

Monika Czapska

Proweniencja figury Chrystusa w Ogrójcu w świetle najnowszych badań technologicznych

Studia Elbląskie 15, 381-392

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

PROWENIENCJA FIGURY CHRYSYTA W OGRÓJCU W ŚWIETLE NAJNOWSZYCH BADAŃ TECHNOLOGICZNYCH

Słowa kluczowe: Chrystus w Ogrójcu, petrografia, opoka praska, proveniencja, Praga

Key words: Christ on the Mount of Olives, technological research, „Golden opuka”, origin, Prague

Schlüsselworte: kniender Ölbergchristus, technologische Forschung, Plänerkalk, Herkunft, Prag

WPROWADZENIE

Znajdująca się w zbiorach Muzeum Zamkowego w Malborku figura Chrystusa modlącego się w Ogrójcu¹ jest bodajże jedyną – poza zaginioną Piękną Madonną Toruńską, rzeźbą z terenu państwa zakonnego w Prusach tak szeroko omawianą przez badaczy i publikowaną po wielokroć w pracach dotyczących zarówno stylu pięknego w sztuce, jak i historii sztuki na terenie Prus, a w ostatnich latach także w publikacjach dotyczących sztuki w kręgu patronatu Luksemburgów (il. 1). Znaczenie tego dzieła dla rozwoju rzeźby w Prusach, a nawet szerzej – w Europie Środkowej, jest bezsporne i podnoszone zgodnie przez historyków sztuki polskich, czeskich, niemieckich czy austriackich. Rozbieżności w poglądach zaczynają się, gdy dotykamy kwestii proveniencji rzeźby, jej przeznaczenia (w sensie lokalizacji) oraz funkcji (w sensie kultowym). W tym bowiem zakresie figura stanowi prawdziwą zagadkę – nie wiadomo, kto i dla kogo ją wykonał, nie ma pewności, czy była samodzielnym przedstawieniem, czy elementem grupy rzeźbiarskiej, niejasne są także okoliczności, w jakich znalazła się w Malborku. Przypomnijmy, że pierwsza wzmianka świadcząca o obecności figury w dawnej stolicy państwa zakonnego pochodzi z roku 1700. W pochodzących z tego czasu dokumentach z wizytacji

* Monika Czapska, historyk sztuki, adiunkt w Muzeum Zamkowym w Malborku. Ukończyła studia z historii sztuki na Uniwersytecie Gdańskim. Od 2009 roku zatrudniona w Dziale Sztuki i Rzemiosła Artystycznego Muzeum Zamkowego w Malborku, od 2010 jako opiekun Kolekcji Rzeźby. Doktorantka WSHiHS na Uniwersytecie Gdańskim.

¹ Nr inwentarza: MZM/Rz/19.

biskupiej zanotowano, że w kaplicy św. Wawrzyńca na przedzamczu znajdowała się „Effigies Chrystusa Pana w ogroju się modlącego z Kamienia wycięta”². Informacja ta znalazła potwierdzenie niemal pół wieku później, w lustracji z roku 1742, gdzie pośród ołtarzy i sprzętów kościelnych wymieniona została „Statua lapidea Christi in horto orantis”³. Kolejne wzmianki o rzeźbie pochodzą dopiero z początku XX wieku, kiedy to znajdowała się ona w sąsiadującym z zamkiem kościele św. Jana⁴. O czasie i okolicznościach jej translukacji nic nie wiadomo, podobnie nieudokumentowane są dzieje figury przed rokiem 1700. Ponownie z kościoła do zamku rzeźbę przeniesiono najprawdopodobniej podczas II wojny światowej w celu ukrycia jej i zabezpieczenia przed zniszczeniem. Znaleziono ją w zakrystii kaplicy św. Anny, rozbita na trzy części, co było skutkiem zaważenia się sklepienia kaplicy w części prezbiterialnej. Gdy w 1961 roku powstało Muzeum Zamkowe, rzeźba została włączona do jego zbiorów.

STAN BADAŃ NAD PROWENIENCJĄ FIGURY

Od czasów Carla Heinza Clasena kwestia pochodzenia malborskiej figury rozpatrywana była w kontekście bądź też na marginesie rozważań nad Pięknymi Madonnami. Sformułowana przez niemieckiego badacza w 1974 roku, „teoria jednego mistrza” (*Ein-Meister-Theorie*) związała posąg Chrystusa z innymi dziełami stylu międzynarodowego z terenu Prus: Piękną Madonną i konsolą z popiersiem Mojżesza pochodzącymi z kościoła św. Jana w Toruniu oraz niewiadomego pochodzenia figurą Maryi Brzemiennej, i włączyła je do *oeuvre* pochodzącego z Nadrenii Mistrza, który miał wykonać szereg dzieł w Czechach, na Śląsku oraz w Prusach⁵. Oponenti Clasena szybko jednak zakwestionowali przypisanie jednej postaci tak wielu znakomych prac, uznając to za nieuzasadnione i niewiarygodne, w wątpliwość poddano również zachodnią proveniencję artysty. W trwającej od lat 70. XX w. burzliwej dyskusji nad genezą i rozwojem Pięknych Madonn, w której najważniejszy głos zabrali Albert Kuttal, Robert Suckale i Gerhardt Schmidt, formułowano rozmaite koncepcje o jednym lub dwóch Mistrzach oraz ich naśladowcach i uczniach, zawężano bądź poszerzano zespół przypisywanych im dzieł, wreszcie wyróżniono dwie linie rozwojowe Pięknych Madonn, tzw. prusko-śląską oraz czeską, wskazując, na obszar czesko-morawski jako kluczowy dla rozwoju ich typu. Pojawiły się wówczas głosy mówiące o południowej formacji twórcy Pięknej Madonny Toruńskiej, a w szerokiej perspektywie, lokujące genezę stylu międzynarodowego w jednym

² *Kirchliche Alertümer von Marienburg*, PDE 39, 1907, nr 12, s. 152.

