

praestabatur, prouti testantur historiae, imagines, documenta, nec non publica vox et fama.

Verum cum iste ab Apostolica Sede adprobatus et confirmatus nondum fuerit et opportunam videatur hanc adprobationem et confirmationem impetrare, idcirco P. fr. Augustinus Sutor, Prior Conventus Catharinae V. M. Ord. Er. S. Augustini Cracoviae in Causa Beatificationis et Canonisationis praefati Servi Dei Isaiae Boner a Rev. P. Sebastiano Martinelli S. T. D. Postulatore Generali legitime constitutus Postulator cum necessariis et opportunis facultatibus, prouti constat ex Mandato Procurationis, quod reverenter exhibet, Te Eminentissime Domine, enim adprecatur, ut digneris iuxta Urbani VIII et etiam Leonis XII Decreta et iuxta alterum Decretum editum a Sa. Me. Pio IX papa die 10 Decembris anno 1868 Ordinaria Tua Auctoritate instruere Processum super cultu ab immemorabili tempore praestito eidem Servo Dei Isaiae Boner et usque ad haec nostra tempora sine interruptione continuato, seu super casu excepto a dictis Decretis Sa. Me. Urbani VIII".

Quod si ob gravia Tua negotia id per Te explere non possis, Orator obsequenter postulat, ut ad hoc opus aliquem virum in ecclesiastica dignitate constitutum, deputare placeat et etiam deputare Promotorem Fiscalem, qui Processus Actis adsistat, Notarium aliquem Ecclesiasticum, qui Acta conscribat, Testiumque depositiones recipiat et denique Cursorem, qui citationes et alia iussa exequatur. Et de gratia etc.

P. fr. Augustinus Sutor Prior Conventus Cracoviensis S. Catharinae V. M. Ord. Er. S. Augustini specialiter substitutus Vice-Postulator antedictae Causae.

Datum Cracoviae die 19 Februarii 1892 an.

Dziś w okresie, kiedy katolicy polscy oczekują wyniesienia na ołtarze swoich przedstawicieli, co do których procesy beatyfikacyjne lub kanonizacyjne są w toku, dobrze jest i tę świetlaną postać Izajasz Bonera — przedstawiciela Wszechnicy Jagiellońskiej — przybliżyć i przypomnieć z tą niezłomną nadzieją, że i ona znajdzie w przyszłości swoje właściwe miejsce wśród świętych polskich — co niewątpliwie zwiększy sławę dawnej świątyni augustiańskiej na Kazimierzu i jej znaczenie jako sanktuarium świętego polskiego.

TADEUSZ CHRZANOWSKI

RZEŻBA PIETA Z KLASZTORU KARMELITÓW W OBORACH W ZIEMI DOBRZYŃSKIEJ

Studium historyczno-konserwatorskie

DZIEJE I INTERPRETACJA IKONOGRAFICZNEGO TYPU PIETA

Nazwa *Pieta*, którą w historii sztuki zwykle się określać grupę złożoną z Matki Boskiej i leżącego na jej kolanach Chrystusa, jest skrótem łacińskiego terminu: *imago beate Virginis de pietate*, względnie jego włoskiego odpowiednika: *Maria Santissima della Pietà*¹. Odpowiednikiem francuskim jest *Notre Dame de pitié*. W naszym języku możnaby stosować powszechnie znane określenie: *Matka Boska Bolesna* i tak zresztą w dawniejszej i nawet stosunkowo niedawnej literaturze określano ten rodzaj przedstawień². Nauka odczuwała jednak potrzebę zróżnicowania przedstawień Matki bolejącej nad męczestwem Syna, stąd nie tylko u nas, ale i w całej literaturze światowej przyjęła się owa włosko-łacińska formuła na określenie wymienionego wyżej, konkretnego typu przedstawieniowego, z tym że u nas polszczy się to słowo, odrzucając akcent z ostatniej samogłoski.

Równocześnie warto może zaznaczyć, że w niemieckiej literaturze fachowej obok określenia *Pieta* występuje jeszcze drugie: *Vesperbild*. Wskazuje ono na związki tematu plastycznego z porządkiem godzin kanonicznych (*horae canonicae*), w których na *vesperae* — ów moment przed zachodem słońca — przypada w brewiarzu Zdjęcie z Krzyża i Oplakiwanie. Tak więc określenie *Vesperbild* (dosłownie: obraz wieczorny) mógłby w zasadzie obejmować wszystkie sceny łączące się z wieczornym *officium*, ale w studiach z historii sztuki ograniczony został wyłącznie do przedstawienia Matki z martwym Zbawicielem. Być

¹ Analogicznie brzmi francuskie określenie: *Pitié*, które ukształtowało się jako skrót z *Vierge* (lub *Notre-Dame*) de *Pitié* zob. E. Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, Paris 1922 s. 126.

² L. Kalinowski, *Geneza Piety średniowiecznej*, „Prace Komisji Historii Sztuki” X, 1952 s. 155, przyp. 6. Ostatnio tym jeszcze określeniem posługiwał się: J. E. Dutkiewicz, *Małopolska rzeźba średniowieczna 1300—1450*, Kraków 1949, m. in. s. 18 wymiennie z terminem *Pietà*.

może intencjonalnie chodziło tu o wyeliminowanie obcego terminu i zastąpienie go niemieckim³.

Plastyczne wyobrażenie Pieta należy do okresu późnego średniowiecza i jest charakterystycznym przejawem prądów umysłowych i religijnych nurtujących tą skomplikowaną, wymykającą się już uniwersalistycznym tendencjom epokę⁴. Pozornie nieskomplikowane wyobrażenie Matki podtrzymującej ciało martwego Syna jest w swej istocie zagadnieniem ikonologicznym bynajmniej nie prostym i jednoznacznym, stąd też literatura poświęcona temu tematowi jest już dziś bardzo bogata, niemniej spór co do genezy powstania tego typu trwa nadal⁵.

Podstawą pozostaje nadal praca L. Kalinowskiego i najwzięjsze jej streszczenie wydaje się konieczne. Autor wyróżnia trzy grupy poglądów na pochodzenie przedstawienia Pieta. Pierwsza, której głównym rzecznikiem był Pinder⁶, wywodzi Pietę ze źródeł literackich i drogą rozwojową stara się prześledzić od średniowiecznej liryki, poprzez epikę do rzeźby. Druga grupa poglądów, która poza Niemcami rozpowszechniła się szczególnie w nauce francuskiej⁷, wyprowadza przedstawienie Pieta z historycznej sceny Oplakiwania, na zasadzie redukcji i wyabstrahowania z wielopostaciowego układu samych tylko osób Matki i Syna. Trzecia wreszcie interpretacja, której czołowym rzecznikiem jest właśnie Kalinowski, łączy Pietę z wyobrażeniem Madonny z Dzieciątkiem na kolanach.

Zajmijmy się tą trzecią, najciekawszą ale też i zaskakującą próbą wyjaśnienia genezy przedstawienia Pieta. Sprawą zasadniczą jest tu wyłączenie omawianego tematu z przedstawień historycznych, do których — w większym czy mniejszym stopniu — włączali ją reprezentanci dwu pierwszych poglądów. Kalinowski w grupie Pieta widzi nie przedstawienie historyczne, ale przede wszystkim symboliczne. Jest to według niego przedstawienie dewocyjne, jedno z czołowych w całej

³ Posługują się nim W. Passarge, *Das deutsche Vesperbild im Mittelalter*, „Deutsche Beiträge zur Kunstwissenschaft“ I, 1924 oraz J. Sauer, *Vesperbild*, (w:) *Lexikon für Theologie und Kirche*, t. 10, Freiburg i. Br. 1938.

⁴ W dalszym ciągu podstawowym dziełem, wszechstronnie naświetlającym formację umysłową tej epoki, jest: J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, Warszawa 1961. Ostatnio próbę syntetycznego ujęcia tego okresu w naszym kraju podjął H. Samsonowicz, *Złota jesień polskiego średniowiecza*, Warszawa 1971.

⁵ Pełny (oczywiście aż do momentu ukazania się pracy) wykaz literatury przedmiotu zawiera obszerne, erudycyjne i subtelne studium L. Kalinowskiego (jw.).

⁶ W. Pinder, *Die dichterische Wurzel der Pieta*, „Repertorium für Kunstwissenschaft“ XLII, 1920 (przedruk w: *Gesammelte Aufsätze aus den Jahren 1907—1935*, Leipzig 1938). Zob. również: tenże, *Die deutsche Plastik des ausgehenden Mittelalters bis zum Ende der Renaissance* (Handbuch der Kunstwissenschaft), Wildpark-Potsdam 1929 t. 1, s. 96—101.

⁷ L. Bréhier, *L'art chrétien*, Paris 1928 s. 369—374; E. Mâle, jw. s. 126—132; H. Focillon, *L'art d'Occident*, Paris 1938, s. 297.

grupie tego rodzaju wyobrażeń, które zrodziły się w XIII i XIV w., ilustrując tendencje filozoficzno-mistyczne nurtujące ową epokę.

Była to epoka rozbudzonej mistyki, gwałtownych i dalekosężnych przemian w życiu religijnym i zarazem doniosłych przeobrażeń gospodarczych, które do coraz większego znaczenia w hierarchicznym układzie społeczeństwa feudalnego doprowadziły stan mieszczański⁸. Na tym tle zarysowuje się wyraźnie nowa forma religijności — owa prywatna dewocja, która od zbiorowych nabożeństw i obchodów religijnych wiodła do indywidualnych rozmyślań nad istotą prawd wiary i nad tajemnicą Męki Pańskiej⁹. Owe wyobrażenia dewocyjne najwzięjszej i najpełniej zarazem scharakteryzował Kalinowski¹⁰: „...stoją poza potrzebami liturgicznego kultu, służą prywatnemu nabożeństwu wiernych, są poetyckimi wytworami pobożnej wyobraźni, izolowanymi treściami uczuciowymi”.

Pieta — grupa złożona zaledwie z dwóch osób — mimo to, a raczej właśnie dlatego należy jednocześnie do dwu kregów ideowych: do Męki Pańskiej (*passio Christi*) i współmęki Marii (*compassio Mariae*)¹¹. Typ ikonograficzny zrodził się z ogólnych rozważań nad męką Syna i współmęką Matki i dlatego rację ma Kalinowski odrzucając tezę o wyabstrahowaniu motywu z grupy Oplakiwania. Warto tu jednak zwrócić uwagę na pewne rozróżnienie, które czyni, dzieląc przedstawienia Pieta na dwie grupy: południową, ograniczoną wyłącznie do dzieł malarstwa i poprzez sztukę bizantyjską przenikającą do włoskiego dugenta i trecenta oraz północną, która wypowiedziała się przede wszystkim w rzeźbie i kształtowała samodzielnie. Tak więc o ile w pierwszej grupie można mówić o wyabstrahowaniu motywu ze sceny historycznej, w drugiej mamy do czynienia z owocem rozmyślań nad tajemnicami Męki Pańskiej¹².

Skąd jednak owa — wyraźna przecież — analogia między Matką i małym Dzieckiem na kolanach, a Matką z ciałem zmarłego Syna — dorosłego mężczyzny? Uczony polski tezę swoją ilustruje wieloma przykładami, szczególny nacisk kładąc na przedstawieniu zwanym w literaturze fachowej *Pieta corpusculum*, w którym ciało martwego Zbawiciela jest nieproporcjonalnie małe w porównaniu z postacią Matki. Ten typ przedstawieniowy istotnie już na pierwszy rzut oka nasuwa skojarzenie z wyobrażeniem Matki z Dzieciątkiem, z romańskimi i gotyckimi

⁸ A. Hauser, *Social History of Art and Literature*, London 1951 t. 1. O tendencjach mistycznych w tej epoce zob. J. Umiński, *Historia Kościoła*, Lwów 1933 t. 1, s. 469 n. oraz M. Walicki, *Nowe poglądy na rolę poglądów mistycznych w sztuce*, „Życie sztuki” II, 1937 s. 105—122.

⁹ D. Klein, *Andachtsbild*, (w:) *Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte*, t. 1 szp. 631—7; H. Lossow, *Imago Pietatis. Eine Studie zur Sinnbedeutung des mittelalterlichen Andachtsbildes*, „Das Münster” II, 1934, s. 65—76.

