

## RZEŹBA CHRYSTUSA W OGRÓJCU ze zbiorów Muzeum Zamkowego w Malborku

1

Muzeum Zamkowe w Malborku posiada w swoich zbiorach rzeźbę Chrystusa modlącego się na Górze Oliwnej<sup>1</sup>. Do 1945 r. przechowywana była w kościele parafialnym św. Jana na malborskim Starym Mieście. Nie było to jednak jej pierwotne miejsce, gdyż wcześniej, prawdopodobnie od końca XVII stulecia, znajdowała się w kaplicy św. Wawrzyńca na Przedzamczu.

Figura wyrzeźbiona w delikatnym, jasnożółtym wapieniu, jest przedstawieniem pełnoplastycznym. Chrystus ukazany został w pozycji kłęzącej, z rękoma złożonymi w geście modlitewnym (obecnie brakuje obu dłoni) i zwróconą *en trois quarts* w kierunku widza głową. Rzeźbę osadzono na nieregularnie sklepionej, lekko wypukłej podstawie. W realistyczny sposób została opracowana głowa, z pełną wyrazu owalną twarzą, okoloną sfalowanymi, założonymi za małżowiny uszne włosami, o dość głębokim, linearnym rysunku. Spływają one na plecy i ramiona układając się w długie, misternie skręcone loki, zwijające się na końcach w kształcie ślimacznic. Podobnie potraktowany zarost okala półotwarte usta z szeregiem równych zębów. Skóra czoła i okolice migdałowatych oczu pokryte są poziomymi bruzdami. Na skroniach widoczna jest delikatna siatka podskórnych żyłek. Wysoki poziom artystyczny idzie w parze z mistrzostwem technicznego opracowania detali i pełnego ekspresji wyrazu twarzy. Szczegółowo przedstawione oblicze, misternie rzeźbione włosy i broda, a także poprzeczne bruzdy bosej lewej stopy, kontrastują z dużymi, gładkimi płaszczyznami szaty i jej miękkimi, głęboko ciętymi fałdami. Lewy bok korpusu jest opracowany bardziej plastycznie. Delikatnie zaznaczone fałdowania na ramionach i plecach przechodzą łagodnie ku dołowi w

<sup>1</sup> Numer inwentarza MZM/Rz/19.

masę materiału szeroko rozpościerając się na podstawie i tworząc na całej jej powierzchni wokół figury miękkie zagięcia. Gęsto drapowane rękawy układają się w głębokie fałdy w kształcie litery „V”. Pod szyją szata posiada charakterystyczne „esowate” wywinięcie, przechodzące w długą, pionową zakładkę.

Pierwotnie figura była polichromowana, o czym świadczą znalezione w trakcie prac konserwatorskich resztki barwników. Podstawa nosi ślady zieleni malachitowej. Szata pomalowana była na kolor fioletowy o zróżnicowanej intensywności (charakterystyczny dla kolorystyki Wielkiego Postu i liturgii za zmarłych), ciało miało karnację jasnoróżową, usta natomiast kolor czerwony <sup>2</sup>.

Po raz pierwszy w literaturze naukowej rzeźba malborska pojawiła się w artykule B. Schmid'a o plastyce średniowiecznej w Prusach <sup>3</sup>, gdzie przedstawiona została jako „dzieło wruszającej prawdy życia”, tworzące niegdyś grupę „Góry Oliwnej”. Od czasu tej publikacji figurę wymienia się już we wszystkich ważniejszych opracowaniach z zakresu historii sztuki Państwa Zakonnego oraz katalogach zabytków sztuki <sup>4</sup>. W następnej pracy B. Schmid'a <sup>5</sup> zaakcentowane zostało wcześniejsze miejsce przechowywania rzeźby Chrystusa — odtąd w kolejnych wzmiankach wskazywano już na pochodzenie z kaplicy św. Wawrzyńca na malborskim Przedzamczu. B. Schmid przedstawia tu również kilka hipotez, między innymi o twórcy figury, która miałyby powstać w kręgu Clausa Slutera, a także o dużej jej zależności od stylu Pięknych Madonn. Szerzej potraktowany został interesujący nas

<sup>2</sup> W. Domasłowska, *Dokumentacja z przebiegu prac konserwatorskich rzeźby kamiennej Chrystus w Ogrójcu z Muzeum Zamkowego w Malborku*, Gdańsk 1964, maszynopis w Muzeum Zamkowym, numer inwentarza MZM/DW/43 s. 3–4. Podczas konserwacji usunięto z powierzchni rzeźby resztki wielu olejnych przemałowań z XIX i XX w., odślaniając fragmenty pierwotnej polichromii. Uzupełniono również i scalono przetłamaną na trzy części figurę. Przeprowadzono badania materiałowe i stwierdzono duże podobieństwo struktury kamienia w figurze Chrystusa i w konsoli Mojżesza z kościoła św. Jana w Toruniu. Badania technologiczne próbek polichromii w roku 1990 pozwoliły określić, podobnie jak badania z 1964 r., pierwotną kolorystykę obiektu.

<sup>3</sup> B. Schmid, *Die bildende Kunst in Preussen zur Zeit der Deutschen Ritterordens*, w: *Die Provinz Westpreussen in Wort und Bild*, Danzig 1915 s. 447.

<sup>4</sup> G. Dehio, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, t. 2 *Nordostdeutschland*, Berlin 1926 s. 315; A. Ulbrich, *Kunstgeschichte Ostpreussens von Ordenszeit bis zur Gegenwart*, Königsberg 1932 s. 48; G. Dehio, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, neu bearbeitet von E. Gall, München–Berlin 1952 s. 119; B. Schmid, *Die Baudenkmäler in der Stadt Marienburg*, w: *Neues Marienburger Heimatbuch*, Herford 1967 s. 298.

<sup>5</sup> B. Schmid, *Baukunst und bildende Kunst der Ordenszeit*, w: *Deutsche Staatenbildung und deutsche Kultur in Preussenlande*, Königsberg 1931 s. 146.



Rzeźba Chrystusa modlącego się w Ogrójcu, ok. 1400 r. Zbiory Muzeum Zamkowego w Malborku. Fot. Lech Okoński.

obiekt w książce G. Straussa <sup>6</sup>, gdzie oprócz tematu i miejsca przechowywania, pojawiły się informacje o materiale i proveniencji. G. Strauss wskazał na zależności stylistyczne od typów rzeźb śląskich i czeskich, dla których „bramą wpadową” w Prusach miałyby być środowisko artystyczne Torunia. Przychylał się jednak bardziej do możliwości sprowadzenia figury właśnie z południa. W literaturze polskojęzycznej rzeźbę Chrystusa modlącego się na Górze Oliwnej wzmiankowano pierwszy raz w pracy G. Chmarzyńskiego o sztuce toruńskiej <sup>7</sup>. Autor łączył ją z figurą o tej samej tematyce z kościoła św. Jakuba, wskazując jednocześnie na bezpośrednie związki stylistyczne z dziełami Mistrza Pięknej Madonny Toruńskiej.

Przełomową pracą w badaniach nad plastyką średniowieczną w Prusach było monumentalne dzieło K. H. Clasena z 1939 r. <sup>8</sup> Tu po raz pierwszy przypisano rzeźbę Chrystusa z Malborka warsztatowi lub wręcz Mistrzowi Pięknych Madonn, widząc związki formalne z Madonną Toruńską (szczególnie poprzez układ draperii opadającej na cokół szerokiej szaty, zamaszystość fałd i miękkie załamania) i konsolą z przedstawieniem Mojżesza (przez swoisty rodzaj oddziaływania i uderzające podobieństwo w partii głowy, szczególnie twarzy i włosów) <sup>9</sup>. Mistrzowi Pięknej Madonny przypisuje K. H. Clasen kilka różnych figur, które znalazły się już w średniowieczu na terenie Państwa Zakonnego. Do tej grupy zalicza, oprócz Pięknej Madonny Toruńskiej (obecnie zaginionej), konsolę z Mojżeszem, Chrystusa z Malborka oraz zaginioną, małą statuetkę Madonny Brzemiennej (dawniej w Muzeum Miejskim w Toruniu). Sam mistrz miał nawiązywać w swoich dziełach do stylistyki rzeźby nadreńskiej, zwłaszcza kolońskiej, gdzie K. H. Clasen upatrywał jego ojczyznę. Autor widzi figurę Chrystusa w średniowieczu na terenie zamku w Malborku. Wspomina nawet o jakimś przekazie w księdze rachunkowej Domu Zakonnego w 1399 lub 1401 r., informującym o istnieniu tam rzeźby <sup>10</sup>.

W okresie powojennym dzieło wzmiankuje po raz pierwszy A. Kutał,

<sup>6</sup> G. Strauss, *Freiplastik bis 1450 im Gebiet des heutigen Ostpreussen westlich der Pasarge*, Königsberg 1937 s. 27–29 i 109.

<sup>7</sup> G. Chmarzyński, *Sztuka w Toruniu*, w: *Dzieje Torunia*, pr. zb. p. red. K. Tymienieckiego, Toruń 1933 s. 505.

<sup>8</sup> K. H. Clasen, *Die mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preussen. Die Bildwerke bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*, Berlin 1939 t. 1–2.

