

UWAGI O GRUPIE RZEŹBIARSKIEJ PIETÀ W KATEDRZE ŚW. STANISŁAWA I ŚW. WACŁAWA W ŚWIDNICY

ROMUALD KACZMAREK

Uniwersytet Wrocławski, Instytut Historii Sztuki

Monumentalna Pietà w dawnej farze w Świdnicy jest bez wątpienia jedną z czołowych przedstawicielek tego typu ikonograficznego w rzeźbie na Śląsku z czasu szeroko rozumianego „stylu pięknego” (il. 26–29). Jest wymieniana w szeregu opracowań traktujących o sztuce, w tym rzeźbie gotyckiej i o Pietach zarówno z perspektywy sztuki śląskiej,¹ jak i środkowoeuropejskiej.² Oczywiście jest, że Pietà świdnicka wzmiankowana jest również w pracach o charakterze katalogowym³ lub poświęconych historii miasta i jego kościoła parafialnego.⁴ Ze sposobu jej ujęcia w dotychczasowej literaturze można wywieść wnioski, że świdnicka rzeźba nie należy jednak do tych dzieł, które w dziejach plastyki na Śląsku odegrały rolę kształtującą, i które były naśladowane, jak choćby Pietà z Lubiąża oraz wrocławskie Piękne Piety z kościoła św. Elżbiety, czy z kościoła Najświętszej Panny Marii na Piasku. To raczej w niej dostrzegano oddziaływanie wymienionych, kluczowych rzeźb. Mimo to, świdnicka grupa figuralna z wielu powodów zasługuje na obszerniejsze opracowanie, bo choć ostatnie o niej wypowiedzi pochodzą zasadniczo sprzed dekady lub mniej, to albo są marginalne,⁵ albo zawierają czy powtarzają z gruntu błędne informacje.⁶

Zamiarem autora niniejszego artykułu również nie jest monograficzne opracowanie zabytku ze Świdnicy, lecz próba zebrania dotychczasowej wiedzy na jego temat oraz wyrażonych tu i ówdzie pomysłów charakteryzujących jego genezę formalno-stylową, a także uprzystępnienie niepublikowanych i nieznanych szerzej danych, które przyniosły prace konserwatorskie rzeźby przeprowadzone w 2002 roku.⁷

Stan badań. Główne problemy

W dotychczasowej literaturze z zakresu historii sztuki, traktującej o Piecie świdnickiej, występują pewne stałe problemy i pytania wraz z próbami odpowiedzi na nie. Jednym z nich jest kwestia daty „1499” umieszczonej na barokowej podstawie grupy figuralnej. Właściwie od początku budziła ona wśród specjalistów wątpliwości jako wskazówka na datę wykonania. Za taką uznał ją jedynie historyk, ksiądz Hermann Hoffmann, w 1930 roku.⁸ Natomiast śląski *Landeskonservator* Hans Lutsch podawał ją 40 lat wcześniej z pewnym powątpiewaniem.⁹ Już jednak od początku XX stulecia badacze słusznie łączyli świdnickie dzieło ze sztuką wczesnego XV stulecia, rozpinając propozycje datowań od około 1400–1410 po lata 30. XV wieku.¹⁰ Niektórzy unikali konkretyzowania daty, dając wskazówki wynikające z przedstawionych analogii. Jak bowiem w większości przypadków rzeźb Pięknego Stylu,

tam gdzie ustaleniu związków artystycznych i chronologii poświęcano istotną uwagę, wynikała ona z przyjętego przez badaczy schematu przemian rzeźby tego okresu i miejsca w nich, jakie przypisywano Piecie świdnickiej. Widziana była ona w sieci lokalnych zależności, jak i dalej biegnących powiązań z głównymi dziełami środkowoeuropejskiej plastyki początków XV wieku. Już w 1906 roku zauważono jej podobieństwo do monumentalnej wapiennej figury Piety z wrocławskiego kościoła Panny Marii na Piasku.¹¹ Precyzowano to, wskazując na bardzo bliskie układy szat w partii nóg Marii w obu grupach, zwłaszcza kaskad rurkowych fałdów opadających z kolan i drapowania miśowych fałdów między nogami, a także na gest opadającej bezwładnie prawej ręki Chrystusa.¹² Drugą wapienną Pietą wrocławską, którą uznawano za znaczącą inspirację dla twórcy dzieła w Świdnicy jest rzeźba (zaginiona) z kościoła św. Elżbiety. Miało to zresztą konsekwencje we wczesnym datowaniu dzieła ze Świdnicy z uwagi na to, że badacze reprezentujący takie stanowisko przyjmowali datę „1384”, zapisaną w źródłach wrocławskich, za prawdopodobny czas wykonania Piety z kościoła św. Elżbiety.¹³

Widziana w szerszej perspektywie Pietà świdnicka stała się elementem lub argumentem w budowanych koncepcjach ponadregionalnych związków artystycznych. Karl H. Clasen w ramach swojej teorii, mocno skrytykowanej i ostatecznie szerzej nieprzyjętej, o jednym głównym, wędrującym z Prus na południe Mistrzu Pięknych Madonn, sformułował pogląd o pruskiej genezie opisanego układu szat Marii w grupie Pietà. Piety z kościoła na Piasku i ze Świdnicy miały go powtarzać pod wpływem zaginionego pierwowzoru wykonanego przez Mistrza Pięknych Madonn po przybyciu na Śląsk.¹⁴ w jego ujęciu dziełem wzorcowym, wśród zachowanych do dzisiaj, miała być Pietà z kościoła Panny Marii w Gdańsku (z kaplicy św. Rajnolda), powtarzająca jeszcze inne, niezachowane dzieło „pierwsze”. Zabytki gdański, wymienione wrocławskie i rzeźba w Świdnicy łączone są także w ujęciu „pragocentrycznym”, w którym jako pierwowzory dla nich widziane są Piety z Baden (poważnie zniszczona w 1945) i nieznanego pochodzenia Pietà w Ermitażu. Albert Kuttal włączył tę ostatnią w *oeuvre* Mistrza Madonn z Krumlova. Pietà w Świdnicy była jednak dla niego już tylko dalszym, kolejnym „wariantem”.¹⁵ Inny z krytyków teorii Clasena, Gerhard Schmidt, odrzucił również tę zależność genetyczną na linii Gdańsk-Wrocław (Śląsk), ale nie zdecydował się na odwrócenie tego kierunku.¹⁶ Natomiast ku takiemu rozwiązaniu skłoniła się ostatnio Monika Jakubek-Rackowska, która stwierdziła, że „koncepcja Piety

gdańskiej – jeśli nie ona sama – wywodzi się ze środowiska śląskiego”. W tym kontekście wszakże, drewnianą Pietę świdnicką, będącą dla gdańskiej (z wapienia i sztucznego kamienia) najbliższym kompozycyjnie odpowiednikiem (poza gestem opuszczonej prawicy Chrystusa i w konsekwencji także lewicy Marii), łączyłaby z gdańskim dziełem jedynie „realizacja wspólnego modelu”, a nie „bezpośrednia zależność warsztatowa”.¹⁷

Wzory, do których odnoszono Pietę świdnicką, uzupełnia jeszcze wątek tradycyjny czy retrospektywny. Wielokrotnie wskazywano bowiem na znaczenie, jakie dla jej koncepcji kompozycyjnej i ekspresji mogła mieć monumentalna śląska Pietà z kościoła klasztoru Cystersów w Lubiążu z około 1370 roku.¹⁸ Jak to ujął Janusz Kębłowski, Piękne Piety „utraciły dramatyzm przedstawień Piet wcześniejszych (...). Jedynie w niektórych, jak na przykład w Piecie w Świdnicy (...) przetrwała monumentalna powaga i tragizm Piety lubiąskiej”.¹⁹

Ponieważ już ponad sto lat temu rozpoznano przynależność rzeźby ze Świdnicy do nurtu stylowego początków XV wieku, to nieustannie zakłopotanie połączone z zainteresowaniem i próbą wyjaśnienia wzbudzała umieszczony na jej podstawie (wykonanej z innego materiału i ewidentnie nie gotyckiej) napis z datą, wskazujący na późniejsze powstanie. Brzmi on „Origo hujus 1499 Imaginis est”. Zgodnie rozpoznawano barokową proveniencję podstawy, choć różnie ją datowano.²⁰ Wtórność napisu w stosunku do przyjmowanego czasu powstania rzeźby kusiła, by próbować znaleźć wyjaśnienie dla podawanej daty jako wprawdzie błędnie zapisanej w wyniku pomyłki odczytu średniowiecznego źródła, ale zawierającej jakieś jądro prawdy. Stąd propozycje odczytywania jej sensu jako roku 1399,²¹ 1409,²² 1422,²³ czy, jak uczynił to Dieter Grossmann, wariacyjnie (1409, 1429, 1439 lub nawet 1422 czy 1433), wskazując zarazem *expressis verbis* na całkowitą nieskuteczność takich domysłów.²⁴