¹⁰ Kalinowski, jw., s. 159.

¹¹ Pinder, *Die dichterische Wurzel...* s. 2; Mâle, jw., s. 118.

¹² Kalinowski, jw. s. 229 nn.

rzeźbami tronuujących Madonn. Można by istotnie wyobrażenia Chrystusa uznać za przedstawienie dziecka, gdyby nie wyraźne znamiona Męki (rany, korona cierniowa)¹².

Gruntowna i głęboka rozprawa Kalinowskiego nie wszystkich przekonała do głoszonej przez autora tezy. W naszej literaturze fachowej zasługuje na uwagę stosunkowo nowe opracowanie tematu, dokonane przez T. Dobrzeńckiego¹⁴. Uczony ten, o gruntownym przygotowaniu teologicznym, powraca do koncepcji nie tyle literackiej co w ogóle pisanej genezy omawianego przedstawienia. Na podstawie szeregu tekstów udowadnia on m. in. dwie podstawowe dla całej dyskusji tezy. 1° — przedstawienie Piety należy jednak do tematów historycznych, ilustrując moment, który nastąpił bezpośrednio po zdjęciu z Krzyża ciała Zbawiciela. 2° — ma on ponadto istotny sens teologiczny; cytując zresztą odpowiedni fragment¹⁵: „Mariologia średniowieczna i traktat pasyjny implikują rozumienie Piety jako przedstawienie historyczne i dogmatyczne. Jest to przedstawienie historyczne, ponieważ w pisanej historii pasyjnej po zdjęciu z krzyża następuje moment odpowiadający tematowi w sztuce: Maria trzyma na kolanach ciało Syna. Pieta jest zarazem przedstawieniem dogmatycznym, ponieważ Maria, powodowana cnotą *Pietas*, trzymając ciało Chrystusa składa ofiarę ze swego Syna i w ten sposób dokumentuje swój udział w dziele Odkupienia”.

Tak więc według Dobrzeńckiego mamy w przedstawieniu Piety nie tylko upostaciowanie motywu *compassio* ale przede wszystkim *cor-redemptio*. Oczywiście wywody te spotkały się z ostrym sprzeciwem Kalinowskiego, niestety jednak dalszego ciągu owej dyskusji jak dotychczas nie znamy¹⁶.

Wydaje się, że pogodzenie obu stanowisk reprezentowanych przez dwóch wybitnych mediewistów polskich, jest w pewnej mierze możliwe. Przynajmniej w płaszczyźnie dylematu: czy Pieta jest czy nie jest przedstawieniem historycznym? W moim przekonaniu historycznym przedstawieniem jest, skoro można określić konkretny moment w dziejach Pasji, z którym da się powiązać. Równocześnie jednak pozbawiona sce-

¹² Przed Kalinowskim na zjawisko to zwrócił uwagę zarówno Pinder (*Die dichterische Wurzel...* s. 4) jak i Passarge, jw., s. 34. Kalinowski, odwraca jednak o 180° poglądy poprzedników, którzy widzieli w przedstawieniu Piety wyabstrahowanym z Oplakiwania motyw zaczerpnięty z przedstawienia Madonny z Dzieciątkiem na kolanach, podczas gdy według niego to właśnie przesłanki ideowe: świadomość Matki przyszej męki Syna zdeterminowały kształt artystyczny tego typu ikonograficznego.

¹⁴ T. Dobrzeńcki, *Średniowieczne źródła „Piety”*, (w:) *Treści dzieła sztuki*, Warszawa 1969.

¹⁵ Tamże, s. 13.

¹⁶ Dyskusja taka odbyła się, po wygłoszeniu przez Dobrzeńckiego swego studium na dorocznym zjeździe Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Gdańsku, w r. 1968. Kalinowski ostro zaatakował referenta, ów replikował, ale ponieważ nie ogłoszono drukiem dyskusji, nie sposób odwołać się do użytych tam argumentów.

nerii, pozbawiona owego historycznego sztafażu, jaki widzimy w innych „historycznych” przedstawieniach pasyjnych, przeistacza się w wyobrażenie do pewnego stopnia symboliczne, a poprzez modyfikację tematu podstawowego, nabiera innych niż dotychczas znaczeń. Można tu przeprowadzić porównanie ze sceną Ukrzyżowania, która jest tak długo historyczną, jak długo próbuje odtworzyć konkretny, kulminacyjny moment Pasji, a pozbawiona sztafażu, zredukowana do grupy trójosobowej czy do samego Krucyfiksu, staje się przedstawieniem symbolicznym.

Ani Kalinowskiemu, ani żadnemu innemu badaczowi nie udało się dotychczas udowodnić czasowego pierwszeństwa Piety *corpusculum* nad innymi jej odmianami (zwłaszcza Pietą tzw. monumentalną)¹⁷. Brak nam w ogóle najstarszych ogniw tego przedstawienia i wszelkie rekonstrukcje na podstawie najdawniejszych egzemplarzy będą zawsze tylko domniemaniami.

Istnieje zresztą jeszcze jeden aspekt zagadnienia. Pieta należy do przedstawień kultowych, które zyskały sobie ogromną popularność niemal w samym momencie swego powstania. W rozważaniach nad genezą rozmaitych typów przedstawieniowych zbyt mało bierze się pod uwagę wpływu na sztukę pewnych szczególnie w owej epoce czczonych wyobrażeń. Dziś w większości owe archetypy kultowe przestały już istnieć i np. nie wiemy ani na jakim pierwowzorze opierały się Madonny na lwie ze Śląska i Pomorza, ani też co właściwie naśladowały owe w setki idące repliki obrazu Matki Boskiej z Dzieciątkiem, które zupełnie dowolnie wywodzi się od Matki Boskiej Piekarskiej względnie Doudlebskiej¹⁸. Wydaje mi się, że u początku owych dziesiątków przedstawień Pieta, które od początku XIV wieku rozpowszechniły się na przeciąg stuleci, zwłaszcza na obszarach Europy północnej, stoi nie tyle jakaś jedna i dająca się zdefiniować koncepcja ideowa, ale stoją pewne archetypy kultowe, niektóre powtarzane wiernie, inne — w miarę geograficznego oddalania się od wzoru — już tylko najogólniej go naśladowujące. Jestem przekonany, że Pieta *corpusculum* nie wyprzedza przedstawienia Pieta, w którym Chrystus przedstawiony jest w proporcji mężczyzny, a nie dziecka, że zrodziła się z tego przedstawienia na zasadzie rozmyślań i na zasadzie poetyckiej przenośni, że istnieje obok tamtego, rzekłbym — podstawowego typu.

¹⁷ Kalinowski, jw., s. 237. Warto też wspomnieć rozprawę E. Reiners-Ernst, *Das Freudvolle Vesperbild und die Anfänge der Pieta-Vorstellung*, München 1939. Na marginesie zaznaczam, że do powyższych rozważań nie wciągam przedstawienia „Piety radosnej”, ponieważ z jednej strony nie znam tego rodzaju przedstawień z obszaru Polski, po drugie mam poważne wątpliwości co do wyjaśniania grymasu Madonny, występującego w kilku rzeźbach zaliczanych do grupy „Piet radosnych”, jako uśmiechu.

¹⁸ T. Dobrowolski, E. Szramek, *Obraz Matki Boskiej Piekarskiej w Opolu na tle gotyckich wizerunków podobnego typu*, Katowice 1937. T. Mroczeko, B. Dąb, *Gotyckie Hodegetrie polskie*, „Średniowiecze. Studia o kulturze” III, 1966.

Dziś już nie możemy ustalić owego archetypu Piety *corpusculum*, ale jesteśmy w stanie wykazać ciąg rozwojowy tematu, rozciągnięty na okres stulecia conajmniej i przechodzący pewne znamienne przeobrażenia, które w miarę upływu czasu coraz wyraźniej zacieraają koncepcję pierwotną. I właśnie Pieta *corpusculum*, najsilniej ze wszystkich przedstawień dewocyjnych, wciela charakterystyczne dla swej epoki prądy umysłowe i napięcia uczuciowe. Jest stojącym poza historią owocem rozważań nad Pasją, a może także owocem mistyczno-wizyjnych stanów. Wychodząc od wydarzenia historycznego, ledwie zarysowanego przez literaturę religijną swego czasu, wcieliła weń treści, które odnieść można niewątpliwie do dociekań nad rolą Matki w dziele Zbawienia i Odkupienia¹⁹.

Niezależnie bowiem od stanowisk i poglądów na genezę tematu ikonograficznego, stwierdzić można ponad wszelką wątpliwość że wiąże się on z tendencjami mistycznymi, z rozważaniami nad Męką Pańską, które niejednokrotnie — jak w przypadku św. Brygidy, Mechtyldy czy Gertrudy — przeobrażały się w stany wizyjne, a wreszcie z rozwojem prywatnej dewocji²⁰. Zrodził się w momencie dziejowym, w którym kryzys Kościoła, a ściślej jego formy i ustroju ukształtowanego we wczesnym średniowieczu, prowadzić musiał z jednej strony do ujawnienia się szeregu herezji, z drugiej do reformy wewnętrznej²¹. Na fali tych ostatnich przemian pojawiają się nowe zakony, przede wszystkim franciszkanie i w odrodzonym życiu monastycznym upatrywać należy podatnej gleby dla dewocyjnych tematów ikonograficznych, a między innymi również dla Piety²². Wprawdzie niektórzy badacze reprezentują pogląd, że przedstawienie Piety powstało w klasztorach żeńskich i że nie bez wpływu był tu ruch beginek²³, niemniej rozmieszczenie zabytków zdaje się wskazywać, że pojawiają się one we wszystkich niemal zgromadzeniach zakonnych jak też i w świątyniach niezakonnych, ale że szczególne ich nasilenie wiąże się z klasztorami minoryckimi. Po-

¹⁹ Bardzo charakterystycznym przykładem, wśród wielu innych, jest typ ikonograficzny Chrystusa Frasobliwego, który — choć bodaj bardziej niż Pieta oddalony od konkretnego przekazu Pisma Świętego, niemniej mieści się w cyklu pasyjnym, przypadając na moment między obnażeniem z szat, a przybiciem do krzyża. A przecież przedstawienia Chrystusa Frasobliwego nie można w żadnym wypadku nazwać historycznym i jest *par excellence* przedstawieniem dewocyjnym. Z. Kruszelnicki, *Z dziejów postaci „frasobliwej” w sztuce*, „Teki Komisji Historii Sztuki Towarzystwa Naukowego w Toruniu, II, 1961.

²⁰ Reiners-Ernst, jw., s. 38 nn.

²¹ Kalinowski, jw., s. 237 nn.

²² Tamże, s. 238.

²³ H. Grundmann, *Die geschichtliche Grundlagen der deutschen Mystik*, „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte”, t. 12, 1934 s. 400—429. Ciekawe, że ruch beginek istniał również na Śląsku (Wrocław, Świdnica), gdzie tak wiele zachowało się rzeźb typu Pieta.

[7]

służmy się cytatem z Kalinowskiego²⁴: „W dziedzinie myśli filozoficznej przekształceniom tym odpowiada zastąpienie realizmu, scholastycznej zasady głoszącej rzeczywistość pojęć ogólnych (*universalia in rebus*), nominalizmem określającym świat jako zespół rzeczy jednostkowych i indywidualnych (*universalia post rem*). W sztuce oznacza to przejście od kamiennego odbicia encyklopedycznej wiedzy o naturze, moralności, teologicznej doktrynie i historii człowieka do przedstawień dewocyjnych, uzupełniających wspólną liturgiczną modlitwę prywatnym rozmyśleniem, którego celem najdoskonalszym, dostępnym tylko dla wybranych, jest *unio mystica, visio beata*”.

W rezultacie tych wewnętrznych i zewnętrznych czynników przedstawienie Piety kształtuje się niewątpliwie gdzieś u schyłku XIII w. W każdym razie od początku następnego stulecia liczba zabytków, reprezentujących ten temat, zaczyna gwałtownie wzrastać aby na przełomie w. XIV i XV stać się jednym z najbardziej ulubionych motywów sztuki, a w początku w. XVI kulminując w słynnym dziele Michała Anioła, przejść — jako jeden z ulubionych typów — do sztuki nowożytnej²⁵. Co więcej — bardzo liczne spośród owych obrazów czy rzeźb — otoczone szczególną czcią wiernych i słynne z wiązanych z nimi łask, przetrwały do naszych dni zachowując ów pradawny kult, jak to się dzieje właśnie w wypadku zabytku, o którym jest mowa w niniejszym studium.