<sup>9</sup> *Tamże*, t. 1, s. 139–140.

<sup>10</sup> *Tamże*, s. 210; *Das Marienburger Tresslerbuch der Jahre 1399–1409*, hrsg. von E. Joachim, Königsberg 1896. W publikacji tej nie znalazłem jednak takiej informacji.

w pracy poświęconej rzeźbie czeskiej okresu gotyku <sup>11</sup>. Autor przypisuje za K. H. Clasenem figurę Chrystusa Mistrzowi Pięknych Madonn, wskazując na podobne motywy szerokich płaszczyzn z głębokimi wycięciami, proporcje figury, linie szat i liryczny wyraz twarzy. Dodatkowo jednak rozszerza krąg oddziaływania mistrza, włączając do niego poza wymienionymi przez K. H. Clasena rzeźbami z Torunia oraz Madonną Bońską, Wrocławską i św. Katarzyną z Muzeum Narodowego w Poznaniu jeszcze kilka obiektów z Czech, między innymi św. Katarzynę z Jihlavy i Madonnę z Krumlova. A. Kutał wymienia ponadto dzieła plastyki czeskiej, głównie praskiej, które miały potwierdzać związek toruńskich rzeźb ze strzechą parlerską przy katedrze św. Wita <sup>12</sup>. Dla Mojżesza z Torunia znajduje odpowiednik w charakterze psychologicznym i realistycznie potraktowanych częściach twarzy w praskich figurach Przemysła Ottokara czy Spicygniewa II oraz metalowym popiersiu św. Piotra z pałacu arcybiskupiego w Pradze <sup>13</sup>.

W badaniach nad rzeźbą Pięknej Madonny Toruńskiej i jej mistrzem dużą rolę odegrał w literaturze polskiej artykuł J. Kruszelnickej <sup>14</sup>, gdzie w znacznym stopniu podany został cały dotychczasowy stan badań oraz rozszyfrowana ikonografia przedstawienia. Tam znajdujemy też dyskusję o pochodzeniu samego Mistrza (Nadrenia, Czechy, Śląsk, Austria, Burgundia czy Lubeka) <sup>15</sup>. Przypisano mu również kilka dzieł, wśród nich malborskiego Chrystusa <sup>16</sup>. Ostatecznie autorka uznała, iż Piękna Madonna i konsola z Mojżeszem wykonane zostały przez tego samego artystę.

Tezy zawarte w książce z 1939 r. powtarza K. H. Clasen w swoim kolejnym, monumentalnym opracowaniu, tym razem o Mistrzu Pięknych Madonn <sup>17</sup>. W pracy tej pojawia się również figura Chrystusa z Malborka, którą autor określa jako bardzo znaną na terenie Prus i cieszącą się popularnością, skoro do dziś znajdują się tam naślada-

<sup>11</sup> A. Kutał, *Česke goticke sochařstvi*, Praha 1962 s. 98.

<sup>12</sup> *Tamże*, s. 98 i 109.

<sup>13</sup> *Tamże*, s. 95; Podobieństwo do Przemysła Ottokara odrzuca A. Karłowaska-Kamzowa w referacie *Uwagi na marginesie wystawy kolońskiej „Parlerowie i styl piękny lat 1350–1400”*, opublikowanym w: „Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk” nr 97, Poznań 1980 s. 11.

<sup>14</sup> J. Kruszelniccka, *Dawny ołtarz Pięknej Madonny Toruńskiej*, „Teki Komisji Historii Sztuki” t. 4, Toruń 1968 s. 73–81.

<sup>15</sup> *Tamże*.

<sup>16</sup> *Tamże*, s. 79.

<sup>17</sup> K. H. Clasen, *Der Meister der Schönen Madonnen. Herkunft, Entfaltung und Umkreis*, Berlin–New York 1974.



downictwa tego nietypowego układu. Poza Państwem Zakonnym nie zachowały się tak wczesne dzieła tego tematu ikonograficznego. Pierwowzory, prawdopodobnie z Europy Zachodniej, zaginęły lub szybko przestały funkcjonować jako motywy do naśladowania. K. H. Clasen uważając, że rzeźba nie mogła być dostępna w zamku jako wzór, sugeruje raczej wpływ Mistrza Pięknych Madonn lub jego warsztatu<sup>18</sup>. W figurze Chrystusa ujawniają się bowiem istotne wartości prezentowane przez Mistrza również w jego znanych toruńskich dziełach, jak na przykład obfitość i niezwykle ruch fałd, typowy dlań motyw kaskadowy i specyficzne zawinięcia szat przy ich rąbkach. Według autora nasza rzeźba słusznie wiązana jest z tym Mistrzem, który wykonał Piękną Madonnę Toruńską<sup>19</sup>. U K. H. Clasena bowiem jedną z najważniejszych tez jest fakt istnienia jednego rzeźbiarza, który wykonał wszystkie wiodące zabytki. Przypisuje mu jednak chyba zbyt dużo dzieł, szczególnie z terenów jego działalności: Śląska, Prus, Czech (choć odmawia pokrewieństwa z plastyką Parlerów) i Nadrenii (skąd miał pochodzić)<sup>20</sup>. Autor idzie jeszcze dalej twierdząc, że artysta, w związku z bardzo architektonicznym ukształtowaniem wielu dzieł, był jednocześnie mistrzem budowlanym, wykształconym w duchu preferowanym przez gotyckie strzechy katedralne<sup>21</sup>.

Pierwszą reakcją na książkę K. H. Clasena była recenzja A. Kutala<sup>22</sup>, otwierająca cykl różnych opracowań, w większości ostro polemizujących z K. H. Clasem i mających własne spojrzenie na problem Mistrza Pięknych Madonn i jego twórczość. A. Kutsal formułuje hipotezę o funkcjonowaniu dwóch mistrzów<sup>23</sup>. Obaj jednak mieli wywodzić się raczej ze środowiska czeskiego, gdyż w ich twórczości pobrzmiwały prądy artystyczne tych terenów, pochodzące z jednego kręgu, może nawet warsztatu. A. Kutsal jest też zwolennikiem odmiennej niż K. H. Clasen teorii pochodzenia Pięknych Madonn, których ojczyzną miały być Czechy. Udowadnia to między innymi silnymi związkami z czeskim malarstwem i ewolucyjnym rozwojem rzeźby, którą eksportowano na Zachód, gdzie stała się niejako wzorem. W przypadku działalności Mistrza w Prusach, datowanej na lata 1390–1395, A. Kutsal widzi oprócz sztandarowego dzieła toruńskiego –

<sup>18</sup> Tamże, s. 40.

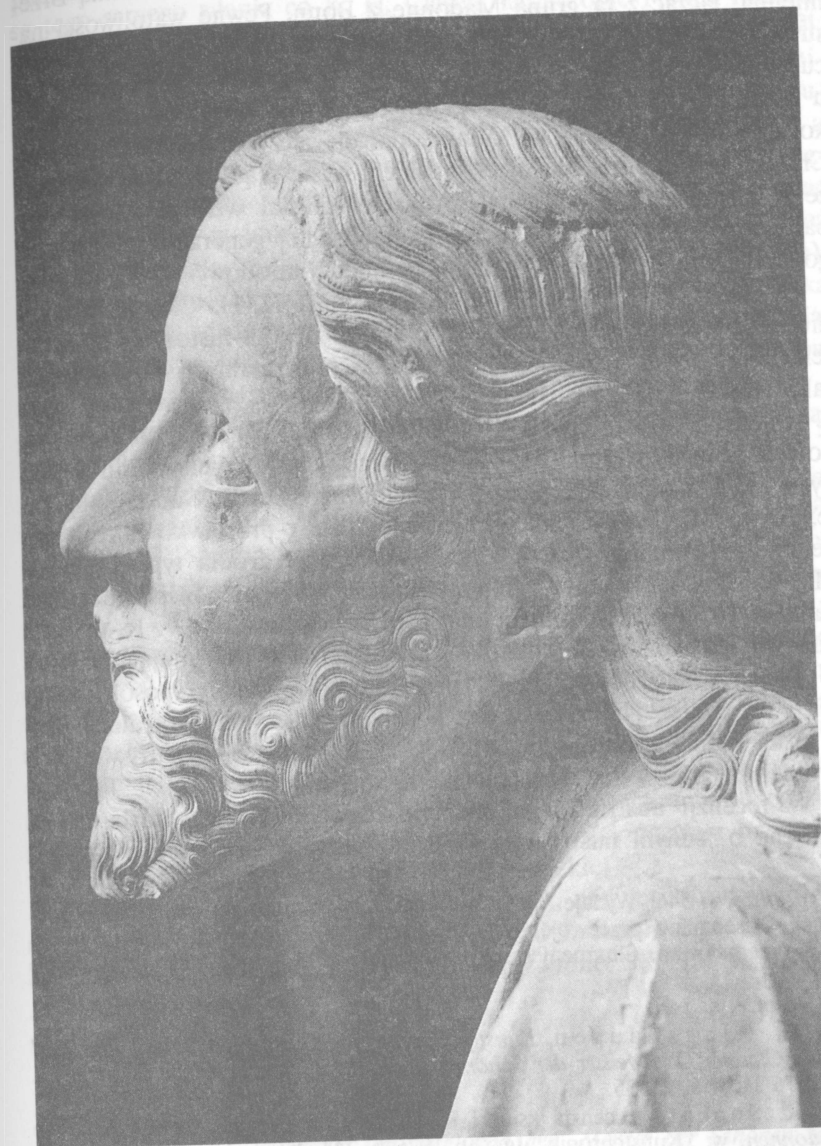
<sup>19</sup> Tamże, s. 42.