³ Tamże, s. 153.

⁴ G. D e h i o, *Handbuch der deutschen Künstdenkmäler*, Bd. 2: *Nordostdeutschland*, Berlin 1906, s. 291.

⁵ Karl Heinz Clasen po raz pierwszy przypisał rzeźbę Mistrzowi Pięknej Madonny Toruńskiej w monumentalnej pracy z 1939 roku, dotyczącej sztuki na terenie Państwa Zakonnego w Prusach. Tezę tę badacz powtórzył w 1974 roku w monografii na temat Mistrza Pięknych Madonn. Zob. C. H. C l a s e n, *Die mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preussen. Die Bildwerke bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*, Bd. 1–2, Berlin 1939; T e n z e, *Die Meister der Schönen Madonnen. Herkunft, Enthaltung und Umkreis*, Berlin – New York 1974.

ze środkowoeuropejskich centrów artystycznych, najczęściej w Pradze, rzadziej w Wiedniu czy Salzburgu, a nawet na dworze królewskim w Budzie⁶. Nie oznacza to jednak, że clasenowska „opcja zachodnia” została całkowicie przez badaczy odrzucona, przeciwnie, jeszcze nieraz powracała w literaturze naukowej, choć już nigdy w tak radykalnej, „kompleksowej” formie⁷. Wynika to przede wszystkim ze zmiany we współczesnym pojmowaniu historii sztuki, którą coraz rzadziej (o ile w ogóle jeszcze) ujmuje się jako historię genialnych osobowości artystycznych, których twórczość miała decydujące znaczenie dla rozwoju poszczególnych gatunków sztuki i ich stylistycznej ewolucji. Relacje pomiędzy różnymi dziełami obecnie częściej postrzega się jako rodzaj „interakcji”, która nie jest wyłącznie jednostronnym ruchem, naznaczonym malejąco od aktywnego działania do pasywnej recepcji, ale obejmuje szeroki zakres możliwych relacji między nimi⁸.

W odniesieniu do figury malborskiego Chrystusa badacze zgadzają się, co do jego związku z Madonną Toruńską i tym samym włączają rzeźbę do prusko-śląskiej grupy Pięknych Madonn, pomimo, że analiza stylistyczna obu zabytków jest znacznie utrudniona – raz ze względu na ich całkowicie różny temat, po wtóre zaś z powodu zaginięcia posągu Madonny z Dzieciątkiem⁹. Również bez większych kontrowersji, przynajmniej w ostatnich latach, wskazuje się na Pragę jako miejsce jeśli nie wykonania rzeźby, to przynajmniej ośrodek, w którym wykształcił się jej twórca. Zwolennicy tego drugiego wariantu zakładają, że przybyły do Prus artysta osiedlił się w Toruniu i przez co najmniej dwie dekady prowadził tu swój warsztat. Za takim

⁶ Tezę o dwóch Mistrzach sformułował A. K u t a l, *Ein neues Buch über die Skulptur des Schönen Stils*, „Umění” 1975, 23, č. 6, s. 544–567; przeciwko przypisywaniu jednemu artyście wielkiej ilości dzieł wystąpił R. S u c k a l e, *Der Meister der Schönen Madonnen* (rec.), „Kunstchronik” 1976, nr 29, s. 244–255; podobnie G. S c h m i d t, *Der Meister der Schönen Madonnen* (rec.), „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 1978, Bd. 41, s. 61–92; znaczenie Salzburga i Wiednia jako ośrodków istotnych dla powstania stylu Pięknych Madonn podkreślał D. G r o s s m a n n, *Salzburgs Anteil an den „Schönen Madonnen”*, w: *Schöne Madonnen 1350–1450*, Katalog zur Ausstellung (Salzburg, Domkapitel, 17.6.–15.9.1965), Salzburg 1965; w polskim piśmiennictwie do teorii Clasena ustosunkowali się Z. K r u s z e l n i c k i, *Piękne Madonny – problem otwarty*, „Teki Komisji Historii Sztuki”, t. 8, Toruń 1992, s. 31–105; J. K r u s z e l n i c k a, *Dawny ołtarz Pięknego Madonny Toruńskiej*, „Teki Komisji Historii Sztuki”, t. 4, 1968, s. 73–81, Janusz St. K ę b ł o w s k i, *Dwie antytezy w sprawie tzw. Pięknych Madonn*, w: *Sztuka ok. 1400*, (Materiały Sesji SHS, Poznań, listopad 1995), Warszawa 1996, t. 1, s. 165–185; o dyskusji nad teorią Mistrza Pięknych Madonn zob. także: A. D o b r y, *Rzeźba Chrystusa w Ogrójcu ze zbiorów Muzeum Zamkowego w Malborku*, „Nasza Przeszłość”, 80, 1993, s. 110–118; M. J a k u b e k - R a c z k o w s k a, *Rzeźba gdańska przelomu XIV i XV wieku*, Warszawa 2006, s. 70–72.

⁷ Wciąż podnosi się zagadnienie znaczenia sztuki francuskiej z kręgu dworskiego dla rozwoju stylu międzynarodowego, co pozostawia kwestię jego rodowodu nadal otwartą. Zob.: R. D i d e r, R. R e c h t, *Paris, Prague, Cologne et la sculpture de la seconde moitié du XIVe siècle. A propos de l'exposition des Parler a Cologne*, Bulletin Monumental, CXXXVIII, 1980, s. 173–219; V. M. S c h w a r z, *Höfische Skulptur im 14. Jahrhundert. Entwicklungsphasen und Vermittlungswege im Votfeld des Weichen Stils*, t. 1–2, Worms 1986; U. S c h r e i b e r - H e i n r i c k s, *Vincennes und die höfische Skulptur. Die Bildhauerkunst in Paris 1360–1420*, Berlin 1997. Por. też: M. J a k u b e k - R a c z k o w s k a, *Rzeźba gdańska...*, s. 70–71.