Problematyczną, co zaskakujące, okazała się również kwestia materiału, z którego wykonano Pietę w Świdnicy. Ta drewniana rzeźba nie stała bowiem przed konserwacją ani teraz nie stoi wysoko, więc możliwy był kontakt haptyczny i proste sprawdzenie. Choć już Lutsch podał w 1889 roku jako materiał drewno,²⁵ to z niezrozumiałych względów nawet trzydzieści lat później określany on był jako wapień.²⁶ Fantazyjnie połączył to spis Dehia jako „Holz und Stuck”.²⁷ Pozostali badacze, jeśli pisali o materiale, to o drewnie. Tym bardziej dziwi niedawna informacja, że materiałem jest jakoby „wapień polichromowany (wtórnie)”, zwłaszcza w kontekście wyrażonego przypuszczenia, że miejscem wykonania mógłby być warsztat zlokalizowany w Świdnicy.²⁸

Historia

Omawiana Pietà jest jednym z nielicznych dzieł snycerki gotyckiej, które przetrwało z bogatego niegdyś wyposażenia świdnickiego kościoła parafialnego. Nie wiemy niestety, gdzie w jego wnętrzu była ustawiona w okresie między XV a końcem XVIII wieku. Sama fara należała w średniowieczu do największych i najbogatszych kościołów tego typu na

Śląsku. Świątynia ta, powstała zasadniczo w obrębie 2 i 3 tercji XIV stulecia, odzwierciedlała swą skalą i bogatym programem rzeźby architektonicznej pozycję i ambicje zrazu panujących na Świdnicy książąt, Bolka II świdnicko-jaworskiego i potem wdowy po nim, Agnieszki, a następnie także wspierających ich patronat patrycjuszy i mieszczan świdnickich. Przez cały ten okres fara pozostawała zarazem pod kościelnym patronatem klarysek wrocławskich, do których należało prawo obsady proboszcza.²⁹ W 1629 roku, po kilkudziesięcioletnim epizodzie protestanckim, kościół przekazano Towarzystwu Jezusowemu, które założyło też przy nim swoje kolegium. Niejako konsekwencją tego była postępująca intensywnie od około 1681 roku gruntowna barokizacja wnętrza, która pociągnęła za sobą usunięcie niemal całego ruchomego wyposażenia z epoki gotyku.³⁰ Z istotnych dzieł o charakterze kultowym przetrwały: okazała nastawa ołtarzowa z 1492 roku z główną sceną Zaśnięcia Panny Marii,³¹ znajdująca się na piętrze w relikwiowej kaplicy będącej pod zarządem bractwa Maryjnego, następnie otoczony kultem co najmniej od XVII wieku późnogotycki obraz tablicowy Matki Boskiej z Dzieciątkiem (ok. 1500),³² który w następnym stuleciu ujęto kunsztowną oprawą architektoniczno-rzeźbiarską ołtarza w kaplicy rzeźników, oraz właśnie Pietà.

Mimo że grupa Marii z ciałem Chrystusa to obiekt okazały i niewątpliwie skupiający na sobie uwagę wiernych, nie została zauważona przez wizytatorów biskupich w 1666/67 roku, choć wymienili oni wspomniany wyżej ołtarz Maryjny.³³ Dla znajomego dobrze Świdnicę Ephraima Naso, rektora tutejszej szkoły i potem burmistrza, godny wzmianki okazał się ponadto kultowy obraz Madonny, wówczas jeszcze nie w kaplicy, lecz wiszący na filarze w pobliżu kroielnicy i wejścia do kościoła. Niewątpliwie przyczyną były dokonujące się za jego sprawą cudowne wydarzenia, których opisy przytoczono „über dem Bildnisse (mit Blute überstrichen)”.³⁴ Natomiast zapewne najwcześniejsza, znana nam wzmianka na temat Piety pojawiła się dopiero pod koniec XVIII wieku. Jej autor, również świdniczanin, Johann Wilhelm Andreas Kosmann, pisząc o znajdującej się w kościele rzeźbie Piety skupił się w dużej mierze na opisie siły jej oddziaływania na „eine eifrige Katholikin”, którą zaobserwował przed figurą w trakcie żarliwej modlitwy.³⁵ Samej rzeźbie poświęcił również kilka zdań, odnoszących się do jej usytuowania i wyglądu. Rzeźba miała się znajdować na ołtarzu garnarczy czy też garncarza (Töpfersaltar), a właściwie opis utożsamia ten ołtarz z samą rzeźbą. Taki ołtarz nie jest niestety znany z żadnych wcześniejszych źródeł ani późniejszych opracowań, nie wiemy też, gdzie był usytuowany. Dalej następuje opis: „Ołtarz ten jest dziełem miejscowego garncarza o nazwisku Wunsch, który wykonał go z samej gliny, ukazał na nim Matkę Marię z ciałem Chrystusa w niezwyklej wielkości i ustawił w tym kościele. Jest on w swoim rodzaju prawdziwym majstersztykiem; wyblądłe ciało Chrystusa, jego oblicze wyrażające świętą niewinność, najwyższy smutek Matki, jej boleść z powodu niesprawiedliwości jej własnej nacji, wreszcie potok łez, który toczy się z jej oczu, to wszystko (...) co także u nie-katolików

znajduje tu siła wyobraźni, skłania każdą uważną osobę do słodkiej, z rozkoszą powiązanej melancholii”.³⁶ Mimo że historia powstania rzeźby brzmi raczej fantastycznie, wydaje się, że musi chodzić o interesującą nas gotycką Pietę. Nic bowiem nie wiadomo o istnieniu kiedykolwiek w tym kościele innej niezwykle wielkiej („in ungewöhnlicher Größe”) grupy rzeźbiarskiej o tym temacie. Autor opisu należał do osób wykształconych, był nauczycielem w świdnickim liceum, a także członkiem stowarzyszenia naukowo-literackiego w Marburgu nad Lahnem.³⁷ Co ciekawe, można potwierdzić istnienie w Świdnicy w 3 ćwierci XVIII stulecia osoby garncarza Wunscha (vel Wünscha). Otóż, gdy w 1776 roku w związku z likwidacją kolegium jezuickiego zniszonego edyktem królewskim dokonywano rozliczeń jego aktywów i pasywów, wśród osób, którym jezuici winni byli różne sumy znalazł się wymieniony mistrz garncarski Wunsch z kwotą 900 talarów.³⁸ Nie wiadomo czego dotyczył ten dług, mogły to być różne prace lub dostarczone jezuitom wyroby. Jednak w związku z niejasną informacją przekazaną przez Kosmanna można przypuszczać, że garncarz okazjonalnie przyjmował też inne zlecenia. W przypadku Piety jego zaangażowanie i inicjatywę związaną z tą rzeźbą potwierdzają kolejne lokalne doniesienia kronikarskie. W 1830 roku Franz Görlich, świdnicki ksiądz, w druku uświetniającym jubileusz 500-lecia fary pisał, że pod koniec okresu, w którym kościół przez 14 lat nie pełnił funkcji sakralnych i użytkowany był jako magazyn przez rząd pruski, garncarz Wunsch wyrobił z gliny w 1772 roku Matkę Boską trzymającą Zbawiciela na kolanach. Dodał, że Wunsch został pochowany przed „tym ołtarzem”.³⁹ Trzykrotne powtórzenie tych informacji, zawierających nieco zróżnicowane, ale prawdopodobne szczegóły i niedużą odległość czasową pierwszej z nich od opisywanego faktu nakazuje nie traktować ich jako wymysłu czy legendy. Kościół farny, co podkreślają kroniki, stał przez 14 lat nieużytkowany liturgicznie do 1772/73 roku, pełniąc w trakcie i po III wojnie śląskiej funkcję magazynu. W tym czasie nie było też w mieście jezuitów, którym nakazano opuszczenie kolegium w 1758 roku. Zgodnie podkreśla się opłakany stan kościoła, wymagający poważnych napraw. W takiej sytuacji pobożna inicjatywa rzemieślnika garncarskiego, mająca na celu odnowienie (nie wykonanie!) istniejącej starej rzeźby dewocyjnej zyskuje na prawdopodobieństwie. Znając dzisiejszy stan rzeźby i wyniki prac konserwatorskich, które nie wykazały żadnych uzupełnień wykonanych w glinie, można wyrazić przypuszczenie, że wytworem garncarza, powstałym w 1772 roku najprawdopodobniej jest późnobarokowa w formach podstawa Piety z cytowaną wyżej inskrypcją (il. 26). Jej sarkofagowy kształt, wolutowo ujęte narożniki, krój pisma, a przede wszystkim typ ulistnionych gałązek i umieszczone centralnie ornament o charakterze *rocaille* bardzo dobrze pasują stylistycznie do rzemieślniczej roboty lat 70. XVIII wieku.⁴⁰

