

Dwie śląskie *Piety* z Muzeum Narodowego w Warszawie – *Pietà z Lubiąży* i *Pietà z kościoła św. Macieja we Wrocławiu*¹

Rzeźbiarskie przedstawienie Marii z ciałem martwego Chrystusa, tzw. *Pietà*, należy do grupy nowych przedstawień dewocyjnych – *imagines pietatis* (niem. *Andachtsbilder*), których formuła ukształtowała się ok. 1300 roku. *Piety* pojawiły się zapewne najpierw na terenie Niemiec i obszarach sąsiadujących, a dopiero potem w innych regionach. Podobnie jak wiele wizerunków dewocyjnych, *Pietà* stanowiła redukcję, a zarazem kondensację bardziej rozbudowanego przedstawienia – w tym przypadku Opłakiwania. Oba te tematy obrazowe – podobnie jak Mąż Boleści czy kilka innych rozpowszechnionych w tym okresie typów ikonograficznych – nie posiadają bezpośredniego źródła w tekście biblijnym. Różnią się tym od współczesnych im przedstawień Chrystusa ze św. Janem, wyodrębnionych co prawda z Ostatniej Wieczerzy, lecz opartych na konkretnym wersecie z Ewangelii według św. Jana (13,23).

W Muzeum Narodowym w Warszawie znajdują się dwa dzieła kluczowe dla dwóch najważniejszych formuł powstałych na wczesnym etapie rozwoju *Piety*: *Pietà z Lubiąży* (il. 1)² i *Pietà z kościoła św. Macieja we Wrocławiu*. Pierwsza z nich ściśle wiąże się z nieliczną grupą innych monumentalnych drewnianych *Piet*, przez niektórych uznawanych wręcz za pierwsze znane realizacje tematu. *Piety* analogiczne do lubiąskiej znajdują się w: muzeum na zamku w Coburgu (Schlossmuseum Veste Coburg w Górnej Frankonii) (pochodząca z pobliskiego Scheuerfeld, w muzeum od 1972 roku) (il. 2); klasztorze Urszulanek w Erfurcie (Turyngia) (il. 3); muzeum w Chebie (Eger) w Czechach (z miejscowego kościoła św. Wacława) (il. 4); kościele

¹ Serdeczne podziękowania za bardzo pomocne dyskusje i merytoryczne wsparcie składam Tobiaszowi Kunzowi, Wojciechowi Marcinkowskiemu, Agnieszce Patale oraz Antoniemu Ziembie. Za uważną lekturę tekstu dziękuję Piotrowi Borusowskiemu i Antoniemu Ziembie.

² Nr inw. Śr.4 MNW. Zob. Géza de Francovich, *L'origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso*, „Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana” 1938, 2, s. 189–190; *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln*, Hrsg. Anton Legner, Bd. 2, Köln 1978, s. 497–498 [Anna Pankiewicz]; Romuald Kaczmarek, *Das Vesperbild aus der Zisterzienserkirche in Leubus* [w:] *Die Pietà aus Jihlava/Iglau und die heroischen Vesperbilder des 14. Jahrhunderts*, Hrsg. Milena Bartlová, Brno 2007, s. 59–68; idem, *Monumentalna Pietà z kościoła klasztornego w Lubiąży* [w:] *Opactwo Cystersów w Lubiąży i artyści*, red. Andrzej Kozieł, Wrocław 2008, s. 43–60. Historia Sztuki, 26. Acta Universitatis Wratislaviensis, 3012; idem, *Das Vesperbild aus der Zisterzienserkirche in Leubus* [w:] *Frühe rheinische Vesperbilder und ihr Umkreis. Neue Ergebnisse zur Technologie*, Hrsg. Ulrike Bergmann, München 2010, s. 103–113. Kölner Beiträge zur Restaurierung und Konservierung von Kunst- und Kulturgut, 20; *Galeria Sztuki Średniowiecznej. Przewodnik*, MNW, Warszawa 2017, s. 82–84, nr kat. I.4 [Justyna Aniołek].



Wniebowzięcia Marii w Salmdorfie pod Monachium (pierwotnie z samego Monachium) (il. 5); kościele św. Piotra w Straubing (Dolna Bawaria) (il. 6)³.

Wszystkie one ukazują postaci o ponadnaturalnych rozmiarach. Ciało Chrystusa zostało oddane w skrajnie sformalizowany, stylizowany i skonwencjonalizowany sposób – łamie się ono trzykrotnie pod kątem prostym na kształt stopni schodów⁴. Wyraziście wymodelowane, idealnie równoległe żebra (opracowane także w partii pleców) ujmują głębokie wklęsłości w okolicy brzucha. Wyprostowane ręce, z których jedna ułożona jest wzdłuż ciała, a druga bezwładnie opada, zachowują sztywność wymuszoną wcześniejszym rozpięciem na krzyżu. Sposób ukazania Marii jako starszej kobiety o niepięknym obliczu zasadniczo odbiega od przyjętej konwencji (il. 7-9). Jej zboląłą twarz znaczą pionowe zmarszczki po bokach ust, pomiędzy oczami i na czole. Głębokie, zastygłe bruzdy widać także na czole Chrystusa. Różnice w opracowaniu draperii szat wskazują na różnych autorów rzeźb. Łączy je jednak identyczna koncepcja, która wskazuje na ich ścisłą zależność. Ulrike Heinrichs-Schreiber zauważa, że *Piety* z Coburga i Erfurtu mają również tę samą strukturę materiałową⁵. Podobnie jak grupa z Salmdorfu, wszystkie zostały wyrzeźbione z drewna lipowego; tylko *Pietà* z Lubiąża została wykonana najprawdopodobniej z drewna lipowego, co potwierdza wstępne badanie spektrometryczne FTIR, w którym ujawniły się sygnały obecne we wzorcowym widmie lipy, a nieobecne w widmie topoli⁶. Publikowane wymiary wymienionych pięciu dzieł pozwalają stwierdzić, że różnica wysokości między najwyższą a najniższą z nich nie przekracza dwunastu centymetrów⁷. Z grupą *Piet* wielkoformatowych, ściśle wiąże się ponadto kilka mniejszych dzieł. Należą do nich rzeźby w katedrze w Naumburgu (il. 10), w klasztorze Marienstern we wschodniej Saksonii, czy też dużo mniejsza, bo mająca 89 cm wysokości, *Pietà Roettgena* w Rheinisches Landesmuseum w Bonn, pochodząca prawdopodobnie z katedry w Moguncji (il. 11)⁸.

Dowodów na bliskie pokrewieństwo wszystkich wymienionych grup rzeźbiarskich dostarcza nie tylko ogólna koncepcja czy sposób oddania twarzy Marii, ale także specyficzna forma okrywającego biodra i uda Chrystusa perizonium, z jego pionowo opadającymi krańcami. W przypadku *Piety* z Scheuerfeld (w Coburgu) ta część rzeźby (dziś zaginiona) została wykonana i przymocowana osobno (il. 2). Zbieżności z omawianą grupą wykazuje pod tym

³ Na temat pierwszych czterech, zob. Ludmila Kvapilová, *Vesperbilder in Bayern von 1380 bis 1430 zwischen Import und einheimischer Produktion*, Petersberg 2017, s. 28–31 (tam wcześniejsza literatura).

⁴ W 1924 Passarge pisał o „treppenförmiger Diagonaltypus” (schodkowym typie diagonalnym, tj. ukośnym układem ciała Chrystusa, łamanym na kształt stopni) – zob. Walter Passarge, *Das deutsche Vesperbild im Mittelalter*, Köln 1924, s. 36–44.

⁵ Ulrike Heinrichs-Schreiber, *Die Skulpturen des 14. bis 17. Jahrhunderts. Ein Auswahlkatalog*, Coburg 1998, nr 2, s. 22–37.

⁶ Analiza za pomocą spektrometru C, dr Magdalena Wróbel-Szypula (Laboratorium Muzeum Narodowego, grudzień 2018).

⁷ *Piety* ze Straubing i Salmdorfu – 185 cm, *Pietà* z Lubiąża – 181 cm, *Pietà* z Coburga – 175 cm, *Pietà* z Erfurtu – 173 cm – za: L. Kvapilová, op. cit., przyp. 152, 158, 159; *Galeria Sztuki Średniowiecznej...*, op. cit., s. 82; Frank Matthias Kammel, *Die mitteldeutschen Vesperbilder und die Iglauer Pietà. Eine Revision unseres Kenntnisstandes* [w:] *Pietà aus Jihlava/Iglau...*, op. cit., s. 49.

⁸ Poza literaturą cytowaną w niniejszym artykule zob. zwłaszcza Katharina Liebetrau, *Die Pietà Roettgen. Technologische Untersuchung zu Herstellungstechnik, ursprünglichem Erscheinungsbild und Bezügen zu Vergleichsobjekten* [w:] *Frühe rheinische Vesperbilder...*, op. cit., s. 8–22.

il. 1 | fig. 1

Pietà z Lubiąża | *Pietà* from Lubiąż, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie



il. 2 | fig. 2

Pietà z Coburga
(z Scheuerfeld)
| *Pietà* in Coburg
(Scheuerfeld),
Kunstsammlungen
der Veste Coburg

fot. | photo Matthias Weniger

il. 3 | fig. 3

Pietà z Erfurtu, klasztor
Urszulanek | *Pietà* in
Erfurt, the Ursuline
convent

fot. | photo Matthias Weniger

względem także duża drewniana *Pietà* z Igławy (Jihlava, kościół św. Jakuba) (il. 12)⁹ oraz *Pietà* z katedry we Fritzlar w Hesji, o wysokości 150 cm (il. 13)¹⁰.

Zakres terytorialny, a w jeszcze większym stopniu czas powstania monumentalnych *Piet* wciąż są przedmiotem ożywionej polemiki. Miejsca, w których znajdowały się one lub znajdują obecnie, tworzą na mapie okrąg wokół Pragi. Rzeźby te różnią się znacznie od ówczesnych dzieł sztuki praskiej lub z Pragą związanych, toteż od blisko stulecia zakłada się hipotetycznie, że *Piety* pochodzą z Frankonii lub Turyngii, czyli terenów położonych na północ i południe od Coburga. Co więcej, zgodnie z wieloletnią tradycją, *Pietà* z *Lubięża* miała trafić na Śląsk z Bambergu, również położonego niedaleko Coburga. Z kolei Frank Matthias Kammel wskazuje, że historyczne związki turyngińskiego Erfurtu i nadreńskiej Moguncji mogłyby wyjaśniać, dlaczego *Pietà* *Roettgena* znalazła się tak daleko na Zachodzie¹¹. Wysuwa on zarazem hipotezę, że prototyp monumentalnych *Piet* został wypracowany w Monachium, i że pochodzący

⁹ Milena Bartlová, *Neuentdeckung...*, op. cit., s. 11–27; eadem, *Die Pietà aus der Jakobskirche in Iglau. Ein frühes Beispiel für einen neuen ikonographischen Typ* [w:] *Frühe rheinische Vesperbilder...*, op. cit., s. 94–102.

¹⁰ Zob. Uta Reinhold, *Das Fritzlarer Vesperbild* [w:] *Frühe rheinische Vesperbilder...*, op. cit., s. 34–38.