⁸ J. K l i p a, *The Migration of Artists – Transfer of Ideas. The So-Called Ambras Model Book and the Question of „Influence” in Central European Art around 1400*, w: *Art and architecture around 1400. Global and regional perspectives*, ed. M. Ciglenecki, P. Vidmar, Maribor 2012, s. 277.

⁹ Zwróciła na to uwagę M. J a k u b e k - R a c z k o w s k a, *Rzeźba gdańska...*, s. 78–79.

rozwiązaniem opowiedział się ostatnio Georg Lutz¹⁰. Wcześniej wykonanie posągu w lokalnym warsztacie zakładali m.in. Michał Woźniak i Artur Dobry; pierwszy zakładał, że dzieło mogło być fundacją bractwa maryjnego, działającego przy kościele św. Wawrzyńca w Malborku¹¹, drugi postrzegał je jako realizację kulturalnych ambicji toruńskich mieszczan¹². Pojawiła się też opinia Jiřego Fajta próbująca godzić obie koncepcje, według której figurę Chrystusa istotnie importowano z Pragi, po czym do Prus (prawdopodobnie właśnie do Torunia) przybył także sam mistrz, który w następnych latach tworzył już na miejscu kolejne dzieła¹³.

Za czeską proveniencją rzeźby zdecydowanie opowiedzieli się Gerhardt Schmidt i Jiři Fajt, obaj zgodni, co do tego, że figurę sprowadzono z Pragi do Malborka na polecenie wysokiego dostojnika zakonu krzyżackiego z przeznaczeniem do zamku malborskiego¹⁴. Koncepcja ta do pewnego stopnia opiera się na ustaleniach Mojmira Frinty¹⁵, jeszcze z lat 60. XX w., który spostrzegł, że znaczna część czołowych dzieł stylu pięknego pochodzi z miejscowości, w których niegdyś funkcjonowały konwenty krzyżackie, takich jak Toruń czy Krummlov bądź też z kościołów objętych patronatem Zakonu Niemieckiego, jak w przypadku kościoła św. Bartłomieja w Pilźnie, gdzie znajduje się jedna z najsłynniejszych Pięknych Madonn czy kościoła św. Elżbiety w Marburgu, do którego trafiła sprowadzona z Pragi Pieta. Także grupa figur z Maria Neustift (Ptujaska Gora w Słowenii) uważana jest za krzyżacką fundację pochodzącą z zamku w Grossonntag (Vielika Nadelja). Te przykłady w połączeniu z wiedzą o intensywnie propagowanym przez Zakon kultem Najświętszej Marii Panny pozwoliły na wyciągnięcie przez badaczy wniosku o roli zakonu krzyżackiego jako fundatora wybitnych dzieł z kręgu Pięknych Madonn. Stąd również wiązanie z krzyżakami figury malborskiego Chrystusa.

W najnowszych polskich badaniach zasadniczo przyjęto pogląd, co do praskiego rodowodu figury (ostatnio z koncepcją Fajta i Schmidta zgodził się Adam S. Labuda¹⁶), choć nie wszyscy badacze są skłonni widzieć w niej fundację krzyżacką, dostrzegając sprzeczność pomiędzy dewocyjnym charakterem przedstawienia, a propagowanym przez Zakon modelem pobożności w duchu *devotio antiqua*¹⁷.

¹⁰ G. L u t z, *Repräsentation und Affekt: Skulptur 1250–1430*, [w:] *Geschichte der Bildenden Kunst in Deutschland*, Bd. 3: *Gotik (ca. 1250–1430)*, hrsg. v. B. Klein, München 2007, s. 381–382.

¹¹ *800 Jahre Deutscher Orden*, hrsg. v. U. Arnold, Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg in Zusammenarbeit mit der Internationalen Historischen Kommission zur Erforschung des Deutschen Ordens, Germanisches Nationalmuseum, 30.06.–30.09.1990, Gütersloh – München 1990, s. 120–121, kat. II. 7. 43 [M. Woźniak].

¹² A. D o b r y, art. cyt., s. 119.

¹³ *Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310–1437*, München 2006, Katalog zur Ausstellung auf der Prager Burg v. 16.2. bis 21.5.2006, s. 417–418, kat. 134 [J. Fajt].

¹⁴ *Prague. The crown of Bohemia 1347–1437*, ed. Barbara Drake-Boehm, Jiři Fajt, New York 2005, s. 260–261, kat. 109 [J. Fajt]; *Karl IV.*, s. 417–418, kat. 134 [J. Fajt].

¹⁵ M. F r i n t a, *The Beautiful Style in the Sculpture around 1400 and the Master of the Beautiful Madonnas* (doctoral dissertation, University of Michigan 1960), przytaczam wniosek z niepublikowanej dysertacji Frinty za: *Karl IV.*, s. 417–418, kat. 134 [J. Fajt], przyp. 2.

¹⁶ A. S. L a b u d a, *Das Meer im Blick – expansion nach Norden*, w: *Karl IV.*, s. 406.

¹⁷ M. J a k u b e k - R a c z k o w s k a, *Dwa modele pobożności i ich recepcja w sztuce dawnego Państwa Zakonnego w Prusach*, w: *Visibilia et Invisibilia w sztuce średniowiecza*.

ANALIZA PETROGRAFICZNA

W 2012 roku Muzeum Zamkowe w Malborku zleciło przeprowadzenie badań petrograficznych figury Chrystusa w Ogrójcu oraz dwóch innych wapiennych figur z terenu Prus: posągu św. Elżbiety z kościoła św. Jana w Malborku, uważanego za pochodzący z tamtejszego szpitala św. Ducha bądź z zamku oraz przedstawienia św. Barbary z toruńskiej fary, które w XIX wieku przeniesiono do kaplicy w Barbarce pod Toruniem (obecnie w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie)¹⁸. Ich celem było ustalenie składu mineralogicznego próbek kamienia pochodzącego z wymienionych rzeźb, wraz z oznaczeniem jego struktury i tekstury. Analizy takie, prowadzone w stosunku do zabytków archeologicznych i dzieł sztuki, są niezwykle pomocne przy potwierdzaniu autentyczności obiektów, ich domniemanego autorstwa (technologia wykonania), czy ustalaniu proveniencji. W szerszej perspektywie dają obraz kulturalnych i ekonomicznych powiązań pomiędzy różnymi ośrodkami. Wskazując prawdopodobne źródło pochodzenia badanego materiału, pozwalają wnioskować o handlu nim bądź produkowaniu zeń wyrobami. Przeprowadzone na odpowiednio dużą skalę, mogą dać wyobrażenie o poziomie i zakresie produkcji poszczególnych warsztatów oraz eksportu gotowych dzieł sztuki, wraz z określeniem terytoriów ich zbytu¹⁹.