<sup>20</sup> Tamże, s. 34.

<sup>21</sup> Tamże, s. 39.

<sup>22</sup> A. Kutsal, *Ein neues Buch über die Skulptur des Schönen Stils*, „Umeni” R. 23: 1975 s. 544–567.

<sup>23</sup> Tamże, s. 550.



Partia głowy rzeźby Chrystusa w Ogrójcu ze zbiorów malborskich.  
Fot. Lech Okoński.



Pięknej Madonny – również konsolę z Mojżeszem i Madonną Brzezienną, łącząc z tą grupą Madonnę z Bonn. Pewne wątpliwości nawiązują się autorowi recenzji w związku z figurą Chrystusa w Ogrójcu z Malborka, lecz przyjmując, że charakter szat jest podobny jak u madonn, rzeźbę przypisuje głównemu mistrzowi<sup>24</sup>. Gdy chodzi o konsolę z Mojżeszem, A. Kutał dopatruje się (odmiennie niż K. H. Clasen) podobieństw do dzieł praskich, wysuwając przy tym wniosek, że Mistrz Pięknego Madonny Toruńskiej musiał wzrastać w strzesze parlerowskiej, należąc jednocześnie do drugiej generacji artystów tego kręgu, tworzących tak zwany styl międzynarodowy<sup>25</sup>.

G. Ringshausen w swojej recenzji książki K. H. Clasena zarzuca mu, że odrywa dzieła sztuki od ich społecznego i historycznego kontekstu, opierając się głównie na analizach formalnych<sup>26</sup>. Krytykuje także teorię jednego mistrza.

Kolejna recenzja, pióra Roberta Suckale<sup>27</sup>, powtarza większość dotychczasowych zarzutów, głównie przeciwko przypisywaniu wybitnych rzeźb z różnych regionów jednemu artyście. R. Suckale sugeruje, że tezy K. H. Clasena wymierzone zostały przeciwko innym modelom, przyjmującym czeskie bądź salzburskie źródła typu Pięknych Madonn. Podobnie teoria o niezależności artystycznej Śląska czy Prus Zakonnych od Czech zaprzeczająca historycznym faktom<sup>28</sup>. R. Suckale odrzuca też możliwość istnienia jednego mistrza przyjmując, że około 1400 r. większość rzeźbiarzy prezentowała podobny sposób myślenia i tworzenia. Niemożliwe jest zatem przypisywanie tak dużej ilości dzieł jednej osobie, tym bardziej, że nie można rozpatrywać tego problemu tylko w kategoriach analizy formalnej<sup>29</sup>.

W recenzji austriackiego badacza G. Schmidta<sup>30</sup>, teoria K. H. Clasena o jednym mistrzu i jego drodze artystycznej została również

<sup>24</sup> Tamże, s. 546. Wydaje się, że autor recenzji znał obiekt malborski z publikacji Clasena lub przedwojennych zdjęć, gdy figura była pokryta grubą warstwą przemalowań. Słuszne jest chyba łączenie z tą grupą Pięknego Madonny Bońskiej.

<sup>25</sup> Tamże, s. 546.

<sup>26</sup> G. Ringshausen, *Kunstgeschichte als Künstlergeschichte. Zur Karl Heinz Clasen „Der Meister der Schönen Madonnen”*, w: „Kritische Berichte” t. 4: 1976 H. 4 s. 25–35.

<sup>27</sup> R. Suckale, recenzja książki K. H. Clasena *Der Meister der Schönen Madonnen*, w: „Kunstchronik” Jg. 29: 1976 s. 244–255.

<sup>28</sup> Tamże, s. 250.

<sup>29</sup> Tamże, s. 246–247.

<sup>30</sup> G. Schmidt, recenzja książki K. H. Clasena *Der Meister der Schönen Madonnen*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” Bd. 41: 1978 s. 61–92.

poddana krytyce. Zarzuca on większości współczesnych autorów, iż są tego samego zdania co K. H. Clasen, łącząc obie Pięknego Madonny, z Torunia i Wrocławia, formalnie i stylistycznie w jedną grupę<sup>31</sup>. Sam G. Schmidt rozwija natomiast teorię A. Kutala o dwóch mistrzach i dwóch niezależnych typach Madonn: z Torunia (grupa prusko-śląska) i z Krumlova (grupa czeska)<sup>32</sup>. W swoich artykułach, a zwłaszcza w recenzji, podkreśla dużą rolę Henryka IV Parlera w rozwoju stylu Pięknych Madonn<sup>33</sup>. W jego otoczeniu miałyby powstać figura toruńska, w której badacz widzi wpływy parlerowskie (tu też przykłady łączenia portalu katedry kolońskiej z konsolą Mojżesza). W przeciwieństwie do K. H. Clasena twierdzi, że rzeczywistą kolebką stylu Pięknych Madonn był obszar czesko-morawski, a nie Nadrenia. Podobieństwa między typami miały wynikać z szerokich kontaktów artystycznych, których efektem były wspólne motywy kompozycyjne i ikonograficzne. W tym kontekście należy więc wspomnieć o powiązaniach Prus Krzyżackich czy Śląska z Pragą<sup>34</sup>.

Drugą publikacją, w której G. Schmidt rozwija swój punkt widzenia na problem Mistrza Pięknych Madonn jest artykuł o grupie rzeźb typu Pieta<sup>35</sup>. Autor przedstawia tu teorię istnienia dwóch różnych kierunków stylowych (tzn. prusko-śląskiego i czeskiego), odróżniając taki układ od teorii dwóch mistrzów. Potwierdza jednak, że artysta, który wykonał Madonnę Toruńską, Bońską, Wrocławską, Šternberską oraz Chrystusa z Malborka jest mistrzem przybyłym nie z Zachodu, lecz z Czech, nazywa go „prusko-śląskim mistrzem głównym”, i utożsamia z Henrykiem IV Parlerem lub jego bezpośrednim uczniem<sup>36</sup>. G. Schmidt porównuje konsolę Mojżesza z głowami Chrystusa w obu Pietach wrocławskich, uznając też podobieństwo ich twarzy z obliczem malborskiego Chrystusa, co bez wątpliwości pozwala przypisać tę rzeźbę Mistrzowi Pięknego Madonny Toruńskiej<sup>37</sup>.

Dyskusję nad Mistrzem Pięknych Madonn, nad jego środowiskiem artystycznym i geograficznym oraz licznymi naśladowcami wieńczyła kolońska wystawa „Die Parler und der schöne Stil 1350–1400” w

<sup>31</sup> Tamże, s. 64.

<sup>32</sup> Tamże, s. 66.

<sup>33</sup> Tamże, s. 72–74.

<sup>34</sup> Tamże, s. 86.

<sup>35</sup> G. Schmidt, *Vesperbild um 1400 und der „Meister der Schönen Madonnen”*, „Österreichische Zeitschrift für Kunst- und Denkmalpflege” Bd. 31: 1977 s. 94–114.

<sup>36</sup> Tamże, s. 94.

<sup>37</sup> Tamże, s. 110.

1980 r., na której pokazano większość zachowanych dzieł międzynarodowego stylu pięknego. W katalogu towarzyszącym wystawie podsumowano skrótowo dotychczasową literaturę, odnosząc się do pracy K. H. Clasena i jego recenzentów, głównie G. Schmidta i R. Suckale, którzy kwestionowali teorię jednego mistrza<sup>38</sup>. U twórcy Pięknej Madonny Toruńskiej zauważono wyraźne wpływy parlerowskie, praskie, jednocześnie poszerzając krąg dzieł jego ręki od Madonny z Bonn i obiektów toruńskich przez konsole Adama i Ewy z katedry św. Wita w Pradze, aż po malborską figurę Chrystusa w Ogrójcu (tu odnotowano wpływ kompozycji Mistrza z Třeboni)<sup>39</sup>.

Ciekawym problemem wydaje się również relacja między grupą rzeźb w Słowenii a Chrystusem z Malborka. Już K. H. Clasen i G. Schmidt<sup>40</sup> zwrócili uwagę na pewne powiązanie tej grupy z plastyką Państwa Zakonnego. G. Schmidt dopuszczał możliwość posługiwania się wzornikami, pochodzącymi z warsztatu mistrza prusko-śląskiego. O tych zależnościach pisano również w katalogu wystawy parlerowskiej<sup>41</sup>, przytaczając przykłady rzeźb: św. Jakuba i reliefu z dwoma aniołami z Ptujskiej Góry oraz dwiema figurami fundatorów z predelli Ołtarza Różańcowego, a także naśladownictwa „Góry Oliwnej” z Pałacu Biskupiego w Mariborze. W twórczości tego artysty znajdują się elementy stylu praskiego, śląskiego, czy w końcu pruskiego, tworzących typowy dla początku XV w. międzynarodowy styl piękny.