¹¹ F.M. Kammel, *Die mitteldeutschen Vesperbilder...*, op. cit., s. 57.



il. 4 | fig. 4

Pietà z Chebu (Eger)
| *Pietà in Cheb (Eger),*
Muzeum Cheb

fot. | photo domena publiczna
| public domain



il. 5 | fig. 5

Pietà z Salmdorfu,
kościół Wniebowzięcia
Marii | *Pietà in Salmdorf,*
the church of the
Assumption of Mary

fot. | photo domena publiczna
| public domain

il. 6 | fig. 6

Pietà ze Straubing,
kościół św. Piotra
| *Pietà in Straubing,*
St. Peter's church

fot. | photo domena publiczna
| public domain



il. 7 | fig. 7

Pietà z Lubiąża –
głowa Marii (fragment
il. 1) | *Pietà from
Lubiąż* – head of Mary
(detail of fig. 1)

fot. | photo Matthias Weniger

il. 8 | fig. 8

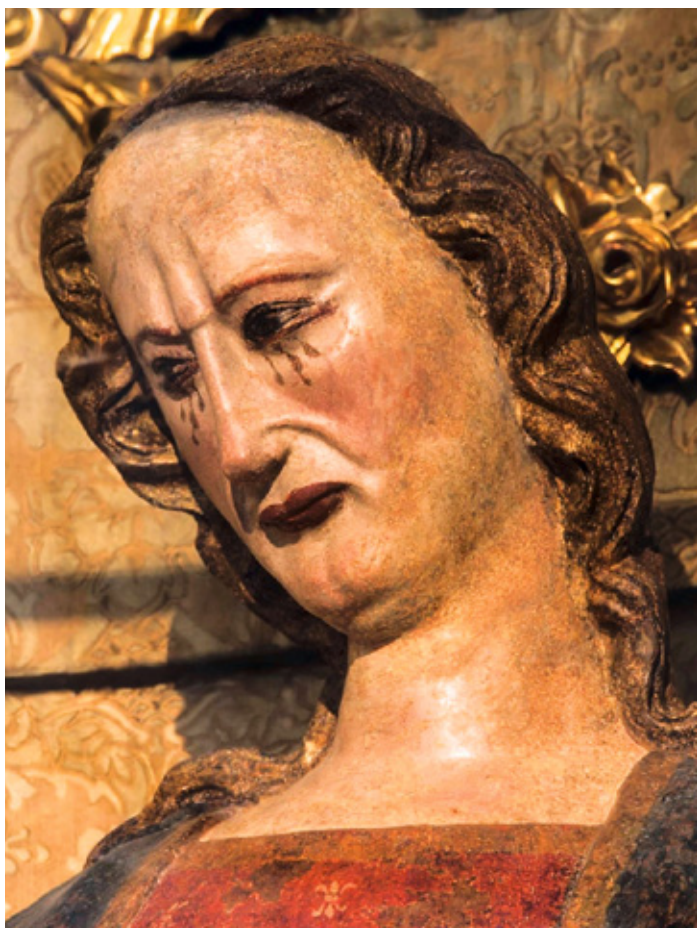
Pietà z Salsdorfu –
głowa Marii (fragment
il. 5) | *Pietà in
Salsdorf* – head of
Mary (detail of fig. 5)

fot. | photo Matthias Weniger

stamtąd artysta zawędrował do Frankonii i Turyngii¹². Spekulacje o wędrownym artyście lub warsztacie sięgają początków lat trzydziestych XX wieku¹³. Podobieństwa łączące tę grupę rzeźb

¹² Ibidem, s. 55. Wcześniej (w 2000) Kammel wciąż uznawał, że artysta ten wędrował z Turyngii do Bawarii, (a więc w kierunku przeciwnym do tego, jaki wskazał w 2007) – zob. Frank Matthias Kammel, *Kunst in Erfurt 1300–1360. Studien zu Skulptur und Tafelmalerei*, Berlin 2000, s. 193–197. Przed Kammelem i Bartlovą, Robert Suckale wstępnie połączył *Pietę* z Salsdorfu z tym, co nazywał – wbrew różnorodnemu charakterowi tego zjawiska – „sztuką dworską tworzoną dla cesarza Ludwika IV Bawarskiego” – zob. Robert Suckale, *Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern*, München 1993, s. 144–146. Dyskusja o tezach Suckalego zob. Matthias Weniger, *Kunst und Hofkunst unter Ludwig dem Bayern [w:] Ludwig der Bayer (1314–1347). Reich und Herrschaft im Wandel*, Hrsg. Hubertus Seibert, Regensburg 2014, s. 361–384.

¹³ Chcąc wyjaśnić paralele pomiędzy Pietami z Salsdorfu, Coburga i Erfurtu, Georg Lill spekulował w 1935 o artyście wędrującym ze środkowych Niemiec do Bawarii – zob. Georg Lill, *Wiederhergestellte süddeutsche Bildwerke*, „Pantheon” 1935, 16, s. 404. Wiele dzieł „stylu pięknego”, omawianych w drugiej części niniejszego artykułu, zostało błędnie połączonych z jednym artystą wędrownym, „Mistrzem Pięknych Madonn” – zob. Karl Heinz Clasen, *Der Meister der Schönen Madonnen. Herkunft, Entfaltung und Umkreis*, Berlin–New York 1974. Oczywiście istnienie wędrujących artystów jest bezsporne i może wyjaśniać pochodzenie niektórych dzieł, np. krucyfiksu z kościoła Bożego Ciała we Wrocławiu omawianego poniżej, lecz z pewnością nie odegrali oni roli przypisywanej im przez niektórych badaczy.



każą jednak wątpić w możliwość ich powstania w różnych ośrodkach. Czy do wykonania *Piet* z Erfurtu, Coburga i Salmdorfu użyto by tego samego, rzadko stosowanego rodzaju drewna?¹⁴ Ponadto *Pietà* z Erfurtu wydaje się bliższa *Piecie* z Salmdorfu niż tej z pobliskiego Coburga, która z kolei wykazuje silne powiązania z *Pietami* z Chebu oraz (do pewnego stopnia) ze Straubing.

Moim zdaniem można przyjąć, że większość omawianych rzeźb powstała w jednym ośrodku zajmującym się produkcją na eksport. Biorąc pod uwagę powiązania handlowe z Bawarią, Turyngią i Śląskiem, należałoby go szukać raczej we frankońskiej Norymberdze niż w Monachium¹⁵. Wprawdzie w Norymberdze nie zachowała się żadna z wielkoformato-

il. 9 | fig. 9

Pietà z Igławy – głowa Marii (fragment il. 12)
| *Pietà* in Jihlava – head of Mary (detail of fig. 12)

fot. | photo Matthias Weniger

¹⁴ Działalność wędrownych twórców wydaje się potwierdzona dla *crucifixi dolorosi*, w tym przypadku migrujący artyści używali drewna lokalnego, zarówno w Toskanii, jak i Westfalii – zob. Godehard Hoffmann et al., *Das Gabelkreuz in St. Maria im Kapitol zu Köln und das Phänomen der Crucifixi dolorosi in Europa*, Worms 2006, s. 137–138. Landschaftsverband Rheinland, Arbeitsheft der rheinischen Denkmalpflege, 69.

¹⁵ Na temat wczesnego rozwoju gospodarczego Norymbergi zob. Alfred Wendehorst, *Nuremberg, the Imperial City. From Its Beginnings to the End of Its Glory* [w:] *Gothic and Renaissance Art in Nuremberg 1300–1550*,



il. 10 | fig. 10

*Pietà z katedry
w Naumburgu | Pietà
in the Naumburg
Cathedral*

fot. | photo Bildarchiv
Naumburg / Torsten Biel



il. 11 | fig. 11

*Pietà Roettgena | Pietà
Roettgen, Rheinisches
Landesmuseum, Bonn*

fot. | photo Matthias Weniger

wych Piet, ale podkreślane przez badaczy, zwłaszcza przez Milenę Bartlovą¹⁶, związki łączące tę grupę rzeźb, w szczególności *Pietę* z Igławy, ze sztuką tworzoną dla cesarza Ludwika IV Bawarskiego w Monachium nie wykraczają poza ogólne podobieństwo dzieł pochodzących z tego samego okresu.

Istnienie jednego ośrodka, w którym powstało kilka monumentalnych drewnianych Piet można uznać za prawdopodobne. Wcześniejsze grupy Chrystusa ze św. Janem (a przynajmniej większość z nich) mają – zgodnie z hipotezą Tobiasza Kunza z 2014 roku¹⁷ – wspólne miejsce pochodzenia, Konstancję. To samo dotyczy Pięknych Piet, które zostaną omówione w drugiej części artykułu.

Jeszcze więcej kontrowersji wzbudzają kwestie związane z datowaniem. Propozycje wahają się od ok. 1300 do ok. 1370, a nawet 1380 roku. W 1998 roku Ulrike Heinrichs-Schreiber

ed. Rainer Kahsnitz, William D. Wixom, kat. wyst., The Metropolitan Museum of Art, New York; Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg 1986, New York–Nuremberg–Munich 1986, s. 20–25.

¹⁶ M. Bartlová, *Neuentdeckung...*, op. cit., s. 14–15.

¹⁷ Tobias Kunz, *Bildwerke nördlich der Alpen, 1050 bis 1380. Kritischer Bestandskatalog der Berliner Skulpturensammlung*, Berlin–Petersberg 2014, s. 296–297.



określiła czas powstania *Piet* z Coburga, Erfurtu, Salmdorfu i Lubiąża na lata 1360–1370¹⁸. Zaledwie cztery lata później Serenella Castri zaproponowała datowanie *Piety Roettgena* na ok. 1300–1305 – na podstawie podobieństw do krucyfiksu dolorystycznego z kościoła Najświętszej Marii Panny na Kapitolu w Kolonii. Do niedawna przyjmowano, że pochodzi on z 1304 roku (por. il. 16)¹⁹, jednakże publikacja artykułu Godeharda Hoffmanna w 2001 roku²⁰ zmusiła badaczy do rewizji dotychczasowych zapatrywań. Krucyfixs koloński został niemal na pewno ukończony przed 1312 rokiem. Castri w tym wczesnym okresie sytuuje również *Pietę* z Coburga, podczas gdy *Pietę* z Erfurtu – ok. 1320 lub ok. 1340 roku, *Pietę* z Lubiąża zaś – ok. 1370 roku²¹.

il. 12 | fig. 12

Pietà z Iglawy, kościół św. Jakuba | *Pietà* in Jihlava (Iglau), St James church

fot. | photo Matthias Weniger

il. 13 | fig. 13

Pietà z katedry we Fritzlär | *Pietà* in the Fritzlär Cathedral

fot. | photo Matthias Weniger

¹⁸ U. Heinrichs-Schreiber, op. cit., s. 29–32.

¹⁹ Serenella Castri, *In virginis gremium repositus. Dall'archetipo del Vesperbild alla 'Bella Pietà'. Un excursus, non solo alpino* [w:] *Il Gotico nelle Alpi 1350–1450*, a cura di Enrico Castelnuovo, Francesca di Gramatica, kat. wyst., Castello del Buonconsiglio; Museo Diocesiano Tridentino, Trento, 2002, Trento 2002, s. 174.

²⁰ Godehard Hoffmann, *Der Crucifixus dolorosus in St. Maria im Kapitol zu Köln*, „Colonia Romanica” 2001, 15, s. 9–82; zob. też G. Hoffmann et al., *Das Gabelkreuz...*, op. cit.

²¹ S. Castri, op. cit., s. 174.

W 2007 roku Kammel datował *Pietę* z Salmdorfu i ze Straubing na lata 1330–1340, *Pietę* z Coburga i Erfurtu na ok. 1340, a *Pietę Roettgena* na 1360 rok²². W tej samej publikacji – monografii *Pietę* z Igławy pod redakcją Mileny Bartlovej – Marius Winzeler dla *Pietę* z Marienstern wskazał przedział lat 1350–1370²³, podczas gdy Romuald Kaczmarek podaje argumenty za datowaniem *Pietę* z Lubięża pomiędzy 1360 a 1370 rokiem²⁴, *Pietà* z Marienstern zaś jego zdaniem byłaby tylko trochę późniejsza.

W najnowszej publikacji na ten temat – monografii *Piet z Bawarii* (2017) – Ludmila Kvapilová nawet nie cytuje ważnego artykułu Kammela, ani nie wspomina o *Piecie z Lubięża*²⁵. *Pietę* z Coburga datuje na lata 1320–1330, *Pietę* z Erfurtu, Chebu i Salmdorfu – na 1330–1340, zaś *Pietę* ze Straubing na 1340 rok. Odnosząc się sceptycznie do takiej chronologii, zaprezentowanej już we wcześniejszych publikacjach, Kammel zauważył, że wciąż odzwierciedla ona porządek odkryć kolejnych dzieł²⁶, nie wynika zaś z analizy specyficznych cech rzeźb i poszukiwania przekonujących analogii.