Jak ustalono w wyniku badań zleconych przez Muzeum Zamkowe, wszystkie wymienione figury wykonano z identycznego kamienia, którym jest wapień marglisty, zbudowany głównie z kalcytu oraz zawierający pewną ilość składników detrytycznych, takich jak kwarc i glaukonit oraz niewielkie ilości minerałów rudnych (il. 2). Pod względem litologicznym wykazuje on duże podobieństwo do występujących na obszarze północno-środkowych Czech tzw. „opok” (niem. *Plänerkalk*)²⁰.

Drobnoziarnista, porowata skała wapienna należąca do górnych osadów czeskiego basenu kredowego, czasem określana też jako spongiolit lub krzemian, jest najstarszym materiałem budowlanym w Pradze, stosowanym już od około IX wieku

Księga poświęcona pamięci profesor Kingi Szczepkowskiej-Naliwajek, Warszawa 2009, s. 137. Warto w tym miejscu podkreślić, że pomimo sporów o to, jakie środowisko było odpowiedzialne za ufundowanie kosztownej, wysokiej klasy rzeźby przedstawiającej Chrystusa modlącego się w Ogrójcu oraz kontrowersje dotyczące miejsca jej przeznaczenia, nie ma wątpliwości, co do tego, że figura funkcjonowała na terenie państwa zakonnego w średniowieczu. Wskazują na to zarówno zbieżność stylistyczna ze wspomnianymi dziełami toruńskimi, jak też jej naśladownictwa w postaci drewnianych rzeźb z kościoła św. Jakuba w Toruniu, Lidzbarka Warmińskiego oraz Świętego Gaju.

¹⁸ J. R a t u s z n a, *Przebieg prac konserwatorskich oraz próba analizy techniki wykonania figury świętej Elżbiety z Turyngii z kościoła pw. św. Jana w Malborku*, w: *Święci Orędownicy. Rzeźba gotycka na zamku w Malborku*, katalog, red. M. Czapska, Malbork 2013, s. 171–176; M. C z a p s k a, *Figura św. Elżbiety z Turyngii z kościoła św. Jana Chrzyciela w Malborku*, tamże, s. 137–143.

¹⁹ J. Š r a m e k, *Stone of a gothic Pieta from Toruń (Poland)*, w: 15th Conference on Clay Mineralogy and Petrology, Brno 1998, Scripta Facultatis Scientiarum Naturalium Universitatis Masaryk. Brun., vol. 28–29 (1998–1999): Geology, Brno 2000, s. 101.

²⁰ W. B a r t z, *Badania petrograficzne próbki skały pochodzącej z rzeźby „Chrystus w Ogrójcu”*. Dokumentacja z badań petrograficznych, w: J. R a t u s z n a, *Dokumentacja z prac konserwatorskich przy figurze św. Elżbiety z Turyngii z l. 1385–1390 z kościoła św. Jana Chrzyciela w Malborku*, [mpis], Malbork 2012. Przy okazji badań figur Chrystusa ogrójcowego oraz św. Elżbiety przebadano także próbkę skały z rzeźby św. Barbary. Wyniki tych badań nie zostały jednak opublikowane i znajdują się w dokumentacji przechowywanej w Pracowni Konserwatorskiej MZM.

do wznoszenia wszelkiego rodzaju zabudowy, od kościołów, zamków i fortyfikacji, po budynki mieszkalne. Wykorzystywano ją także w charakterze ściennej okładziny we wnętrzach²¹. Od XIV stulecia do początku wieku XX opoki pozyskiwano w niewielkiej odległości od miasta, w licznych kamieniołomach, które dzisiaj są już niedostępne i przeważnie zasypane²². W średniowieczu szczególną popularnością cieszyła się tak zwana „złota opoka”, charakteryzująca się jasnożółtym kolorem, któremu zawdzięcza swą nazwę, eksploatowana w kamieniołomie Biała Góra (*Bílá Hora*) zlokalizowanym na przedmieściach Pragi. Ze względu na brak dostępu do tego złoża, do badań porównawczych wykorzystuje się obecnie wapień z miejscowości Přední Kopanina, oddalonej o kilkadziesiąt kilometrów na północ od stolicy Czech (il. 3). Na głębokości około 2 metrów znajdują się tam pokłady tak zwanej „białej opoki” oraz leżącej nad nią (na głębokości nieco ponad 1 metra) opoki „złotej” lub „czerwonej”²³. Jak już wspomniano, od połowy XIV wieku była ona chętnie stosowanym materiałem budowlanym oraz tworzywem rzeźbiarskim, wykorzystywanym m.in. przez warsztat Piotra Parlera pracujący przy wznoszeniu katedry św. Wita. „Praską opokę” ceniono głównie ze względu na łatwość obróbki oraz wspomniane już żółtawe zabarwienie, które w świetle zachodzącego słońca nabierało złotego odcienia²⁴. Powszechnie zastosowanie jej w architekturze Pragi, nadało niepowtarzalnego charakteru miastu, kreowanemu zgodnie z wizją Karola IV na nowy Rzym i nowy Konstantynopol. Dzięki szczególnemu kolorytowi wapiennych ścian miejskiej zabudowy Pragę nazywano „Złotym Miastem”²⁵. Przykładami zastosowania „złotej opoki” są m.in. romańska rotunda św. Marcina na wzgórzu wyszehradzkim, zespół klasztorny św. Agnieszki na Starym Mieście, kościół Najświętszej Maryi Panny pod Łańcuchem czy kościół mariacki przed Tynem. Jednym z najbardziej znanych przykładów zastosowania praskiej opoki w rzeźbie jest przypisywana Piotrowi bądź Henrykowi Parlerowi figura św. Wacława (1353) z kaplicy tegoż świętego w katedrze św. Wita na Hradczanach²⁶.