PRZEGLĄD NAJSTARSZYCH ZABYTKÓW POLSKICH ZE SZCZEGÓLNYM UWZGLĘDNIENIEM PÓŁNOCNYCH OBSZARÓW KRAJU

Najstarszym, jak się zdaje, zabytkiem omawianego tematu na obszarze naszego kraju była słynna Pieta z Lubiąża²⁶. Reprezentująca „styl monumentalny” była niewątpliwie jednym z najwyższych wzlotów rzeźby tego okresu, dającym się zestawić z „klasycyjnymi” dziełami, jakimi są Piety z klasztoru Urszulanek w Erfurcie i z Veste Koburg²⁷. Niektórzy uczeni pragnęli w niej widzieć

²⁴ Kalinowski, jw. s. 238.

²⁵ Temat ten odżył jak gdyby na nowo po tragedii II wojny światowej i stał się jednym z podstawowych w nowej sztuce religijnej, że wspomnie tylko monumentalną kompozycję krakowskich artystów H. i S. Husarskich na elewacji kościoła p.w. św. Józefa w Tarnowie.

²⁶ H. Braune i E. Wiese, *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters*, Leipzig 1926, nr kat. 2 datują ów zabytek na drugą połowę w. XIV. Podobnie Passarge, jw. s. 39. H. Lossow, *Das Vesperbild aus der Klosterkirche zu Leubus*, „Zeitschrift des Vereins für Kunstwissenschaft” III, 1936, s. 196 nn oraz tenże, *Das Vesperbild in Schlesien*, „Kunst und Denkmalpflege in Schlesien”, 2, 1939, s. 69 nn. już bardziej precyzyjnie datuje tę Pietę na około 1370 i widzi w niej nie dzieło lokalne, ale import z zachodniej Frankonii. Los tego cennego zabytku nie jest mi znany.

²⁷ Pinder, *Die deutsche Plastik...* s. 97, il. 69.

dzieło importu z innych stron Europy²⁸ i istotnie nie znajdujemy w tym czasie na obszarze Śląska dzieł dorównujących mu doskonałością artystycznego wyrazu, natomiast da się wykazać dzieła niewątpliwie lokalne, powstałe w wyniku inspiracji reprezentowanego przez Pietę z Lubiąża „stylu monumentalnego”²⁹. W kręgu tym proporcje Matki i Syna zachowują naturalne proporcje, naciśk zaś położony zostaje przede wszystkim na ekspresję i na dekoracyjność. Z bogatym, plastycznym drapowaniem szat współbrzmia ekspresyjne przerysowania anatomiczne i drastycznie oddana mimika.

O wiele trudniej określić moment pojawienia się na naszych ziemiach Piety *corpusculum*. Należy ona niewątpliwie do przedstawień bardzo starych, ale sprawa datowania poszczególnych obiektów budzi wiele wątpliwości. Niezwykle interesujące, niewielkie posątki z Wojnicza i z dawnego Szpitala Ubogich w Bieczu (obecnie: pierwsza w Muzeum Diecezjalnym w Tarnowie, druga w Muzeum Narodowym w Krakowie) są na tyle prymitywne, że właściwie nie sposób powiedzieć, czy aby nie mamy tu do czynienia z replikami powtarzającymi pewne cechy oryginału. Tak więc datowanie Dutkiewicza (Pietę z Wojnicza na pierwsze lata XIV w., Pietę z Bieczy na 2. ćwierć w. XIV) należy przyjmować z daleko idącą ostrożnością³⁰. Bardziej zaawansowana stylowo jest nabyta niedawno do zbiorów wawelskich niewielka rzeźba Pietę, powstała zapewne jeszcze przed połową XIV w., niestety jednak z kolei nie znamy jej dokładnej proveniencji, poza tym tylko, że zapewne pochodzi z obszaru Pomorza szczecińskiego³¹. Wymienione tu obiekty są najstarszymi zapewne, a w każdym razie najbardziej typowymi przedstawicielami odmiany Pietę *corpusculum*. Inne reprezentują typ o wiele mniej czysty, możnaby powiedzieć — przejściowy, w którym ciało Zbawiciela staje się coraz większe i będąc nadal nieproporcjonalnie małym w stosunku do Matki, przestaje jednak sugerować związek z wyobrażeniem Dzieciątka na kolanach Madonny. Z obszaru Polski południowej najbardziej charakterystyczne przykłady tej odmiany to Pietę z Haczowa i Limanowej, datowane na około r. 1400 i na 3. ćwierć w. XIV³².

Na obszarze Polski północnej znajdujemy również wśród naj-

²⁸ Lossow, jw.

²⁹ A. Ziomecka, *Sztuka gotycka 1250—1500, rzeźba i malarstwo*, (w:) *Sztuka Wrocławia*, Wrocław 1967, s. 138; M. Kornecki, *Rzeźba gotycka na Śląsku Opolskim*, „Opolski Rocznik Muzealny” IV, 1970, s. 319.

³⁰ Dutkiewicz, jw. s. 39 oraz nr kat. 1 i 2.

³¹ Rzeźba ta, znajdująca się poprzednio w prywatnym posiadaniu, trafiła ostatnio do zbiorów wawelskich. Nie była dotychczas wzmiankowana w literaturze.

³² Dutkiewicz, jw. nr kat. 101 i 102.

starszych zabytków Pietę w typie monumentalnej, dość niezwykłą i do pewnego stopnia nietypową, pochodzącą z Ostródy, a przez Clasena datowaną niezbyt przekonywująco na koniec w. XIV³³. Natomiast, poza wspomnianą wyżej rzeźbą z Pomorza szczecińskiego nie znamy z terenu Pomorza Gdańskiego żadnej Pietę *corpusculum* w klasycznej — jeśli tak można rzec — redakcji. Zabytki, które tu znajdujemy są albo typami pośrednimi, albo już całkowicie reprezentującymi odmianę Pietę mistycznej lub Pietę bolesnej. Na szczególną uwagę pośród tych zjawisk przejściowych zasługuje Pietę znajdującą się w kościele panien benedyktynek w Żarnowcu w powiecie puckim³⁴, która należy niewątpliwie do późnej fazy „stylu Madonn na lwie”, czyli powstała w początku ostatniej ćwierci XIV wieku. W rzeźbie tej wyraźnie dominuje postać Madonny i ciała Chrystusa jest wyraźnie pomniejszone, niemniej w żadnym wypadku nie można tu już mówić o *corpusculum*, o małym ciałku dziecka. Mamy więc do czynienia z wyraźnie przejściową formą, która od Pietę *corpusculum* prowadzi do najbardziej popularnej i najliczniej reprezentowanej Pietę Bolesnej.

Pietę Bolesna pokrywa się w zasadzie z przemianą stylową, która od „stylu Madonn na lwie” prowadzi do „stylu Pięknych Madonn”, należąc już zdecydowanie do tego drugiego stylu. Dotychczas przyjęło się powszechnie datowanie dzieł przynależnych do tego stylu na pierwsze dziesięciolecie XV wieku z tym, że pochodne twory powstawać będą aż do połowy tego stulecia. Wśród licznych studiów nad tą bujną epoką w dziejach rzeźby na szczególną uwagę zasługuje z naszego punktu widzenia praca Kutala³⁵, która podważyła dotychczas przyjętą chronologię. Wiadoma była bowiem wzmianka w piśmie Wacława, biskupa wrocławskiego z r. 1384, w której określił on rzeźbę Madonny oplakującej Syna słowami: „subtile et magistrale opus”, ale dotychczasowi badacze nie przyjmowali do wiadomości faktu, że mogły się one odnosić do pięknej Pietę wrocławskiej, pochodzącej z kościoła św. Elżbiety³⁶. Kotal nie tylko datowanie takie przyjął jako całkowicie możliwe, ale też na tej podstawie wywiódł cały „styl Pięknych Madonn” w krajach środkowej Europy z praskiego warsztatu parlerowskiego. Z Pragi istotnie nowe tendencje w sztuce promieniowały nie tylko zresztą

³³ K. H. Clasen, *Die mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordenlande Preussen*, Berlin 1939 s. 90, nr kat. 475. Wydaje się, że zaproponowane przez autora datowanie tego zabytku należałoby cofnąć na połowę, a w najlepszym razie na trzecią ćwierć w. XIV.

³⁴ A. i Z. Swiechowscy, *Nieznane zabytki rzeźby gotyckiej na Warmii i Pomorzu Gdańskim*, „Biuletyn Historii Sztuki” XIII, 1951 s. 99—102.

³⁵ A. Kotal, *Ceské gotické sochařství 1350—1450*, Praha 1962 s. 97.

³⁶ Ziomecka, jw. s. 141.

na Śląsk i Małopolskę, ale w nie mniejszym stopniu na Pomorze³⁷. Tezę Kutala przyjął w pełni T. Dobrowolski³⁸ i z kolei wykazując ogromne podobieństwo Piety z kościoła św. Barbary w Krakowie do analogicznej rzeźby z Magdeburga, oba zabytki przypisuje artyście nieco młodszej generacji od twórców Pięknej Madonny z Krumłowa oraz Pięknej Madonny z Torunia i Piety wrocławskiej. W konsekwencji datę ich powstania uczony krakowski określa na lata 1400—1405.

W tym samym czasie na Pomorzu, gdzie nowy styl zaszczerpiony został przez Mistrza Pięknej Madonny Toruńskiej, pojawiają się artyści lokalni naśladowujący dzieła tego twórcy. Clasen wyróżnił m. in. Mistrza gdańskiej Pięknej Madonny, któremu przypisał znakomitą, kamienną rzeźbę Pieta przechowywaną obecnie w Muzeum Pomorskim³⁹ oraz toruńskiego Mistrza Grupy Ukrzyżowania w Chełmży, któremu z kolei przyznał Pietę pochodzącą z Niedźwiedzia pod Wąbrzeźnem⁴⁰. Oba zabytki datuje na początek w. XV (1410 ?).

Pieta Bolesna nie wydaje mi się określeniem zbyt szczęśliwym. Wbrew bowiem nazwie, która sugeruje wzrost napięcia uczuciowego, w Pietach, które powstają w kręgu oddziaływania „stylu Pięknych Madonn”, obserwujemy wręcz odejście od ekspresji bólu, większą dbałość o harmonijność układu grupy, idealizację i stylizację rysów twarzy szczególnie Madonny. O wiele silniejszy wyraz odnajdujemy zarówno w Pietach monumentalnych jak szczególnie w mistycznych (do pewnego stopnia styl ten reprezentuje Pieta z Ostródy). Nawet wówczas, gdy poszczególne zabytki wykazują pewną nieporadność rzeźbiarską, gdy są „grubsze”, statyczniejsze i pozbawione wyrafinowanej gestyki, górują one w swym wyrazie psychicznym nad pięknymi ale nieco teatralnymi i wyidealizowanymi reprezentantkami nowej epoki.

Aby sięgnąć po przykład terytorialnie bliski naszemu zabytkowi, wystarczy porównać ze sobą Pietę ze Świerczynek pod Toruniem⁴¹ datowaną we wcześniejszej literaturze na połowę XIV wieku, w nowszej — może niezbyt słusznie — na ostatnią ćwierć tegoż

³⁷ W słynnej, zaginionej Pięknej Madonnie z Torunia widział Kutala dzieło drugiego, obok Mistrza Madonny z Krumłowa, wybitnego współtwórcy nowego stylu.

³⁸ T. Dobrowolski, *Analogie. Metoda analizy porównawczej w historii sztuki*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Historia Sztuki” (w druku).

³⁹ Clasen, jw. s. 147 nn., nr kat. 59.

⁴⁰ M. Walicki, *Polska sztuka gotycka. Katalog wystawy*, Warszawa 1935, nr kat. 28; Clasen, jw. s. 176 i 180 nn., nr kat. 18.

⁴¹ G. Chmarzyński, *Sztuka w Toruniu*, (w:) *Dzieje Torunia*. Toruń 1933 s. 33. Walicki, *Polska sztuka gotycka...* nr kat. 9. Clasen, jw. s. 199, nr kat. 565. *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. XI, z. 16, *Powiat toruński* (w druku).