Z ostatnich prac, w których wzmiankowano rzeźbę Chrystusa w Ogrójcu, wymienić należy publikację A. R. Chodyńskiego<sup>42</sup>, gdzie przypisano figurę warsztatowi malborskiemu oraz hasło katalogowe obiektu, eksponowanego na wystawie „800 Jahre Deutscher Orden” w 1990 r. w Norymberdze<sup>43</sup>. Autor hasła powtórzył większość dotychczasowych tez o proveniencji samej rzeźby i o artyście. Po raz pierwszy wskazał na podobieństwo formalne z Pietą z Nowego Miasta Lubawskiego.

W 1992 r. ukazał się artykuł Z. Kruszelnickiego<sup>44</sup>, w którym

<sup>38</sup> *Die Parler und der schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgen*, t. 1, Köln 1980 s. 499.

<sup>39</sup> *Tamże*, s. 515.

<sup>40</sup> G. Schmidt, recenzja książki K. H. Clasena, s. 87.

<sup>41</sup> *Die Parler*, t. 4. s. 124.

<sup>42</sup> A. R. Chodyński, *Malbork*, Warszawa 1986 il. 70–71.

<sup>43</sup> M. Woźniak, hasło *Kniender Christus am Ölberg* w katalogu wystawy: *800 Jahre Deutscher Orden*, Nürnberg 1990 s. 121.

<sup>44</sup> Z. Kruszelnicki, *Piękne Madonny – problem otwarty*, „Teki Komisji Historii Sztuki” t. 8, Toruń 1992 s. 31–105.

przedstawione zostało omówienie bogatej już literatury dotyczącej problematyki Pięknych Madonn i ich znaczenia dla kultury średniowiecznej Europy. Znalazły się w nim prace o znaczeniu podstawowym oraz ważne dla zagadnienia recenzje książki K. H. Clasena. Również i tu pojawia się figura Chrystusa w Ogrójcu, choć tylko w ramach wymieniania prac Mistrza Pięknych Madonn.

Podobnie dyskusyjne jak autorstwo figury, jest jej datowanie. Nie zachowało się do naszych czasów żadne źródło pisane określające czas wykonania. Punktami odniesienia przy oznaczaniu chronologii mogą być zatem inne dzieła Mistrza Pięknej Madonny Toruńskiej. Ulbrich datował Chrystusa na Górze Oliwnej na koniec XIV w.<sup>45</sup> Następni badacze, jak G. Chmarzyński<sup>46</sup> czy J. Kruszelnicka<sup>47</sup> określali jej powstanie po 1400 r., łącząc to z zespołem Pięknej Madonny i Mojżesza, który umiejscawiają w początkach XV stulecia. Odmienne uważał K. H. Clasen<sup>48</sup> i jego recenzenci<sup>49</sup>, podając lata 1390–1395 za okres działalności artysty w Prusach i również czas powstania rzeźby Chrystusa.

Podsumowując zawarte w przedstawionej literaturze hipotezy i polemiki możemy stwierdzić, że w końcu XIV w. w Prusach, a ściślej w Toruniu, działał artysta, którego nazywa się Mistrzem Pięknej Madonny Toruńskiej. Wykonane przez niego dzieła sztuki: Piękna Madonna, konsola z Mojżeszem czy Chrystus Ogrójcowy są świadectwem jego nieprzeciętnego kunsztu.

Wymienione zabytki: konsola i Chrystus na Górze Oliwnej wykazują zasadniczą zbieżność formalną i stylistyczną. Niezwykle istotny jest sposób traktowania odkrytych partii ciała, zwłaszcza głowy, którą twórca oddał bardzo indywidualnie, wykorzystując przy tym swój specyficzny repertuar środków formalnych. Zarówno u Mojżesza jak i u Chrystusa zauważalny jest daleko posunięty realizm. Drobiazgowo jest technika rzeźbienia. Wspólne są niektóre elementy jak: plastycznie modelowana skóra z licznymi zmarszczkami i żyłami, migdałowaty kształt oczu i sposób ich osadzenia wśród delikatnych zgrubień, uformowanie ust z szeregiem równych zębów, model małżowiny usznej, wreszcie lekko żłobiony rysunek falujących włosów i wijące się kosmyki brody, z charakterystycznymi muszelkowatymi wywinięciami na

<sup>45</sup> A. Ulbrich, *dz. cyt.*, s. 48.

<sup>46</sup> G. Chmarzyński, *dz. cyt.*, s. 505.

<sup>47</sup> J. Kruszelnicka, *dz. cyt.* s. 79.

<sup>48</sup> K. H. Clasen, *Die mittelalterliche Bildhauerkunst*, s. 336.

<sup>49</sup> A. Kutał, *Česke goticke*, s. 546; G. Schmidt, recenzja książki K. H. Clasena, s. 61.

końcach pukli. Identyczny jest też sposób uczesania i „wyrastania” włosów z głowy. Bardzo podobnie udało się artyście przekazać pełen ekspresji stan duchowienia i siłę wyrazu twarzy. Drobiazgowo wyrzeźbienie partii głowy kontrastuje z zamaszystymi w swoim układzie, szerokimi płaszczyznami szat. Wszystkie te elementy dają w rezultacie ten sam efekt artystyczny.

Analiza porównawcza konsoli z Mojżeszem z figurą Chrystusa z Malborka potwierdza w pełni tezy badaczy o wspólnym dla obu obiektów mistrzu. Drugi problem, który przewijał się w dotychczasowej literaturze, to miejsce przeznaczenia rzeźby Chrystusa na Górze Oliwnej. W świetle pewnych przekazów źródłowych i w kontekście innych istniejących dzieł z epoki, teza o pierwotnym związku figury z zamkiem w Malborku wydaje się nie do przyjęcia.

## 2

W Prusach Zakonnych wykształciły się w XIV w. trzy rodzaje mecenatu<sup>50</sup>. Pierwszy z nich — krzyżacki — formujący oficjalną modę państwową, związany był blisko z dworem wielkich mistrzów oraz administrującymi na prowincji komturami. W sztuce XIV i początku XV stulecia odgrywał on rolę dominującą. Upadł dopiero po wielkiej wojnie 1410–1411, co związane było z głębokim kryzysem duchowym w Zakonie i ograniczeniem jego roli w gospodarce. Równoległe w miastach rozwijały się i stawały coraz silniejsze mecenaty zakonów żebraczych oraz mieszczaństwa, które spełniało przodującą rolę w handlu. Źródłem inspiracji dla mecenatu patrycjuszki upatruje się w środowisku artystycznym Niderlandów, Westfalii, środkowej Nadrenii, Czech i przede wszystkim północnych miast hanzeatyckich<sup>51</sup>. Mecenat krzyżacki natomiast wiązał się ze środowiskami południowymi, w szczególności przez powiązania polityczne z dworem praskim<sup>52</sup>.

Stosunkowo szybko ukształtowały się na terenie Prus ośrodki artystyczne<sup>53</sup>. Jednym z najwcześniejszych, związanym z mecenatem państwowym, był Malbork. W XIV stuleciu zaczęły się one rozwijać rów-

<sup>50</sup> T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Dwa gotyki pomorsko-pruskie: krzyżacki i mieszczański*, „Zeszyty Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego” R. 27: 1984 nr 2 s. 4 i 25.

<sup>51</sup> *Tamże*, s. 24.

<sup>52</sup> *Tamże*, s. 24.

<sup>53</sup> *Tamże*, s. 5.

niez w wielkich miastach (Toruń, Chełmno, Elbląg, Gdańsk, Królewiec). Było to wynikiem znacznego bogactwa i coraz większych ambicji patrycjatu. W końcu tego wieku w Państwie Zakonnym szczególnie ważną rolę odgrywał Toruń, gdzie koncentrowało się życie gospodarcze i kulturalne. Dzięki dogodnemu położeniu na skrzyżowaniu szlaków handlowych wzrastała zamożność miasta. Wyrazem tej potęgi był rozkwit architektury i sztuki. Przez cały ten czas prowadzone były prace budowlane przy najważniejszych obiektach: ratuszu, murach obronnych i bramach, kościołach parafialnych Starego i Nowego Miasta oraz świątyniach zakonnych. Stałą rozbudowę i wyposażenie kościołów umożliwiały fundacje artystyczne, opieka i wsparcie materialne toruńskiego mieszczaństwa. Patrycjat dążąc do uniezależnienia się od Krzyżaków prowadził własną, i co istotne świadomą działalność kulturalną. Odrzucał jako nieatrakcyjną dla siebie „sztukę zakonną”, stąd też liczne przykłady z przełomu XIV i XV w. odchodzenia od jej motywów i wpływów zagranicznych. Silnie rozbudowany w gotyku krzyżackim program misyjny i maryjny zagłuszał inne wątki ikonograficzne, które odnajdujemy natomiast w fundacjach mieszczan, szukających wciąż nowych podniet artystycznych<sup>54</sup>.