Podsumowując, zakładany przez badaczy czas powstania poszczególnych dzieł oscyluje pomiędzy rokiem 1300 a 1380, co jest wysoce niezadowalającym stanem rzeczy, zwłaszcza że kwestia dotyczy poszukiwania początków niezwykle istotnej formuły ikonograficznej. Zarówno *Pietę* z Coburga, jak i *Pietę Roettgena* wskazywano bowiem jako najstarsze zachowane realizacje tematu, które to rozpoznanie dzisiaj odnosi się raczej do dzieł z południowo-zachodnich Niemiec²⁷. Definitywne rozstrzygnięcie byłoby możliwe wyłącznie po gruntownym przeanalizowaniu wszystkich rzeźb należących do tej grupy, z uwzględnieniem wszystkich technologiczno-materiałowych danych.

Głównym argumentem Kaczmarka za późnym datowaniem *Pietę* z Lubięża miał być rodzaj surcotu – sukni, którą ma na sobie Maria, a dokładnie – kształt jej dekoltu. Jak zobaczymy, element ten nie może mieć charakteru rozstrzygającego. Głęboko wykrojony dekolt pojawił się już w powstałym w 1324 roku wizerunku Marii na reliefie dedykacyjnym z kaplicy św. Wawrzyńca w Alter Hof w Monachium, przedstawiającym cesarza Ludwika IV i jego żonę Małgorzatę (Bayerisches Nationalmuseum, Monachium) (il. 14). Co więcej, moda na taki fason sukni, kojarzona na ogół z okresem panowania cesarza Karola IV (1346–1378), rozkwitła już we wcześniejszym okresie – ok. 1340 roku²⁸. Na terenie Bawarii wczesnym przykładem podob-

²² F.M. Kammel, *Die mitteldeutschen Vesperbilder...*, op. cit., s. 46–48.

²³ 144 × 95 × 63 cm – zob. Marius Winzeler, *Das Große Vesperbild aus St. Marienstern* [w:] *Pietà aus Jihlava/Iglau...*, op. cit., s. 76–77 (zob. też s. 72).

²⁴ R. Kaczmarek, *Das Vesperbild...* (2007), op. cit., s. 68; idem, *Das Vesperbild...* (2010), op. cit., passim. W swoim studium ikonograficznym Tadeusz Dobrzeński ogranicza się do cytowania dat z wcześniejszej literatury, szczególnie bardzo późnego datowania na ok. 1370–1380 proponowanego przez Monikę von Alemann-Schwartz w nieopublikowanej rozprawie, „Cruzifixus dolorosus. Beiträge zur Polychromie und Ikonographie der rheinischen Gabelkruzifixe”, rozprawa doktorska, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn 1976 – zob. Tadeusz Dobrzeński, *Crucifixus dolorosus. Christus am Lebensbaum im Nationalmuseum Warschau*, „Bulletin du Musée National de Varsovie” 1994, 35, s. 15–19.

²⁵ L. Kvapilová, op. cit.

²⁶ F.M. Kammel, *Die mitteldeutschen Vesperbilder...*, op. cit., s. 53.

²⁷ Jürgen Michler, *Neue Funde und Beiträge zur Entstehung der Pietà am Bodensee*, „Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg” 1992, 29, s. 29–49; Michaela Burek, Jürgen Michler, Peter Vogel, *Eine neuentdeckte frühe Bodensee-Pietà in Meersburg*, „Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung” 1992, 6, s. 315–323.

²⁸ Zob. Stella Mary Newton, *Fashion in the Age of the Black Prince. A Study of the Years 1340–1365*, Woodbridge 1980. Johannesowi Pietschowi składam wyrazy wdzięczności za dyskusje na temat ówczesnej mody.



nego przedstawienia szat Marii jest figura Madonny z kościoła dawnego opactwa cysterskiego Fürstenfeld, prawdopodobnie ofiarowana tu za rządów cesarza Ludwika IV (1328–1347) (il. 15)²⁹. Bezanty dekorujące lamowania sukni Marii w *Piecie Roettgena* i powiązanych z nią dziełach mogłyby faktycznie sugerować, że przynajmniej niektóre z mniejszych Piet powstały dopiero około połowy XIV wieku lub nawet nieco po roku 1350. Argument ten nie musi być jednak decydujący³⁰.

Zarówno zwolennicy datowania monumentalnych Piet na ok. 1350 rok, jak i Heinrichs-Schreiber, która forsuje jeszcze późniejszy okres, powołują się na kryteria stylistyczne. Ani cytowane dzieła tzw. Mistrza Grupy Wolfskeel (Mistrza Biskupów von Wolfskeel, niem. Wolfskeelmeister), ani figury w prezbiterium kościoła Najświętszej Marii Panny w Norymberdze nie stanowią jednak dla tej grupy rzeźb przekonujących analogii. Można podważyć również wysu-

il. 14 | fig. 14

Relief dedykacyjny
z Alter Hof w Monachium
| Dedication relief
from the Alter Hof in
Munich, Bayerisches
Nationalmuseum,
Monachium | Munich
(fragment | detail)

fot. | photo Matthias Weniger

il. 15 | fig. 15

Maria z Dzieciątkiem
z dawnego klasztoru
cysterskiego Fürstenfeld
| *Virgin and Child* in the
church of the former
Cistercian convent
Fürstenfeld (fragment
| detail)

fot. | photo Matthias Weniger

²⁹ R. Suckale, op. cit., s. 74–75, 234–235.

³⁰ Motywy te występują w niektórych zdecydowanie wczesnych Pietach (lub ich fragmentach), opublikowanych przez J. Michlera, *Neue Funde...*, op. cit.



il. 16 | fig. 16

Krucyfiks dolorystyczny z kościoła NMP na Kapitolu, Kolonia
| *Crucifixus dolorosus* in St. Mary's on the Capitol church, Cologne

fot. | photo Matthias Weniger

il. 17 | fig. 17

Krucyfiks dolorystyczny z kościoła Bożego Ciała we Wrocławiu | *Crucifixus dolorosus* from Corpus Christi church in Wrocław, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie

nięte przez Kaczmarka argumenty oparte na analizie ubioru. Wśród omawianych Piet jedynie w *Piecie* z Fritzlar pojawia się wykrój dekoltu zgodny z nowszą modą, również stylistycznie rzeźba sprawia wrażenie bardziej „nowoczesnej”, a czas jej powstania wiarygodnie określa się na ok. 1360 rok. Dlatego wydaje się, że wiele spośród pozostałych wielkoformatowych Piet należałoby datować na znacznie wcześniejszy okres. Można pokusić się o stwierdzenie, że musiały one powstać w krótszym przedziale czasowym, niż dotąd zakładano. Dopóki nie zostaną przeprowadzone postulowane wyżej badania, przyjęte dziś datowanie *Piet* z *Lubiąży* – o całe dziesięciolecie późniejsze od analogicznych dzieł z Bawarii i Turngii – wydaje się pozbawione podstaw.

Przyszłe analizy powinny uwzględniać także dzieła pokrewne, takie jak wspomniany krucyfiks koloński (il. 16). Wnioski płynące z najnowszych ustaleń na jego temat mają wpływ na określenie czasu powstania innych *crucifixi dolorosi*. W dyskusjach tych szczególną rolę powinno odgrywać dzieło również przechowywane w Warszawie – krucyfiks dolorystyczny z kościoła Bożego Ciała we Wrocławiu (il. 17). Tradycyjnie przyjęte, obowiązujące do dziś datowanie to ok. 1360 rok³¹. Wyjątek stanowi tu ważne studium o *crucifixi dolorosi* Gézy de Francovicha (1938), który wskazuje na przedział lat 1330–1350³². Skoro jednak kluczowe dzieła z grupy nadreńskich krucyfiksów dolorystycznych należałoby, za Godehardem Hoffmannem (2006), datować na pierwsze dwa dziesięciolecia XIV wieku, to musi mieć to konsekwencje również dla krucyfiksu wrocławskiego³³. Zdaniem Hoffmanna, podobnie jak w nieco wcześniejszych (także wg de Francovicha) wizerunkach Ukrzyżowanego z Friesach (il. 18) i Nonnbergu, widać w nim cechy przeszczepione do Europy wschodniej przez twórcę krucyfiksu z Igławy (il. 19). Opisana zależność nie znajduje jednak uzasadnienia i należałoby ją odwrócić. Krucyfiks z Friesach trudno uznać za ogniwo pośrednie pomiędzy krucyfiksami z kościołów Najświętszej Marii Panny na Kapitolu i Bożego Ciała we Wrocławiu (il. 20–23), jeśli weźmiemy pod uwagę ujęcie twarzy Chrystusa (formę bruzd między nosem a policzkami), rysunek brwi, a nawet detale brody i ukształtowanie włosów – w rzeźbie wrocławskiej potraktowane bardzo abstrakcyjnie, podobnie

³¹ *Galeria Sztuki Średniowiecznej...*, op. cit., s. 79–81, nr kat. I.3 [Małgorzata Kochanowska]. Anna Pankiewicz (*Die Parler und der Schöne Stil...*, op. cit., t. 2, s. 496–497) datowała go nawet na lata 1370–1380.

³² G. de Francovich, op. cit., s. 218–219.

³³ G. Hoffmann et al., *Das Gabelkreuz...*, op. cit., s. 16–17, s. 135–136.





il. 18 | fig. 18

Krucyfiks dolorystyczny z Friesach | *Crucifixus dolorosus* in Friesach

fot. | photo Matthias Weniger



il. 19 | fig. 19

Krucyfiks dolorystyczny z Iglawy, kościół św. Jakuba | *Crucifixus dolorosus* in Jihlava (Iglau), St James church

fot. | photo Matthias Weniger

jak w krucyfikсах nadreńskich. Krucyfiks wrocławski wydaje się pod tym względem znacznie bliższy krucyfiksowi kolońskiemu niż figury z Friesach, Nonnbergu i Iglawy. Koloński³⁴ i wrocławski wizerunek łączy jeszcze jeden element – w obu rzeźbach żyły zostały uformowane poprzez ułożenie wzdłuż nóg i rąk Chrystusa sznurów, pokrytych następnie polichromią; choć w przypadku figury Ukrzyżowanego z kościoła Bożego Ciała zostały one ujęte w bardzo geometryczny, wystylizowany sposób. Wreszcie, wydatne brwi i głębokie bruzdy między nosem a policzkami to cechy, które pojawiają się już pod koniec XIII wieku, co potwierdza płyta nagrobna cesarza Rudolfa I w krypcie katedry w Spirze.