7. Obory, rzeźba Pieta w niszy ołtarza głównego (stan przed konserwacją)



8. Rzeźba Pieta z Obór przed zdjęciem srebrnej sukienki



9. Rzeźba Pieta z Obór po zdjęciu sukienek, przemalówek i kitów



10. Rzeźba Pieta z Obór po przeprowadzeniu konserwacji



12. Rzeźba Pieta z kościoła Mariackiego w Gdańsku (obecnie w Muzeum Pomorskim w Gdańsku)



11. Rzeźba Pieta z Świerczynek pod Toruniem

stulecia, ze wspomnianą powyżej Pietą z Niedźwiedzia. Ta druga jest z pewnością rzeźbiarsko o wiele sprawniejsza, zbliżająca się niemal do wirtuozerii technicznej, tak charakterystycznej dla nowego stylu, posiada układ wyważony, w którym ciało Zbawiciela ukazane jest z anatomicznym prawdopodobieństwem, a jego diagonalna pozycja zrównoważona jest odchyleniem w przeciwną stronę korpusu Madonny. Ale równocześnie twarz Matki jest lalkowata, pozbawiona silniejszego wyrazu uczuciowego, jest to ładna twarz młodej niewiasty pogrążonej w smutku i tylko w smutku. Wcześniejsza od niej rzeźba ze Świerczynek nie posiada tak delikatnej formy, jest w niektórych elementach (ręce obu osób) niemal prymitywna, a przecież do widza przemawia silniej. Twarz Matki Bożej nie jest tu ładna; to już twarz starzejącej się niewiasty, pogrążonej w niemej rozpacz, co podkreślone zostało umownym niewątpliwie, ale przekonywującym grymasem ust i załamaniem brwi.

Porównanie powyższe wydaje się istotne dla niniejszych rozważań, gdyż ukazuje nam moment w którym powstać mogła Pieta z Obór, moment stylowy, a zarazem także moment czasowy powstania zabytku. Rzeźba bowiem, o której tu mowa nie posiada danych historycznych, które mogłyby pozwolić na ustalenie daty jej wykonania. Dopiero zestawienie przesłanek historycznych z analizą stylową pozwoli na bardziej precyzyjne ustalenie czasu jej powstania.

ANALIZA HISTORYCZNA ZABYTKU

Pieta z Obór posiada stosunkowo bogatą literaturę hagiograficzną, natomiast od strony historii sztuki dopiero Katalog Zabytków Sztuki w Polsce ustalił w przybliżeniu czas jej powstania, datując ów cenny zabytek na I połowę XV wieku⁴². W dalszym wywodzie postaram się nieco bardziej uściślić tę datę, na razie jednak zajmijmy się przekazami historycznymi dotyczącymi tego kultem otoczonego dzieła sztuki.

Niestety w czasie okupacji hitlerowskiej zaginął najcenniejszy dokument, dotyczący rzeźby, a mianowicie „Informacja o Cudownym Obrazie N. Matki Bolesnej w Oborach i opisanie cudów” — rękopis sporządzony w r. 1761. Dość jednak znaczna liczba informacji pochodzących z owego rękopisu opublikowana została w kilku różnych wydawnictwach; dotyczy to zwłaszcza opisów rozmaitych cudów wiązanych z zabytkiem⁴³. Wyciągi takie zawierają m.

⁴² Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, t. XI, s. 9, Powiat lipnowski, Warszawa 1969, s. 38, il. 114 i 147.

⁴³ O cudownej figurze z Obór informacje podają wszystkie ważniejsze publikacje o charakterze hagiograficznym, a więc: ks. Wacław z Sulgostowa (Nowakowski), *O cudownych obrazach w Polsce*

in. wczesne, jeszcze z XVIII w. pochodzące druki (dziś bibliofilskie unikaty), pierwsze drukowane świadectwa kultu Matki Boskiej Oborskiej⁴⁴.

Równie dotkliwą stratą jest zaginięcie w tymże czasie rękopiśmiennej Kroniki Klasztoru, spisanej w r. 1671, zwłaszcza, że autorowie dotychczasowych opracowań dziejów klasztoru i kultem otoczonej rzeźby jak się zdaje w o wiele mniejszym stopniu korzystali z tego dokumentu niż to czynili w odniesieniu do pierwszego⁴⁵. W rezultacie najwcześniejszą zachowaną dziś pisemną wzmianką o Piecie z Obór jest niewielki rozmiarami „Inwentarz klasztoru oborskiego z r. 1681”⁴⁶, w którym zabytek określono: „Obraz Cudowny Depositionis de Crux”⁴⁷.

Brak oryginalnych dokumentów w niczym nie umniejsza wiarygodności faktów, przekazanych nam przez zaginione archiwalia klasztorne. Najpełniejszym jak dotychczas opracowaniem jest broszurowana monografia klasztoru i cudownej rzeźby, opracowana przez ks. Załuskiego, proboszcza w niedalekim Osieku Wielkim⁴⁸, który zresztą zajął się również innymi zabytkowymi obiektami z obszaru ziemi dobrzyńskiej⁴⁹. Dla dziejów samego klasztoru nadal najpełniejszą informacją jest przeszło sto lat sobie licząca praca ks. M. Smoleńskiego⁵⁰. Pewną ilość nieznaną dotychczas danych dla dziejów konwentu, a zwłaszcza dla oddzielenia się odeń

Przenajświętszej Matki Bożej, Kraków 1902 s. 474—475; ks. S. Barącz, *Cudowne obrazy Matki Najświętszej w Polsce*, (Lwów) 1891 s. 195; ks. A. Fridrich, *Historie cudownych obrazów Najświętszej Maryi Panny w Polsce*, t. 3, Kraków 1908 s. 115—120. Najpełniejsze informacje zawiera i przede wszystkim wymienić należy opracowanie: ks. W. Załuski, *Cudowna figura Matki Boskiej Bolesnej w Oborach*, Płock 1906.

⁴⁴ Są to następujące druki: A. Sapolowski, *Orator (Novus) sed admirabilis dolor Marianus in figura peronans in ecclesia Oboriensis Virginis*, Toruń 1741; W. Gostomski, *Via Crucis tristissima in ecclesia Oboriensis...*, Toruń 1742; Confinus a S. Juliano, *Occasus solis... parentate Deiparae Mariae Virginis... Dolorosae et Prodigiosae Matris in ecclesia Carmeli Oboriensis*, (Toruń) 1744; tenże, *Septem ut octo dolores Mariani Cordis ad aedes dolorissimae Virginis in ecclesia Oboriensis*, (Toruń) 1747.

⁴⁵ O zaginionej kronice wspomina nowa, rękopiśmienna kronika klasztoru, rozpoczęta po r. 1945.

⁴⁶ Obecnie w zbiorach biblioteki klasztoru Karmelitów na Piasku w Krakowie.

⁴⁷ Warte jest podkreślenia to sformułowanie, które wskazuje, że przynajmniej w epoce, w której spisano ów inwentarz, temat rzeźby rozumiano zupełnie historycznie.

⁴⁸ Załuski, jw.

⁴⁹ Tenże, *Szkic monograficzny kościołów dekanatu rypińskiego*, Płock 1909.

⁵⁰ Ks. M. Smoleński, *Cztery kościoły w Ziemi dobrzyńskiej*, Lwów 1869 oraz tenże, *Wiadomość historyczna o kościele w Oborach*, „Przegląd Katolicki” 1866.

klasztoru w Trutowie, zawierają dwa kopiarze przechowywane w bibliotece klasztoru karmelitów w Krakowie⁵¹.

Przypomnijmy obecnie skrótko dzieje klasztoru oborskiego.

W r. 1605 Łukasz Rudzowski i jego żona Anna z Galemskich⁵² fundują na terenie swojej wsi Obory klasztor karmelitów, sprowadzonych tu z konwentu bydgoskiego. Pierwotne zabudowania drewniane, położone na wierzchołku góry zwanej Grodzisko (obecnie teren cmentarza) ulegają zniszczeniu wskutek pożaru około r. 1612. W tymże roku umiera fundator, ale wdowa po nim, podtrzymując pobożną inicjatywę zmarłego, zrzuca się w r. 1617 części swego dożywocia na rzecz zakonników, przez co umożliwiła wzniesienie nowych budynków. Były one również drewniane i dopiero etapami, przez lat kilkadziesiąt, powstał obecny zespół o charakterystycznej sylwecie białego czworoboku z dominującą wieżą, który tak pięknie wkomponowany został w stok wzniesienia osłoniętego starymi drzewami.

Murowana nawa powstaje do r. 1642, prezbiterium do r. 1694. Kaplicę od południa dostawiono w r. 1740, a obecną zakrystię z oratorium na piętrze w r. 1747. Murowany budynek klasztorny powstał dopiero w latach 1741—1753, a wieńcząca go wieża wzniesiona została w r. 1749. W połowie XVIII w. otoczono zespół murem, a okazała brama umieszczona w jego obwodzie od południowego zachodu powstała w r. 1756. Wystrój wnętrza kościoła powstawał od schyłku w. XVII (prawy ołtarz boczny przy tęczy) aż po schyłek XVIII w. (efektowne ołtarze boczne od południa i północy w nawie oraz parapet chóru muzycznego). W r. 1696 zbudowany został barokowy ołtarz główny⁵³ z wyraźnym przeznaczeniem na pomieszczenie w nim cudami słynącej rzeźby.

We wszystkich dotychczasowych opracowaniach powtarza się wiadomość przekazana tradycją, a zanotowana w zaginionych, wzmiankowanych wyżej kronikach, że rzeźba Pieta, czy — jak chcą stare inwentarze — Matki Bolesnej sub Cruce, przywieziona została przez przybywających tu zakonników z ich macierzystego klasztoru w Bydgoszczy. Wykaz cudów z r. 1761, powtórzony przez ks. Załuskiego⁵⁴ i streszczony w nowej, po wojnie opracowanej,

⁵¹ Są to oprawne w skórę volumina: „Archivum Privilegiorum, Fundationum, Inscriptionum et aliorum rerum notabilium Conventi Bithgostiensis Ordinis Carmelitarum...” rozpoczęty w r. 1664, oraz „Ex Aetis Comitiorum Generalium Ordinis Fratrum Beatissimi Dei Genitricis Semperque Virginis Mariae de Monte Carmelo celebratis... Anno 1680”.

⁵² Galemskich herbu Dołęga w ziemi dobrzyńskiej wymienia K. Niesiecki, *Korona Polska*, t. 2, Lwów 1738 s. 176, nie zna on natomiast rodziny Rudzowskich, zapewne w jego czasach już wymarłej.

⁵³ Ołtarz uległ kilkakrotnym przeróbkom, m. in. w latach 1739—48 (wówczas zapewne dodanie bramek i rzeźb nad nimi), 1846 i 1906.

⁵⁴ Załuski, *Cudowna figura...* s. 26 nn.

rękopiśmiennej kronice klasztoru⁵⁵, wymienia 7 cudów, które w latach 1581—93 wydarzyły się za sprawą figurki w Bydgoszczy, a więc przed jej przeniesieniem do Obór.

Z kolei spróbujmy ustalić najdawniejsze dzieje owego bydgoskiego konwentu. Data jego założenia nie jest dokładnie ustalona. Kohte podaje rok 1398 jako datę założenia klasztoru⁵⁶, opierając się na interpretacji dokumentu z r. 1408⁵⁷, taką samą datę przyjmuje Kozierowski jako termin przybycia karmelitów do Bydgoszczy⁵⁸. Natomiast Kantak⁵⁹ uważa, że klasztor założony został w r. 1380⁶⁰. Faktem bezspornym pozostaje tylko to, że w r. 1404 zgromadzenie bydgoskie otrzymuje od papieża potwierdzenie fundacji⁶¹. Tak więc można przyjąć, że konwent bydgoski powstał w ostatnich latach XIV w., że w każdym razie przed r. 1404 obsadzony już był przez zakonników.

Ustalenie daty powstania klasztoru bydgoskiego wydaje się dla naszych rozważań istotne, pozwala bowiem określić datę „postquam” powstania omawianej tu rzeźby. Przyjmuję bowiem za wiarygodną informację ów przekaz, powtarzający się wielokrotnie, o przeniesieniu cudami słynącej rzeźby Pieta z Bydgoszczy do Obór, a więc powstanie jej wiąże z tym pierwszym klasztorem.

