czy z ich zleceniem miało coś wspólnego toruńskie mieszczaństwo, otwarte wtedy na handel raczej z Niemcami i Flandrią. Warto zatem odnotować, że w tym czasie duchowni gospodarze kościoła farnego odznaczeni się wysoką formacją intelektualną. Jednym z jej dowodów było zamówienie do prezbiterium kutyh krat wykonanych w latach 80. XIV wieku dla zamknięcia ściennych sakrariów. Opatrzono je uczonymi inskrypcjami, wskazującymi na pogłębianie kultu eucharystycznego i znajomość spuścizny mistrza Eckharta⁹⁰. W kontekście kondycji intelektualnej fundatorów przykuwa uwagę wprowadzenie do przestrzeni kościoła w tym samym czasie konsoli z Mojżeszem trzymającym tablice z mnemotechnicznym tekstem: „unu[m] / crede deum

⁹⁰ Jako pierwszy (fragmentarycznie i z błędami) przepisał je Bernhard SCHMID, *Die Inschriften des deutschen Ordenslandes Preußen bis zum Jahre 1466*, („Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft” 11; „Geisteswissenschaftliche Klasse” 3), Halle/Saale 1935 (dalej cyt. SCHMID 1935), s. 80–81. Inskrypcja z kraty południowej (1385) zawiera modlitwę eucharystyczną zalecaną wiernym przed konsekracją i elewacją mszalną; napis na kracie północnej (1384) jest kompilacją fragmentu komentarza mistrza Eckharta do Ewangelii wg św. Jana (do wywodu o wcieleniu Słowa) i dotyczy istoty Boga jako bytu przedwiecznego. Najnowszej transkrypcji i interpretacji dokonała Marta Czyżak w ramach projektu „Inwentarz Sztuki Torunia”. Biorąc pod uwagę daty na sakrariach, za ich treść odpowiedzialni mogli być plebani Jan von Kulinach (odnotowany w 1375, SUMOWSKI 2012, s. 165) lub Lubertus Wachschrager (odnotowany w 1388, TAMŻE, s. 202–203), o których niestety niewiele wiadomo, nie jest nawet znana data graniczna między ich urzędowaniem.



Il. 14. TORUŃ, kościół św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty, dawny krucyfiks tęczowy (obecnie w zwieńczeniu ołtarza św. Wolfganga w prezbiterium), fragment, fot J. Raczkowski

/ nec iures / vana per / ipsum / Sabbatu / sa[n]ctifices / habeas i[n] / honore / parentes⁹¹ – jednej z wielu parafraz Dekalogu, jakie były znane i wykorzystywane w kręgu czeskim⁹². Nie wiadomo niestety, gdzie dokładnie konsola wisiała, ani

⁹¹ Zob. transkrypcja: SCHMID 1935, s. 81–82, nr kat. 28. Na drugiej tablicy należałoby się spodziewać drugiej części czterowiersza (przykazania VI–X). Tablice są jednym z kilku zaledwie dowodów na znajomość tego tekstu wśród elit państwa zakonnego, jedynym w sztuce tego regionu.

⁹² O piśmiennictwie czeskim wokół Dekalogu zob. Lucie DOLEŽALOVÁ, *Latin Mnemonic Verses Combining the Ten Commandments with the Ten Plagues of Egypt Transmitted in the Late Medieval*

jaka była jej funkcja⁹³. Jak dotąd nie zwrócono uwagi, że treść inskrypcji wskazuje na jej możliwy uzus katechetyczny, lub nawet kaznodziejski. Warto również odnotować, że jeszcze w XVII wieku przechowywano w kościele świętojańskim dwie niezwykle relikwie: kamień z miejsca, w którym Mojżesz ujrzał krzew gorejący i kamień z góry Synaj, zapewne sprowadzone do Torunia jeszcze w średniowieczu⁹⁴. Zespół farnych *pignora sanctorum* nie jest niestety szczegółowo opracowany, trudno zatem o dalej idące wnioski, ale skojarzenie tych relikwii z wizją Mojżesza w krzewie gorejącym jest dość oczywiste. Z kolei w ołtarzu św. Marii Magdaleny, dla którego – jak się przyjmuje – zamówiono relief *Ekstazy*, już w średniowieczu była przechowywana cenna relikwia *Capilli Mariae Magdalena* (il. 15). Związek z tą szczególną partykułą mógłby tłumaczyć zastosowanie niesztampowej redakcji ikonograficznej, w której ubiorem świętej są jej włosy (symbol pokuty i przebaczenia). Nie zachowały się informacje, gdzie około 1400 roku stał ten ołtarz, ani w jaki sposób rzeźba została z nim związana⁹⁵, niemniej jednak funkcja relikwiowa może tłumaczyć jej niedopełnioną kompozycję – z pustym zagłębieniem w lewym

Bohemia, [w:] *The Ten Commandments in Medieval and Early Modern Culture*, red. Youri DESPLENTER, Jürgen PIETERS, Walter MELION, Leiden–Boston 2017, s. 152–153.