Przywołane tutaj *crucifigi dolorosi* i wielkoformatowe Piety łączy sposób oddania postaci Chrystusa. I tak, ukształtowanie korpusu (zwłaszcza partii pleców) w krucyfiksie kolońskim

³⁴ Zob. Hans-Wilhelm Schwanz, *Zur Technologie des Crucifixus dolorosus in St. Maria im Kapitol*, „*Colonia Romanica*” 2001, 15, il. 3, s. 85.



il. 20 | fig. 20

Krucyfik z Kolonii – głowa Chrystusa (fragment il. 16)
| Crucifix in Cologne – head of Christ (detail of fig. 16)

fot. | photo Matthias Weniger



il. 21 | fig. 21

Krucyfik z kościoła Bożego Ciała we Wrocławiu – głowa Chrystusa (fragment il. 17)
| Crucifix from Corpus Christi church in Wrocław – head of Christ (detail of fig. 17)

fot. | photo Matthias Weniger



il. 22 | fig. 22

Krucyfik z Friesach – głowa Chrystusa (fragment il. 18)
| Crucifix in Friesach – head of Christ (detail of fig. 18)

fot. | photo Matthias Weniger



il. 23 | fig. 23

Krucyfik z Jihlavy – głowa Chrystusa (fragment il. 19)
| Crucifix in Jihlava – head of Christ (detail of fig. 19)

fot. | photo Matthias Weniger



il. 24 | fig. 24

Krucyfiks dolorystyczny,
katedra w Bolzano
(Bozen) | *Crucifixus
dolorosus*, Cathedral
in Bolzano (Bozen)

fot. | photo Matthias Weniger

i wrocławskim znajduje analogie w *Piecie z Lubięża* i *Piecie z Salmdorfu* oraz w innych grupach im pokrewnych. Podobnie rzecz się ma z oddaniem rysów twarzy Jezusa w wymienionych *Pietach* – przypominają one twarz Ukrzyżowanego z kościoła Bożego Ciała. W krucyfiksie z katedry w Bolzano (Bozen) (il. 24)³⁵ forma mocno zapadniętego brzucha Chrystusa nasuwa skojarzenia z *Pietą* z Salmdorfu (por. il. 5). Elementem powtarzającym się w obu typach przedstawień są opracowane trójwymiarowo strużki krwi spływające z ran Ukrzyżowanego. Występują zarówno w krucyfiksie wrocławskim, jak i w *Piecie Roettgena* w Bonn. Podobne rozwiązania zastosowano w *Pietach* z Fritzlar, Wetzlar oraz z Graubünden w Landesmuseum w Zurychu (których związek z omawianymi tu dziełami jest jednak daleki). Jeżeli chodzi o monumentalne *Piety*, tego rodzaju plastycznie formowane detale, często wykonywane w technice *pastiglia*, w większości uległy zniszczeniu. Trudno sobie jednak wyobrazić, by wszystkie te, które się zachowały, dodano w późniejszym okresie. Wedle dawnego przekazu technikę tę zastosowano w *Piecie* ze Straubing. W *Piecie z Lubięża* zostały one zrekonstruowane w 1935 roku na podstawie odkrytych śladów³⁶, choć odczytanie pierwotnej dekoracji komplikuje fakt, że rzeźba otrzymała nową polichromię po zniszczeniach, jakich klasztor doznał w czasie wojen szwedzkich w latach 1632–1642³⁷. Przykłady krucyfiksów dolorystycznych z Wrocławia i *Piety Roettgena* wydają się potwierdzać, że już w okresie powstawania wielkich *Piet* istniała tendencja do tak drastycznego przedstawienia ran Chrystusa. Liczne podobieństwa utwierdzają w przekonaniu, że zarówno krucyfiksy dolorystyczne, jak i drewniane monumentalne *Piety* powinny stać się przedmiotem wspólnych analiz.

Późne datowanie krucyfiksów z Wrocławia i *Piety z Lubięża* w znacznej mierze opiera się na supozycji, że są one wytworami lokalnej sztuki śląskiej. Tymczasem należałoby zadać pytanie, czy nie mamy tu do czynienia, jeśli nie z importami, to przynajmniej z dziełami wędrownych artystów mocno zakorzenionych w sztuce tworzonej w tym czasie na Zachodzie.

W przypadku *Piety* z kościoła św. Macieja we Wrocławiu (il. 25)³⁸ dysponujemy na szczęście większą liczbą danych. Należy ona do grupy tzw. Pięknych *Piet*, zachowanych do

³⁵ G. de Francovich, op. cit., s. 211, il. 174–175.

³⁶ R. Kaczmarek, *Das Vesperbild...* (2007), op. cit., s. 64.

³⁷ Ibidem, s. 59.

³⁸ Nr inw. Śr.11 MNW.



il. 25 | fig. 25

Pietà z kościoła św. Macieja
we Wrocławiu | *Pietà* from
St Matthias's church
in Wrocław, Muzeum
Narodowe w Warszawie
| The National Museum
in Warsaw

fot. | photo © Piotr Ligier / Muzeum
Narodowe w Warszawie

dziś w wielu (ponad 30) przykładach – grupy o wiele liczniejszej od zespołu wczesnych, monumentalnych realizacji tego tematu, a także odnajdywanych na większym obszarze: od doliny Renu na zachodzie po Kraków na wschodzie, od Gdańska na północy do szwajcarskiego Berna na południowym zachodzie oraz do Sybinu (rum. Sibiu, niem. Hermannstadt) w Rumunii (w Siedmiogrodzie) na południowym wschodzie. Wiele z nich zaprezentowano na przełomowej wystawie *Stabat Mater* w 1970 roku w Salzburgu; warszawska *Pietà* również wzięła udział w tym wyjątkowym pokazie³⁹.

Poza *Piękną Pietą* z Wrocławia, w Polsce znajduje się jeszcze kilka dzieł należących do omawianej grupy. Są to *Piety* w: Muzeum Narodowym w Gdańsku (**il. 26**) (z kościoła Mariackiego); kościele św. Barbary w Krakowie (**il. 27**); kościele św. Tomasza Apostoła w Nowym Mieście Lubawskim (w dawnych Prusach Wschodnich).

Kolejna ważna rzeźba znajdowała się w klasztorze cysterek w Wągrowcu, lecz zaginęła podczas II wojny światowej⁴⁰. Dzieło pokrewne, grupa rzeźbiarska z kościoła św. Marii Magdaleny we Wrocławiu (zob. poniżej), do czasów wojny była przechowywana w tamtejszym Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer (**il. 28**)⁴¹.

Warto w tym miejscu przywołać miejsca przechowywania pozostałych *Pięknych Piet*:

1. Austria:

- Altenstadt koło Feldkirch, klasztor dominikanek;
- Garsten, kaplica Lobensteinów przy kościele dawnego opactwa benedyktyńskiego (**il. 29**);

– Graz, Landesmuseum Joanneum (z opactwa benedyktynów w Admont – dzieło znane historykom sztuki jako *Pietà z Admont I*, *Pierwsza Pietà z Admont*);

- zamek Kreuzenstein pod Wiedniem (obecne miejsce przechowywania nieznane);

- Salzburg, klasztor benedyktynek na Nonnbergu.

(Pokrewna im jest *Pietà* w muzeum Stift Klosterneuburg).

2. Czechy:

- Ołomuniec (historyczna stolica Moraw), Arcidieceźni muzeum (Muzeum umění), tzw. *Pietà kanonika Křiváka* (z miejscowej katedry św. Wacława) (**il. 30**);

(oraz powiązane z tą grupą: *Pietà* z pobliskiego Lutína w muzeum w Ołomuńcu oraz *Pietà* w kościele św. Tomasza w Brnie, współczesnej stolicy Moraw).

3. Niemcy:

- Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung (z Baden pod Wiedniem – zaginiona w czasie II wojny światowej, z wyjątkiem głów Marii i Chrystusa)⁴²;

- Kolonia, kościół Neu Sankt-Alban oraz kościół św. Kolumby;

- Düsseldorf, kościół św. Lamberta (**il. 31**);

- Jena, Stadtmuseum (z głównego kościoła św. Michała);

³⁹ *Stabat Mater. Maria unter dem Kreuz in der Kunst um 1400, Ausstellung im Salzburger Dom, 1. Juni bis 15. September 1970*, Salzburg 1970, s. 61, kat. nr 13.

⁴⁰ *Monasticon Cisterciense Poloniae*, t. 2, *Katalog męskich klasztorów cysterskich na ziemiach polskich i dawnej Rzeczypospolitej*, red. Andrzej Marek Wyrwa, Jerzy Strzelczyk, Krzysztof Kaczmarek, Poznań 1999, s. 246, il. 168.

⁴¹ Nr inw. KGM: 211.80.

⁴² Szerokie omówienie tych fragmentów pojawi się w przygotowywanym katalogu krytycznym autorstwa Tobiasza Kunza, „Bildwerke nördlich der Alpen und im Alpenraum, 1380 bis 1440. Kritischer Bestandskatalog”, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst. Staatliche Museen zu Berlin [Petersberg, 2018 lub 2019].



- Kirchdorf pod Haag (Górna Bawaria; na wschód od Monachium), kościół Wniebowzięcia Marii Panny;
- Kirchheim am Ries, kościół Wniebowzięcia Marii Panny (dawniej kościół klasztoru cysterek);
- Landshut, kościół św. Błażeja (dawniej kościół dominikanek) (il. 45);
- Magdeburg, katedra św. Maurycego i św. Katarzyny (il. 32);
- Marburg, kościół św. Elżbiety;
- Marienstatt, kościół opactwa cysterskiego (60 km na wschód od Bonn i 50 km na północ od Koblenji);
- Monachium, kościół Najświętszej Marii Panny (ob. katedra);

il. 26 | fig. 26

Pietà z kościoła
Mariackiego w Gdańsku
| *Pietà* from Our Lady's
Church in Gdańsk,
Muzeum Narodowe
w Gdańsku | The National
Museum in Gdańsk

fot. | photo Matthias Weniger





il. 27 | fig. 27

Pietà z kościoła
św. Barbary
w Krakowie | *Pietà*
in St Barbara's
church, Krakow

fot. | photo Matthias
Weniger

il. 29 | fig. 29

Pietà z Garsten,
kościół dawnego
opactwa
benedyktynskiego
| *Pietà* in Garsten,
former Benedictine
abbey church

fot. | photo Matthias
Weniger

il. 28 | fig. 28

Pietà z kościoła
św. Marii Magdaleny
we Wrocławiu
(zaginiona) | *Pietà*
from St Mary
Magdalene Church in
Wrocław (lost)

fot. | photo archiwum
fotograficzne Muzeum
Narodowego w Warszawie

il. 30 | fig. 30

Pietà z Olomuńca,
Arcidiecezji muzeum
w Olomuńcu
| *Pietà* in Olomouc,
Arcidiecezji muzeum
of Olomouc

fot. | photo Matthias
Weniger

il. 31 | fig. 31

Pietà z Düsseldorfu,
kościół św. Lamberta
| *Pietà* in St. Lambert
church, Düsseldorf

fot. | photo Matthias
Weniger

il. 32 | fig. 32

Pietà z katedry
w Magdeburgu | *Pietà*
in the Magdeburg
Cathedral

fot. | photo Matthias
Weniger

il. 33 | fig. 33

Pietà z Seeon
| *Pietà* from Seeon,
Bayerisches
Nationalmuseum,
Monachium | Munich

fot. | photo Matthias
Weniger / Bayerisches
Nationalmuseum, Munich



– Monachium, Bayerisches Nationalmuseum⁴³; z klasztoru benedyktynek w Seeon (na północ od Chiemsee) (il. 33);

– Pfettrach pod Fryzyngą (Freising), kościół św. Lantperta (uważana za pochodzącą z kolegiaty św. Andrzeja we Freising).

(Oraz pokrewne im *Piety* w kościele św. Jana w Bad Mergentheim oraz kościele Marii Panny we Frankfurcie nad Menem).

4. Rumunia:

– Sybin (Sibiu, Hermannstadt), Muzeul National Brukenthal (z miejscowej katedry Marii Panny).

5. Rosja:

– Petersburg, Ermitaż (proweniencja nieznana).

6. Słowenia:

– Celje (Cilli/Zilli, Dolna Styria), katedra św. Daniela, dawny kościół opacki.

(Spośród kilku bliskich jej dzieł na wyróżnienie zasługuje *Pieta* z Velikiej Nedelji [Großsonntag]; ob. Ptuj, Pokrajinski muzej).

7. Szwajcaria:

– Berno, Historisches Museum (znaleziona w 1986 roku podczas prac wykopaliskowych pod tarasem przykatedralnym).