Nie wykluczone, że jedną z takich fundacji mogła być drewniana replika malborskiej figury Chrystusa na Górze Oliwnej, która znajdowała się przy kościele św. Jakuba w Toruniu (obecnie w Muzeum Diecezjalnym Sztuki Religijnej w Pelplinie)<sup>55</sup>. Powtarza ona za kamiennym oryginałem nie tylko ogólny układ (niestety z pewnym zatarciem proporcji), ale przede wszystkim drobiazgowość szczegółów. Znajdujemy tu więc charakterystyczne motywy zagięcia szaty pod szyją czy miękkie wywinięcia materii przy podstawie, jak również realistycznie opracowaną partię głowy, z przejętymi z pierwotnego wzoru bruzdami na czole, zmarszczkami wokół oczu i podskórnymi żyłami na skroniach. Identyczny jest sposób uczesania i delikatnie zaznaczony, linearnie potraktowany zarost. Drewniana figura osadzona jest na podstawie w kształcie lekko wznoszących się skał, z okrągłym otworem na relikwie we frontalnej części. Figura malborska nie

<sup>54</sup> *Tamże*, s. 25.

<sup>55</sup> Oprócz repliki z kościoła św. Jakuba w Toruniu, istniała jeszcze jedna figura drewniana, będąca dalszym naśladownictwem, przechowywana do II wojny światowej w zbiorach zamku w Lidzbarku Warmińskim. Clasen przypisywał ją, podobnie jak figurę toruńską, Mistrzowi Ukrzyżowania z Chełmży i datował na pierwszą ćwierć XV w. K. H. Clasen, *Die mittelalterliche Bildhauerkunst*, s. 318. Wobec braku źródeł atrybujących dokładnie rzeźbę z kościoła św. Jakuba wydaje się, że autora tego obiektu należałoby nazwać raczej Naśladowcą Mistrza Pięknej Madonny Toruńskiej.



posiada obecnie takiego elementu, jednakże cztery otwory na czopy do połączenia rzeźby z podstawą świadczą o istnieniu analogicznego cokołu.

W literaturze przyjmuje się, że drewniana figura modlącego się Chrystusa przeznaczona była dla Kaplicy Ogrójcowej, wzniesionej w XV w. przy zachodniej elewacji kościoła św. Jakuba w Nowym Mieście Toruniu<sup>56</sup>. W jedynym, zachowanym w odpisie, najwcześniejszym źródle z 1541 r. odnajdujemy informację, że przy tym kościele istniała wówczas „Góra Oliwna”, na którą parafia otrzymywała stosowne beneficja<sup>57</sup>. Tam prawdopodobnie stała owa drewniana figura. Skoro więc została ona wykonana dla głównej świątyni Nowego Miasta, które mimo krzyżackiej lokacji i finansowego wspierania budowy kościoła posiadało już wykształcony, lecz niezbyt bogaty patrycjat, to naturalnym wzorem i punktem odniesienia mogło być przypuszczalnie Miasto Stare<sup>58</sup>. Pierwowzór figury – kamienny Chrystus Ogrójcowy – musiał zatem znajdować się we wnętrzu ogólnie dostępnym, a nie na ściśle zamkniętym terenie zamkowym, gdzie umiejscawiali go niektórzy badacze<sup>59</sup>.

Podobnie jak przy kościele św. Jakuba na Nowym Mieście, także przy-farze św. Jana w Starym Toruniu znajdowała się Kaplica Ogrójcowa (dobudowana od strony północnej, obecnie nie istniejąca). Świadczą o tym najstarsze zachowane źródła pisane i późniejsze

<sup>56</sup> J. Fankidejski, *Utracone kościoły i kaplice w dzisiejszej Diecezji Chełmińskiej*, Pelpin 1880 s. 39; G. Chmarzyński, *dz. cyt.*, s. 505; Z. Knothe, *Kościół św. Jakuba*, w: *Kościół i parafia św. Jakuba w Toruniu*, Toruń 1938 s. 20; *Album rysunków architektonicznych Torunia z 1756 r.*, przechowywany w Muzeum Okręgowym w Toruniu, sygn. Gr. 2192 Alb. 6, plan kościoła św. Jakuba, karta nr 35.

<sup>57</sup> *Visitationes episcopatus Culmensis Andrea Olszowski Culmensi et Pomesaniae episcopo. A. 1667–72 factae. [...] Joannes Ludovicus Strzesz redegit. Curavit Bruno Czapla*, „*Fontes Towarzystwa Naukowego w Toruniu*” t. 6–10: 1902–1906, s. 227; *Registrum omnium ministeriorum sive beneficiorum totius civitatis Thorni, pro fraternitate sacerdotum anno 1541 conscriptum*, s. 237: „Item sequuntur nunc beneficia in nova civitate Thorni. Et primo de parochia ad S. Jacobum [...] et de beneficio Montis Oliveti ibidem in coemeterio [...]”. Za przekład łacińskich źródeł wdzięczny jestem Panu Romanowi Zawadzkiemu z Krakowa.

<sup>58</sup> Fara św. Jana była główną świątynią toruńską i niejednokrotnie jej architektura i wyposażenie oddziaływały inspirująco na artystów tworzących dla innych kościołów, w szczególności nowomiejskiego św. Jakuba. J. Frycz, *Gotycka architektura Torunia*, w: *Sztuka Torunia i Ziemi Chełmińskiej*, Toruń 1986 s. 52.

<sup>59</sup> K. H. Clasen *Die mittelalterliche Bildhauerkunst*, s. 139–140; B. Schmid, *Baukunst*, s. 146; M. Woźniak, *dz. cyt.*, s. 121.



Drewniana rzeźba Chrystusa w Ogrójcu, 1 ćw. XV w. Zbiory Muzeum Diecezjalnego Sztuki Religijnej w Pelplinie. Fot. Artur Dobry.

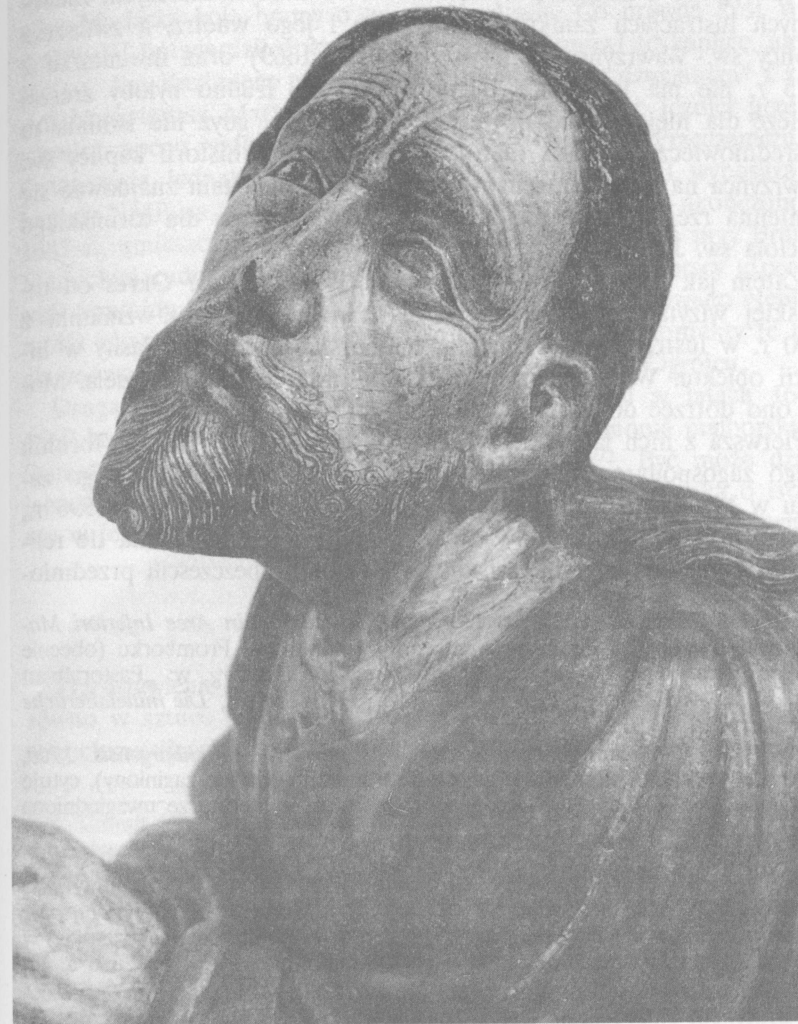
przekazy<sup>60</sup>. Nie istnieją niestety żadne dane z epoki na temat wyposażenia obu tych „Gór Oliwnych”. Dopiero w drugiej połowie XVII w., w wizytacji kanonika J. Strzesza odnajdujemy informację o istnieniu w Kaplicy Ogrójcowej przy kościele św. Jana figury Chrystusa<sup>61</sup>. Według tej relacji, wewnątrz przy ścianie, stała rzeźba modlącego się Jezusa, w długich szatach i dużych rozmiarów. Przy brzegu płaszcza wydrążony miał być otwór, w którym trzymano dawniej relikwie włosów Chrystusa, otaczane niegdyś wielką czcią. J. Strzesz podkreśla dodatkowo, że „miejsce to było dawniej święte i często nawiedzane z pobudek religijnych, a obecnie odprawia się tu mszę świętą w Wielki Czwartek przy udziale liczego ludu”<sup>62</sup>.