⁹³ W świetle najnowszych obserwacji pierwotny związek Madonny i Mojżesza (mimo przekonująco wywiedzionej niegdyś zgodności teologicznej) wydaje się wątpliwy; połączenia tego dokonano być może w okresie nowożytnym. W XIX w. obie rzeźby funkcjonowały osobno (konsola – wmurowana w ścianę wschodnią w nawie północnej, Madonna – na ołtarzu św. Franciszka Ksawerego); ich połączenia dokonano (na krótko) w l. 20. XX w. na podstawie interpretacji zapisu w wizytacjach kanonika Jana Ludwika Strzesza. Żadna ze znanych Pięknych Madonn nie stała pierwotnie na konsoli (a już na pewno nie na konsoli figuralnej o tak dużym formacie i tak czytelnej dysproporcji); oprócz posągu św. Doroty na konsoli z fundatorem ze zbiorów Focke-Museum w Bremie nie znamy innej figury czeskiego stylu pięknego, która funkcjonowałaby jako rzeźba architektoniczna. Niezgodność wymiarów płyty konsoli i odcisku podstawy Madonny, jaki przetrwał na mense ołtarza św. Franciszka Ksawerego, wskazuje, że nie powstały one łącznie. Zob. szczegółowo: Monika JAKUBEK-RACZKOWSKA, Juliusz RACZKOWSKI, *Ekskurs: Piękna Madonna na konsoli z Mojżeszem. Problem integralności i funkcji*, [w:] RZEŹBA KAMIENNA 2022, s. 165–177.

⁹⁴ Ks. Fryderyk Szembek, porządkując przed połową XVII w. świętojański skarb relikwiowy, opracował spis ujmujący cały zasób partykuł, także średniowiecznych, zastanych tam przez jezuitów. W ufundowanym wówczas relikwiarzu św. Apostołów i Męczenników znalazły się „Lapis de loco, in quo primum apparavit Deus Moysi in Rubo ardente” oraz „Lapis de Monte Sinai, in quo Deus dedit Moysi Tabulas legis”, zob. edycja spisu: Alicja GRABOWSKA-LYSENKO, *Do rozmnożenia chwały Pańskiej y czczyi SS. Iego. O niektórych relikwiarzach z toruńskiego kościoła św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty, związanych z nimi ołtarzami i ich znaczeniu dla dziedzictwa regionu – na marginesie niedawnego odkrycia zbioru relikwii w toruńskiej katedrze*, [w:] *Dziedzictwo Torunia i ziemi chełmińskiej – odkrycia i reinterpretacje*, („Studia i materiały z dziedzictwa kulturowego Torunia i regionu” 4), red. Monika JAKUBEK-RACZKOWSKA, Toruń 2021 (dalej cyt. GRABOWSKA-LYSENKO 2021), aneks IV, s. 197.

⁹⁵ Relikwia ta jest do dziś zachowana w katedrze świętojańskiej. Źródłowo jest poświadczona w kościele dopiero od XVII w. (zob. TAMŻE, s. 184, 197), ale już w 1416 r. wzmiankowany jest ołtarz pod wezwaniem tej świętej, z którego mogła pochodzić.



Il. 15. Toruń, kościół św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty, relikwie włosów św. Marii Magdaleny, fot. J. Raczkowski

dolnym narożniku. Z relikwiami zarostu Zbawiciela powiązana była z kolei figura Chrystusa w Ogrójcu, odnotowana w tym kościele przez Jana Ludwika Strzesza⁹⁶, najprawdopodobniej identyczna z zabytkiem z Malborka⁹⁷.