Piękne *Piety* zasadniczo różnią się od *Piet* monumentalnych, choć dzieli je niekiedy zaledwie kilka dekad. Są to rzeźby w kamieniu⁴⁴, a nie w drewnie. Silny ładunek emocjonalny oraz weryzm właściwe dziełom wcześniejszym ustępują tu miejsca nastrojowi intymności i spokoju, niemalże błogości, wyrażonym w doskonale harmonijnej kompozycji. Inaczej niż w figurach z Lubiąża, Coburga i Salmdorfu – opartych na zdecydowanie wertykalnym schemacie, z uniesionym korpusem i głową Chrystusa znajdującą się na tym samym poziomie co głowa jego matki – tu pionową linię sylwetki Marii równoważy horyzontalny układ ciała jej syna. Wprawdzie nadal można mówić o pewnej stylizacji w oddaniu korpusu Chrystusa o zgeometryzowanych, jakby pryzmatycznych kształtach, lecz ogólna forma odznacza się większą harmonią i wiernością w oddaniu rzeczywistej anatomii człowieka. Rana w boku, podkreślająca ofiarę złożoną dla zbawienia świata, tak ważna dla wymowy przedstawienia, jest silnie wyeksponowana, choć już bez widocznej w *Piecie Roettgena* ostentacji. Matka opłakuje syna, lecz jej oblicze pozostaje młode i piękne. Cierpienie zostało tutaj uwidocznione, ale w sposób wysublimowany. Skrywający twarz Marii welon (maforium) tylko podkreśla to wrażenie (niekiedy w późniejszym czasie przycinano jego brzeg dla odsłonięcia twarzy Matki Boskiej, np. w *Piecie* z Ołomuńca). W niektórych wersjach (jak w tej z Ołomuńca) zachowały się łyzy wymodelowane na policzkach Marii, tam zaś, gdzie mamy do czynienia z oryginalną polichromią, w górnej części maforium widać plamy krwi Chrystusa.

W Pięknych *Pietach* relacje matki do syna ożywiają intensywne emocje, które dynamizują pozy i gesty postaci. W niemal wszystkich przykładach Maria podtrzymuje Chrystusa prawą ręką pod szyją, a nie w pasie⁴⁵. Lewą dłonią delikatnie ujmując jego lewą rękę. Modelunek szat

⁴³ Nr inw. MA 970.

⁴⁴ W 1970 uważano, błędnie, że kilka *Piet* było wykonanych ze sztucznego kamienia, np. *Pieta* z kościoła św. Macieja we Wrocławiu – zob. *Stabat Mater...*, op. cit., s. 61.

⁴⁵ W *Piecie* z Altenmarkt Maria podtrzymuje ramiona Chrystusa. Jednak istotniejsze odstępstwo odnajdziemy w *Piecie* z Berna, w której Maria składa dłonie do modlitwy, i którą można by uważać za prototyp dla całej grupy.

o głęboko formowanych fałdach cechuje znaczna plastyczność. Międko zaokrąglone formy zastąpiły ostre pionowe załamania szat, widoczne np. w *Piecie z Lubiąży*. Pieczołowitość, z jaką oddawano zróżnicowane powierzchnie – włosy i brodę Chrystusa, jego oczy czy muskulaturę – świadczą o zainteresowaniu czysto wizualną stroną dzieła. Nie bez przyczyny tę grupę Piet określa się mianem „Pięknych”. Nie wszystkie opracowano z równą starannością. We wrocławskiej *Piecie* powierzchniom brakuje finezji cechującej inne rzeźby. Wrażenie to, przynajmniej po części, „zawdzięczamy” późniejszej polichromii. Jej warstwa najprawdopodobniej skrywa szczegóły pierwotnego wykończenia.

O wiele łatwiej ustalić proveniencję Pięknych Piet niż monumentalnych figur drewnianych. W obu wypadkach to Praga leży w centrum obszaru wyznaczonego przez kościoły i klasztory, w których znajdowały się lub znajdują zachowane grupy rzeźbiarskie. Jeśli chodzi o Piękne Piety, dysponujemy też innymi niepodważalnymi dowodami, potwierdzającymi, że powstawały one w stolicy Czech. Wiele z tych dzieł zostało wykonanych z opoki (czes. *opuka*, niem. *Pläner*, fr. *gaize*), gatunku wapienia marglistego pochodzącego z Přední Kopaniny koło Białej Góry (Bílá Hora, Weißer Berg) położonej pod Pragę, na północny zachód od miasta. To istotne, ponieważ obróbkę tego rodzaju kamienia należało rozpocząć wkrótce po wydobyciu. Jedynie przez kilka tygodni zachowywał on miękkość, tak, że można było niemal kroić go nożem. Spławianie bloków opoki na Śląsk czy do Gdańska i obrabianie ich w docelowym miejscu – jak np. tzw. czerwony marmur z Salzburga – nie miałyby sensu. Co więcej, import dzieł praskich wielokrotnie wzmiankują dokumenty z epoki. W niektórych zapisach mowa jest o „Bolesnych Mariach” czy „Mariach w boleści”, co musiało oznaczać Pietę. Jeden z takich przekazów, z 1404 roku, dotyczy nawet donacji dla odległego Strasburga, co wskazuje na duży zasięg eksportu. W 1970 roku, kiedy to zorganizowano wystawę *Stabat Mater*, wciąż nie mieliśmy pewności, czy Piękne Piety nie pochodzą jednak z Austrii – z Salzburga lub Wiednia. W tym kontekście przywoływano także warszawską *Pietę* z Wrocławia. Tymczasem kamień, z którego wykonano zestawione z nią na wystawie *Piety* z Garsten, Marienstatt, Jeny oraz z opactwa w Admont pod Grazem, został zidentyfikowany w badaniach materiałowych jako czeska opoka. Tym samym tezy o austriackim pochodzeniu wrocławskiej *Piety* nie da się utrzymać.

Fakt, że istniał tak wielki popyt na dzieła praskie, i że niejednokrotnie przewożono je w odległe miejsca, nie zaskakuje, jeśli weźmiemy pod uwagę, że w drugiej połowie XIV wieku, za panowania cesarza Karola IV Luksemburskiego (1316–1378), a potem jego synów i następców, królów czeskich i niemiecko-rzymskich – Wacława (1361–1419) oraz Zygmunta (1368–1437) – Praga stała się stolicą Świętego Cesarstwa Rzymskiego. Pracowali tu najlepsi architekci i rzeźbiarze, oddziałujący na sztukę i architekturę sąsiednich regionów – Śląska, Frankonii czy Bawarii. Pozyskując dzieła powstałe w Pradze, nabywcy mogli nie tylko oczekiwać wysokiej jakości artystycznej i związanego z nią prestiżu, lecz również zmanifestować polityczne związki z cesarzem. Dystrybucja Pięknych Piet i dzieł pokrewnych ograniczała się jednak głównie do obszaru Cesarstwa, terytoriów zdominowanych przez zakon krzyżacki lub z nim powiązanych (Berni, Gdańsk, Nowe Miasto Lubawskie) – niektóre z nich pochodzą wręcz z posiadłości zakonu (Marburg, Malbork, Velika Nedelja) – oraz do miejsc poza Cesarstwem, w których funkcjonowały duże wspólnoty niemieckie, jak np. siedmiogrodzki Sybin (Sibiu, Hermannstadt) czy małopolski Kraków. Wiele z Piet zostało prawdopodobnie zamówionych lub kupionych przez rody szlacheckie lub inne wpływowe rodziny do prywatnych kaplic grobowych. Temat związany z pasją Chrystusa szczególnie predestynował je do umieszczania w takim kontekście. Tego rodzaju zamówienie wydaje się niemal pewne w przypadku *Piety* z katedry w Magdeburgu. Była ona usytuowana na ołtarzu Bożego Ciała, ufundowanym w 1390 roku przez biskupa Albrechta z Kwerfurtu, prałata szczególnie blisko związanego z dworem

w Pradze (później został kanclerzem króla Wacława IV Luksemburskiego). Przynajmniej od XV wieku *Piękna Pietà* w kościele św. Elżbiety w Marburgu znajdowała się w pobliżu grobu patronki świątyni, zaś *Pietà* w kościele Marii Panny w Monachium pojawia się w przekazie z 1568 roku w sąsiedztwie grobów cesarza Ludwika IV Wittelsbacha i innych członków tego rodu. Jedna z *Piet* zdobi wnętrze kościoła św. Lamberta w Düsseldorfie (por. il. 31), od roku 1592 służącego jako miejsce pochówku rodu lokalnych książąt. Inne *Piękne Piety* znajdują się w kaplicy hrabiów Celje w kościele św. Daniela w Celje oraz w kościele w Kirchdorfie, gdzie chowano hrabiów Rzeszy von Haag. W klasztorach w Seeon, Marienstatt czy Kirchheim, miejscach przechowywania innych dzieł omawianej grupy, również mieściły się groby lokalnej arystokracji.

Wszystko to jednak tylko poszlaki – choć wiele *Piet* wciąż można oglądać we wnętrzach kościołów, żadna nie stoi w miejscu swego pierwotnego przeznaczenia z ok. 1400 roku. W wielu wypadkach rzeźby trafiły do świątyni wzniesionych kilka dekad później. Bywa nawet gorzej: kościół św. Macieja we Wrocławiu, jezuicka budowla barokowa, pierwsza udokumentowana lokalizacja *Piety* ze zbiorów warszawskiego Muzeum Narodowego, ok. 1400 roku nie miał nawet swojego poprzednika, a to oznacza, że dzieło pochodzi z innego nieznanego kościoła. Można spekulować, że rzeźbę przeniesiono z kościoła szpitalników Krzyżowców z Czerwoną Gwiazdą, pw. św. Macieja, z którego jezuici korzystali, zanim w latach 1689–1698 zbudowali własny kościół – pw. Imienia Jezus (*Zum Namen Jesu*), a od 1819 roku św. Macieja. Ponieważ Krzyżowcy z Czerwoną Gwiazdą byli zakonem o wybitnie czeskiej, praskiej proveniencji, wzmacniałoby to dodatkowo tezę o pochodzeniu grupy *Pięknych Piet* z Pragi⁴⁶.

Przesłanki te, mimo wymienionych zastrzeżeń, tworzą ważny kontekst, a obserwacje poczynione w odległych od siebie miejscach wydają się nawzajem potwierdzać. Na poparcie tej hipotezy przytoczyć można przykłady kilku epitafiów z XV i początku XVI wieku, na których widnieją postacie zmarłych klęczących pod przedstawieniem *Piety* lub obok niej⁴⁷.

Dodajmy, że w porównaniu z figurami monumentalnymi *Piękne Piety* o wiele lepiej „sprawdzały się” jako obiekty sztuki funeralnej: wykonane ze szlachetniejszego materiału, starannie opracowane, o bardziej kameralnym charakterze, stonowanym wyrazie oraz mniejszych rozmiarach. Drewniane wersje o ponadludzkiej skali nie pasowałyby do prywatnych kaplic. Okoliczności te wyjaśniałyby też, dlaczego *Piękne Piety* odnajdujemy w kościołach należących do różnych zakonów – cysterek, dominikanek, benedyktynów – a jednocześnie w kościołach parafialnych i kolegiackich, inaczej niż wielkoformatowe *Piety*, które zgodnie z kuszącą hipotezą Kammela w większości miałyby powstać dla zakonu cysterek⁴⁸.

Ten funeralno-sepulkralny kontekst funkcjonowania *Pięknych Piet* wyjaśniałby również, dlaczego ok. 1400 roku istniał tak wielki popyt na nie, a także dlaczego zachowało się ich

⁴⁶ Przeniesienie *Piety* do kościoła Jezuitów mogło nastąpić albo po 1698 (po konsekracji budynku), albo ok. 1722–1727 (kiedy ukończono prace nad nowym wyposażeniem świątyni, w 1727 wystawiono ołtarze boczne). *Pietà* umieszczona została w kaplicy Matki Boskiej Bolesnej – zob. Romuald Kaczmarek, Jacek Witkowski, *Kościół św. Macieja*. Przewodnik, Wrocław 1997, passim.

⁴⁷ Por. epitafium Mudersbachów w katedrze w Limburgu czy epitafium Johanna von Hirnheim i Alberta I von Rechberg w Ellwangen; pierwsze z nich reprodukowane jest w: Matthias Weniger, *Die Schönen Vesperbilder und der Kunstexport aus Prag und Böhmen. Fragen der Methode und Zwischenbericht [w:] Piety krásného slohu. Příspěvky z mezinárodního symposia / Vesperbilder des Schönen Stils. Beiträge des Internationalen Symposiums*, Olmütz 2017, Hrsg. Jana Hrbáčová, Olomuz 2018, s. 41, il. 25.