Zapewne usytuowanie tego „ołtarza”, tworzonego przez ceglaną, otynkowaną podmurówkę o wysokości około 1,2 m z grupą Pietà ustawioną na opisanej podstawie, nie zmieniło się w przeciągu następnego stulecia. Można więc

zakładać, że co najmniej od około 1772 roku znajdował się on w pierwszym od zachodu przeszle północnej nawy, przy ścianie północnej pod oknem, co poświadczają opisy wnętrza oraz fotografie z końca XIX i początków XX wieku.⁴¹ Fotografie te dają nam też informację o zmianach następujących w sposobie oprawy Piety. Najstarsza z nich, sprzed 1903 roku, ukazuje figurę w ażurowym, neogotyckim obramowaniu, z tłem malowanym we wzór brokatowej tkaniny, którą zamykał od góry napis z wezwaniem z litanii loretańskiej „Ora pro nobis mater (...)”. Na fotografii widać ówczesną polichromię Piety z płaszczem pokrytym gwiazdami i jego krawędziami ozdobionymi pasem arkadek ze stylizowanymi kwiatami.⁴² Ten stan można wiązać z restauracją rzeźby ukończoną w 1870 roku z inicjatywy proboszcza Hugona Simona (1865–1897).⁴³ W ramach następnej renowacji wnętrza w latach 1907–1909 wymieniono tło obramowania, zastępując je malowanym ornamentem z przecinających się okręgów z umieszczonymi naprzemiennie w nich stylizowanymi, zwieńczonymi krzyżami znakami A i Ω. Pietà otrzymała wówczas nową polichromię w intensywniejszych kolorach i bez ornamentów. Prace przeprowadzał wrocławski malarz i konserwator A. Baecker.⁴⁴ Usunięcie neogotyckiej ramy musiało nastąpić w latach 60. XX wieku.⁴⁵ Na obecnym miejscu w nawie południowej rzeźba wraz z podstawą przeniesiona została po konserwacji w 2002 roku.

Konserwacja 2002 roku. Wyniki

Prace konserwatorskie wykonał w okresie 15.08. do 30.11. 2002 roku zespół w składzie Jolanta Dudała, Renata Szelwach i Jan Szelwach.⁴⁶ Była to pierwsza kompleksowa konserwacja tego zabytku, po której zdecydowano się również na zmianę jego umiejscowienia w kościele z uwagi na niekorzystne warunki w dotychczasowym miejscu ustawienia w północnej nawie.

Pietà to pokaźna rzeźba o zbliżonej wysokości i szerokości około 180 cm i głębokości maksymalnej około 50 cm.⁴⁷ Przeprowadzone badania pozwoliły na ustalenie materiału, konstrukcji i technologii wykonania rzeźby wraz z pokrywającą ją polichromią. Zasadnicza część grupy figuralnej została wykonana w kłocu drewna lipowego: figura Marii wraz z podstawą, tors Chrystusa od szczytu łuku żebrowego po biodra okryte perizonium włącznie i wraz lewą nogą (bez stopy), a także wyprowadzone fragmenty siedziska tronu po obu stronach Marii (il. 30). Do tej monolitycznej części dosztukowano co najmniej osiem elementów wyrzeźbionych w osobnych kawałkach drewna: głowę Chrystusa z ramionami i górną partią klatki piersiowej do linii łuku żeber, lewe ramię Chrystusa, jego prawe udo (bez kolana) z niewielkim fragmentem perizonium, każda z nóg Chrystusa od kolana po stopę osobno, po obu stronach postaci Marii dolne, boczne sfałdowania jej płaszcza oraz fragment jej prawego ramienia (od okolicy łokcia po rękę). Ponadto zakończenia siedziska po lewej i prawej stronie montowane są do bloku rzeźby każdorazowo z trzech osobnych desek. Główny klocek konstrukcyjny został wydrążony od tyłu. Drażnienie rozpoczyna się w nasadzie szyi i dwoma uskokami rozszerza się w partii

torsu Marii oraz siedziska (il. 31). W jej głowie znajduje się otwór służący do mocowania w ławce snycerskiej, który następnie zamknięto wygładzonym czopem. Wszystkie części są łączone zapewne drewnianymi kołkami (częściowo widocznymi) i klejem. Całą grupę oraz tron obłożono rzadko tkanym płótnem lnianym i pokryto białą zaprawą klejową (biel ołowiana i kreda). Z pomocą płótna nasączonego zaprawą zamaskowano także miejsca, w których nastąpiło przebicie powierzchni przy rzeźbieniu oraz wykonano fragment materii płaszcza Marii spływającej z jej prawego ramienia. Grubość warstwy gruntu różnicowano: cieńsza jest między innymi na plecach Chrystusa, na jego nogach i dłoniach, na bocznych partiach ramion Marii i jej welonu. Ostatnia warstwa białego gruntu pokryta została następnie przeklejeniem w kolorze żółtawym. Powierzchnie odpowiadające odsłoniętym partiom ciała potraktowano starannie, poddając je gładzeniu i polerowaniu. Z kolei niektóre powierzchnie szat (perizonium, maforium) opracowano w zaprawie gruntowej z pomocą narzędzia, którym wykonano regularne, drobne rowkowania. Zmarszczenia skóry były rzeźbione najpierw w drewnie, a następnie dodatkowo modelowane w gruncie. Na tak przygotowane powierzchnie nałożono warstwy temperowej polichromii oraz złocień, które odkryto pod wtórnymi przemalowaniami olejnymi z XIX i XX wieku. Zidentyfikowano dwie warstwy malarskie, które najpewniej pochodzą z epoki gotyku. Pierwsza z nich łączona jest z czasem powstania rzeźby, druga z jej renowacją, najpewniej z 1499 roku. Pierwsza polichromia nie zachowała się wystarczająco dobrze, w związku z tym zdecydowano się na tylko częściowe jej odsłonięcie (złocenia krawędzi, suknia Marii) i prezentację drugiej warstwy chronologicznej. Odkrytki pokazały jednak, że ta najstarsza pierwotna polichromia była o wiele bardziej zróżnicowana niż kolejna. Karnacje miały odcień różowo-ugrowy, a krew wypływająca z ran Chrystusa jaskrawo cynobrowy. Suknia Marii była jaskrawo czerwona z laserunkowo kładzionym kraplakiem, ze złotym oblamowaniem dekoltu. Jej płaszcz w kolorze białym ze złotą lamówką był zdobiony wytłaczanym w zaprawie (zarówno na płaszczyznach, jak i na grzbietach fałd) delikatnym, złożonym ornamentem o wzorze brokatowym z motywem rombów (zlokalizowany np. na kolanie lewej nogi) o długości kilkunastu centymetrów, których powierzchnia wzbogacona była fakturą drobnych równolegle biegnących żłobkowań „imitujących przebieg nitek naturalnej tkaniny”.⁴⁸ Perizonium Chrystusa było również kremowobiałe z zachowanymi śladami czerwieni. Jego karbowany brzeg był złożony, podobnie jak karbowania maforium. Złocenia, także krawędzi płaszcza, kładzione były na czerwonym podkładzie klejowym i polerowane. Korona cierniowa utrzymana była w jasnej zieleni i miała mocowane w niej ciernie (oryginalne niezachowane). Czerń zidentyfikowano na obuwiu Marii oraz na tronie (może z elementami barwy brązowej), którego boki, mniej więcej do połowy ich szerokości, przesłonięte były przez namalowane spływy materii białego płaszcza.