²¹ J. Š r a m e k, J. R a t h o u s k ý, P. S c h n e i d e r, *Porosimetric identification of sandstones and arkoses used in historical building*, w: *Ancient stones: quarrying, trade and provenance: Interdisciplinary studies on stones and stone technology in Europe and Near East from the prehistoric to the Early Christian Period*, ed. M. Waelkens, N. Herz, L. Moens, Acta Archaeol. Lovan.(Leuven), 4, Leuven 1992, s. 223.

²² Tamże.

²³ J. Š r a m e k, *Kámen gotické piety z Magdeburku / Stone of Gothic Pieta from Magdeburg (Germany)*, Zprávy o geologických výzkumech v roce 2003, [PDF], s. 163, <http://www.geology.cz/zpravy/obsah/2003/zpravy-o-vyzkumech-2003-str-162-163.pdf> (dostęp 16.10.2013).

²⁴ R. L e h r, *Die Pläner des Nordböhmisches-Sächsischen Kreidebeckens und ihre Bedeutung als Naturwerkstein. Fazies, Diagenese, petrophysikalische und gesteintechnische Eigenschaften, Verwitterungsverhalten*, Universität Erlangen – Nürnberg 2008, [PDF], s. 8, <http://opus.4.kobv.de/opus.4-fau/frontdoor/index/index/docId/655> (dostęp 24. 09. 2013).

²⁵ P. C r o s s l e y, Z. O p a č i ć, *Prague as a new capital*, w: *Prague...*, s. 59.

²⁶ R. L e h r, dz. cyt., s. 8–10; W literaturze naukowej nie ma dotąd konsensusu, co do autorstwa rzeźby, choć w nowszych badaniach częściej wskazuje się Henryka z Gmünd jako jej prawdopodobnego autora. Podsumowanie stanu badań i najnowsze ustalenia dotyczące rzeźby (wyniki badań polichromii) przedstawił ostatnio Ivo H l o b i l, *Neue beobachtungen zur Wenzelstatue im Prager Weitsdom*, w: *Parlerbauten. Architektur – Skulptur – Restaurierung* (Internationales Parler-Symposium Schwäbisch Gmünd 17.–19. Juli 2001), Stuttgart 2004, s. 221–227.

Od połowy XIV stulecia Praga rozwijała się niezwykle dynamicznie, stając się u progu XV stulecia wiodącym europejskim ośrodkiem artystycznym. Zwolennicy teorii o czeskim rodowodzie stylu międzynarodowego twierdzą, że to zapoczątkowana pod rządami Karola IV ewolucja form stylowych oraz rozwój ikonografii, służące tworzeniu sztuki wzmacniającej politykę imperialną władcy i kreującą jego wizerunek jako pomazańca bożego (*monarcha mundi*), ale też rzymskiego cesarza (*pontifex maximus*), budowniczego i hojnego fundatora²⁷, zadecydowały o wykształceniu się około 1400 roku „potężnego trendu” jakim był styl piękny, który na niemal pół wieku zdominował produkcję artystyczną w środkowej Europie²⁸. Z całą pewnością popularyzacji sztuki powstającej w praskich warsztatach sprzyjał jej, częściowo poświadczony w źródłach, eksport do bliższych i dalszych posiadłości cesarskiego Imperium, ale też do krajów z nim sąsiadujących. Nic dziwnego zatem, że liczne dzieła malarstwa i rzeźby datowane na przełom XIV i XV wieku, znajdujące się w wielu europejskich miastach, m.in. w Berlinie, Marburgu, Altenmarkt im Pongau, Bernie, Brandenburgu, Hamburgu, Rathenow, Doberanie czy Falsterbo, uważa się za czeskie importy²⁹. W ostatnich latach przeprowadzono badania petrograficzne przynajmniej kilkunastu obiektów związanych na podstawie analizy stylistycznej ze środowiskiem praskim, w tym Piet z Magdeburga (katedra pw. św. Maurycego i św. Katarzyny), Berna (wydobyta w 1986 roku w pobliżu katedry, obecnie w Muzeum Historycznym w Bernie) i Sankt Petersburga (Ermitaż, pochodzenie nieznane), fragmentów Piety z Baden (obecnie przechowywanych w Berlinie), Pięknej Madonny z Wrocławia (Warszawa, Muzeum Narodowe) czy figury Madonny z wrocławskiego kościoła św. Marii Magdaleny (Warszawa, Muzeum Narodowe), a ich wyniki potwierdziły słuszność tych poglądów, wskazując na pochodzenie materiału rzeźb z podpraskich złóż³⁰.

W odniesieniu do figur pochodzących z terenu Prus należy wspomnieć, że poza rzeźbami Chrystusa, Elżbiety i Barbary, jeszcze jeden tutejszy obiekt został uznany za wykonany z „czeskiej opoki” na podstawie szczegółowych badań materiałowych. Jest nim Pieta z kościoła św. Tomasza w Nowym Mieście Lubawskim powstała około 1400 roku. Przeprowadzone przez Jana Šramka w końcu lat 90. XX w. analizy oraz porównanie próbek kamienia z tej rzeźby ze „złotą opoką” potwierdziły identyczność obu skał³¹. Pod względem materiałowym nowomiejska rzeźba wykazuje podobieństwo w stosunku do Piety z Magdeburga (także badanej przez Šramka) oraz Piety z Berna (badania w 1993 roku przeprowadził Jiří Konta), stylistycznie zaś wiązana jest z Pietą marburską, datowaną na lata 1380–1390. Na gruncie lokalnym zestawia się z wcześniejszymi, nieco słabszymi Pietami z Gdańska (z ołtarza św. Elżbiety z kościoła NMP, obecnie w Muzeum Narodowym w Gdańsku) i Koście-rzyny (pochodząca z Chełmna, prawdopodobnie z klasztoru cysterek)³². Kamienne

²⁷ Crossley, *Opačič*, art. cyt., s. 59–60.