Biorąc pod uwagę fakt, że istniały w średniowieczu w Toruniu dwie Kaplice Ogrójcowe i w jednej z nich (przy kościele św. Jakuba) znajdowała się drewniana figura Chrystusa oraz uwzględniając rzeźbę opisaną przez J. Strzesza w wizytacji kościoła św. Jana nasuwa się przypuszczenie, iż figura malborska jest tą, którą widział J. Strzesz, i która stała pierwotnie w Ogrójcu przy starotoruńskiej farze. Rzeźba ta znakomicie wpisuje się w bogaty krajobraz średniowiecznej, mieszczańskiej sztuki Torunia, łącząc się bezpośrednio z twórczością Mistrza Pięknej Madonny. Za hipotezą tą przemawia dodatkowo fakt, iż pierwsze informacje o istnieniu jej w Malborku pochodzą dopiero z czasów nowożytnych. W wizytacji zamku z 1742 r., cytowanej najczęściej w dotychczasowej literaturze, w opisie wyposażenia kaplicy

<sup>60</sup> *Registrum omnium*, s. 236–237: „[...] Vicesimum nonum beneficium sub titulo Montis Oliveti in coemeterio praefatae parochialis ecclesiae s. Ioannis. Ibidem sunt duo ministeria. Primum [...] Tricesimum beneficium sub eodem titulo Montis Oliveti. Et est secundum ministerium in eodem altari [...]”; *Album rysunków*, karta nr 25; J. Fankidejski, *dz. cyt.*, s. 39. Nie można uściślić daty wybudowania kaplicy, gdyż nie zachowały się żadne wzmianki o tym. Z historii budowy i przebudów świątyni wnioskować można, że wzniesiono ją między rokiem 1388 (ukończenie odbudowy kościoła po pożarze i wybudowanie północnego szeregu kaplic bocznych) a 1406 (zarysowanie się i rozbiórka wieży oraz rozpoczęcie budowy nowej, trwające aż po 1433 r.); A. Semrau, *Forschungen zur Baugeschichte der Johanniskirche in Thorn von 1250 bis 1500*, „Mitteilungen des Copernicus-Vereins für Wissenschaft und Kunst” H. 21: 1913, Thorn 1913 s. 36–38.

<sup>61</sup> *Visitationes episcopatus Culmensis*, s. 210: „[...] Forinsecus ad ingressum aquilonaris portae ad laevam capella parva et restricta. Ubi ara altaris, dalmatico marmore constructa, nuda et spoliata. Ad parietem dextrorsum una Christi orantis in horto statua, prolixi habitus et staturae. Ad laciniam vestis exesa minuscula scrobs, in qua olim reliquiae capillorum Christi conditae, venerationi fuerant propositae, sacrum olim aditum et frequens religione concursuque. In praesens feria V. magna missa hic peragitur coram populosa plebe. [...]”.

<sup>62</sup> *Tamże*.



Partia głowy rzeźby Chrystusa w Ogrójcu ze zbiorów pelplińskich.  
Fot. Artur Dobry.

św. Wawrzyńca wymieniona jest jako „... statua lapidea Christi in horto orantis...”<sup>63</sup>. We wcześniejszej jednak wizytacji z 1700 r., której do niedawna nie brano pod uwagę, figura wzmiankowana jest również, lecz w języku polskim: „Effigies Chrystusa Pana w ogrójcu się modlącego z kamienia wycięta...”<sup>64</sup>. W żadnych starszych, zachowanych lustracjach zamku malborskiego i jego wnętrza, a zwłaszcza kaplicy św. Wawrzyńca (z lat 1637, 1654, 1669) oraz inwentarzu z 1675 r. nie ma informacji o tej rzeźbie<sup>65</sup>. Trudno byłoby zresztą znaleźć dla niej miejsce na terenie zamkowym, gdyż nie istniała tu w średniowieczu Kaplica Ogrójcowa. Również z historii kaplicy św. Wawrzyńca na Przedzamczu nie wynika, że mogła tam znajdować się kamienna rzeźba Chrystusa, której replika powstała dla toruńskiego kościoła św. Jakuba<sup>66</sup>.

Zatem jak i kiedy figura znalazła się w Malborku? Okres od toruńskiej wizytacji J. Strzesza w 1671 r. do pierwszej wzmianki z 1700 r. w lustracji wnętrza zamku malborskiego nie jest jasny w historii obiektu. Wówczas prawdopodobnie nastąpił transfer dzieła. Mogło ono dotrzeć do Malborka dwiema drogami.

Pierwsza z nich łączyłaby przekazanie kościoła św. Jana w Toruniu i jego zagospodarowanie przez jezuitów, z osiedleniem się tego zakonu w Malborku. Jezuita przejęli częściowo toruńską farę w 1596 r., a całkowicie w 1600 r.<sup>67</sup> W 1606 r., podczas zamieszek na tle religijnym w mieście, luteranie wpadli do kościoła i zbezczeszili przedmio-

<sup>63</sup> Rękopis wizytacji z 1742 r. *Templum S. Laurentii in Arce Inferiori Marienburgensis*, sygn. B. Nr 59 w Archiwum Biskupim we Fromborku (obecnie zaginiony), cytuję za: *Kirchliche Altertümer von Marienburg*, w: „Pastoralblatt für die Diözese Ermland” 1907 nr 6 s. 70; K. H. Clasen, *Die mittelalterliche Bildhauerkunst*, s. 285.

<sup>64</sup> Wizytacja *Templum S. Laurentii in Arce Inferiori Marienburgensis*. 1700, rps nr B. 74 w Archiwum Biskupim we Fromborku (obecnie zaginiony), cytuję za: *Kirchliche*, 1907 nr 11 s. 152. Po raz pierwszy w literaturze uwzględniona przez M. Woźniaka, *dz. cyt.*, s. 121.

<sup>65</sup> Wizytacje cytuję za: *Kirchliche*, wizytacja z roku 1637–1907 nr 10 s. 124; z roku 1654–1907 nr 10 s. 126; z roku 1669–1907 nr 11 s. 152. *Inwentarz zamku z 1675 r.* w: J. Sembrzycki, *Die Marienburg unter polnischer Herrschaft*, rękopis polsko-niemiecki z 1889 r. z odpisami lustracji zamku, w zbiorach Biblioteki Muzeum Zamkowego w Malborku, nr inw. III 2636 s. 35.

<sup>66</sup> Hipoteza wysunięta ostatnio przez M. Woźniaka, *dz. cyt.*, łącząca dzieło z Bractwem Służebników Maryi, działającym przy kaplicy św. Wawrzyńca od drugiej połowy XIV w., nie wydaje się mieć źródłowego i historycznego uzasadnienia.

<sup>67</sup> T. Glemma, *Stosunki kościelne w Toruniu w stuleciu XVI i XVII na tle dziejów kościelnych Prus Królewskich*, „Roczniki Towarzystwa Naukowego Toruńskiego” R 42: 1934 s. 117, 123, 124.

ty kultu, w tym między innymi ołtarze, krzyże i relikwie<sup>68</sup>. Nie wykluczone, że od tego momentu figura pozbawiona była relikwii włosów Chrystusa, o których w czasie przeszłym mówi wizytacja J. Strzesza. W Malborku pierwsi zakonnicy pojawili się w 1607 lub 1618 r.<sup>69</sup> Osiedlili się najpierw w mieście, starając się uzyskać Kaplicę Mariacką koło bramy o tej samej nazwie. Co prawda król Władysław IV potwierdził dokument nadający zakonowi tę kaplicę, ale w 1652 r. Jan Kazimierz przekazał jezuitom „domek dzwonnika” i kościół Najświętszej Maryi Panny na zamku. W 1666 r. jezuita przejęli również mocno podupadły kościółek św. Wawrzyńca na Przedzamczu<sup>70</sup>. Ostatecznie jednak skoncentrowali się na remoncie i wyposażeniu kaplicy NMP na Zamku Wysokim. Nowy ołtarz główny ukończono w 1687 r., umieszczając w nim przeniesiony tu ze świątyni przy Bramie Mariackiej cudowny obraz Matki Boskiej. Jezuita malborscy utrzymywali kontakty z toruńskimi, tam między innymi wykonywano elementy dla ołtarza głównego<sup>71</sup>. Nie wykluczone więc, że kontakty te mogły zaowocować i przekazaniem rzeźby Chrystusa w Ogrójcu.

Druga droga wiązałaby się z faktem restauracji w latach 1668–1669 kaplicy św. Wawrzyńca z funduszy wiceekonomy malborskiego Daniela Floriana Krawenberga (Krauemberga)<sup>72</sup>. Być może dzięki jego działalności pojawiła się w wizytacji z 1700 r. wzmianka o istnieniu w jej wnętrzu rzeźby Chrystusa modlącego się na Górze Oliwnej.

## 3

Przedstawienie Chrystusa w Ogrójcu było tematem popularnym zarówno w sztuce średniowiecza, jak i czasów nowożytnych. W sztuce starochrześcijańskiej pojawiało się bardzo rzadko. Zachowanymi z tam-

<sup>68</sup> Tumult toruński 13 października 1606 r.; T. Glemma, *Dzieje stosunków kościelnych w Toruniu*, w: *Dzieje Torunia*, s. 279–280; S. Salmonowicz, *Toruń w czasach baroku i oświecenia*, Toruń 1982 s. 35.