Po upływie niecałych stu lat od wykonania rzeźby i polichromii zdecydowano się na całkowitą zmianę jej ko-

lorystyki. Stan dzieła wymagał dodatkowych zabiegów wzmacniających. Najpewniej pod wpływem zmian temperatury i wilgotności pojawiły się szczeliny w miejscach połączeń poszczególnych części rzeźby. Spięto je dziścioma metalowymi klamrami o długości od 2,5–3,5 cm (tors, lewe ramię, pod kolaniem i na perizonium Chrystusa oraz po bokach płaszcza Marii). Największą szczelinę na torsie Chrystusa wypełniono zaprawą klejową zmieszaną z mączką drzewną. Wszystkie te działania ukryła nowa polichromia temperowa, którą pokryto całą rzeźbę za wyjątkiem sukni i obuwia Marii. Karnacje otrzymały dużo ciemniejszy odcień: ciało Chrystusa pomalowano w barwach „ugrowo-oliwkowych, twarz nieco ciemniejsza niż pozostałe partie karnacji. Plastyka ciała modelowana przez zielonkawę szarości i grafitowe żyły przeplatające się na dłoniach i nogach. Wyraźne ukrwienie ran, malowane odcieniem żelazowej czerwieni. Korona cierniowa w odcieniu ciemnej zieleni (...)”.⁴⁹ Wyraz całości zdecydowanie zmienił nowy kolor płaszcza Marii, pomalowanego na błękit przy użyciu smalty⁵⁰ – pigmentu stosowanego od XV wieku w malarstwie tablicowym.⁵¹ Maforium i perizonium otrzymały kolor jasnej szarości. We wszystkich tych częściach szat powtórzono złocenia ich brzegów, na czerwonym podkładzie i polerowane. Włosom nadano kolor ciemnobrązowy. Na przedniej stronie tronu, podobnie jak poprzednio, namalowano spływające partie płaszcza, natomiast zmieniono kolorystykę ścian tronu oraz jego podstawy na „odcienie brązowo-zielone z akcentami czerwieni”.⁵²

Wykonanie tych napraw i drugiej warstwy polichromii można z dużą pewnością umieszczać w roku 1499. Taka data zaopatrzona w inskrypcję została bowiem dwukrotnie wymalowana wewnątrz wydrążenia w figurze.⁵³ Na podstawie załączonych do dokumentacji konserwatorskiej fotografii możemy te napisy, namalowane dosyć szerokim pędzlem i dotąd nieodczytane, odczytać jak poniżej.

- 1) w wysklepieniu wydrążenia (il. 34): „1899 verneuet”
- 2) w wydrążeniu, z boku, po lewej stronie, na wysokości biodra Marii i górnej partii siedziska tronu, pionowo, z góry na dół (il. 35): „das pild ist verneuet / jm neun und neunzigsten jar / ·1·4·9·9·”.

Jak widać na fotografii, data w drugiej inskrypcji jest lekko obcięta w wyniku jakiejś późniejszej ingerencji, polegającej na wyrównaniu (?) zniszczonych partii tylnych krawędzi figury. To działanie oraz położenie kolejnej warstwy malarskiej należałoby wiązać z opisaną wyżej jakąś formą renowacji figury w związku z jej nową aranżacją w 1772 roku.⁵⁴

Podsumowanie

Dzięki przeprowadzonej przed czterema laty konserwacji Pięty uzyskaliśmy szereg informacji, które pozwoliły wyjaśnić niektóre zagadkowe lub sporne kwestie, różnie dotąd interpretowane. Przede wszystkim należy odrzucić wszelkie spekulacje na temat prawdziwej daty powstania „ukrytej” niejako w domniemanej błędnie przepisanej dacie w inskrypcji na barokowej podstawie. Umieszczony tam rok „1499” może być odtąd traktowany wyłącznie jako

powtórzenie informacji o renowacji rzeźby („ten obraz został odnowiony w dziewięćdziesiątym dziewiątym roku 1499”), którą wymalowano wewnątrz wydrążenia w plecach figury. Ponieważ w 2002 roku nie pobrano materiału do dendrochronologii (prawdopodobnie zresztą z powodu znacznego wydrążenia pierwotnego kłosa drewna nie dałoby się uzyskać odpowiedniej próbki), możemy w staraniach o określenie czasu powstania dzieła nadal liczyć wyłącznie na analizy formalno-stylowe i porównawcze. Te będą przeprowadzane zapewne jeszcze niejednokrotnie. Z dzisiejszej perspektywy nie wydaje się prawdopodobne lokowanie tej rzeźby w chronologii równoległej do przyjmowanego datowania kluczowych dzieł stylu pięknego na Śląsku, zwłaszcza tych wykonanych w wapieniu, czyli około 1400 roku. Nie wydaje się także konieczne postrzeganie jej jako wyłącznego, naśladowczego następstwa wielkiej Piety z wapienia wykonanej do kościoła kanoników regularnych Panny Marii na Piasku we Wrocławiu. Choć podobny jest schemat kompozycji szat w partii nóg Marii i układ ciała Chrystusa z opadającą jego prawą ręką, raczej niespotykany w kamiennych Pietach tego czasu, to słuszne wydaje się dawne spostrzeżenie o znaczeniu w tym przypadku wzoru monumentalnej, drewnianej Piety z Lubiąży, i to dla obu wymienionych rzeźb. Dla zamawiającego Pietę świdnicką oraz dla jej twórcy to dzieło z około 1370 roku mogło służyć jako model czy wzór. Jego ranga wynikała niewątpliwie z kultowej otoczki lubiąskiej Piety, która już wówczas, to jest w drugiej ćwierci XV stulecia mogła być łączona legendarnie ze świętą Jadwigą, jak to przekazała tradycja z okresu baroku. Niezależnie od tego, czy Pietà „lubiąska” znajdowała się wtedy w Lubiąży czy może w Trzebnicy,⁵⁵ jej legenda i mistyczna aura mogły powodować chęć posiadania dzieła o charakterze kopii. Ówczesne pojęcie kopii nie wykluczało zarazem zmieszania elementów zaczerpniętych z naśladowanego pierwowzoru z bieżącą stylistyką i charakterystycznymi aktualnymi motywami. To co mogło decydować o czytelności związku między naśladowaną Pietą a nowym dziełem dla Świdnicy to trzy elementy podstawowe: skala, układ ręki Chrystusa i układ szat Marii. Niezwykła, żeby nie powiedzieć potężna, ponadnaturalna skala rzeźby jest w szerokim okresie stylu pięknego bezprecedensowa. Zbliżone wysokości są natomiast główne Piety czternastowieczne ze schodkowo ułożonym ciałem Chrystusa (Salmdorf 186 cm; Straubing 185 cm; Veste Coburg 175 cm; Jihlava 167 cm; Lubiąż 162 cm). Wrocławska Pietà z kościoła Panny Marii (wys. 149 cm) i gdańska z kaplicy św. Rajnolda w kościele Mariackim (wys. 145 cm) stanowią niewątpliwie zdecydowane wyjątki wśród kamiennych Piet okresu pięknego stylu, ale są i tak „o głowę” niższe niż świdnicka. Wszystkie wymienione wielkie czternastowieczne grupy Pietà charakteryzuje kompozycja z dramatycznym gestem bezwładnie zwisającej prawicy Chrystusa. Ten zaś, zauważmy, przejęty został do wrocławskiej Pięknego Piety z kościoła na Piasku w formie złagodzonej, którą powtórzono w kilku z jej naśladownictw, ale nie w Świdnicy, gdzie ma charakter historyzujący i współdecydował o czytelnym związku z ide-