²⁸ J. Fajt, *Charles IV: toward a new imperial style*, w: *Prague...*, s. 16.

²⁹ Tamże.

³⁰ J. Šramek, *Kámen gotické...*; *Prague...*, s. 261–262, kat. 110 [J. Chapius]; R. Suckale, *Über die Schwierigkeiten, Peter Parler Skulpturen zuzuschreiben*, w: *Parlerbauten...*, s. 202.

³¹ J. Šramek, *Stone of a gothic Pieta...*, s. 99–108.

³² M. Jakubek-Raczko wska, *Rzeźba gdańska...*, s. 100–101; Nie ma pewności, co

figury z około 1400 roku, które w państwie zakonnym reprezentują krąg stylowy Pięknych Madonn i związane są ze środowiskiem czeskim, ze względu na jedność konwencji i kryterium materiałowe, stanowią stosunkowo nieliczną, zwartą grupę, dającą się łatwo wyodrębnić na tle pozostałej produkcji rzeźbiarskiej w Prusach. Niemniej jednak nie jest to zbiór homogeniczny i dają się w nim wyszczególnić pewne podgrupy, takie jak krąg Pięknej Madonny Toruńskiej czy krąg gdańskiego ołtarza św. Elżbiety (Opłakiwania)³³. Być może przebadanie wszystkich zachowanych dzieł za pomocą petrografii i porównanie ze sobą poszczególnych parametrów mogłoby potwierdzić słuszność przyjętej systematyki, a nawet pozwoliłoby na odnalezienie nowych powiązań³⁴ i ułatwiło datowanie obiektów, co do którego w literaturze nie ma przecież konsensusu. Przy wyciąganiu ostatecznych wniosków z analiz materiałowych należy jednak pamiętać, że tylko jednoczesne przeanalizowanie wszystkich próbek, przy zastosowaniu identycznych metod oraz zakresu badań, i co nie mniej istotne, posłużenie się takim samym sprzętem laboratoryjnym, mogło by dać w pełni wiarygodny obraz badanego materiału. Różnice w zawartości poszczególnych związków i minerałów w badanych próbkach, nawet jeśli są bardzo niewielkie, mają zasadnicze znaczenie przy interpretacji wyników. Wpływ na rozbieżności w składzie teoretycznie tych samych skał mają zarówno stosowane meto-

do pierwotnej lokalizacji nowomiejskiej piety, ze względu na to, że nie wymieniają jej nowożytnie lustracje kościoła, zakłada się, że trafiła tam w późniejszym okresie. Podobieństwo tej piety do rzeźb z kręgu ołtarza św. Elżbiety (Opłakiwania), zaowocowało nawet sugestiami, o pochodzeniu figury z zamku krzyżackiego w Gdańsku. Są to niepotwierdzone w żaden sposób domysły, nie można jednak wykluczyć, że to właśnie Zakon pośredniczył w sprowadzeniu rzeźby do Prus, a to mógłby być kolejny argument dla podparcia tezy o krzyżackiej fundacji także figury Chrystusa. Zob. J. K r u s z e l n i c k a, *Dwie gotyckie figury św. Barbary z kaplicy w Barbarce pod Toruniem*, Rocznik Muzeum w Toruniu, 2, 1967, z. 3–4, s. 130.

³³ Pierwszą stanowiłyby datowane najwcześniej, bo na 1380 lub 1385 rok, zbliżone do siebie układem ciał i szat, rzeźby św. Elżbiety z Malborka i św. Barbary z kościoła św. Jana w Toruniu, wyraźnie tkwiące jeszcze tradycjach rzeźby parlerskiej. Do kolejnej należą dzieła wyróżniające się klasą, stojące na najwyższym poziomie produkcji rzeźbiarskiej w Europie tego czasu, a więc Piękna Madonna Toruńska wraz z konsolą dekorowaną wizerunkiem Mojżesza oraz figury będące w bliskich relacjach z nią, do których jak wiadomo, zakwalifikowany został także malborski posąg Chrystusa ogrójcowego. Rzeźby z tak zwanego kręgu ołtarza św. Elżbiety z Gdańska, czyli Pieta i dwa posągi nieokreślonych świętych wypełniające szafę tego ołtarza, a także figura św. Elżbiety ze szpitala pod wezwaniem tej świętej w Gdańsku (obecnie w Muzeum Narodowym w Gdańsku) oraz Pieta z Kościerzyny tworzą trzeci zbiór dzieł wyraźnie ze sobą powiązanych zarówno poziomem realizacji, jak też repertuarem stosowanych rozwiązań kompozycyjnych. Osobno należałoby rozpatrywać piętę z Nowego Miasta Lubawskiego, zbliżoną co prawda pod wieloma względami do Piet z Gdańska i Kościerzyny, ale datowaną nieco później, a także Madonnę z Bractwa Kapłańskiego oraz Piętę z kaplicy św. Rajnolda w kościele NMP w Gdańsku, która wykazuje związki ze Śląskiem i przypuszczalnie powstała w lokalnym warsztacie artysty przybyłego z Czech lub ze Śląska. Zob.: M. J a k u b e k - R a c z k o w s k a, *Rzeźba gdańska...*, s. 87–114.