ANALIZA FORMALNA ZABYTKU

Niewielka stosunkowo rzeźba, posiadająca wysokości zaledwie 64,5 cm, wykonana jest z drewna zapewne lipowego, wydrążona głęboko od tyłu i pokryta obecnie nowszą polichromią. Jej wymiary świadczą, że pierwotnie przeznaczona była do bardziej bezpośredniej, osobistej, rzeźby się chciało intymnej adoracji i dopiero wzrost otaczającego ją kultu wyniósł ją na jej obecne miejsce: niszę w ołtarzu głównym. Jej charakterystyka stylowa również, na pozór, nie budzi większych wątpliwości: na pierwszy rzut oka

⁵⁵ Obecnie przechowywana jest w bibliotece klasztoru Karmelitów na Piasku w Krakowie.

⁵⁶ J. Kohte, *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Posen*, t. 3, Berlin 1897 s. 13.

⁵⁷ L. Rzyszczyński, A. Muczkowski, *Codex Diplomaticus Poloniae*, Warszawa 1849 t. 2, supl. DLX.

⁵⁸ S. Kozierowski, *Szematyzm historyczny ustrojów parafialnych dzisiejszej archidiecezji poznańskiej*, Poznań 1935 s. 22.

⁵⁹ K. Kantak, *Kronika Bernardynów bydgoskich*, „Rozprawy Towarzystwa Przyjaciół Wiedzy”, 33, Poznań 1907 s. 16. Zob. również W. Posadzy, *Bydgoszcz*, (w:) *Studia z historii budowy miast*, Warszawa 1957 s. 109.

⁶⁰ Zob. przypis 57.

⁶¹ Odpis tego dokumentu zawiera rękopis: *Archivum Privilegiorum...* s. 1 (paginacja nowa). Fundatorem klasztoru był Tomasz z Węgleszyna herbu Jelita.

można ją włączyć do grupy Piet Bolesnych, przynależnych do kręgu „pięknych Madonn”. Przejawia się to szczególnie w udrapowaniu szat Matki Boskiej, które od kolan opadają bogatymi, plastycznymi kaskadami, innymi niż ozdobne lecz bardziej ornamentalne niż naturalne szaty w Piecie z Ostródy i o wiele pełniejsze od płaskich w zasadzie fałdów Piety ze Świerczonek.

Bliższa jednak analiza zabytku nasuwa szereg wątpliwości. Owe szaty nie mają jeszcze owych kaskadowych, rurkowatych zespołów fałd, które obserwujemy w „klasycznych” reprezentantkach kręgu stylowego Pięknych Madonn, a więc w Pietach z Gdańska lub Niedźwiedzia, a także w dalszych egzemplarzach z tego kręgu: Pietach z ołtarza z kaplicy św. Elżbiety w kościele Mariackim w Gdańsku oraz w kościele parafialnym w Tczewie⁶². Cechy takie obserwujemy także w jeszcze jednej, dotychczas nie znanej w literaturze fachowej Piecie z kaplicy „na bramce” w Chełmnie, zabytku składającym ważnym dla charakterystyki omawianej tu rzeźby⁶³.

Ze względów kompozycyjnych cechą, która uderzyć nas musi w pierwszym rzędzie, to pozycja Matki, która podtrzymując ciało Zbawiciela nie odchyła się; nie stwarza dlań jak gdyby przeciwwagi, co jest przecież znamienne dla całej wielkiej grupy Piet Bolesnych. Matka z Obór jest nad Synem lekko pochylona, siedząc w zasadzie niemal pionowo na niskim, nieozdobnym tronie, podobnym do tych, na których siedzą wczesne tronujące Madonny z Dzieciątkiem z Pomorza i ziemi chełmińskiej⁶⁴. W tym układzie dominantą kompozycyjną pozostaje postać Matki i pod tym względem rzeźba z Obór bliższa jest wcześniejszym od niej zabytkom jak Pieta ze Świerczonek lub z Zarnowca, niż „klasycznym” czy „pochodnym” reprezentantkom „stylu Pięknych Madonn”.

Inną wskazówką umożliwiającą bardziej precyzyjne określenie czasu powstania Piety z Obór, to sposób okrycia głowy Madonny. Niestety w tym konkretnym przypadku mamy — jak się wydaje obecnie (tj. przed zdjęciem późniejszych przemałówek) — do czynienia z późniejszymi przeróbkami, które nieco uprościły formę pierwotną. Można przypuszczać, że w chwili swego powstania rzeźba posiadała chustę na głowie Matki Boskiej nieco bardziej występującą do przodu i jak gdyby rzucającą cień na jej twarz.

⁶² Clasen, jw. s. 210 nn. oraz 256 n, nr kat. 101, (Pieta z ołtarza św. Elżbiety, datowanie — chyba nieco zbyt wczesne — na ok. 1400), s. 171, nr kat. 123 (Pieta z Tczewa, wiązana z ołtarzem św. Jakuba w Gdańsku i datowana na 2 ćwierć w. XV).

⁶³ Dotychczas nie znana w literaturze. Znajdzie się w opracowywanym obecnie *Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce*, t. XI, z. 3, *Powiat chełmiński*.

⁶⁴ Zob. np. tronujące madonny z Gruty, Mokrego, Kurkocina, Zarnowca i Rywałdu: T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Nieznanne rzeźby gotyckie kręgu pomorskiego*, „Rocznik historii sztuki” VIII, 1970.

Ogólnie można bowiem stwierdzić, że w Pietach 2 połowy XIV i 1 połowy w. XV owa chusta — maforium kształtuje się dwójako: w zabytkach wcześniejszych (ogólnie: z XIV w.) jest mało zróżnicowana, słabo udrapowana, stosunkowo ciasno otacza głowę, ale za to wysuwa się od przodu ocieniając czoło Matki. Tak właśnie ukształtowane maforia widzimy w rzeźbach z Ostródy i Świerczynek, a także w Piecie z Golubia⁶⁵, która niestety przez okrycie metalową sukienką pozostaje pod względem historycznym i stylowym zagadką. Nieco inaczej przedstawia się chusta w Piecie z Żarnowca, która mimo dość wczesnej, niewątpliwie jeszcze XIV-wiecznej metryki, odznacza się żywszym udrapowaniem oraz brakiem owej wysuniętej na czoło osłony.

Niemniej owe typowe dla „stylu Pięknych Madonn” gęsto rurkowane, „kaskadowe” zwisy maforium obserwujemy dopiero w tak „rozwiniętych” zabytkach jak Pieta z ołtarza św. Elżbiety w Gdańsku, znakomitej rzeźbie z kościoła Mariackiego tamże, a także w zabytkach z Niedźwiedzia, Chełmna i wielu innych. Jedynie Pieta z Tczewa wymyka się tej regule, jest to zresztą w ogóle dzieło nietypowe i potwierdza jedynie zasadę, że w każdej epoce w sztuce dzieło artysty raz po raz wymykało się regułom. Można sądzić, że z podobnym zjawiskiem mamy do czynienia w przypadku omawianej rzeźby, która bynajmniej nie realizuje jakiegoś określonego, obiegowego wzorca stanowiąc kompozycję oryginalną.

W każdym razie również duża, do pewnego stopnia nieproporcjonalna głowa Matki Bożej też różni się od modeli fizjognomicznych powszechnych w dobie „stylu Pięknych Madonn”, brak tu w każdym razie owego nieco „lalkowatego”, idealizującego typu urody, ale także zatarciu już uległa ostrzejsza charakterystyka mimiczna. Na ten temat jednakże można będzie powiedzieć coś więcej dopiero po usunięciu przemalowań, które niewątpliwie zniekształcają pierwotną charakterystykę twarzy.

W zakresie układu rąk obu postaci stwierdzić można, że w zabytku z Obór brak zarówno pionowego zwisu prawej ręki Chrystusa (typowego dla wcześniejszych rzeźb Pieta), jak też owego gestu charakterystycznego szczególnie dla późniejszych reprezentantek „stylu Pięknych Madonn”: ocierania łez krajem maforium (Żarnowiec, Niedźwiedź, Chełmno). Nietypowy jest tu w ogóle układ rąk, niemal niespotykany w innych rzeźbach: Madonna kładzie lewą dłoń na biodrach Chrystusa, którego lewa ręka, dziwnie zagięta, wraz z prawą spoczywają na dłoni Matki.

Ale najbardziej nietypowy jest układ nóg Zbawiciela, gdy bowiem w przytłaczającej liczbie zabytków złożone są one równo razem, a w każdym razie opadają w dół lub wspierają się na ziemi

pod tym samym kątem, w Piecie z Obór są jak gdyby rozsunięte: lewa noga jest uniesiona nieco wyżej od prawej, której stopa z kolei bardziej pionowo odgina się ku dołowi. Jak już jednak stwierdziłem powyżej: pełna charakterystyka szczegółów będzie możliwa dopiero po gruntownych badaniach konserwatorskich, a zwłaszcza po zdjęciu grubej warstwy przemalówek, gruntów, kitów, a także — być może po usunięciu ewentualnych późniejszych dodatków⁶⁶.

Tak więc najważniejszym znamieniem rzeźby, pozwalającym w jej obecnym stanie wnioskować o czasie powstania, jest cały korpus Chrystusa i jego stosunek do korpusu Matki. I tu dochodzimy do ciekawego wniosku: Pieta z Obór jest pochodną Piety *corpusiculum*, choć od klasycznych przedstawień tego typu wyraźnie odbiega nieco zwiększonymi proporcjami ciała Zbawiciela. Mimo wszystko, kiedy kontemplujemy omawianą rzeźbę, w oczy musi się rzucać owo przez artystę zamierzone i z dawnej tradycji przejęte podkreślenie wzajemnego stosunku Matki i Syna, a ściślej: Matki i jej Dziecka. Nie jest to Pieta *corpusiculum* konsekwentnie utożsamiająca Matkę oplakującą umęczonego Syna z tronującą Matką pochyloną nad swym Dzieciątkiem, świadomą jego przyszłego losu, ale element związku między obydwoma przedstawieniami jest najzupełniej uchwytny. I nie ulega wątpliwości, że w tego rodzaju przedstawieniu chodziło bardziej o podkreślenie współmęki (*compassio*) Madonny niż o jej współdziałanie w dziele zbawienia (*corredemptio*). Faktem pozostaje, że Matka dominuje w tej grupie, że do jej ludzkich uczuć — niemożliwego cierpienia, i do jej boskiej roli — współuczestnictwa w męczeństwie Syna odwoływał się i artysta, i odbiorca — zarówno w czasie gdy powstawała ta rzeźba, jak i dziś.

W pierwszym paragrafie przedstawiłem najogólniej poglądy na ikonologiczną problematykę Pieta i na trudności, na które natrafia interpretacja tej pozornie prostej grupy Matki i Syna. Nie sądząc, aby Pieta *corpusiculum* była najstarszą formą Piety, przychyliam się w pełni do opinii, że należy ona w każdym razie do jej najwcześ-

⁶⁵ Dane o tej konserwacji znajdują się wypisane na deszczulce umocowanej na rzeźbie od tyłu: „Cud. Figura M. B. zniszczona bardzo podczas wojny 1939—1945 naprawiona w Krakowie w maju 1945 przez P. Maciejewskiego, staraniem Prow. o. Jana Konoby, przeora Obór: O. Anioła Urbańskiego i przyczyną O. Jerzego Rutkowskiego oraz kleryka Bronisława Kąckiego”. — Warto dodać na tym miejscu pewien szczegół natury bardziej obyczajowej: ponieważ klasztorowi brak było funduszy, za naprawę zapłacono w naturze — kosztowała ona kilka kilogramów słoniny. Niezależnie od oceny tej pracy, która przyczyniła się wprawdzie do zachowania silnie nadwątlonego zabytku, ale równocześnie wyrządziła mu wiele szkód, stwierdzić wypada, że wznosząca była, w tym trudnym przecież okresie, dbałość oborskich zakonników o ten najcenniejszy obiekt znajdujący się w ich kościele.