<sup>69</sup> K. Górski, *Dzieje Malborka*, Gdańsk 1973 s. 159; J. M. Krzemieński, *Od Sasa do Sasa. Królewskie popasy w Malborku. Z kroniki malborskiej rezydencji jezuitów*, „Rocznik Gdański” t. 45: 1985 z. 1 s. 174.

<sup>70</sup> K. Górski, *dz. cyt.*, s. 159 i 175; *Historia Residentiae Mariaeburgensis ab Anno 1647–1744*, rps w Archiwum Diecezji Warmińskiej w Olsztynie, sygn. A. B. H. 11, karta 15.

<sup>71</sup> *Historia Residentiae*, *passim*.

<sup>72</sup> Wizytacja z 1669 r., cytuję za: *Kirchliche*, 1907 nr 11 s. 152. Rewizja zamku z 1675 r., cytuję za: W. Hejnosz, *Źródła do dziejów ekonomii malborskiej*, t. 4 s. 68 „Fontes” 58, Toruń 1967.



tego okresu przykładami są mozaiki w kościele San Apollinare Nuovo w Rawennie (520–525 rok) oraz iluminacje w *Codex Rossanensis* (3 ćwierć VI w.)<sup>73</sup>. W pierwszym z nich Chrystus pokazany został w pozycji oranta, bez charakterystycznego dla tematu wyrazu strachu i cierpienia, flankowany drzewami, wzniesiony ponad apostołów. W kodeksie zastosowano, bodajże po raz pierwszy, typowy już wyraz twarzy i nową pozę, gdzie Jezus leży na skale z podkurczonymi kolanami. W tej miniaturze współistnieją dwie sceny na jednym polu obrazowym: modlitwa Chrystusa i przestroga młodzieńców. Takie przedstawienia stały się później popularniejsze w kręgu liturgii bizantyńskiej<sup>74</sup>.

Pierwsze typowe już przedstawienie, charakterystyczne dla Zachodu, z prosto zgiętymi kolanami i klęczącą pozycją Zbawiciela, znajdują się w cyklu fresków w kościele Santa Maria in Via Lato w Rzymie (pochodzące z VIII w.) oraz w *Psalterzu* ze Stuttgartu (z lat 820–830)<sup>75</sup>. W tym ostatnim Chrystus klęczy przy zboczu skały, unosząc ręce w górę. Obok pojawia się motyw *Dextra Domini* (prawica Boga Ojca), znany już z *Codex Augustinus* z około 600 r. Przed przełomem tysiącleci temat Ogrójca występował raczej rzadko, w XI w. już częściej, tym bardziej że pojawia się powoli cykl pasyjny, w którym przedstawienie to odgrywało jedną z głównych ról. Pierwszy raz cykl ten znalazł się na złotym antependium z katedry akwizgrańskiej około 1020 r.<sup>76</sup> Trzydzieści lat później występował na drewnianych drzwiach kościoła St. Maria na Kapitolu w Kolonii, gdzie był częścią cyklu z życia Jezusa. Motyw Ogrójca rozszerzał się w sztukach plastycznych Europy coraz silniej od końca XI w. Pojawiały się wówczas ołtarze, na których Chrystus klęczy w ogrodzie, a z obłoków wystaje ręka Boga, świadcząca o przyjęciu ofiary. Popularne stały się wtedy reliefy z kości słoniowej. Na obliczu Jezusa zaczęto pokazywać krople krwawego potu. Motyw ten był szczególnie charakterystyczny dla sztuki późnego średniowiecza na terenach niemieckich. Na tabliczce z kości słoniowej z Bolonii z przełomu XI i XII stulecia, po raz pierwszy został ukazany w Ogródzie Oliwnym anioł. Wiązało się to z charakterystycznymi dla Italii wpływami bizantyjskimi. We Wło-

<sup>73</sup> G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, t. 2, Gütersloh 1968 s. 58; *Lexicon der christlichen Ikongraphie*, opr. E. Kirschbaum, t. 3, Freiburg 1971 s. 343.

<sup>74</sup> D. Munk, *Die Ölberg Darstellung in der Monumentalplastik Süddeutschlands*, Tübingen 1968 s. 72.

<sup>75</sup> G. Schiller, dz. cyt., s. 59.

<sup>76</sup> *Lexicon*, s. 343.

szych przedstawienia Ogrójca były jednak bardzo rzadkie. Z XII w. pochodzą: malowany, drewniany krucyfiks z pizańskiego kościoła San Frediano oraz cykl obrazowy na brązowych drzwiach katedry w Benewencie, gdzie występowały motywy modlitwy Chrystusa. Przykładami z XIII w. mogą być przedstawienia umieszczone w kościele San Marco w Wenecji, a z początku XIV w. wielki cykl pasyjny Duccia w Sienie<sup>77</sup>. Równie sporadycznie motyw ten pojawia się w sztuce francuskiej.

Niezwykle popularny natomiast był ten temat w obszarze niemieckojęzycznym i Europie Środkowej, gdzie powstało wiele nowych rozwiązań. Przedstawienie pojawiało się tam już w malarstwie książkowym XII i XIII w. Scena ukazuje, głównie w prostych formach, modlącego się Chrystusa i trzech śpiących apostołów. Nierzadko też izolacja Jezusa zwiększała wyraz samotności. Od XIV w. rozpoczął się bujny rozkwit tego tematu ikonograficznego w sztuce środkowoeuropejskiej. Regularnie istniał on w cyklach pasyjnych (poczynając od ołtarza z Hofgeismar z około 1310 r., przez ołtarze pasyjne z Viššigo Brodu z 1345 r. czy z Třeboni z około 1380)<sup>78</sup>. Przestrzeń obrazowa staje się coraz bardziej rozbudowana: w dolnej części spotyka się śpiących apostołów, w centrum klęczącego przed skałą Jezusa, w części górnej natomiast *Dextra Domini*, w tle czasem występuje postać Judasza. W przedstawieniach tych akcentuje się strach przed śmiercią, co w późniejszych latach tak doskonale miał przekazać w swoich grafikach Albrecht Dürer. W dziełach późnośredniowiecznych Chrystus klęczy wyprostowany, często na jego obliczu widoczne są krople krwawego potu, pojawia się na skale kielich, symbol cierpienia, często z hostią, a czasem świecący krzyż. Szczególny nacisk kładło się wówczas na stylizowany krajobraz, który miał urealnić miejsce przedstawienia.

Od XV stulecia zaczęły powstawać na kanwie rosnących wpływów mistyki i dewocji oraz pobożności ludu liczne, plastyczno–architektoniczne grupy tak zwanych „Gór Oliwnych”, czyli przedstawień rzeźbiarskich Chrystusa modlącego się w Ogrójcu, czasem w połączeniu z innymi scenami Pasji<sup>79</sup>. Szczególnie popularne, wolnostojące lub w pomieszczeniach bocznych kościoła, jak i na terenie cmentarnym otaczającym świątynię. Ogrójce rozwinęły się w południowych Niemczech i Austrii. Służyły zwłaszcza nabożeństwu pasyjnemu, w celu

<sup>77</sup> G. Schiller, dz. cyt., s. 60; *Lexicon*, s. 343–344.

<sup>78</sup> G. Schiller, dz. cyt., s. 61.

<sup>79</sup> *Lexicon*, s. 344; K. Künstle, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, t. 1, 1928 s. 425.

wzmoczenia strachu przed śmiercią, ukazując nędzę i cierpienie Chrystusa w Getsemani<sup>80</sup>. W tych kaplicach wystawiano najczęściej wielkie, pojedyncze figury, drewniane i kamienne, przedstawiające modlącego się samego Jezusa lub w towarzystwie śpiących apostołów, anioła czy też Judasza i siepaczy (zwykle w formie reliefowej). W tle, na ścianach kaplicy, spotyka się malowane panoramy miasta (Jeruzolima). Zachowanymi do naszych czasów przykładami takich Ogrójców mogą się poszczycić kościoły w Überlingen, Radolfzell, Böblingen, katedra w Moguncji, kościoły św. Wawrzyńca i św. Maurycego w Norymberdze, w Polsce kościół św. Barbary w Krakowie.

Późnośredniowieczne „Góry Oliwne” prawie zawsze przystawione były do ściany kościoła, zazwyczaj na terenie cmentarza parafialnego. Podkreśla się stąd też znaczenie tego przedstawienia jako obrazu troski a zarazem pociechy, nadziei i upamiętnienia dla rodziny zmarłego<sup>81</sup>. Pełnoplastyczne przedstawienia ogrójcowe istniały głównie w związku z obrzędami wielkanocnymi, ze swoistym misterium, potęgowanym jednocześnie powiększonym kultem świętych i relikwii oraz pielgrzymkami do Ziemi Świętej, które skłoniły do przyjęcia z Jeruzolimy procesji i modlitwy za zmarłych<sup>82</sup>. Odtąd też szlachta i zamożne mieszczaństwo chcąc udowodnić swoją pobożność wznosiły Kaplice Ogrójcowe przy kościołach, angażując w to warsztaty architektoniczne i rzeźbiarskie. Na terenie Państwa Zakonnego nie było ich chyba dużo, o czym świadczą skąpe informacje źródłowe i nieliczne zachowane zabytki. W samym Toruniu istniały w średniowieczu dwie „Góry Oliwne”.