³⁴ Porównanie figury z Nowego Miasta z malborską rzeźbą, zwłaszcza zestawienie twarzy martwego Chrystusa leżącego na łonie Marii z obliczem Jezusa modlącego się w Ogrójcu pozwala dostrzec zarówno ogólne podobieństwo fizjonomii obu postaci, jak również identyczny sposób opracowania detali takich, jak układające się w fale pukle włosów czy niezwykle dekoracyjnie opracowany zarost, wykraczające jak się wydaje, poza ornamentalizację wynikającą z konwencji stylu pięknego.

dy ich pomiaru, jak też czas i miejsce pobrania próbek oraz naturalna różnorodność złożeń, a także zmiany jakim ulega ono na przestrzeni wieków³⁵.

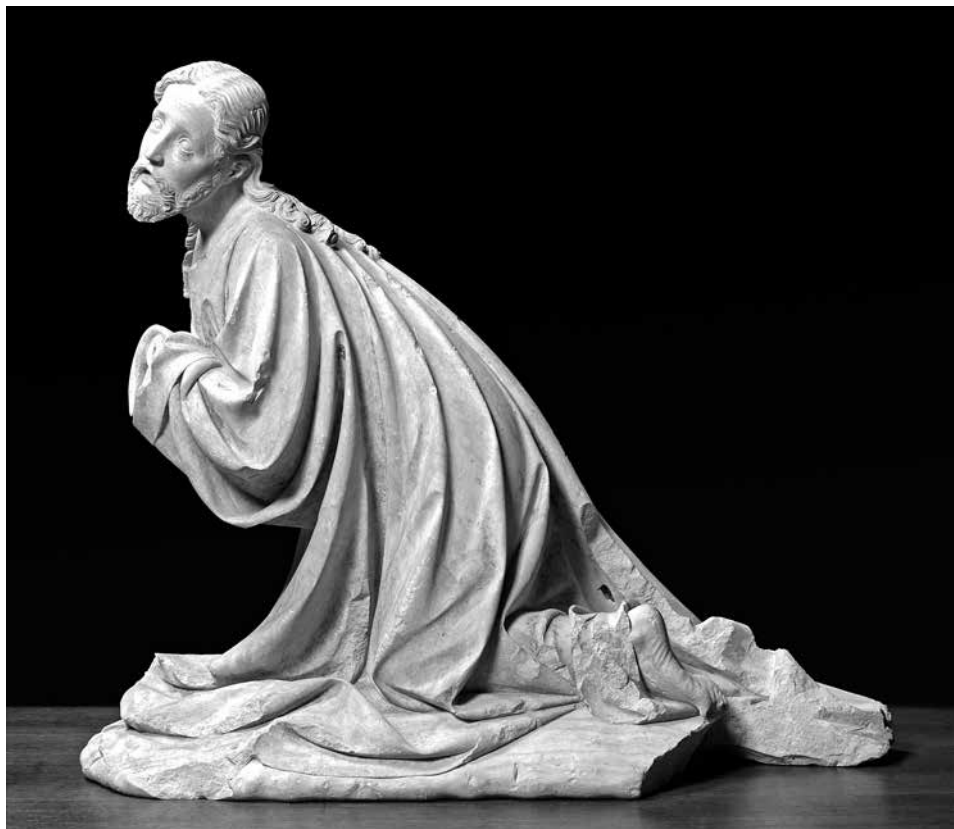
PODSUMOWANIE

Podsumowując dotychczasowe rozważania, należy stwierdzić, że z grupy kilkunastu zachowanych do dzisiaj kamiennych rzeźb reprezentujących styl międzynarodowy w redakcji czeskiej, pochodzących z terenu Prus, cztery zostały wykonane z wapienia praskiego. Czas powstania tychże dzieł jest zbliżony i przypada na okres pomiędzy 1385 a 1400 rokiem. Analiza tworzywa figur ujawniła jego praskie pochodzenie, co jednak nie przesądza ostatecznie o miejscu powstania rzeźb, nie można bowiem zupełnie wykluczyć, że wykonano je w Prusach ze sprowadzonych surowych bloków kamienia. Biorąc jednak pod uwagę odosobnienie figur na tle produkcji rzeźbiarskiej w Prusach, na co wskazuje się w najnowszych publikacjach oraz pamiętając o licznych przykładach praskich eksportów rozsianych po Europie Środkowej, należy uznać tę możliwość za mniej prawdopodobną. Aktualne wciąż pozostają pytania o rolę Wrocławia jako przypuszczalnego pośrednika pomiędzy państwem zakonnym a stolicą królestwa Czech, poprzez który mogły napływać do Prus zarówno idee artystyczne jak i gotowe wyroby oraz o środowisko odpowiedzialne za pojawienie się w Prusach dzieł o odległej proveniencji³⁶. Bez względu na to, w badaniach nad figurą Chrystusa w Ogrójcu potwierdza się „południowy trop”, będący kolejnym świadectwem niezwykle rozległego oddziaływania artystycznego Pragi na przełomie XIV i XV wieku.

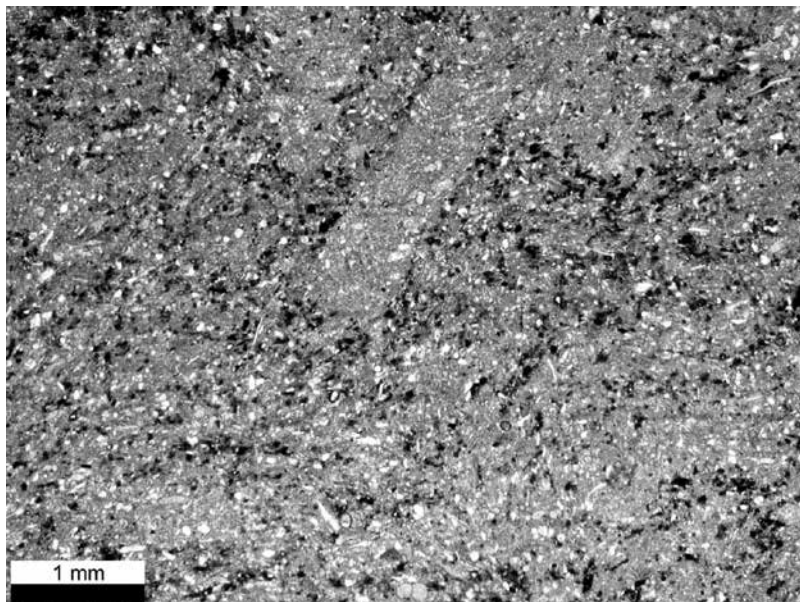
Serdeczne podziękowania za pomoc w przygotowaniu niniejszego referatu składam Jolancie Ratusznej z Pracowni Konserwatorskiej Muzeum Zamkowego w Malborku, która okazała mi wiele życzliwości dzieląc się swą wiedzą z zakresu technologii i interpretacji wyników badań analitycznych.