⁶⁶ *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. XI, z. 6, *Pow. połubsko-dobrzyński*, 1973.

niejszych odmian. Jej najbardziej znane przykłady (np. Eichstätt lub ze zbiorów Boudy we Wiedniu, a u nas wspomniane rzeźby z Wojnicza i Biecza) pochodzą z w. XIV i to przeważnie z jego pierwszej połowy. W okresie „pięknego stylu” typ ten wygasa i pojawia się już raczej tylko na peryferiach zasięgu gotyku (Pieta w kościele parafialnym w Sebeś w Siedmiogrodzie)⁶⁷.

W konsekwencji w Piecie z Obór można uznać Pieta *corpusiculum* w formie jak gdyby przejściowej do Piety Bolesnej. Ideowo i formalnie jest więc Pieta z Obór przedstawicielką dawniejszych tendencji, niż te które rozpowszechniały się w dobie jej powstania. Jest charakterystycznym przykładem dla tendencji nurtujących ówczesne zgromadzenia zakonne, szczególnie minoryckie, w naszym kraju.

Dla omawianego tu zabytku nie znajduję w obecnej chwili żadnej na tyle bliskiej analogii, aby ją można było związać z określonym (choćby anonimowym) mistrzem ani nawet kręgiem twórczym. Grupa Piet *corpusiculum* w formie przejściowej jest na obszarze naszego kraju wcale liczna: w drugiej połowie w. XIV i aż po pierwsze dziesięciolecie następnego pojawia się zarówno w tak daleko na północ położonej miejscowości jaką jest Żarnowiec, jak i na południu np. cudami słynąca Pieta z Limanowej oraz z Haczowa w woj. rzeszowskim⁶⁸. Również w okolicach najbliższych miejscu pochodzenia omawianego zabytku (a więc zgodnie z tradycją — Bydgoszczy) znajdujemy przykłady owego „typu przejściowego” w Piecie z Golubia oraz z kaplicy „na bramce” w Chełmnie. O ile jednak o pierwszej — ze względu na osłonięcie jej sukienkami — niewiele da się powiedzieć (poza stwierdzeniem stosunku wielkości ciała Matki i Syna), o tyle do ciekawych wniosków prowadzi analiza drugiej.

Rzeźba z Chełmna znacznie wyraźniej niż oborska przynależy już stylowo do kręgu „Piękných Madonn”. Obserwujemy tu więc zarówno bogatsze drapowanie jak i charakterystyczne odchylenie Madonny. Niemniej i tu proporcje Chrystusa są niejako pomniejszone i w tym sensie rzeźba z Obór stoi jak gdyby pomiędzy Pieta z Żarnowca — stylistycznie jeszcze wyraźnie należąca do poprzedniej epoki, a rzeźbą z kaplicy „na bramce”, w której coraz bardziej zacierają się pierwotna koncepcja Piety *corpusiculum*.

Na marginesie warto jeszcze zwrócić uwagę na pewną, narzucającą się wprost sugestię. Jak bowiem wiadomo w Chełmnie wielką czcią otoczony jest obraz tzw. Matki Boskiej Chełmińskiej, znajdu-

⁶⁷ Pieta wyrzeźbiona w kamieniu (być może sztucznym) jest silnie zniszczona, jednakże nie ulega wątpliwości, że należy do grupy Piet *corpusiculum*. V. Roth, *Die evangelische Kirche in Mühibach*, Sebeś 1922.

⁶⁸ Dutkiewicz, jw. nr kat. 101 i 102.

jący się w północnej kaplicy kościoła parafialnego⁶⁹. Kult obrazu Matki Boskiej Chełmińskiej jest bardzo stary, natomiast samego obrazu nie sposób datować wcześniej niż na pierwszą połowę XVII w. Dane historyczne są stosunkowo skąpe: pierwotnie obraz znajdował się w kaplicy „na bramce” (czyli na piętrze Bramy Grudziądzkiej), skąd przeniesiony został w r. 1649 do kościoła parafialnego, na skutek coraz bardziej wzmagającego się kultu. W r. 1754 został koronowany, a wkrótce potem przybrany srebrną sukienką, którą przy okazji konserwacji zdjęto w r. 1969. W kaplicy „na bramce” pozostała wspomniana już rzeźba Pieta, która datowana jest na około r. 1440⁷⁰. Narzuca się wprost przypuszczenie, że pierwotnie obiektem kultu była owa niewielka rzeźba gotycka, że z biegiem czasu, w dobie kontrreformacji i początku baroku, nie wydawała się być może dostatecznie okazała i wówczas sprawiono obraz, który bardziej przemawiał do uczuciowości ówczesnego człowieka. Obraz Matki Boskiej Chełmińskiej również bowiem przedstawia Opłakiwanie, z tym że od skupionego, wewnątrznie przeżytego wyobrażenia Matki trzymającej zmarłego Syna różni go pewna emfaticzność kompozycji: Matka Boska, na kolanach której spoczywa ciało Chrystusa, unosi ku górze ramiona, a miecz boleści przeszywa jej serce.

I — aby zakończyć ten zwięzły przegląd analogii — nie sposób pominąć obrazu Pieta między Symeonem Starcem i św. Janem Ewangelistą, powstałego około r. 1390 i znajdującego się pierwotnie w kościele św. Jana w Toruniu (obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie)⁷¹. Obraz ten w wersji malarskiej stoi blisko omawianej tu rzeźby z Obór, co widać w ukształtowaniu ciała Chrystusa niemal jako *corpusiculum*, w układzie rąk obu postaci i w charakterystycznym pochyleniu głowy Matki. Nie można wykluczyć możliwości, że albo ów obraz, albo (nie znany nam obecnie) pierwotny wzór tegoż oddziałal na Pieta z Obór.

*

Na podstawie przytoczonych tu przesłanek historycznych oraz analizy formalnej nasuwają się następujące wnioski:

Pieta z Obór powstała niewątpliwie wkrótce po założeniu klasztoru karmelitów w Bydgoszczy, a więc wykluczyć nie można nawet

⁶⁹ Ks. J. Fankidejski, *Obrazy cudowne i miejsca w dzisiejszej diecezji chełmińskiej*, Pelplin 1880 s. 42—62; Fridrich, jw. t. 1 s. 252—260.

⁷⁰ Takie datowanie zaproponowała dr T. Mroczko, która przeprowadziła inwentaryzację powiatu chełmińskiego dla potrzeb Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce.

⁷¹ Reprodukuje ją zarówno Kalinowski, jw. il. 27, jak i Dobrzeńcki, jw. il. 5.

ostatniego dziesięciolecia XIV w., najpóźniej zaś w pierwszym dziesięcioleciu wieku następnego. Wyszła z jakiegoś lokalnego środowiska rzeźbiarskiego, trudnego do zidentyfikowania wskutek braku bliskich analogii, w każdym razie niewątpliwie z północnego obszaru kraju (Toruń? Sama Bydgoszcz? Wykluczyć przecież nie można, że wykonano ją wręcz w środowisku klasztorным). Rzeźba jest ciekawa szczególnie z ikonograficznego punktu widzenia, z punktu widzenia artystycznego pomimo niewątpliwych usterek przedstawia się interesująco, jako zjawisko poniekąd nietypowe, stojące na pograniczu stylowym.

Najistotniejsze wydaje się jednak to, że w warstwie ideowej reprezentuje typ tradycyjny, zakorzeniony silnie w XIV w., choć reagujący na bodźce rozkwitającego wówczas „stylu Pięknych Madonn”. Jest formą przejściową między „czystą” Pietą *corpusculum* a Pietą Bolesną.

Omawiany tu zabytek powstał z przeznaczeniem dla, a może nawet w środowisku klasztorным i dobrze reprezentuje duchowe dążenia i mistyczne nastawienie tego kręgu. Ta niewielka rzeźba, pierwotnie przeznaczona do umieszczenia gdzieś nisko, do adoracji, rozmyślań i dewocji jednostkowej, intymnej, mistycznej została nawet jeszcze przed przeniesieniem do Obór, otoczona kultem, który jednak dopiero tu, w ziemi dobrzyńskiej, zataczać zaczął coraz szersze kręgi i w konsekwencji wyniósł ją na naczelne miejsce w kościele. Kult ten przetrwał wszystkie burze historii i do dziś ściągają do odosobnionego klasztoru rzesze wiernych.

DZIEJE KULTU RZEŻBY PIETA Z OBÓR

Wspomniane już zaginięcie najstarszych i najcenniejszych dokumentów dziejów kultu rzeźby Matki Boskiej z Obór jest stratą niepowetowaną i utrudnia w dużej mierze przesledzenie owych najwcześniejszych danych, które zapisano w archiwach klasztornych. Opierać się więc musimy na późniejszych odpisach, w większości w pełni wiarygodnych, a także na innych dokumentach, nie pisanych lecz materialnych, które potwierdzają i ilustrują zasięg i powszechność kultu, którym zabytkowa figurka była i jest otoczona.

Najwcześniejsze wzmianki, przekazane zresztą wtórnie na podstawie tradycji lub nieznanymi nam dokumentów, pochodzą z lat 1581—1583, a więc z okresu, kiedy rzeźba znajdowała się jeszcze w klasztorze bydgoskim. Z tego czasu zaginiona, rękopiśmienna „Informacja” z r. 1761 wymieniała siedem cudów względnie łask związanych z omawianym tu zabytkiem. Dane te na szczęście przytoczył w swej niezwykle cennej monografii ks. Załuski⁷².

⁷² Załuski, *Cudowna figura...*, s. 26 nn.

Następna informacja pochodzi już z okresu po przeniesieniu rzeźby do Obór i ma charakter do pewnego stopnia legendy. Mianowicie tradycja, powtarzana przez wszystkich autorów piszących o figurce z Obór, głosiła że po pewnym okresie chciano ją znów przewieźć do Bydgoszczy, lecz kiedy to uczyniono, w sposób cudowny znalazła się znów w tym nowym miejscu przechowywania⁷³. Cudowne przenoszenia z miejsca na miejsce, pojawiania się lub powroty czczonych wizerunków powtarzają się, szczególnie w dobie baroku, skłonnego do pewnej egzaltacji oraz przybierania w szaty poetyckie czasem dość zwyczajnych wydarzeń. Opowieści o cudownym przeniesieniu figurki powtórnie z Bydgoszczy do Obór chyba nie należy traktować zbyt dosłownie. Zapewne istniały jakieś spory w tej materii między konwentami, ale czy powrót rzeźby — tym razem na stałe — miał jakieś cechy nadprzyrodzone, w to raczej należy powątpiewać.

W okresie od r. 1627 (a więc rok ten można uznać za datę ostatecznego i pewnego umieszczenia rzeźby w konwencie oborskim), aż do chwili opracowania „Informacji”, a więc do r. 1761 zapisano w kronice klasztornej 78 cudów i łask, które w większości przytacza cytowany już wielokrotnie ks. Załuski. Można w tej liście zaobserwować pewną charakterystyczną lukę, przypadającą na połowę XVII w. Ma ona niewątpliwie związek z wojnami szwedzkimi i zaginięciem w tym okresie wielu dokumentów⁷⁴. W każdym razie pod koniec w. XVII, równoległe do odbudowy życia duchowego, politycznego i gospodarczego kraju, liczba informacji o omawianym tu dziele wzrasta. „Informacja...” notowała, że w tym okresie wyżej postawione osobistości, które doznały za sprawą figurki łask, dokonywały własnoręcznych wpisów (nie wiadomo, czy do zaginionej również kroniki klasztornej, czy też do innej, specjalnie na ten cel przeznaczonej księgi). Wskazuje na to troskliwość, z jaką zakonnicy gromadzili dowody łask, dbając o ich wiarygodność.

Mimo wojny północnej nekującej te regiony Polski, kult „obrazu oborskiego” (tak bowiem nieustannie mówią o nim dawne dokumenty, choć oczywiście chodzi cały czas o rzeźbę) rozwija się nieustannie, osiągając apogeum około połowy tego stulecia. Pojawiają się wówczas pierwsze druki ulotne poświęcone figurce, a mianowicie:

⁷³ Informację tę podają wszystkie dawniejsze opracowania poświęcone Oborom. Zob. przypis 43.