Możliwy relikwiowy kontekst dla zamówionych w Pradze rzeźb, *stricto* dewocyjnych, świadczy o ich zaadaptowaniu do zadań w gruncie rzeczy tradycyjnych. Jest to znamienne i niemal symboliczne dla pruskiej *devotio moderna*. Na niwie regionalnej można ją traktować jako ruch wyrosły na skrzyżowaniu duchowości krzyżackiej i praskiej formacji intelektualnej duchowieństwa kapitulnego

⁹⁶ *Visitationes episcopatus Culmensis Andrea Olszowski Episcopo A. 1667–72 factae, cz. 2*, („Fontes – Towarzystwo Naukowe w Toruniu” 7), Toruń 1903, s. 210: „Ad parietem dextrorum una Christi orantis in horto statua, prolixi habitus et staturae. Ad laciniam vestis exesa minuscula scrobis, in qua olim reliquiere capillorum Christi conditae, venerationi fuerant propositae, sacrum olim aditum et frequens religione concursuque” (wyróżnienie autorki). Warto dodać, że w innym relikwiarzu w kościele, wykonanym w XVII w., umieszczono relikwię włosów z brody Chrystusa, o wyraźnie pasyjnym kontekście („De pilis barbae D.N.J.C. in Passione evulvis”, spis z l. 1641/1642, zob. GRABOWSKA-LYSENKO 2021, s. 200) – być może był to rozdzielony fragment tej samej relikwii (za konsultacją składam podziękowania Alicji Grabowskiej-Lysenko).

⁹⁷ Identyfikacja ta bywa w literaturze kwestionowana, podobnie jak pochodzenie dzieła z kościoła świętojańskiego w Toruniu, sugerowane przez Artura Dobrego (Artur DOBRY, *Rzeźba Chrystusa w Ogrójcu ze zbiorów Muzeum Zamkowego w Malborku*, „Nasza Przeszłość”, 80, 1993, s. 107–130); inaczej m.in. Michał WOŹNIAK, *Kniender Christus am Ölberg*, [w:] *800 Jahre Deutscher Orden*, red. Udo ARNOLD, Gütersloh–München 1990, nr kat. II.7.43, s. 120–121; Jiří FAJT, *Der Marienburger Ölberg-Christus*, [w:] KARL IV. 2006, nr kat. 13, s. 417–418; Adam S. LABUDA, *Das Meer im Blick – Expansion nach Norden*, [w:] KARL IV. 2006, s. 406, którzy przyjmowali pierwotny związek rzeźby z zamkiem krzyżackim w Malborku.

i diecezjalnego, które choć *de nomine* w większości należało do Zakonu NMP, duchowo było odległe od *devotio antiqua*. Obecność czeskich rzeźb w kościołach pruskich dokumentuje ten szczególny, nowy *genius loci*: pomiędzy promocją prawdziwego, żarliwego przeżywania wiary a oficjalnymi formami pobożności. *Novitas cum auctoritate*.

Monika Jakubek-Raczkowska

Faculty of Fine Arts, Nicolaus Copernicus University in Toruń

Between New Piety and New Aesthetics Sculpture of the Bohemian Beautiful Style in the Teutonic State in Prussia

The text introduces the problem of the Bohemian Beautiful Style into the discussion on the *novitas* and *autoritas* in mediaeval art. The present considerations highlight the issue of its innovation in terms of form, contents, impact and function, in the context of the Bohemian reform movement (*devotio moderna*) and the pastoral strategy of Prague archbishops (especially John of Jenštejn). The issues of exporting of this new artistic and religious *modus* from Prague and of its reception in Europe are also discussed. As an extraordinary example serves here a group of 15 Bohemian stone sculptures from the territories of the Teutonic Order in Prussia. They were imported there already in the Middle Ages (their Prague origin is confirmed by the analysis of the style and petrographic investigation indicating the use of so called Golden Opukà). In contrast to the regional art of the Teutonic state in Prussia, the sculptures of the Bohemian Beautiful Style were new in every aspect. They definitely stood out from the austere and expressive style of local wooden production of sculpture; they were distinguished by stone material (very rare in Prussia), as well as a psychological approach and a subtle, emotional impact on the viewer. The effort to bring them to the churches of Prussian towns is an evidence for following a new fashion by the local elites, but most importantly it testifies the religious need for changing the formula of devotional images. This could be related to the regional reform of the local Church (Prussian branch of the Prague *devotio moderna*). It is possible that some of these artworks were made on a specific order and were associated not only with devotion, but also with the cult of relics, as shown by the analysis of works from the St Johns's Church in Toruń. The presence of Bohemian sculptures in Prussian churches documents a special *genius loci* in the religiosity on that territory, oscillating between the promotion of a true, passionate experience of faith and the official (liturgical) forms of piety; a veritable *novitas cum auctoritate*.