owo-formalnym pierwowzorem. Układ szat spływających z kolan Marii w symetrycznych kaskadach rurkowych fałdów, z tworzącymi się między nimi fałdami misowymi, ma swoją genezę niewątpliwie w tak typowym schemacie Piet „heroicznych” czy „mistycznych”. Mistrz Piety ze Świdnicy, wykształcony z pewnością w okresie już ukształtowanego stylu pięknego, sięgnął niejako ponad mistrzowskimi i podziwianymi przez współczesnych Pięknymi Pietami tego czasu do modelu Piety mistycznej. Tu skala i dramatyczna ekspresja gestu miały znaczenie. Nie powtórzył on też dokładnie tak charakterystycznego dla wielu Pięknych Piet kształtu pełnej, okrągłej twarzy Marii, z typowym dla nich wyraźnym uniesieniem brwi, jak w Piecie z Piasku. Twarz Marii w Świdnicy jest bardziej pociągła i cierpka w wyrazie. Można to z jednej strony tłumaczyć reinterpretacją w duchu formuły stylu pięknego drastycznie ekspresyjnej twarzy Piety lubiąskiej, z drugiej zaś strony nowymi już tendencjami realistycznymi. Do tych cech, które widzieć należałoby raczej jako zwiastun przemian stylowych, a nie braku umiejętności w naśladowaniu formuły Pięknym Piet kamiennych, powinno się zaliczyć pewną sztywność czy kanciastość ruchu Marii zaznaczającą się w kompozycji jej górnej, nieco odchylonej do tyłu partii ciała wraz z głową. Widać w tym zasadniczą różnicę w stosunku do zestawianych z nią figur Piet z Wrocławia, Gdańska lub Ermitażu, które cechuje zdecydowana płynność linii i idealistyczna koncepcja estetyczna. Podobnie odróżnia od nich kompozycję Chrystusa w Świdnicy wyraźne obrócenie jego korpusu w stronę widza, co – poza znaczeniem prezentacyjnym w duchu symboliki eucharystycznej – uznać można za konsekwencję postawy znamionowanej realizmem i uwzględniającej efekt powodowany przez opuszczenie ręki. Zbliżony do Piety świdnickiej typ twarzy można dostrzec u Marii Bolesnej w scenie Ukrzyżowania na malowanym epitafium kanoników katedry wrocławskiej, które ostatnio datuje się na lata 20. XV wieku⁵⁶ (il. 32, 33). Wskazanie, najpewniej przez zleceniodawcę, na kultowy, acz nieaktualny stylowo pierwowzór, być może kojarzony z działalnością śląskiej patronki, daje się dobrze sytuować w atmosferze okresu husyckiego na Śląsku, gdy obserwować możemy tego rodzaju retrospektywne postawy obecne w sztuce.⁵⁷ Zatem nawet wczesne lata 30. XV stulecia mogłyby być brane pod uwagę jako czas wykonania, najpewniej w warsztacie wrocławskim, tej monumentalnej, niezwykle Piety. Lata 20–30. to czas rozkwitu monumentalnej plastyki drewnianej we Wrocławiu, której najbardziej znane przykłady to wielofiguralne grupy Ukrzyżowań przeznaczone na belki w łuku tęczy w kościołach.

Czy przyjmując taki przybliżony czas wykonania Piety dla Świdnicy można sensownie zaryzykować próbę powiązania jej z konkretną fundacją ołtarzową? Jak wiadomo wezwania ołtarzy niekoniecznie dają pewną wskazówkę co do ikonografii nastawy ołtarzowej.⁵⁸ Ponadto ta dewocyjnego typu rzeźba mogła na początku nie być powiązana z ołtarzem lub nigdy nie była.⁵⁹ w farze w Świdnicy pojawił się pod koniec XIV wieku ołtarz ku czci „Corporis Christi”,⁶⁰ zapewne powiązany z bractwem Bożego Ciała.⁶¹

Ołtarz ten zapewne znajdował się w pierwszej od wschodu kaplicy po stronie północnej.⁶² Z ołtarzem tym jako jego rektor związany był co najmniej od 1396 roku późniejszy proboszcz świdnicki Hieronim Probsthayn (1414–1422), także kantor kolegiaty Świętego Krzyża we Wrocławiu oraz potem kanonik opolski.⁶³ Czas jego urzędowania częściowo obejmuje proponowany tutaj czas powstania Pieti. Zarówno za niego, jak i jego następcy, Franza Czegenbeina (1423–1451),⁶⁴ pobożność pasyjna znalazła swój wyraz także w kolejnej fundacji związanej z kościołem parafialnym. W poszukiwaniu okoliczności zamówienia rzeźby nie bez znaczenia mogła być bowiem rozwijająca się za tych proboszczów, a powołana do życia w 1410 roku przez ich poprzednika, Johanna Colmasa (1394–1413), precentoria przy kościele cmentarnym św. Mikołaja, podległym farze i położonym niedaleko, na południowy-zachód od niej, przed murami miejskimi. Działalność religijna precentorii była ściśle powiązana z farą. Jej skład tworzył precentor i siedmiu mansjonarzy, których zadaniem było szerzenie kultu Najświętszej Panny Marii i Męki Chrystusa.⁶⁵ Jednym z siedmiu ołtarzy w kościele św. Mikołaja był ufundowany w 1430 roku ołtarz Bożego Ciała i Świętego Krzyża.⁶⁶ Zarówno z uwagi na cele religijne całej fundacji precentorii, jak i wezwanie tego ołtarza oraz czas, w którym się pojawił, byłoby to miejsce wprost idealne dla dzieła rzeźbiarskiego typu świdnickiej Pieti. Pasyjny charakter nabożeństw i religijności skupionej wokół precentorii i kościoła św. Mikołaja został rozbudowany w końcu XV stulecia dzięki wzniesieniu przy nim (1493) kaplicy Jerozolimskiej. Fundatorami byli bracia Bernwaldowie, Johann burmistrz świdnicki, a także Stanisław, proboszcz i do tego momentu także mansjonarz precentorii św. Mikołaja. W 1501 roku tenże Stanisław z siostrą Barbarą ufundowali przy kaplicy Jerozolimskiej nową precentorię z siedmioma mansjonariami. Obowiązkiem mansjonarzy było śpiewanie godzinek i oficjum „de St. Cruce seu Passione Domini” w krypcie fary.⁶⁷ Dalsze dzieje obu precentorii i związanych z nimi kaplic przed murami naznaczone są kryzysem związanym z przejściem fary w ręce protestanckie, z czym wiązała się decyzja o rozparcelowaniu precjozów i wyposażenia między ratusz, franciszkanów i farę. Kościół św. Mikołaja i towarzyszące mu kaplice i zabudowania ostatecznie zostały rozebrane przy rozbudowie umocnień Świdnicy jako twierdzy pruskiej w połowie XVIII wieku.⁶⁸ Czy zatem Pietà była przeznaczona pierwotnie dla tej intensywnie rozwijanej w 1 połowie XV wieku fundacji religijnej, czy też od razu dla fary, stała na mniejszym ołtarzu, czy też niezależnie od niego? Być może nie uda się tego nigdy rozstrzygnąć. Niewątpliwie jednak jest świadectwem skomplikowania procesów i złożonych okoliczności jakie mogły wpływać na ostateczny kształt średniowiecznego dzieła sztuki.