⁷⁴ Nie posiadamy wprawdzie żadnych wiadomości o zniszczeniach klasztoru czy kościoła przez Szwedów, niemniej „Potop”, który objął przecież niemal cały obszar Polski, a w szczególności jej północne obszary, nie mógł przecież ominąć nawet tak na uboczu leżącej miejscowości, jaką były Obory. Zresztą na losy klasztoru oddziaływały w każdym razie skutki tej tak nieszczęśliwej dla naszego kraju wojny.

1. Aleksander Sapolowski, *Orator (Novus) sed admirabilis dolor Marianus in figura peronans in ecclesia Oboriensis Virginis*, Toruń 1741.

2. Wojciech Gostomski, *Via crucis tristissima in ecclesia Oboriensis...*, Toruń 1742.

3. Confinus a S. Juliano (karmelita z klasztoru oborskiego), *Occasus solis... parentante Deipara Maria Virgine... Dolorosae et Prodigiosae Matris in ecclesia Carmeli Oboriensis*, (Toruń) 1744 (egzemplarz tego niesłychanie rzadkiego druku znajduje się w bibliotece im. Czartoryskich w Krakowie);

4. Tenże, *Septem ut octo dolores Mariani Cordis ad aedes dolorissimae Virginis in ecclesia Oboriensis*, (Toruń) 1741.

I wreszcie w r. 1761 spisana została owa wielokrotnie tu już wspomniana, zaginiona w czasie okupacji „Informacja o Cudownym Obrazie Najświętszej Matki Boskiej w Oborach i opisanie rzeźby rozwijał się bujnie i dopiero nowe kordony graniczne oraz polityka zaborców ograniczają zasięg kultu. Obory od r. 1815 znalazły się w nieznacznej odległości od granicy dzielącej zabór rosyjski od pruskiego, a co więcej klasztor, choć de facto nigdy nie uległ całkowitej kasacji, to jednak wegetował zaledwie, pozbawiony dopływu nowych zakonników, pozbawiony własnych dochodów. Niemniej przetrwał ową najcięższą epokę, co nie było dane jego macierzystemu konwentowi w Bydgoszczy, który nie tylko uległ likwidacji, ale którego budynki nawet — poza nieznacznymi fragmentami — uległy rozbiórce. To że tak się stało, i że niemal nazajutrz po odzyskaniu niepodległości konwent oborski został reaktywowany, przypisać należy wytrwałości zakonników, którzy tu żyli w tych najcięższych czasach, kultywując kult tutejszej Matki Boskiej Bolesnej.

W pierwszej połowie XIX w. napotykałyśmy tylko na zwięzłe wzmianki o klasztorze, a wyjątkowo też o cudami słynącej figurce, w ukazujących się wówczas opracowaniach typu „statystyczno-geograficznych” kompendiów⁷⁵. Kulminacją tego typu wydawnictw jest *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego*⁷⁶. Równoległe pojawiać się zaczynają opracowania bardziej szczegółowe oraz prace monograficzne. Pierwszym, bardziej nowoczesnym opracowaniem tego typu to studium ks. M. Smoleńskiego⁷⁷. Równoległe

⁷⁵ H. Gawarecki, *Opis topograficzno-historyczny Ziemi Dobrzyńskiej*, Płock 1825; A. Sławenko Sławiński, *Rypin i lipnowskie pod względem historycznym, statystycznym i archeologicznym*, Warszawa 1856. Również tylko wzmiankę znajdujemy w opracowaniu ks. J. Chodyńskiego, *Wiadomość historyczna o fundacjach klasztorów zakonu karmelitańskiego niegdyś w Polsce*, Lwów 1846 s. 34.

⁷⁶ *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego*, t. IX, Warszawa.

⁷⁷ Smoleński, *Cztery kościoły...*

którym następują opracowania ks. Załuskiego, wśród których oczywiście na czoło wybijają się monografia cudownej figury⁷⁸.

Również od drugiej połowy w. XIX zaczynają się coraz liczniej pojawiać wzmianki, czy nawet większe opisy w wydawnictwach poświęconych wizerunkom otoczonemu kultem⁷⁹. Pieta z Obór zyskuje sobie dość szeroką sławę, powstają na jej cześć modlitwy i pieśni. Niezwykle ciekawy jest tu rękopiśmienny zbiór modlitw, z miniaturkami wykonanymi piórkiem, który przechowywany jest w bibliotece klasztoru karmelitów w Krakowie. Opracowany około r. 1865 w Permie, przez osobę określającą się monogramem P. Z.⁸⁰, zawiera na s. 321 pieśń „O Najświętszej Maryi Panny Bolesnej w Oborach cudami słynącej”. Z okresu międzywojennego pochodzi zaś unikalny już dziś, broszurowany zbiór nowenn i pieśni, poświęcony w całości cudownej Matce Boskiej Oborskiej⁸¹. Natomiast w okresie powojennym niewiele da się odnotować wzmianek. Od strony kultowej warto wspomnieć artykuł zakonnika z Obór O. G. Wielgusa we wrocławskim „Ładzie Bożym”⁸². Natomiast po raz pierwszy dokonano obecnie kwalifikacji stylowo-histerycznej zabytku, we wspomnianym już Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce⁸³.

Ale dla dziejów kultu Piety z Obór znaczenie podstawowe mają nie tylko pisane przekazy historyczne, ale również materialne dowody czci i świadectwa doznanych łask. Będą nimi w pierwszym rzędzie wota we wszystkich możliwych postaciach⁸⁴.

Wota występują w zasadzie w dwóch odmianach z punktu widzenia intencji fundacyjnej: *de nomine* bowiem „votum” to przede wszystkim prośba o łaskę, natomiast podziękowanie za ich doznanie wyrażone w formie materialnej, powinno się określać mianem „ex voto”⁸⁵. Jednakże o ile większe wota, a w szczególności obrazki wotywne posiadają zazwyczaj pełną informację wypisa-

⁷⁸ Załuski, *Cudowna figura...*

⁷⁹ Zob. przypis. 43.

⁸⁰ „Bóg Najwyższe Dobro czyli mowa serca nabożnego Chrześcijanina zebrana przez P. Z. w Permie”, s. 321 nn.

⁸¹ Ks. J. O., *U stóp Matki Boskiej Bolesnej łaskami słynącej w kościele OO. Karmelitów w Oborach*, b.m. 1927.

⁸² (O. G. Wielgus), *Z historii klasztoru OO. Karmelitów w Oborach*, „Ład Boży”, 15 lipca 1950.

⁸³ *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. XI, z. 9, Powiat lipnowski, Warszawa 1969 s. 36–45.

⁸⁴ Ogólnie na ten temat zob. L. Kriss-Rettenbeck, *Das Votivbild*, München 1958. O polskich wotach srebrnych — J. Ołędzki, *Wota srebrne*, „Polska Sztuka Ludowa” XXI, 1967.

⁸⁵ Jest to zresztą rozróżnienie dość sztuczne, utworzone wskutek potrzeby segregowania liczebnie ogromnego materiału. W zasadzie bowiem łacińskie słowo „votum” posiada, pośród wielu innych, również te znaczenia: ślub, modlitwa, obietnica, dar, przyrzeczenie, a także: przyrzeczona ofiara.

na na awersie lub rewersie, o tyle obiekty mniejsze, pozbawione tych danych, wymykają się podanemu wyżej podziałowi. Tak właśnie dzieje się z zachowanymi w Oborach wotami przynależnymi do cudownej figurki.

Obecnie jest to tylko drobna część dawnego zbioru. Najstarszym przekazem na ten temat, to wspomniany już mały Inwentarz z r. 1681, przechowywany w bibliotece klasztoru Karmelitów w Krakowie na Piasku. Wylicza on szczegółowo wszystkie wota i innego rodzaju ozdoby i dary przynależne do „obrazu cudownego Depositionis de Crux”. Ze względu na interesujące słownictwo, na walory obyczajowe, a przede wszystkim na świadectwo rozpowszechnienia kultu w okresie gdy został spisany, przytaczam w aneksie tę część dokumentu, która dotyczy obiektów związanych z omawianą tu rzeźbą.

Z inwentarza tego można wysnuć kilka wniosków: po pierwsze w r. 1681 figurka nie posiadała jeszcze sukienki, gdyż byłaby o niej mowa, natomiast na niej samej lub w jej otoczeniu znajdowało się bardzo dużo drobnych ozdób (fereciki, gwiazdki, czółnka itd.). Nie było też jeszcze korony. Poważną część wotów stanowiły sznury pereł, koralów, paciorków, a także drobna biżuteria — zwłaszcza pierścienie i obrączki. Należy pamiętać, że w tej epoce przedmioty takie posiadały obiektywnie o wiele większą wartość niż obecnie.

Obok tych ozdób inwentarz wymienia wota sensu stricto, dzieląc je najogólniej na „tabliczki różne” względnie na plakiety opracowane w konkretnym kształcie („nóżka srebrna”). Jednych i drugich było ponad dwadzieścia, inwentarz zaś szczególnie podkreślił „tablicę wielką JWMPana Łosia Chorążego Chełmińskiego...”⁸⁶. Obecnie żadna z zachowanych plakiety wotywnych nie jest wcześniejszej daty niż w. XVIII. Co się stało ze starszymi? Wydaje się, że w świetle tego dokumentu jeszcze prawdopodobniejszą staje się teza wyrażona przez M. Korneckiego i przeze mnie w cytowanym już artykule⁸⁷, a mianowicie, że srebrna oprawa niszy, w której znajduje się obecnie rzeźba, wykonana została z plakiety wotywnych. Oprawa ta bowiem, datowana przez Katalog Zabytków Sztuki w Polsce na „około r. 1700”, posiada w spłoty roślinne wplecione jak gdyby drobne figurki orantów, zwierząt oraz części ciała, a więc motywy typowe dla ikonografii wotów.

Jednakże po wykonaniu oprawy niszy (co nastąpić musiało

⁸⁶ Być może chodzi tu o Władysława Łosia z Krzywonogi, kasztelana chełmińskiego, zob. Niesiecki, *iw.* II, s. 152.

⁸⁷ T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Wota srebrne. Z badań nad sztuką sarmatyzmu w Polsce*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XXXII, 1970.

albo równocześnie z budową obecnego ołtarza głównego lub wkrótce potem, a więc po r. 1696), wkrótce przybywać zaczęły nowe plakiety wotywny. Próbowałem najstarsze spośród nich porównywać ze spisem cudów, ale nie udało mi się w ten sposób zidentyfikować żadnego: daty, herby czy monogramy wskazują, że są to fundacje osób innych niż te, które wymienia ów spis i że są to być może intencje (a więc „vota”), a nie podziękowanie za spełnienie modlitw („ex vota”).

Spośród egzemplarzy najstarszych warto wymienić pięć naj-
ozdobniejszych i najlepiej wykonanych plakiety:

1. Plakietka rokokowa z trybowanym obramieniem i rytym przedstawieniem małżeńskiej pary szlacheckiej, klęczącej przed wyobrażeniem Pieta (w ujęciu wzorowanym na Matce Boskiej Chełmińskiej). Na odwrociu znajduje się zatarty częściowo napis wykonany atramentem: „Do Obor. J.W.M.Państwa..... (woje)wództwo Chełmińskie roku 1767”. Wykonawcą był niewątpliwie złotnik toruński, który nie znając z autopsji rzeźby z Obór, posłużył się rozpowszechnionym na ziemi chełmińskiej wizerunkiem Matki Boskiej Chełmińskiej.

2. Plakietka trybowana z wyobrażeniem fundatora klęczącego przed wyobrażeniem Pieta, tym razem zbliżonym formalnie do rzeźby z Obór. Brak napisu czy monogramu, natomiast znajdują się na niej trzy cechy złotnicze: 11 H K. M., które pozwalają nam z łatwością datować i autoryzować wyrób⁸⁸. Pierwsza cecha określa wartość stopu srebra (tak zwane srebro jedenastołutowe). Druga jest cechą kontrolną probierza cechowego w Toruniu, M. D. Hausmanna, który urząd ten piastował w latach 1775—1784. Trzecia jest wreszcie sygnaturą wykonawcy, którym był Karol Magierski, pochodzący z Nieszawy złotnik toruński, czynny w latach 1763—1789. Tak więc plakietka powstała między 1775 a 1784 rokiem.