⁴⁸ F.M. Kammel, *Die mitteldeutschen Vesperbilder...*, op. cit., s. 51–52; zob. też idem, *Kunst in Erfurt 1300–1360...*, op. cit., s. 198–199.

więcej niż innych przedstawień wytworzonych w tym samym okresie przez te same warsztaty, np. figur kamiennych Pięknych Madonn. Spośród niewielkiej grupy tych ostatnich kilka znajduje się (lub znajdowało) w Polsce. *Piękna Madonna z Wrocławia* przechowywana jest w Muzeum Narodowym w Warszawie (il. 34)⁴⁹, kolejna – w kościele Mariackim w Gdańsku (il. 35). Trzecia z nich, do II wojny światowej zdobiąca wnętrze kościoła św. Jana Chrzyciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu, zaginęła; dziś pozostała po niej tylko konsola z popiersiem Mojżesza (il. 36).

Dzieła o innej tematyce powstałe w tym kręgu należą do jeszcze rzadszych, ważne przykłady znów odnajdziemy w Polsce: *Św. Katarzyna Aleksandryjska* z Wrocławia, w Muzeum Narodowym w Warszawie (il. 37)⁵⁰, czy *Św. Elżbieta Węgierska (Turyngeska)* z kościoła św. Jana w Malborku, zdeponowana w tamtejszym Muzeum Zamkowym (il. 38). *Piecie* w Muzeum Narodowym w Gdańsku towarzyszy grupa dwóch świętych niewiast – przypadek wyjątkowy, a zarazem widomy dowód na to, że Piękne Piety mogły być umieszczane w środku tradycyjnej szafy ołtarzowej wraz z figurami świętych (por. il. 19). Podobnie unikatowy charakter ma figura klęczącego, modlącego się Chrystusa w Malborku – zapewne fragment większej niegdyś kompozycji rzeźbiarskiej z Modlitwą w Ogroju, zawierającej również postaci świętych Piotra, Jana i Jakuba (il. 39). Odosobnionym przykładem pozostaje wielki relief w kościele św. św. Janów w Toruniu *Wyniesienie św. Marii Magdaleny* (il. 40).

Toczy się dyskusja, czy twórca *Pięknej Madonny z Torunia* osiedlił się w mieście i tam tworzył swe dzieła, takie jak np. relief z Marią Magdaleną. Czy również w innych przypadkach artyści wykształceni w warsztatach praskich lub przynajmniej blisko z nimi związani wytwarzali swoje prace *in situ*? Mogą o tym świadczyć znaczne rozmiary *Pięknej Piety* w kościele Mariackim w Gdańsku (wys. 145 cm) (il. 41) czy *Piety* o podobnej wysokości (149 cm) z kościoła Marii Panny na Piasku we Wrocławiu, dziś w tamtejszym Muzeum Narodowym (il. 42)⁵¹. Pokrewna im duża *Pietà* znajdowała się do czasów II wojny światowej w kościele św. Elżbiety we Wrocławiu (il. 43). Rzeźby z Gdańska i Wrocławia różnią się od pierwowzorów z Pragi nie tylko skalą, do wykonania *Piety* z kościoła na Piasku użyto innego kamienia – wapienia. Również na obszarze Słowenii powstawały dzieła w stylu praskim, wykorzystywano tam jednak lokalny materiał (kamień mający pochodzić z Vinicy). Piety ze sztucznego kamienia odnajdujemy natomiast w kościołach Austrii i północnych Włoch.

Wydaje się, że zarówno w Słowenii, jak i w Gdańsku czy Wrocławiu, tego rodzaju dzieła zamawiano szczególnie chętnie. Słowenia, miejsce urodzenia drugiej żony cesarza Zygmunta, odgrywała ważną rolę w polityce ok. 1400 roku, podczas gdy Śląsk należał wtedy do Korony Czeskiej. Gdańsk zaś, jak wiadomo, pozostawał w tym czasie miastem zakonu krzyżackiego, który na przełomie XIV i XV stulecia utrzymywał ścisłe związki polityczne z cesarzami i królami luksemburskimi, i dopóki mieszczaństwo nadbałtyckiej metropolii nie przystąpiło w 1440 roku do Związku Pruskiego, koneksja z Luksemburczykami mogła mieć znaczenie dla polityki miasta.

Podobnie jak monumentalne Piety drewniane, większość Pięknych Piet powiela właściwie ten sam schemat, choć wykonano je w różnych warsztatach. Ich wytwarzanie musiało mieć charakter niemalże „fabrycznej” produkcji, począwszy od wyboru materiału w kamieniołomie.

⁴⁹ Nr inw. Śr.8 MNW.

⁵⁰ Nr inw. Śr.457 MNW.

⁵¹ Bożena Guldán-Klamecka, Anna Ziomecka, *Sztuka na Śląsku XII–XVI w. Katalog zbiorów*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2003, s. 222–224, kat. nr III.16 [Bożena Guldán-Klamecka].

il. 34 | fig. 34

Piękna Madonna
z Wrocławia, Muzeum
Narodowe w Warszawie
| *Beautiful Madonna*
from Wrocław, The
National Museum
in Warsaw

fot. | photo © Piotr Ligier /
Muzeum Narodowe
w Warszawie



il. 35 | fig. 35

Piękna Madonna
z kościoła Mariackiego
w Gdańsku | *Beautiful
Madonna* in Our Lady's
Church in Gdansk

fot. | photo Matthias Weniger

il. 36 | fig. 36

Piękna Madonna
z kościoła św.
Jana Chrzciciela
i św. Jana Ewangelisty
w Toruniu (konsola
oryginalna, figura
Marii – rekonstrukcja
współczesna) | *Beautiful
Madonna* from St John
the Baptist and St John
Evangelist church in
Toruń (Thorn) (original
console, the statue of
Mary – contemporary
reconstruction)

fot. | photo Matthias Weniger

Do wykonania każdej rzeźby użyto jednego bloku kamienia. Był to materiał bardzo drogi, nie- wielkie uszkodzenia, do jakich dochodziło podczas transportu lub obróbki, prawdopodobnie naprawiano na bieżąco, w trakcie prac nad rzeźbą, nie wymieniając już bloku na nowy. *Piety* występują w trzech różnych rozmiarach, a największe z nich osiągają maksymalną wielkość, jaką można uzyskać z jednego bloku opoki: nieco ponad $90 \times 90 \times 40$ cm. Najczęściej spotykane wymiary to $75 \times 75 \times 35$ cm, podczas gdy wysokość i szerokość najmniejszych prac wynosi ok. 60 cm. *Pietà* z warszawskiego Muzeum należy do grupy o średnich wymiarach. Z taką standaryzacją mieliśmy do czynienia także w przypadku wcześniejszych monumentalnych *Piet* o bardzo zbliżonych do siebie rozmiarach, wykonanych w większości z tego samego rodzaju drewna.





il. 37 | fig. 37

*Święta Katarzyna
Aleksandryjska*
| *Saint Catherine of
Alexandria*, Muzeum
Narodowe w Warszawie
| The National Museum
in Warsaw

fot. | photo © Piotr Ligier /
Muzeum Narodowe
w Warszawie



il. 38 | fig. 38

Św. Elżbieta z Turyngii
| Saint Elizabeth of
Thuringia, Muzeum
Zamkowe w Malbork
| The Malbork Castle
Museum, Malbork

fot. | photo Matthias Weniger

il. 39 | fig. 39

Chrystus z grupy
Ogrojca | Christ from the
Garden of Gethsemane
group, Muzeum
Zamkowe w Malborku
| The Malbork Castle
Museum, Malbork

fot. | photo Matthias Weniger

Tron w warszawskiej *Pięknej Piecie*, podobnie jak w wielu innych figurach, stanowi pełną bryłę kamienia. Czasem bywa on wydrążony, jak w *Piecie* z Pfettrach (nie wiemy, czy zgodnie pierwotnym zamysłem). Taka interwencja mogła jednak nastąpić później, najpewniej w celu zmniejszenia ciężaru rzeźby⁵². W przypadku pełnego tronu jego tyłu nigdy nie dekorowano, a fałdy płaszcza Marii na plecach jedynie markowano. Obie te cechy wykazuje również *Pieta* z kościoła św. Macieja.

⁵² Tego rodzaju późniejsza interwencja została przeanalizowana przez Dietera Köchera w *Piecie* z Baden w Berlinie – zob. katalog w przygotowaniu, cytowany w przyp. 42.



il. 40 | fig. 40

Wyniesienie św. Marii
Magdaleny, kościół
św. Jana Chrzciciela
i św. Jana Ewangelisty
w Toruniu | *Elevation of
Saint Mary Magdalene
| St John the Baptist and
St John Evangelist church
in Toruń (Thorn)*

fot. | photo Matthias Weniger

Jak wspomniałem, poza kilkoma wyjątkami⁵³, wysokość i szerokość Pięknych Piet jest niemal identyczna, zaś ich głębokość – dwukrotnie mniejsza od pozostałych dwóch wymiarów. Tron osiąga zwykle połowę wysokości i połowę głębokości całej rzeźby⁵⁴. Zrównoważone proporcje wynikały z przygotowanego wcześniej projektu, dowodzą tego linie wycięte w kamieniu z tyłu i od spodu tronu, występujące w większości omawianych rzeźb (w warszawskiej – być może skryte pod wtórnym zamalowaniem), mające wyznaczać równomierny i symetryczny podział płaszczyzn bloku. Wobec tego nasuwa się przypuszczenie, że w procesie produkcji replik istotną rolę odgrywały narzędzia mające pomóc w skopiowaniu skali i proporcji prototypu. Rzeczywiście, w *Piecie* z Ołomuńca, niemal bliźniaczo powielającej kształt i rozmiar *Piety* z Seeon w Bayerisches Nationalmuseum w Monachium⁵⁵ (por. il. 30, 33) Radomir Surma dostrzegł ślady sugerujące ich użycie.

W większości Pięknych Piet występują również inne cechy wspólne, które są niewidoczne dla widza. Mam tu na myśli sposób związania za pomocą sznura korony cierniowej z tyłu głowy Chrystusa (il. 44) czy też niewielkie nacięcia przy krawędziach tylnej ściany tronu, które miały sugerować, że mamy do czynienia z drewnianą ławą. Cech tych nie znajdziemy wprawdzie w *Pietach* z Wrocławia czy z opactwa Nonnberg w Salzburgu, lecz pojawiają się one niemal we wszystkich pozostałych przykładach. Szczegóły te wydają się być kolejnym potwierdzeniem wspólnej, czyli praskiej, proveniencji rzeźb.

Z drugiej strony, na żadnej z Pięknych Piet pochodzących z warsztatów Pragi nie odnajdziemy herbów, inskrypcji czy innych oznaczeń, które identyfikowałyby konkretnego fundatora (oprócz *Piety* z Velikiej Nedelji, lecz ta powstała prawdopodobnie jako dzieło miejscowe wykonane przez artystę wykształconego w Pradze). Z tego powodu można założyć, że przynajmniej niektóre z nich wytwarzano nie na konkretne zamówienie, lecz raczej „na zapas”, z myślą o potencjalnej sprzedaży nieznanemu jeszcze klientowi, obciążonej jednak ryzykiem trudności w znalezieniu nabywcy. Opisaną praktykę stosowano zazwyczaj w przypadku mniej ambitnych dzieł,

⁵³ W przypadku Piet zachowanych w Kirchheim am Ries oraz w dawnym kościele dominikańskim w Landshut, które wydają się być wczesne, wysokość przewyższa szerokość.

⁵⁴ *Pietà* w Landshut znów jest wyjątkiem, jest głębsza niż inne.