- 1 Erich Wiese, *Schlesische Plastik vom Beginn des XIV. bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts*, Leipzig 1923, s. 44, 79, tabl. XXII, 2; Idem, *Die Plastik*, w: *Die Kunst in Schlesien*, Berlin 1927, s. 170; Hubertus Lossow, *Das Vesperbild in Schlesien*, in: *Kunst- und Denkmalpflege in Schlesien* (2. Veröffentlichung Niederschlesien), Breslau 1939, s. 72, 73, 80, 81, il. 44; Tadeusz Dobrowolski, *Sztuka na Śląsku*, Katowice – Wrocław 1948, s. 112.
- 2 Georg Dehio – Gustav von Bezold, *Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst. 15. Jahrhundert*, Berlin 1905, s. 104, Taf. 6, I; Wilhelm Pinder, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, t. 1, Potsdam 1924, s. 175, 223, 227, il. 150; Georg Weise, *Mittelalterliche Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums und ihre nächsten Verwandten*, Reutlingen 1924, s. 51–52; Wolfgang Krönig, *Rheinische Vesperbilder aus Leder und ihr Umkreis*, Wallraf-Richartz-Jahrbuch 24, 1962, s. 187–188; Albert Kutal, *České gotické sochařství 1350–1450*, Praha 1962, s. 136, przypis 349; Dieter Grossmann, *Imago Pietatis*, in: *Stabat Mater. Maria unter dem Kreuz in der Kunst um 1400* (Ausstellung im Salzburger Dom 1. Juni bis 15. September 1970), Salzburg 1970, s. 38, 40; Idem, *Werkverzeichnis*, in: *Stabat Mater...*, s. 73; Karl Heinz Clasen, *Der Meister der Schönen Madonnen. Herkunft, Entfaltung und Umkreis*, Berlin – New York 1974, s. 111, 213, il. 22.2; Janusz Kęmbowski, *Polska sztuka gotycka*, Warszawa 1976, s. 151; Idem, *Dzieje sztuki polskiej. Panorama zjawisk od zarania do współczesności*, Warszawa 1987, s. 44; Monika Jakubek-Raczkowska, *Rzeźba gdańska przełomu XIV i XV wieku*, Warszawa 2006, s. 105, 107, 109, il. 47a-b; Katarzyna Zalewska-Lorkiewicz, *Rzeźba, malarstwo, rzemiosło artystyczne*, in: *Szczesny Skibiński – Katarzyna Zalewska-Lorkiewicz, Sztuka polska*. Gotyk, Warszawa 2010, s. 337.
- 3 Hans Lutsch, *Die Kunstdenkmäler der Landkreise des Reg.-Bezirks Breslau*, Breslau 1889, s. 205; Idem, *Schlesiens Kunstdenkmäler*. Textband, Breslau 1903, s. 129; Georg Dehio (ed.), *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, Berlin 1906, s. 398; Idem (ed.), *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, Berlin 1928?, s. 437; Józef Pilch, *Zabytki architektury Dolnego Śląska*, 1978, s. 267; Józef Pater (ed.), *Katalog ruchomych zabytków sztuki sakralnej w Archidiecezji Wrocławskiej*, t. II, Wrocław 1982, s. 93; Józef Pilch, *Leksykon zabytków architektury Dolnego Śląska*, Warszawa 2004, s. 350; E. Badstübner – D. Popp – A. Tomaszewski – D. von Winterfeld (eds.), S. Brzezicki – Ch. Nielsen (co-eds.), *Dehio-Handbuch der Kunstdenkmäler in Polen. Schlesien*, München – Berlin 2005, s. 928 (autor: Artur Hryniewicz).
- 4 Johann Wilhelm Andreas Kosmann, *Die Geschichte der Stadt Schweidnitz. Ein Lesebuch für die mittlere Jugend*, Breslau 1786, s. 73–74; Ewald Wernicke, *Baugeschichte der katholischen Pfarrkirche zu Schweidnitz*, Breslau 1874, s. 26; Josef Langer, *Die katholische Pfarrkirche zu St. Stanislaus und St. Wenceslaus in Schweidnitz. Festschrift zur Vollendung der Wiederherstellung der Kirche*, Schweidnitz 1909, s. 8–9; Hermann Hoffmann, *Die katholische Pfarrkirche in Schweidnitz*, Schweidnitz 1930, s. 27; Danuta Hanulanka, *Świdnica (Śląsk w zabytkach sztuki)*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1961, s. 68, il. 21 (w 2 wydaniu z 1973 r., s. 69–72); Danuta Hanulanka, *Sztuka Świdnicy*, in: *Wacław Korta* (ed.), *Świdnica. Zarys monografii miasta*, Wrocław – Świdnica 1995, s. 228;
- 5 Mateusz Kapustka, *Złota epoka Luksemburgów*, in: Andrzej Niedzielenko – Vít Vlnas (eds.), *Śląsk – perła w Koronie Czeskiej*. Trzy okresy świetności w relacjach artystycznych Śląska i Czech (Katalog wystawy Legnica – Praga) 2006, s. 20; K. Zalewska-Lorkiewicz, *Rzeźba* (jak przyp. 2), s. 337.
- 6 Bogusław Czechowicz, *Pietà I.2. 38.* (hasło), in: *Śląsk – perła w Koronie Czeskiej* (jak przyp. 5), s. 68–69, gdzie m.in. źle określony materiał i błędnie zacytowana inskrypcja z cokołu.
- 7 Jolanta Dudała, *Dokumentacja prac konserwatorskich i restauratorskich. Rzeźba drewniana „Pietà” I poł. XV w. (?) z Kościoła p.w. św. Stanisława B.M. i św. Wacława M. w Świdnicy*, Nysa 15. 11. 2002 (maszynopis), kopia w posiadaniu autora. Pani mgr Jolancie Dudale uprzejmie dziękuję za udostępnienie pracy i zgodę na wykorzystanie i prezentację jej wyników.
- 8 H. Hoffmann, *Die katholische* (jak przyp. 4).
- 9 H. Lutsch, *Die Kunstdenkmäler* (jak przyp. 3): „angeblich von 1499”; aktywny w świdnickim kościele malarz i konserwator J. Langer, *Die katholische Pfarrkirche* (jak przyp. 4), uznał napis za „sfalszowany”, a samo dzieło za starsze.