3. Plakietka trybowana z wyobrażeniem klęczącego szlachcica, któremu z obłoków ukazuje się Matka Boska Bolesna. Plakietka posiada rytowany monogram W. M. oraz datę 1769. Cech złotniczych brak.

4. Plakietka trybowana z wyobrażeniem duchownego klęczącego przed wyobrażeniem Matki Boskiej Chełmińskiej. Plakietka, która nie posiada żadnych napisów ani cech, powstała niewątpliwie w drugiej połowie w. XVIII, najprawdopodobniej pod sam koniec tego stulecia.

5. Plakietka o trybowanej, względnie sztancowanej ramce, z rytowanym popiersiem mężczyzny oznaczonego literami T. N. Znajdujemy tu cechy: 12 (srebro dwunastołutowe) i TV (nie-

⁸⁸ E. Czihak, *Die Edelschmiedekunst früherer Zeiten in Preussen*, Düsseldorf 1903 s. 138.

zidentyfikowanego złotnika). Wotum powstało w pierwszej połowie w. XIX.

Oprócz wotów, których kościół posiada z w. XIX i XX znaczną liczbę, o rozwoju kultu świadczą stroje wykonane dla zabytku. Już bowiem w r. 1747 podjęto starania o przeprowadzenie koronacji cudami słynącej figurki, a choć starania te wówczas nie odniosły skutku, sprawiono jednak w tym okresie srebrne korony zarówno dla Matki Boskiej jak też dla Chrystusa. Wykonane w formach typowych dla późnej fazy baroku są wprawdzie dowodami wielkiej czci dla wizerunku, ale stylistycznie kłócą się z ascetyczną w wyrazie i uduchowioną rzeźbą. Są wyrazem religijności typowej dla doby tak zwanego sarmatyzmu⁸⁹, który przekładał wizualną, dekoracyjną formę wypowiedzi nad pokorę i wewnętrzne skupienie.

Nieco później, w r. 1756 sprawiono srebrną sukienkę, która okryła postać Matki Boskiej. Po jej zdjęciu okazało się, że jest opatrzona dwiema cechami: T. i J. L. Pierwsza jest cechą miejską miasta Torunia, druga sygnaturą bardzo aktywnego złotnika Jana Letyńskiego, który działał w latach 1742—1771⁹⁰. Sukienka wykonana jest poprawnie i ozdobiona typowymi dla czasu swego powstania ornamentami rokokowymi w kształcie kogucich grzebyków. Niestety przy okazji owej nieszczęsnej „konserwacji” z r. 1945 została nieco pozaginana. Natomiast nie znane mi są medale ku czci cudownej Matki Boskiej Oborskiej, wybite w r. 1856⁹¹.

Najnowszym dowodem żywotności kultu rzeźby Pieta z Obór jest podjęcie z inicjatywy ojców karmelitów konserwacji cennego zabytku, tak bardzo zniszczonego w latach okupacji. Konserwację tę z ogromnym pietyzmem przeprowadziła mgr Krystyna Borkowska-Niemojewska z Krakowa usuwając przemalowania, łącząc i uzupełniając uszkodzone fragmenty rzeźby i całość ozdabiając nową polichromią zgodną ze zwyczajem gotyckim malowania drewnianych rzeźb. Po ukończeniu prac w r. 1971 rzeźba powróciła na swe dawne miejsce w ołtarzu głównym kościoła klasztornego, który w tymże czasie podniesiony został do godności parafialnego.

⁸⁹ T. Mańkowski, *Genealogia sarmatyzmu*, Warszawa 1946. Zwięzłą charakterystykę tej postawy daje: S. Cynarski, *Sarmatyzm. Ideologia i styl życia*, (w:) *Polska XVII wieku, Państwo, społeczeństwo, kultura*, Warszawa 1969. Na rolę wotów i w ogóle ozdób srebrnych w sztuce doby sarmatyzmu zwróciliśmy uwagę w cytowanym wyżej artykule o wotach srebrnych.

⁹⁰ E. Celińska, *Jan Letyński — złotnik toruński z połowy XVIII wieku*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu im. M. Kopernika w Toruniu. Zabytkoznawstwo i konserwatorstwo” III, Toruń 1968. Autorka nie zna zresztą tego dzieła Letyńskiego.

⁹¹ Fridrich, jw., t. 3 s. 120.

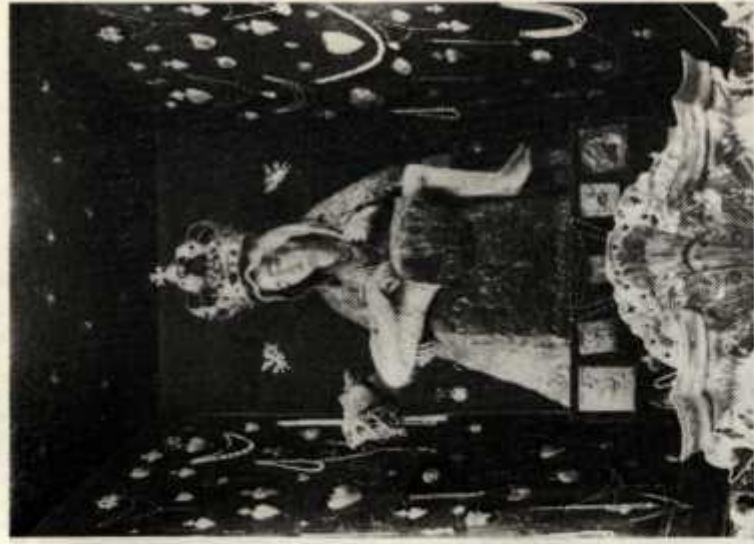


14. Rzeźba Pieta z Haczowa

Fot. M. Kornecki



13. Rzeźba Pieta z klasztoru benedyktynek w Żarnowcu



15. Rzeźba Pieta w kościele paraf. w Golubiu



16. Rzeźba Pieta w kaplicy „na Bramce”
w Chelmie



17. Obory, plakietka wotywna z końca w. XVIII



18. Obory, plakietka wotywna z r. 1769



20. Pierwsza strona inwentarza klasztoru w Oborach z r. 1691



19. Obory, plinkietka wotywna wykonana w końcu w. XVIII przez złotnika toruńskiego K. Ma-gierkiego

Kończąc ów przegląd pisanych i materialnych dowodów kultu, którym co najmniej od XVI w. otoczona była Pieta z Obór, pragnąłbym zwrócić uwagę na charakterystyczne zjawisko: oto na obszarze naszego kraju nie jest to jedyne, otoczone szczególnym nabożeństwem wyobrażenie Matki Boskiej Bolesnej. Już powyżej wspominałem o słynnym obrazie Matki Boskiej Chełmińskiej i jego domniemanym pierwowzorze rzeźbiarskim, a także o figurze w Golubiu, który to wciąż otoczony wizerunek, formalnie jak się zdaje bliski omawianej tu rzeźbie, dopiero zresztą w okresie powojennym wyniesiony został na ołtarz główny⁹².

Pośród innych kultem otoczonych rzeźb Pieta warto wspomnieć szczególnie o dwóch, jako że obie pochodzą w przybliżeniu z tego samego czasu co omawiany tu zabytek. Pierwsza znajduje się w diecezji włocławskiej, w kościele parafialnym w Piotrkowie Kujawskim⁹³. Nie znalazłem o niej wzmianek w książkach zajmujących się czczonymi obrazami w Polsce, niemniej wota umieszczone w otoczeniu tej rzeźby świadczą o łaskach uzyskanych za pośrednictwem tego wizerunku. Ogromnym natomiast kultem cieszy się Pieta z Limanowej w województwie krakowskim, diecezji tarnowskiej⁹⁴. Podobnie wywyższona jak oborska — na ołtarz główny — ściąga rzesze wiernych z całej niemal Małopolski.

Kult Matki bolejącej nad śmiercią swego syna rozpowszechnił się w późnym średniowieczu na fali tendencji mistycznych. Ale jego szczególne nasilenie wiąże się z okresem kontrreformacji, a w naszym kraju przybiera specjalny sens. Oto bowiem po czasach względnej spokoju doby jagiellońskiej coraz częściej wojny zagrażały zaczynając naszym ziemiom i najeżdżca — począwszy od Szwedów, Turków i Tatarów — coraz brutalniej wdzierają się w nasze granice.

Coraz liczniej giną na polach bitew i w kaźniach zaborców synowie polskich matek i coraz bliższa, bowiem odbita w zwierciadle własnych cierpień, staje się dla szerokich rzesz Polaków boleść Maryi trzymającej na swych kolanach martwe ciało Jezusa Chrystusa.

⁹² Poprzednio rzeźba Pieta znajdowała się w ołtarzu w kaplicy przy kościele par. Odnowiono ją przed r. 1968, ale niestety brak dokumentacji tej pracy i brak zdjęć samej rzeźby bez sukienek.

⁹³ Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, t. XI, z. 11 Powiat radziejowski, Warszawa 1968 s. 12 il. 37.

⁹⁴ Ks. Wacław z Sulgostowa, jw. s. 367, Fridrich, jw. t. 2, s. 120, Dutkiewicz, jw. nr kat. 102.

ANEKS

„Inventarium Cont⁹ S, Monas. Oboriey. Continens Supellectilem Tam Ecclesiae quam Cont⁹ et Praedium 1681 An.”

Cześć dotycząca cudownej figury:

„Obraz Cudowny Depositione de Crux na którym
Ferecików na wstędze ceglastej bronatno y bialo szmelcowanych No 8
Między nimi czołek No 1
Gwiazdek w kółkach perłowych No 5
A na wstędze czarnej Ferecików bialo i lazurowo szmelcowanych
większych dwa mniejszy 1
Gwiazdek między nimi No 8 jeden bez oczka perłowego między któ-
rymi Czołnków No 4
Czerwony złoty ważny No 1

Pierścienie

Pierścionek mały z Dyamentem No 1
Pierścionek z kamyczkiem No 1
Pierścionek srebrny drutowy składany No 1
Pierścionek srebrny biały No 1
Obrączek złotych No 3
Obrączek szmelcowanych No 2
Obrączek złotych No 1
Obrączka srebrna gruba No 1
Obrączka mała srebrna, biała No 1

Perły

Perłowe manele w różne perły we trzy rzędy przeplatane ferecikami
złotymi szmelcowanymi większymi i mniejszymi których No 14
Pereł na małe pułkocia sznurków No 5 przy których krzyżyk złocisty
z Pasyjką.
N. Sznurków pereł także napuł łokcia większych drobnymi przepla-
tanych No 2
N. Sznuerek pereł na łokci po końcach drobne No 1
N. Dwie nici perełek czarnymi przeplatane paciorkami
N. Nitka jedna także paciorkami czarnymi przeplatana
N. Nić we dwa rzędy z pendentami czarnymi do Koła paciorkami
przeplatana
Pacioreczki w kratkę czarne perełkami przeplatane między którymi
perełek No 10
Szkaplerz strona jedna perełkami haftowana
Taworków czerwonych i błękitnych (...)
Tasiemka pulchawna srebrem przetykana po końcach i sztukowana

Korale

Koronka na Kształt Koraliów w 60
Koralków sznurek na czwierz łokcia przy których krzyżyk bez wierzchu
Koraliów sznurek perełkami małymi szklanymi przeplatany

Koralików równych nici 2 kłębka drutowe na koronę (?)
Perełki przeplatane z koralikami małymi

Vota Srebrne

Tablica wielka JWMPana Łosia Chorążego Chelmińskiego zosobą srebr-
ną z herbem pozłocisty z koronkami do koła y z Pasejką
Tabliczek różnych srebrnych No 19
Serce srebrne pozłociste No 1
Serce srebrne białe No 1
Oczek srebrnych No 2
Nożka srebrna No 1
Pasek srebrny w kółka y esiki y w słuszki złociste których jest No 22
z zaskłikiem
Pasek srebrny Barnardyński z baryleczkami
Sznurowanie srebrne z szpilką y kółkiem
Łańcuszek srebrny na pułkocia
Binda z kapelusza
Struska srebrna w promieniach Im. Jezus
Metal srebrny złocisty na nim S. Jan zdrugiey strony S. Joseph z ko-
ronką do kołka
Pasja srebrna na drzewie dereniowym
Krzyżyków srebrnych różnych No 7
Łubków srebrnych białych i złocistych No 11
Karawaka srebrna