Interesujący i zarazem nietypowy jest problem relikwii przechowywanych w średniowieczu w podstawie figury z kościoła św. Jana w Toruniu, o czym mówią źródła<sup>83</sup>. W gotyckiej świątyni figura relikwiarzowa była zjawiskiem normalnym, kult relikwii sięgał antyku. W Państwie Zakonnym tradycje te były również żywe, a wszystkie środowiska wspierały pozyskiwanie relikwii i starały się o szerokie propagowanie ich czci.

Toruńskie rzeźby zaliczyć można do relikwiarzy typu „imago”, które oznaczały pełnoplastyczne, figuralne przedstawienia o treści religijnej<sup>84</sup>. Były to zarówno figury pojedyncze, jak i czasem grupy,

<sup>80</sup> *Lexicon*, s. 344.

<sup>81</sup> D. Munk, *dz. cyt.*, s. 35.

<sup>82</sup> *Tamże*, s. 57.

<sup>83</sup> Por. przyp. 61.

<sup>84</sup> G. Braun, *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Freiburg 1970 s. 66.

pełniące równocześnie funkcje relikwiarzy. Pierwsze wzmianki źródłowe o tego typu statuarycznych schowkach na święte relikwie pochodzą z około 1000 r. Częstsze stały się w drugiej połowie XIII w., gdyż w inwentarzach wielu kościołów (między innymi Angers, Terouanne, Goslar) pojawiają się liczne „imago”. Odtąd forma ta była już popularna w sztuce zachodnioeuropejskiej, a w XIV w. przywędrowała też na tereny wschodnich Niemiec i Polski<sup>85</sup>. Relikwie umieszczone były w głowie figury, na plecach, na piersiach, w rękach, a także w cokole, gdzie pojemnik lokowano w części frontalnej, zamykając go szybką. Najwcześniejsze znane relikwiarze w formie rzeźb (drewniane, kamienne) zachowały się z końca XIV w. Dopiero później, po okresie średniowiecza, stały się one niemal powszechne<sup>86</sup>.

Najpopularniejszą i ulubioną dekoracją obrazową relikwiarzy były przedstawienia Chrystusa, mimo że nie zawsze zawierały jego relikwie. Występowały one już w sztuce wczesnochrześcijańskiej, choć ich rozkwit przypada na wieki średnie. Jezusa ukazywano zarówno jako pojedynczą postać lub w scenach z jego życia i działalności. Zazwyczaj posługiwano się techniką malarską, rytowniczą oraz odlewem. Dopiero pod koniec XIV stulecia zaczęły się pojawiać stojące postacie Chrystusa w relikwiarzach, były to jednak niewielkie statuetki wolnostojące lub wieńczące ostensoria. Do końca średniowiecza scena modlitwy ogrójcowej rzadko występowała na relikwiarzach, najczęściej w cyklach pasyjnych. Nie zachowało się natomiast żadne wcześniejsze przedstawienie w formie pełnoplastycznej figury o tym temacie połączonej z pojemnikiem na relikwie, zarówno w Prusach, jak i w Europie Zachodniej.

ARTUR DOBRY

### Die Marienburger Skulptur „Christus am Ölberg”

(Zusammenfassung)

In den Sammlungen des Schloßmuseums von Malbork (Marienburg) befindet sich eine auf die Zeit um 1400 datierte Kalksteinfligur des am Ölberg betenden Christus — aller Wahrscheinlichkeit nach ein Werk des Meisters der Thorner Schönen Madonna — deren ursprünglicher Bestimmungsort bisher nicht festgestellt werden konnte.

<sup>85</sup> *Tamże*, s. 66–67.

<sup>86</sup> *Tamże*, s. 444–446.

Die erste Nachricht über das Vorhandensein der Figur in Marienburg — in der St. Lorenz-Kapelle auf der Vorburg — stammt erst aus dem Jahre 1700. Vieles weist auf die Herkunft des Bildwerkes aus Thorn hin. Das erhaltene Quellenmaterial informiert über die Figur des am Ölberg betenden Christus an der alten Thorner Pfarrkirche St. Johannes. Die Figur diente zugleich zur Aufbewahrung der Reliquie der Haare Christi. Indem sie ein Kultgegenstand war, muß sie stark die örtliche Gesellschaft beeinflußt haben: bereits im 15. Jh. entstand deren Holzkopie für die Jakobskirche in der Thorner Neustadt (eine andere befand sich 1938 in Heilsberg). Offensichtlich kann also die als Muster dienende Kalksteinfigur im Mittelalter nicht auf dem geschlossenen Burggelände aufbewahrt worden sein. Nach Marienburg kam sie zwischen 1672 und 1700. Sie kann an die dortigen Jesuiten von den Priestern (auch Jesuiten) übergeben worden sein, die die Thorner Pfarrkirche St. Johannes seit der Neuzeit verwalteten. Auch der Stifter der Renovierung der St. Lorenz-Kapelle, der Marienburger Vizeökonom Daniel Florian Krawenberg, kann sie herbeigeschafft haben.

Es ist zu bemerken, daß die Figur nicht nur ein bedeutendes Kunstwerk, sondern auch die einzige erhalten gebliebene so frühe Verbindung des Motivs Ölberg-Gebet mit der Reliquiarfunktion ist.

Übersetzt von Juliusz Zychowicz

(Zusammenfassung)

Die Marienburger Skulptur „Christus am Ölberg“ ist ein wertvolles Denkmal der polnischen Kunst des 17. Jahrhunderts. Sie ist die einzige erhaltene Verbindung des Motivs Ölberg-Gebet mit der Reliquiarfunktion. Die Figur wurde zwischen 1672 und 1700 von Thorn nach Marienburg gebracht. Sie wurde von den Jesuiten der St. Johannes-Kirche in Thorn erhalten. Der Stifter der Renovierung der St. Lorenz-Kapelle, Daniel Florian Krawenberg, hat sie herbeigeschafft. Die Figur ist ein bedeutendes Kunstwerk und die einzige erhaltene Verbindung des Motivs Ölberg-Gebet mit der Reliquiarfunktion.

Wieloletni poszukiwania nad tym dziełem doprowadziły do odkrycia jego pierwotnego miejsca i funkcji. Pierwszą wiadomość o jego istnieniu w Marienburgu mamy z roku 1700. Wiele wskazuje na to, że dzieło to pochodzi z Torunia. Materiał źródłowy informuje o figurze Chrystusa przy Oliwku w dawnym kościele parafialnym św. Jana w Toruniu. Figurka służyła do przechowywania relikwii włosów Chrystusa. Dzięki temu miała wielki wpływ na społeczność lokalną: już w XV w. powstała jej kopia dla kościoła św. Jakuba w Nowym Toruniu (inna znajdowała się w Heilsbergu). Oczywiście nie mogła być przechowywana na zamkniętym terenie twierdzy. Po 1672 roku przeniesiono ją do Marienburga. Możliwe, że trafiła tam do jezuitów z kościoła św. Jana w Toruniu, którzy od czasu nowożytności zarządzali tym kościołem. Inna możliwość to przekazanie dzieła przez założyciela renowacji kościoła św. Łazarza w Marienburgu, wiceokona D. Floriana Krawenberga. Możliwe, że to właśnie on przetransportował figurę do Marienburga.

Ważne jest zauważyć, że figurka nie jest tylko cennym dziełem sztuki, ale również jedynym zachowanym świadectwem tak wczesnego połączenia motywów Oliwka i relikwiarnej funkcji.

Przełożył Juliusz Zychowicz

Wieloletnie poszukiwania nad tym dziełem doprowadziły do odkrycia jego pierwotnego miejsca i funkcji. Pierwszą wiadomość o jego istnieniu w Marienburgu mamy z roku 1700. Wiele wskazuje na to, że dzieło to pochodzi z Torunia. Materiał źródłowy informuje o figurze Chrystusa przy Oliwku w dawnym kościele parafialnym św. Jana w Toruniu. Figurka służyła do przechowywania relikwii włosów Chrystusa. Dzięki temu miała wielki wpływ na społeczność lokalną: już w XV w. powstała jej kopia dla kościoła św. Jakuba w Nowym Toruniu (inna znajdowała się w Heilsbergu). Oczywiście nie mogła być przechowywana na zamkniętym terenie twierdzy. Po 1672 roku przeniesiono ją do Marienburga. Możliwe, że trafiła tam do jezuitów z kościoła św. Jana w Toruniu, którzy od czasu nowożytności zarządzali tym kościołem. Inna możliwość to przekazanie dzieła przez założyciela renowacji kościoła św. Łazarza w Marienburgu, wiceokona D. Floriana Krawenberga. Możliwe, że to właśnie on przetransportował figurę do Marienburga.

Ważne jest zauważyć, że figurka nie jest tylko cennym dziełem sztuki, ale również jedynym zachowanym świadectwem tak wczesnego połączenia motywów Oliwka i relikwiarnej funkcji.

Przełożył Juliusz Zychowicz