- 10 B. Czechowicz, *Pietà* (jak przyp. 6): „ok. 1390–1400”; G. Dehio, *Handbuch* (jak przyp. 3): „um 1400”; H. Lossow, *Das Vesperbild* (jak przyp. 1); T. Dobrowolski, *Sztuka* (jak przyp. 1); Hanulanka, *Sztuka* (jak przyp. 4): około 1400; E. Wiese, *Schlesische* (jak przyp. 1): „nach 1400” (s. 79), „nach 1410” (s. 104); W. Krönig, *Rheinische* (jak przyp. 2): „Frühzeit des 15. Jahrhunderts”; M. Jakubek-Raczkowska, *Rzeźba gdańska* (jak przyp. 2): „początek XV wieku” (w podpisie ilustracji); D. Grossmann, *Werkverzeichnis* (jak przyp. 1): „um 1410”; G. Dehio – G. v. Bezold, *Die Denkmäler* (jak przyp. 2): „nach 1410”; K. H. Clasen, *Der Meister* (jak przyp. 1): „1 V. 15. Jahrh.”; D. Hanulanka, *Świdnica* (jak przyp. 4): „około lat 30. tych XV wieku”.
- 11 G. Dehio, *Handbuch* (jak przyp. 3).
- 12 E. Wiese, *Schlesische* (jak przyp. 1), s. 44; W. Pinder, *Die deutsche Plastik* (jak przyp. 1), s. 175; H. Lossow, *Das Vesperbild* (jak przyp. 1), s. 80, inaczej niż wszyscy inni, widział zależność odwrotną, to jest Piety wrocławskiej od świdnickiej; D. Hanulanka, *Świdnica* (jak przyp. 4); D. Grossmann, *Werkverzeichnis* (jak przyp. 1), s. 73, Piety świdnicką widział nie jako bezpośrednie następstwo wrocławskiej rzeźby z Piasku, lecz rozwinięcie jej typu – „eine Weiterbildung des Sandkirchentypus”; K. H. Clasen, *Der Meister* (jak przyp. 1), s. 110–111; B. Czechowicz, *Pietà* (jak przyp. 6).
- 13 H. Lossow, *Das Vesperbild* (jak przyp. 1), s. 72–73, 80; T. Dobrowolski, *Sztuka* (jak przyp. 1), s. 112.
- 14 K. H. Clasen, *Der Meister* (jak przyp. 1), s. 110–111.
- 15 A. Kutal, *České gotické* (jak przyp. 1), s. 136, przypis 349.
- 16 Gerhard Schmidt, *Vesperbilder um 1400 und „der Meister der Schönen Madonnen”*, Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 31, 1977, s. 114.
- 17 M. Jakubek-Raczkowska, *Rzeźba gdańska* (jak przyp. 2), s. 107–108.
- 18 E. Wiese, *Die Plastik* (jak przyp. 1), s. 170: „gewisse Züge in die Schweidnitzer übergegangen sind”; H. Lossow, *Das Vesperbild* (jak przyp. 1), s. 72: „sich den monumentalen Vesperbildern anschliesst und doch innerlich längst zum neuen Typus gehört”, „übersteigt sie noch die Grösse der Leubuser”, „teilt sie mit ihr auch einige formale Eigenschaften. Vor allem der starr herunterhängende rechte Arm Christi findet sich hier wieder”; W. Krönig, *Rheinische* (jak przyp. 2), s. 188: „wesentliche Elemente des Steilsitz-Typus’ beibehalten sind” – ze wskazaniem na Lubiąż.
- 19 J. Kęłowski, *Polska sztuka* (jak przyp. 1), s. 151.
- 20 E. Wiese, *Schlesische* (jak przyp. 1), s. 79: XVIII w.; H. Lossow, *Das Vesperbild* (jak przyp. 1), s. 72: początek XVIII w.; B. Czechowicz, *Pietà* (jak przyp. 6), s. 68: 2 połowa XVII w. (?)
- 21 H. Lossow, *Das Vesperbild* (jak przyp. 1), s. 72; B. Czechowicz, *Pietà* (jak przyp. 6).
- 22 G. Weise, *Mittelalterliche* (jak przyp. 2), s. 51–52.
- 23 G. Dehio, *Handbuch* (jak przyp. 3), s. 928 (autor: Artur Hryniewicz).
- 24 D. Grossmann, *Imago Pietatis* (jak przyp. 2), s. 40: „Wo so zahlreiche Interpretationen möglich sind, kann keiner von ihnen irgendein Gewicht beigemessen werden”.
- 25 H. Lutsch, *Die Kunstdenkmäler* (jak przyp. 3).
- 26 G. Dehio – G. v. Bezold, *Die Denkmäler* (jak przyp. 2), w podpisie ilustracji; E. Wiese, *Schlesische* (jak przyp. 1), s. 79: „Kalkstein (?)”; G. Krönig, *Rheinische* (jak przyp. 2).
- 27 G. Dehio, *Handbuch* [edycja 1928?] – (jak przyp. 3).
- 28 B. Czechowicz, *Pietà* (jak przyp. 6), s. 68.
- 29 Johannes A. Kopietz, *Die katholische Pfarrkirche zu Schweidnitz und ihr Patronat*, Zeitschrift des Vereins für Geschichte und Alterthum Schlesiens 15, 1880, s. 164, 177–178, 182–185.
- 30 Przed barokizacją w kościele i kaplicach miało być 39 ołtarzy z retabulami, por. Ephraim Ignatius Naso, *Phoenix Redivivus Ducatum Suidnicensis et Jauroviensis*, Breslau 1667, s. 71.
- 31 *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters. Kritischer Katalog der Ausstellung in Breslau 1926*, Heinz Braune, Erich Wiese (eds.), Leipzig 1929, s. 40–43.
- 32 Por. Jacek Witkowski, „*Domina in Sole*”. Świdnicki obraz Madonny z Dzieciątkiem, w: Marmur dziejowy. Studia z historii sztuki (ofirowane Pani Profesor Zofii Ostrowskiej-Kęłowskiej), Poznań 2002, s. 49–52.
- 33 Joseph Jungnitz (ed.), *Visitationsberichte der Diözese Breslau. Archidiakonat Breslau, Teil I*, Breslau 1902, s.
- 34 Naso, *Phoenix Redivivus* (jak przyp. 30), s. 74. Witkowski (jak przyp. 32), s. 50–51.
- 35 Kosmann, *Die Geschichte* (jak przyp. 4), s. 73–74.
- 36 Ibidem, s. 73–74.
- 37 Według informacji na karcie tytułowej publikacji Kosmanna.
- 38 Hermann Hoffmann, *Die Jesuiten in Schweidnitz*, Schweidnitz 1930, s. 271.
- 39 Franz Görlich, *Versuch einer Geschichte der Pfarrkirche zu Schweidnitz*, Schweidnitz 1830, s. 97: „errichtet darin ein frommer Bürger, der Töpfer Wunsch, ein Denkmal seiner Kunstfertigkeit; er bildete die Mutter Gottes, welche den verschiedenen Erlöser auf dem Schooße hält, aus Thon (1772)”. Informację o tym podał też August Helbing, *Kurzgefasste populäre Chronik von Schweidnitz*, Schweidnitz 1869, s. 122: „errichtete der Töpfermeister Wunsch einen Altar von Thon, die Mutter Gottes mit dem Erlöser auf den Armen vorstellend.”
- 40 Omówione niżej prace konserwatorskie nie obejmowały barokowej podstawy, która była poddana renowacji odrębnie i przez inną osobę (prawdopodobnie Jerzego Czajora). Dokonana obecnie próba haptycznego określenia materiału, z którego wykonano podstawę uprawdopodobnia, że jest to grubościenna ceramika, pokryta zapewne pierwotnie, jak i teraz warstwą malarską nałożoną po wypaleniu.
- 41 J. Langer, *Die katholische Pfarrkirche* (jak przyp. 4), s. 8, 15; H. Hoffmann, *Die katholische* (jak przyp. 4).
- 42 Hans Lutsch, *Bilderwerk schlesischer Kunstdenkmäler*, Breslau 1903, Mappe I, Taf. 53,6; G. Dehio – G. v. Bezold, *Die Denkmäler* (jak przyp. 2), Taf. 6. I.
- 43 Alfons Nowack, *Hugo Simon*, w: Lebensbilder schlesischer Priester, Breslau 1928, s. 186.
- 44 Por. Foto-Marburg nr 22 359. *Bericht des Provinzial-Konservators der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien über die Tätigkeit vom 1. Januar 1905 bis 31. Dezember 1906*, Breslau 1907, s. 33; *Bericht des Provinzial-Konservators der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien über die Tätigkeit vom 1. Januar 1907 bis 31. Dezember 1908*, Breslau 1909, s. 43; J. Langer, *Die katholische Pfarrkirche* (jak przyp. 4), s. 8–9, 16, autor brał również udział w pracach restauratorskich w kościele (malarstwo ścienne) i wypowiedział się pejoratywnie na temat zastanej estetyki Piety: „häßliche Bemalung und die zimperlich kleinlich geschnitzte Umrahmung”.
- 45 Wzmiankuje ją jeszcze, z krytyczną oceną, D. Hanulanka, *Świdnica* (jak przyp. 4) (edycja 1961), s. 68 i il. 21. W edycji z 1973 r. ilustracja jest powtórzona, ale tekst nie wymienia już obramienia. Józef Pilch (ed.), *Prace konserwatorskie na terenie województwa wrocławskiego w latach 1945–1968*, Wrocław 1970, s. 126, tu ogólnie o prowadzonych w kościele pracach konserwatorskich, w tym w latach 1961–1965 przy wyposażeniu kościoła.
- 46 Inspektorem nadzoru była mgr Barbara Obelinda, jako rzeczoznawcy występowali mgr Ryszard Wójtowicz (konserwator) i dr Anna Ziomecka (historyk sztuki), jako konsultanci ksiądz dr Piotr Paweł Maniurka (historyk sztuki) i mgr Jerzy Czajor (konserwator), badania mikrochemiczne wykonali dr Jarosław Rogóż i mgr Adam Cupa z Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, por. J. Dudała, *Dokumentacja* (jak przyp. 7), s. 4, 27.
- 47 Pomiar własny; długość samej podstawy tronu wynosi ok. 149 cm. Pierwotna głębokość, przed przycięciem, była nieco większa. W literaturze podawane są bardzo różne wymiary od 180 do około 200 cm (zwykle tylko wysokość).
- 48 J. Dudała, *Dokumentacja* (jak przyp. 7), s. 17–18.
- 49 J. Dudała, *Dokumentacja* (jak przyp. 7), s. 19.
- 50 J. Dudała, *Dokumentacja* (jak przyp. 7), s. 18, ryc. 5, 8, 10.
- 51 Josef Riederer, *Die Smalte*, „Deutsche Farbenzeitschrift” 22 (9), 1968, s. 386–395, za: Sabina Brühlmann, *Cobaltblau. Werkstoffgeschichte und Werkstofftechnologie* [Schriftenreihe Konservierung und Restaurierung, Hochschule der Künste Bern], Bern 2003, s. 13 [http://www.idb.arch.ethz.ch/files/br_hlmann_cobaltblau.pdf; data dostępu: 8.4.2016].
- 52 J. Dudała, *Dokumentacja* (jak przyp. 7), s. 19.
- 53 J. Dudała, *Dokumentacja* (jak przyp. 7), s. 18.
- 54 J. Dudała, *Dokumentacja* (jak przyp. 7), s. 9, gdzie po dwóch warstwach z XV w. kolejne zostały określone jako już powstałe w wieku XIX i XX. Wydaje się jednak, że przynajmniej trzecią chronologicznie i pierwszą olejną można by widzieć jako efekt renowacji podjętej w 1772 r. Zidentyfikowane w niej pigmenty – biel ołowiowa, błękit pruski i biel cynkowa – byłyby już możliwe do zastosowania razem w polichromii rzeźby w tym czasie.