⁵⁵ Zob. Radomir Surma, *Průzkum a restaurování Křivákovy Piety* [w:] *Křiváková Pietà. Restaurování 2005/2013–2014*, ed. Jana Hrbáčová et al., kat. wyst., Muzeum umění Olomouc – Arcidiecézní muzeum Olomouc, 2015, Olomouc 2015, s. 41–48.



il. 41 | fig. 41

Pietà z kościoła
Mariackiego w Gdańsku
| *Pietà* in Our Lady's Church
in Gdansk

fot. | photo Matthias Weniger

il. 42 | fig. 42

Pietà z kościoła Panny Marii
na Piasku we Wrocławiu
| *Pietà* from Our Lady
on the Sand in Wrocław,
Muzeum Narodowe we
Wrocławiu | The National
Museum in Wrocław

fot. | photo Muzeum Narodowe
we Wrocławiu

il. 43 | fig. 43

Pietà z kościoła św. Elżbiety
we Wrocławiu (zaginiona)
| *Pietà* from St Elizabeth
church in Wrocław (lost)

fot. w | photo in *Stabat Mater. Maria
unter dem Kreuz...*, op. cit.



il. 44 | fig. 44

Pietà z kościoła św. Macieja we Wrocławiu (fragment il. 25) | *Pietà* from St Matthias's church in Wrocław (detail of fig. 25)

fot. | photo Matthias Weniger

lecz ogromny popyt na Piękne Piety tłumaczy, dlaczego podejmowano takie ryzyko.

Oryginalna polichromia zachowana lub odsłonięta w ciągu ostatnich dziesięcioleci spod późniejszych warstw malatur potwierdza, że w dziełach tych powtarza się w również schemat kolorystyczny. Maria nosi biały płaszcz z błękitną podszewką i złotymi lamowaniami (por. il. 26, 29, 30, 33, 41). Jak wspominałem, welon na jej głowie znaczą plamy krwi, co stanowi echo relikwii maforium (*peplum*) Marii czczonego w Pradze⁵⁶ (por. il. 26, 30, 33). *Pietà* z kościoła św. Macieja we Wrocławiu należy do kilku dzieł wciąż pokrytych wtórną polichromią.

Podobnie jak w przypadku monumentalnych Piet drewnianych, także w kręgu Pięknych Piet dysponujemy tylko nielicznymi wiarygodnymi wskazówkami dotyczącymi datowania i chronologii. Należy do nich wspomniana fundacja ołtarza Bożego Ciała w Magdeburgu z 1390 roku. Jednak nawet w tym przypadku nie ma dowodu na to, że tamtejsza *Pietà* została wykonana z przeznaczeniem do wzmiankowanego ołtarza i że powstała właśnie wtedy, a nie wcześniej. Pozostałych przesłanek dostarczają dzieła ze Śląska. *Pietę* z kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu (por. il. 43) często identyfikuje się z *subtile et magistrale opus*, wymienianym w dokumencie z 2 czerwca 1384 roku⁵⁷. Gdyby związek ten udało się potwierdzić, sugerowałby on wczesne datowanie całego zespołu Pięknych Piet, ponieważ *Pietà* z kościoła św. Elżbiety jest dziełem stylistycznie zaawansowanym, sytuującym się raczej w końcowym niż w początkowym stadium ewolucji przedstawienia. W tej chwili można założyć, że większość omawianych dzieł powstała między 1375 lub 1380 a 1415 rokiem⁵⁸.

⁵⁶ Pośród kilku średniowiecznych relikwii welonu bądź płaszcza Marii (maforium, *peplum*) jedna została wedle legendy ofiarowana przez św. Helenę klasztorowi św. Maksymina w Trewirze. Częstkę tej relikwii pozyskał dla swego praskiego skarbcza relikwii cesarz Karol IV, a papież Innocenty IV nadał jej w 1354 przywilej odpustu. Od tego czasu *Peplum Mariae* było pokazywane w Pradze co siedem lat w święto Wniebowzięcia Marii, a także, niezależnie od tego, przy wystawianiu cesarskich relikwii pasyjnych, jako że *peplum* miało się zabrudzić Świętą Krwcią po zdjęciu ciała Jezusa z Krzyża w trakcie opłakiwania go przez Marię. Zob. David Charles Mengel, *Bones, Stones, and Brothels. Religion and Topography in Prague under Emperor Charles IV (1346–78)*, rozprawa doktorska, University of Notre Dame, Indiana 2003.

⁵⁷ Zob. K.H. Clasen, *Der Meister der Schönen Madonnen...*, op. cit., s. 50, 168, przyp. 198.

⁵⁸ We wcześniejszej literaturze rzeźby ze zbiorów polskich datowano na zbyt późny okres; np. *Pietę* z kościoła św. Macieja we Wrocławiu ze zbiorów warszawskich na połowę XV w. (podano nawet datę 1463 jako niegdyś widniejącą na rzeźbie, a zanikłą z czasem) – zob. Ludwig Burge-meister i Günther Grundmann, *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau*,

Można wysnuć wniosek, że artyści swobodnie posługiwali się motywami dostępnymi w warsztatowych zasobach wzornikowych. W większości przypadków dekoracje obu boków tronu różnią się od siebie (wyjątki od tej reguły znajdziemy w egzemplarzach z Celje, Magdeburga i Petersburga), niektóre z *Piet* mają wyrafinowany rysunek po jednej stronie tronu, zaś prosty po drugiej. Dzieło warszawskie zajmuje pozycję pośrednią między tymi skrajnymi rozwiązaniami. Ponadto zastosowany tam motyw dekoracyjny na obu bocznych ściankach tronu powtarza się gdzie indziej: maswerki takie jak na lewej ścianie (od strony widza) odnajdujemy w *Piecie* z Düsseldorfu (też po lewej stronie) (il. 46, 47), te na prawym boku – w *Piecie* krakowskiej (też po prawej stronie) (il. 48, 49); *Piety* z kościoła św. Kolumby w Kolonii i z Marienstatt mają podobny, choć nie identyczny rysunek maswerku. Takie podobieństwa pomiędzy rzeźbami przechowywanymi w miejscach oddalonych od siebie o setki kilometrów znów potwierdzają, że mamy do czynienia z przedmiotami importowanymi – wykonanymi w jednym ośrodku, a następnie transportowanymi do miejsc docelowych.

Innych, niestety niepewnych przesłanek do datowania dostarczają różnice redakcji poszczególnych rzeźb. W niektórych *Pietach* lewa ręka Marii spoczywa na ramieniu lub dłoniach Chrystusa, podczas gdy w innych Maria dotyka jego rany w boku, wznosi rękę do piersi lub ociera łzy rąbkiem welonu. W *Piecie* z Berlina (z Baden), Grazu (z opactwa w Admont), Kreuzenstein, Marburga i Wągrowca, Maria podtrzymuje (lub podtrzymywała) prawą rękę Chrystusa, podczas gdy w warszawskiej – podnosi jego lewą rękę. Ten ostatni motyw nie powtarza się w żadnej innej wersji z podstawowej grupy Pięknych *Piet*, lecz powraca w ich powtórzeniach (niepochodzących z Czech), np. w *Piecie* z Waakirchen, dziś przechowywanej w Diözesanmuseum we Fryzyndze (Freising) (il. 50). I znów, motywy te wydają się być zaczerpnięte z wzorników warsztatowych, nie mogą więc stanowić wiarygodnych wskazówek przy ustalaniu chronologii dzieł.

Kwestię tę komplikuje dodatkowo istnienie kilku innych *Piet* o prostszej, mniej wyrafinowanej kompozycji i trochę innej, bardziej złożonej formie tronu i cokołu. Zgodnie z logiką ewolucyjnego „postępu”, należałoby datować je na okres wcześniejszy. W *Pietach* z Bad Mergentheim i Klosterneuburga oraz zaginionej *Piecie* z kościoła św. Marii Magdaleny we Wrocławiu, ułożone płasko ciało Chrystusa zostało opracowane sumarycznie ze sztywno wyciągniętymi ramionami i twarzą skierowaną ku widzowi. Pojawia się tam korona cierniowa (także w *Piecie* z Landshut) upleciona z dwóch zamiast trzech gałęzi, tak jak to jest w przypadku *Piet* z Marburga, Magdeburga, Warszawy i większości pozostałych rzeźb (il. 51, 52). Jednakże, podczas gdy *Pietą* z Bad Mergentheim ma proste maswerki podobne do *Piet* z Landshut, to już w *Piecie* z Klosterneuburga taka dekoracja występuje tylko po jednej stronie tronu. Po drugiej stronie widnieje tam bardziej złożony wzór w typie występującym również w *Piecie* z Neu Sankt Alban w Kolonii, wyglądającej dużo „nowocześniej”. Co więcej, w *Piecie* z Klosterneuburga relacja między matką a synem została silniej podkreślona niż w obu wymienionych wcześniej rzeźbach. Maria kładzie dłoń na ciele Chrystusa, blisko rany w boku, w sposób przypominający *Pietę* z Garsten (w *Piecie* z Pfettrach ręka jest jeszcze bliżej rany). Z kolei draperie w *Piecie* z Klosterneuburga przypominają te z *Piet* z Kirchdorfu, która również należy do ewidentnie późniejszych dzieł. Jeśli chodzi o zaginioną *Pietę* z kościoła św. Marii Magdaleny we Wrocławiu, znamy niestety jedynie zdjęcia frontu figury. Można na nim

Wrocław 1934, s. 62–63; *Pietę* z kościoła św. Barbary w Krakowie na lata 1430–1435 – zob. Józef Edward Dutkiewicz, *Małopolska rzeźba średniowieczna 1300–1450*, Kraków 1949, s. 148. Datowanie *Piet* z kościoła św. Macieja określono następnie na ok. 1400 – zob. *Stabat Mater...*, op. cit., s. 61. Jednakże nowsza polska literatura nadal zachowuje nieco późniejsze datowanie – zob. Małgorzata Kochanowska-Reiche, *Mistyczne średniowiecze / The Mystic Middle Ages*, Olszanica 2003, kat. nr 22 (1410–1420). Co więcej, publikacja ta błędnie zakłada wrocławskie pochodzenie dzieła.



il. 45 | fig. 45

Pietà z dawnego kościoła
Dominikanów w Landshut
| *Pietà* in the former
Dominican church,
Landshut

fot. | photo Matthias Weniger

il. 47 | fig. 47

Pietà z Düsseldorfu –
maswerki po lewej stronie
tronu (fragment il. 31)
| *Pietà* in Düsseldorf – the
traceries on the left side of
the throne (detail of fig. 31)

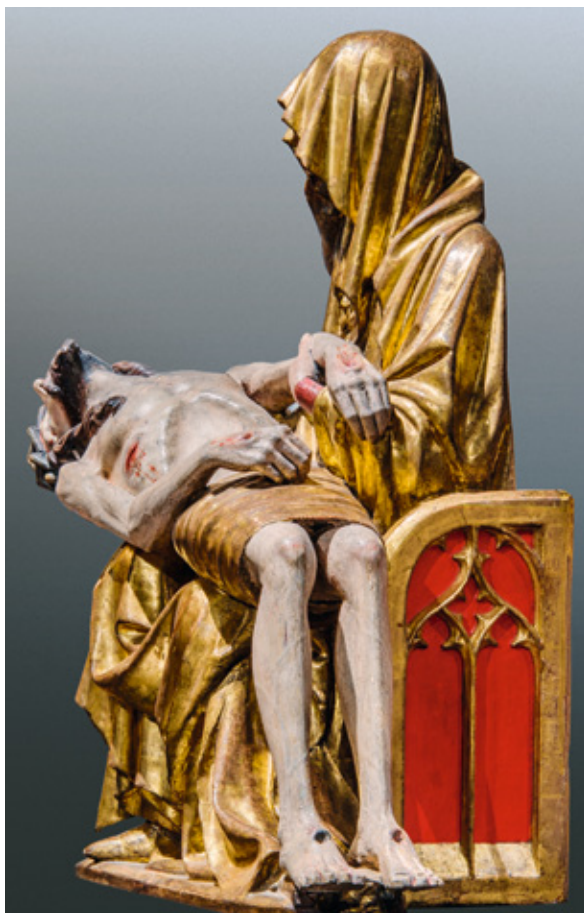
fot. | photo Matthias Weniger



il. 46 | fig. 46

Pietà z kościoła św. Macieja
we Wrocławiu (widok
boczny – strona lewa)
(fragment il. 25) | *Pietà* from
St Matthias's church in
Wrocław (the left side view)
(detail of fig. 25)

fot. | photo Matthias Weniger



zobaczyć maswerki na przedniej ścianie tronu, co stanowi element oryginalny. Tym bardziej zastanawia, jak wyglądały tu boki tronu – pytanie może pozostać na zawsze bez odpowiedzi, choć lekko ukośne ujęcie na starym zdjęciu w Herder-Institut w Marburgu⁵⁹ sugeruje układ analogiczny do *Piety* z Bad Mergentheim.