³⁵ J. Š r a m e k, *Stone of a gothic Pieta...*, s. 104.

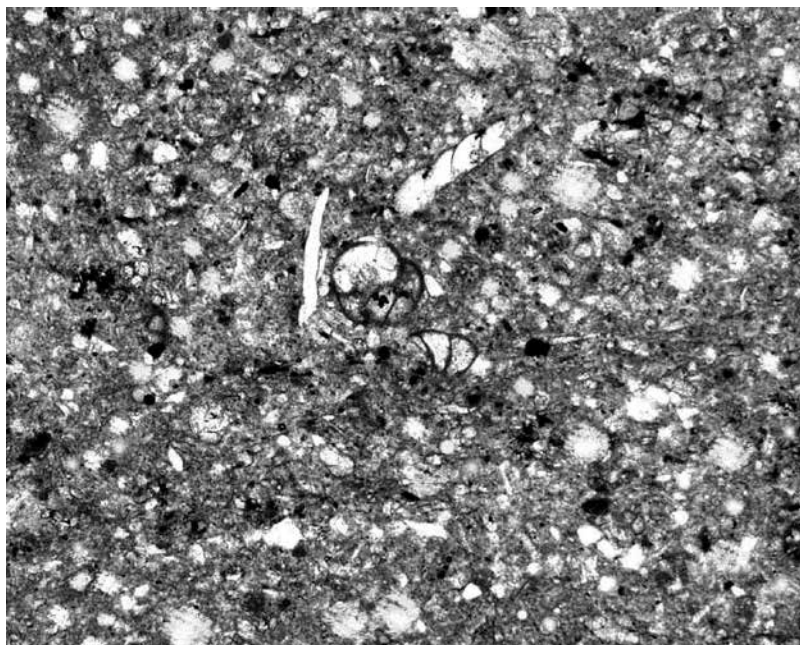
³⁶ R. K a c z m a r e k, *Wrocław w sieci. Uwagi na temat artystycznych powiązań miasta od początku panowania Luksemburgów do końca epoki Jagiellonów*, „Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego” 2012, nr 4 (26), s. 29 i 31.



Il. 1. Chrystus w Ogrójcu, Malbork, Muzeum Zamkowe, MZM/Rz/19, fot. L. Okoński.



Il. 2. Obraz mikroskopowy próbki skały z rzeźby Chrystusa w Ogrójcu w świetle spolaryzowanym (wg W. Bartz 2013).



Il. 3. Obraz mikroskopowy margla z łomu w miejscowości Přední Kopanina (wg R. Lehr 2008).

THE ORIGIN OF THE FIGURE OF CHRIST ON THE MOUNT OF OLIVES IN THE LIGHT OF THE LATEST TECHNOLOGICAL RESEARCH

SUMMARY

The article presents the results of the latest technological research statue of Christ on the Mount of Olives from the collection of the Malbork Castle Museum, and two other sculptures: the statue of St. Elizabeth from St. John Church in Malbork, and the statue of St. Barbara from St. John Church in Toruń (now the Diocesan Museum in Pelplin). As stated in a study commissioned by the Castle Museum, all of the figures are made from the same stone, which is a margly limestone, built mainly of calcite and containing some detrital components, such as quartz and glauconite and small amounts of ore minerals. Lithologically it shows a strong resemblance to the „Golden opuka” (Plänerkalk) – spongilite or marly chert from Prague. The results support the postulate that the figures come from a Czech workshop and allows very likely be considered as imports from Prague. It is another testament to an extensive artistic impact of this resort at the turn of the 14th and 15th centuries.

DIE PROVENIENZ DER FIGUR DES CHRISTUS IM OLIVENGARTEN IM LICHT DER NEUESTEN TECHNOLOGISCHEN UNTERSUCHUNGEN

ZUSAMMENFASSUNG

Der Aufsatz stellt die Ergebnisse der neusten technologischen Untersuchungen der Figur des Christus im Olivengarten aus der Sammlung des Schlossmuseums in Malbork, und zwei anderen Skulpturen: der Figur des Heiligen Elisabeth von Thüringen aus der Johanniskirche in Malbork und des Standbilds der Heiligen Barbara aus der Johanniskirche in Toruń (jetzt im Diözesanmuseum in Pelplin) dar. Infolge der durch das Schlossmuseum beauftragten Untersuchungen wurde festgestellt, dass alle obengenannte Figuren aus identischem Stein angefertigt worden sind. Es geht hier um mergelhaltigen Kalkstein, der hauptsächlich aus Kalzit gebaut ist und eine gewisse Anzahl detritischer Bestandteilen enthält, wie Quarz und Glaukonit, und eine kleine Anzahl Erzminerale.

Aus lithologischer Sicht ist dieses Material sehr ähnlich wie sogenannter Plänerkalk, der auf dem Gebiet von Nord- und Zentralböhmen auftritt. Das bestätigt die „südliche Spur” in der Forschung zu diesen Kunstdenkmälern und erlaubt, sie als sehr wahrscheinliche Importe aus Prag zu sehen. Das ist ein anderer Beweis für ungewöhnlich breite artistische Auswirkung dieses Zentrums an der Wende des 14. und 15. Jahrhunderts.