- 55 Por. Romuald Kaczmarek, *Das Vesperbild aus der Zisterzienserkirche in Leubus*, w: *Die Pietà aus Jihlava/Iglau und die heroischen Vesperbilder des 14. Jahrhunderts* (Disputaciones Moraviae 4), Milena Bartlová (ed.), Brno 2007, s. 65–68; Idem, *Monumentalna Pietà z kościoła klasztoru w Lubiążu*, in: Andrzej Kozieł (ed.), *Opactwo Cystersów w Lubiążu i artyści*, Wrocław 2008, s. 53–59.
- 56 Romuald Kaczmarek – Jacek Witkowski, *Ukřižování – epitař (?) dvou vratislavských kanovníků*, in: Andrzej Niedzielenko – Vít Vlnas (eds.), *Slezsko – perla v České Koruně. Tři období rozkvětu vzájemných uměleckých vztahů* (katalog), Praha 2006, s. 71–73, hasło I.2.44; Jan Klípa, *ymago de praga. Desková malba ve střední Evropě 1400–1430*, Praha 2012, s. 34–37.
- 57 Por. Jakub Kostowski, *Sztuka śląska wobec husytyzmu. Późnogotyckie świadectwa malarzkie*, „Artium Quaestiones” 5, 1991, s. 38, 40–42, 56. O pojawianiu się w Świdnicy „zwolenników czeskiego kacerstwa” i próbie przeciwdziałania ich wpływowi mówią dokumenty papieskie z maja 1432 r., por. Wincenty Urban, *Wykaz rejestrow Archiwum Archidiecezjalnego we Wrocławiu. Rejestry dokumentów parafii w Świdnicy (I)*, Studia teologiczno-histeryczne Śląska Opolskiego 6, 1978, s. 345.
- 58 B. Czechowicz, *Pietà* (jak przyp. 6), s. 69, wskazał cały szereg dat odnoszących się do fundacji ołtarzowych w farze, ale w wielu przypadkach nie mają one żadnego uzasadnienia dla związku z nimi przedstawienia typu Pietà; wyjątkiem byłyby te odnoszące się do ołtarza Bożego Ciała.
- 59 Por. Wojciech Marciński, *Przedstawienia dewocyjne jako kategoria sztuki gotyckiej*, Kraków 1994, s. 65–73, 77, 105 przyp. 120.
- 60 Fundacji i dotacji „omnipotentis Dei et Corporis Dominici pro honore” dokonał w 1396 r. Petrus Probisthayn, por. *Landbuch księstw świdnickiego i jaworskiego*, t. III, 1396–1407, Tomasz Jurek (ed.), Poznań 2007, nr 142.
- 61 W. Urban, *Wykaz* (jak przyp. 57), s. 327, wg rejestru w dokumencie z 18. 03. 1386 mowa jest o fundacji na rzecz „ołtarza Bractwa Bożego Ciała”. Wzmianki o kolejnych dotacjach na rzecz ołtarza określanego już wezwaniem Bożego Ciała występują w 1396, 1412, 1414, 1420 (poświadczenie wcześniejszych dotacji), 1421 i 1425 r., por. ibidem, s. 331, 337–338, 341–344.
- 62 Por. Hugo Simon, *Historia świdnickiej katedry pod wezwaniem św. Stanisława i św. Waława w Świdnicy*, in: Sobiesław Nowotny (ed.), *Świdnica 2004*, s. 74, 78.
- 63 W. Urban, *Wykaz* (jak przyp. 55), s. 331, 341, 343.
- 64 J. A. Kopietz, *Die katholische Pfarrkirche* (jak przyp. 29), s. 193–194.
- 65 J. A. Kopietz, *Die katholische Pfarrkirche* (jak przyp. 29), s. 168–175; Leonhard Radler, *Die Präsentorie zu St. Nikolaus in Schweidnitz*, Breslau 1936, s. 7, 9.
- 66 „Altare Corporis Christi et S. Crucis”, od 1498 pod patronatem cechu garbarzy, J. A. Kopietz, *Die katholische Pfarrkirche* (jak przyp. 29), s. 171; L. Radler, *Die Präsentorie* (jak przyp. 65), s. 15, podaje, że ołtarz założył kapłan Johann Hanteschkenstricker.
- 67 L. Radler, *Die Präsentorie* (jak przyp. 65), s. 17–18.
- 68 J. A. Kopietz, *Die katholische Pfarrkirche* (jak przyp. 29), s. 172–173; L. Radler, *Die Präsentorie* (jak przyp. 65), s. 19–28.

BEMERKUNGEN ZUM VESPERBILD IN DER ST. STANISLAUS UND ST. WENZESLAUS KIRCHE IN SCHWEIDNITZ

Das hölzerne Vesperbild in der St. Stanislaus und Wenzeslaus Kathedrale (früher Pfarrkirche) in Schweidnitz gehört zu den wichtigsten Beispielen des für die Zeit des Schönen Stils in Schlesien charakteristischen Typus. Die kunsthistorische Literatur sah das Bild auf einer Seite im formal-stilistischen Kontext der lokalen Hauptwerke (die Breslauer Vesperbilder aus Kalkstein – aus der Marienkirche auf dem Sande und aus der Elisabethkirche), auf der anderen Seite im engen Zusammenhang mit solchen mitteleuropäischen Pietà Skulpturen wie die bekannte Plastik in St. Petersburg und in der hl. Rainolds-Kapelle in Danzig.

Eine erste Information aus dem Jahr 1786 über die Schweidnitzer Pietà betrifft wahrscheinlich einen 14 Jahre früher für sie gemachten Sockel aus Thon. Er trägt eine Inschrift mit dem Datum 1499 als Jahr der Entstehung. Das mit den stilistischen Merkmalen der Skulptur im starken Kontrast stehende Datum wurde auf verschiedene Weise gelesen und erklärt. Die 2002 ausgeführte Konservierung des Werkes entlarvte aber zwei weitere Inschriften in der Aushöhlung der Skulptur, die eindeutig über die 1499 stattgefundenen Renovierung sprechen. Die aus diesem Jahr stammende Malschicht (mit blauem Marienmantel) war stark unterschiedlich von dem ursprünglichen weissen und mit Brokat-Muster gezierten Mantel. Die neueste Konservierung entfernte alle späteren Malschichten des 18. bis 20. Jahrhunderts. Das jetzige Aussehen stellt eine gewisse Mischung von der Farbigkeit um 1500 mit den ursprünglichen Elementen (das rote Marien Gewand) dar.

Das Schweidnitzer Vesperbild ist von einigen sehr spezifischen formalen Merkmalen geprägt. Zu diesen gehören: 1. die monumentale Dimension, die mit etwa 180 cm weit über der überschnittlichen Skala der Schönen Vesperbilder hervorragt; 2. die stark symmetrische Faltenkomposition des Mantels Mariens an den Beinen; 3. der vertikal herabhängende rechte Arm Christi. All diese Eigenschaften lassen uns über das Werk als eine gezielte Nachahmung des monumentalen Vesperbildes aus der Zisterzienserkirche in Leubus denken, die aber in der Stilistik des späten Schönen Stils ausgeführt wurde. Auf die Zeit um 1430 als Entstehungsdatum zeigt eine gewisse Starrheit der Figur in ihrem oberen Teil, wie auch die Art der Gestaltung des Antlitzes Mariens. Historisch gesehen steht das Vesperbild im Kontext der in Schweidnitz bezeugten religiösen Passions-Bewegung um 1400 und im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts, wie auch der frühen hussitischen Unruhen um 1430.

Übersetzt von Romuald Kaczmarek





27



29



28

26 Pietà, około 1430, podstawa z 1772 r (?). Katedra św. Stanisława i św. Wacława w Świdnicy, stan aktualny po konserwacji z 2002 r. Foto Romuald Kaczmarek.

27 Pietà, około 1430. Katedra św. Stanisława i św. Wacława w Świdnicy, stan aktualny po konserwacji z 2002 r. Foto Romuald Kaczmarek.

28 Pietà, około 1430. Katedra św. Stanisława i św. Wacława w Świdnicy, stan aktualny po konserwacji z 2002 r. Foto Romuald Kaczmarek.

29 Głowa Chrystusa w grupie Pietà. Katedra św. Stanisława i św. Wacława w Świdnicy, stan aktualny po konserwacji z 2002 r. Foto Romuald Kaczmarek.



30



31



32



34



35



33

- 30 Korpus figury Chrystusa w grupie Pietà z katedry w Świdnicy. Stan przed konserwacją w 2002 r. Foto Jolanta Dudała.
- 31 Dolna partia odwrocia Pieti z katedry w Świdnicy. Stan w trakcie konserwacji w 2002 r. Foto Jolanta Dudała.
- 32 Głowa Marii z grupy Ukrzyżowania na epitafium dwóch kanoników katedry św. Jana Chrzciciela we Wrocławiu, ok. 1420–1430. Muzeum Archidiecezjalne we Wrocławiu. Foto Romuald Kaczmarek
- 33 Głowa Marii z grupy Pietà. Katedra św. Stanisława i św. Waława w Świdnicy, stan aktualny po konserwacji z 2002 r. Foto Romuald Kaczmarek
- 34 Malowana inskrypcja wewnątrz górnej partii wydrążenia Pieti z katedry w Świdnicy. Stan w trakcie konserwacji w 2002 r. Foto Jolanta Dudała.
- 35 Malowana inskrypcja wewnątrz dolnej partii wydrążenia Pieti z katedry w Świdnicy. Stan w trakcie konserwacji w 2002 r. Foto Jolanta Dudała.