Również inne szczegóły zasługują na uwagę. Zarówno w *Piecie* z kościoła św. Tomasza w Brnie, jak i *Piecie* z Lutína (w muzeum w Ołomuńcu), Maria składa dłonie w geście modlitwy, nie dotyka więc bezpośrednio ciała syna. Ręce Chrystusa zaś, ułożone wzdłuż ciała, ale ze skrzyżowanymi na wysokości bioder dłońmi to element, który odróżnia wymienione grupy rzeźbiarskie od tych przechowywanych w Klosterneuburgu, Bad Mergentheim czy kościele św. Marii Magdaleny we Wrocławiu. Poza tym draperie w *Piecie* z Lutína nie różnią się wiele od tych w klasycznych *Pietach*, na przykład z Garsten. Draperie *Piety* z Brna można porównywać do tych z Celje, Magdeburga czy kościoła Marii Panny w Monachium. Wreszcie, maswerki na

il. 48 | fig. 48

Pietà z kościoła św. Macieja we Wrocławiu (widok boczny – strona prawa) (fragment il. 25) | *Pietà* from St Matthias's church in Wrocław (the right side view) (detail of fig. 25)

fot. | photo Matthias Weniger

il. 49 | fig. 49

Pietà z kościoła św. Barbary w Krakowie (widok boczny – strona prawa) (fragment il. 27) | *Pietà* in St Barbara church in Krakow (the right side view) (detail of fig. 27)

fot. | photo Matthias Weniger

⁵⁹ Herder-Institut für historische Ostmitteleuropaforschung, Bildkatalog [online] [dostęp: 16 maja 2018], dostępny w Internecie: <<https://www.herder-institut.de/bildkatalog/iv/48232>>.



il. 50 | fig. 50

Pietà z Waakirchen
 | *Pietà* from Waakirchen,
 Diözesanmuseum,
 Fryzynga (Freising)
 | Diocesan Museum of
 Freising

fot. | photo Matthias Weniger

tronie *Piety* z Lutína mają wysoce skomplikowany układ. Wszystkie te elementy wskazują, że związek pomiędzy właściwymi Pięknymi Pietami a ich bardziej „sztywnymi”, „surowymi” wersjami (Bad Mergentheim, Klosterneuburg, kościół Marii Magdaleny we Wrocławiu, Lutin, Brno) jest bardziej złożony, niż się zakłada. Nie wydaje się prawdopodobne, by „sztywne” *Piety* powstały dużo wcześniej niż inne. Jeszcze późniejsza wydaje się np. *Pietà* w kościele Marii Panny we Frankfurcie nad Menem, różniąca się od omawianych tu „pięknych” rzeźb.

Nie znamy żadnej ścisłej analogii do układu draperii warszawskiej *Piety* z kościoła św. Macieja we Wrocławiu. Największe podobieństwo ich ogólnej dyspozycji można dostrzec w *Piecie* z Düsseldorfu (por. il. 31). Dalsze już pokrewieństwo łączy ją z *Pietami* z kościoła św. Kolumby w Kolonii oraz opactwa Nonnberg w Salzburgu. Esowata fałda pod stopami Chrystusa powtarza się w krakowskiej *Piecie* z kościoła św. Barbary. Same stopy w większości dzieł uległy uszkodzeniu (jako część najbardziej wysunięta). W *Piecie* z warszawskiego muzeum zostały uzupełnione w czasach nowożytnych i w XIX wieku.

Wszystkie te cechy sprawiają, że fenomen Pięknych Piet – podobnie jak monumentalnych Piet drewnianych – zostanie właściwie zrozumiany dopiero wtedy, gdy wszystkie zachowane grupy rzeźbiarskie zostaną przebadane z tą samą dokładnością. Do tej pory publikowano głównie



zdjęcia ukazujące fronty rzeźb, tymczasem te pełnoplastyczne dzieła należy oglądać ze wszystkich stron, w tym od spodu, i badać we wszelkich aspektach technicznych. Obejmuje to zwłaszcza analizę kamienia. Badania takie zostały szczegółowo opisane i opublikowane w przypadku *Piety* z Berna, Petersburga, Ołomuńca i Nowego Miasta Lubawskiego⁶⁰, przeprowadzono je też dla kilku innych rzeźb – z Berlina (pochodzącej z Baden), Magdeburga, Jeny, Garsten, Admont, Salzburga-Nonnbergu, Monachium (pochodzącej z Seeon), Marienstatt. Wszystkie wykazały użycie opoki⁶¹. Niestety, badania te są w literaturze ledwie wspomniane lub zupełnie pomijane.

il. 51 | fig. 51

Pietà z kościoła św. Macieja we Wrocławiu – głowa Chrystusa (fragment il. 25) | *Pietà* from St Matthias's church in Wrocław – head of Christ (detail of fig. 25)

fot. | photo Matthias Weniger

⁶⁰ *Pietà* z Nowego Miasta Lubawskiego badana była przez Jana Šrámka z Pragi (Center for Higher Education Studies); zob. <<http://www.sci.muni.cz/~vavra/scripta/scripta28-29/Sramek2.htm>> [dostęp: 16 maja 2018]. Jan Šrámek, *Stone of a Gothic Pietà from Toruń (Poland)*, „Scripta Facultatis Scientiarum Naturalium Universitatis Masarykianae Brunensis. Geology” 1998–1999, vol. 28–29, s. 99–108.

⁶¹ Podobnie jak rzeźby z Malborka (*Chrystus* z grupy Ogrojca, *Św. Elżbieta Węgierska*, jak też pelplińska *Św. Barbara* (Muzeum Diecezjalne w Pelplinie) – zob. Monika Czapska et al., *Święci Orędownicy. Rzeźba gotycka na Zamku Malborku*, kat. wyst., Muzeum Zamkowe w Malborku, 2013, Malbork 2013, s. 77, 175, 245, 511, 515.

il. 52 | fig. 52

Pietà z Seeon – głowa Chrystusa (fragment il. 33) | *Pietà* from Seeon – head of Christ (detail of fig. 33), Bayerisches Nationalmuseum, Monachium | Munich

fot. | photo Matthias Weniger

Przeprowadzenie wiarygodnych analiz wymaga systematycznych badań w jednakowych warunkach, z zachowaniem tych samych parametrów technicznych i zastosowaniem standardowych procedur. Identyfikacja kamienia nie daje bowiem tak jednoznacznych wyników jak analizy dendrologiczne, istnieje więc zawsze pewien margines interpretacji. Co więcej, wymaga ona pobierania próbek, a więc de facto minimalnego naruszenia zabytkowej materii, co wyklucza ich wielokrotnie powtarzanie. Większość rzeźb znajduje się nadal w kościołach, gdzie pełnią one swoją istotną dla wiernych funkcję religijną, co stanowi dodatkowe utrudnienie. Ponieważ Piękne Piety zachowały się w ośmiu różnych krajach, a studia nad nimi publikowano w różnych językach, postulowany projekt badawczy mógłby być poprawnie przeprowadzony jedynie przez interdyscyplinarny, międzynarodowy zespół. Autor niniejszego opracowania od lat stara się przygotować grunt pod tego typu przedsięwzięcie⁶².

Nim będzie to możliwe, obiecującym wyzwaniem wydaje się pogłębione studium wielu dzieł w stylu praskim znajdujących się w Polsce – zwłaszcza, że występuje tu większa różnorodność typów przedstawień niż na innych obszarach – z wyjątkiem, być może, Słowenii⁶³. Ponadto pomiędzy dziełami znajdującymi się w Polsce wskazać można kilka takich, co do których nadal otwarte pozostaje pytanie: czy mamy do czynienia z bezpośrednim importem czy miejscowymi wytworami artystów wykształconych w Pradze? Dotyczy to figury *Świętej Katarzyny* z Wrocławia w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, ale także *Pięknej Madonny* w kościele Mariackim w Gdańsku oraz *Pięknej Piety ze świętymi niewiastami* w gdańskim muzeum. Znaleźnienie właściwych odpowiedzi wymaga kontynuowania badań.

Poddanie analizie w warunkach standaryzowanych procedur owych kilkunastu rzeźb ze zbiorów polskich pomogłoby w głębszym zrozumieniu okoliczności powstania dzieł w stylu praskim. Figury z Muzeum Narodowego w Warszawie, z *Piękną Madonną*, *Św. Katarzyną* i *Piękną Pietą* z Wrocławia stanowiłyby dobry punkt wyjścia do dalszych rozważań.

Z języka angielskiego przełożyła Karolina Koriat

⁶² W międzyczasie przedstawiłem kilka artykułów na ten temat, które mają, podobnie jak niniejszy tekst, raczej przygotowawczy charakter: *Die Vesperbilder des Schönen Stils in Kastilien* [w:] *Kunst als Herrschaftsinstrument. Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgern im europäischen Kontext*, Hrsg. Jiří Fajt und Andrea Langer, Berlin–München 2009, s. 564–576; *'Bellas Piedades' en Castilla* [w:] *El taller europeo: intercambios, influjos y préstamos en la escultura moderna europea. Actas del I encuentro europeo de museos con colecciones de escultura*, Valladolid, Museo Nacional de Escultura, 2012, Valladolid 2012, s. 145–166; *Die böhmisch orientierte Steinskulptur um 1400* [w:] *Eine Schöne Madonna für das Bode-Museum*, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst. Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Berlin 2013, s. 39–55. *Patrimonia*, 366; *Olomoucká Pietà a sériová výroba luxusních soch v Praze doby Lucemburků* [w:] *Křivákova Pietà...*, op. cit., s. 30–38; *Die Schönen Vesperbilder...*, op. cit. Moje wystąpienie na sympozjum „Die »Berner« oder die »Prager« Pietà? Kunst und Kulturpolitik in einer spätmittelalterlichen Stadt” w Bernie 23–24 listopada 2017, pt. „Import – Export. Der (Prager) Kunst-Export als Marke/Strategie”, opublikowane zostanie na przełomie 2018 i 2019. Recenzja monografii Kvapilovej, wspomnianej w przyp. 3, ukaże się w „The Burlington Magazine”. Szersze omówienie tematu zob. też *Křivákova Pietà...*, op. cit. oraz *Piety krásného slohu...*, op. cit.

⁶³ Na temat słoweńskich dzieł, por. m.in. Polona Vidmar, *Veneration of the Virgin and Memoria. Sculptures in Ptuj's Gora pilgrimage church* [w:] *Art and Architecture around 1400. Global and regional perspectives*, Maribor 2012, s. 239–250; Branko Vnuk, *Kip sedeče Marije z Detetom iz okoli leta 1400 – nova pridobitev Pokrajinskega muzeja Ptuj – Ormož*, „Zbornik pokrajinskega muzeja Ptuj-Ormož” 2017, 5, s. 228–247; idem, *Kiparstvo med 12. in 14. stoletjem* oraz Polona Vidmar, *Ptujskogorska kiparska delavnica* [w:] Janez Balažic et al., *Umetnost srednjega in zgodnjega novega veka, 1200–1550*, kat. wyst., Pokrajinski muzej Ptuj-Ormož, Ptuj 2017, s. 9–27 oraz 29–69; o *Piecie* z Velikie Nedelji – zob. s. 49–51, kat. nr 12.