

Dwie figury św. Elżbiety z Turyngii
O zaskakującym odkryciu
na marginesie badań nad sztuką
około 1400 roku
w Prusach krzyżackich

MONIKA CZAPSKA

Muzeum Zamkowe w Malborku
e-mail: m.czapska@zamek.malbork.pl

ORCID: 0000-0001-7797-4565

Keywords: St Elizabeth of Thuringia, sculpture, Beautiful Style, Teutonic Prussia, ca 1400, 19th / 20th century

Słowa kluczowe: św. Elżbieta z Turyngii, rzeźba, styl piękny, Prusy krzyżackie, około 1400 roku, XIX / XX w.

Abstract

Two Figures of St Elizabeth of Thuringia. About a Surprising Discovery on the Margin of Research on Art Around 1400 in Prussia

The wooden figure of St Elizabeth of Thuringia is a very close imitation – even a copy – of a Gothic limestone statue from the Church of St John in Malbork. At first glance, it seems to be another example of the practice of transferring outstanding stone prototypes to a woodcarvers' medium, popular in the 15th century. The comparative analysis of the two works carried out in the article indicated a number of details appearing in Kraków's sculpture, which undermine its 15th century dating. It does not change the fact that the Wawel sculpture is an interesting artwork, which significantly broadens our knowledge about the process of reception of the Beautiful Style in local art (?) in Prussia, and which process – as it turns out – continued several centuries after the Gothic era.



Abstrakt

Znajdująca się w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu drewniana figura św. Elżbiety Turyńskiej jest bardzo bliskim naśladownictwem – wręcz kopią – gotyckiego wapiennego posągu z kościoła św. Jana w Malborku. Na pierwszy rzut oka wydaje się ona kolejnym przykładem popularnej w XV wieku praktyki przenoszenia wybitnych kamiennych pierwowzorów na snycerskie medium. Przeprowadzona w artykule analiza porównawcza obu dzieł wskazała na szereg pozornie drugorzędnych elementów występujących w krakowskiej rzeźbie, które podważają jej średniowieczną metrykę. Nie zmienia to faktu, że rzeźba wawelska jest interesującym zabytkiem, który w istotnym stopniu poszerza naszą wiedzę na temat procesu recepcji stylu pięknego w sztuce lokalnej (?) w Prusach, procesu – jak się okazuje – trwającego jeszcze kilka stuleci po epoce średniowiecza.

W 1967 roku toruńska mediewistka Janina Kruszelnicka opublikowała artykuł poświęcony dwóm gotyckim figurom św. Barbary, w którym wprowadziła do literatury fachowej kamienny posąg patronki dobrej śmierci, odnaleziony zaledwie kilka lat wcześniej za ołtarzem w kaplicy pielgrzymkowej w Barbarce pod Toruniem¹. W tekście tym autorka dokonała szczegółowej analizy stylistycznej dzieła, celnie zestawiając je ze znajdującą się wówczas w malborskim kościele św. Jana kamienną rzeźbą św. Elżbiety z Turyngii. Wprawdzie zaproponowane przez tę uczoną rozpoznanie obu zabytków, a przede wszystkim – oparte na koncepcji Karla Heinza Clasena – przypisanie ich mistrzowi o zachodnioniemieckiej proweniencji, zostało zrewidowane w późniejszych badaniach, ale artykuł istotnie przyczynił się do pogłębienia wiedzy o sztuce około 1400 roku w państwie krzyżackim w Prusach, a jego wartość naukowa do dzisiaj pozostaje wysoka. Dokonane przez autorkę „na papierze” zestawienie dwóch kamiennych figur – toruńskiej i malborskiej – po wielu latach zostało powtórzone w wymiarze materialnym na wystawie sztuki średniowiecznej „Święci orędownicy” zorganizowanej w 2013 roku w Muzeum Zamkowym w Malborku (MZM), umożliwiając kolejnym pokoleniom historyków sztuki kontynuację i pogłębienie zapoczątkowanych przez Kruszelnicką badań².

¹ Janina Kruszelnicka, „Dwie gotyckie figury św. Barbary z kaplicy w Barbarce pod Toruniem,” *Rocznik Muzeum Okręgowego w Toruniu* 2, z. 3/4 (1967): 115–151.

² Figury prezentowane były koło siebie w Muzeum Zamkowym w Malborku (MZM) dwukrotnie – w 2013 r. na wystawie „Święci orędownicy. Rzeźba gotycka na zamku w Malborku” i w 2019 r. na ekspozycji poświęconej dziejom państwa krzyżackiego w Prusach „Sapientia aedificavit sibi domum / Mądrość zbudowała sobie dom”. Zob. Monika Czapska, „Figura św. Elżbiety z Turyngii z kościoła św. Jana Chrzciciela w Malborku,” w *Święci orędownicy*.

Kolejną dekadę później do omówionej przez nią historii zostało dopisane zaskakujące postscriptum. Przy okazji realizacji projektu badawczego poświęconego rzeźbom kamiennym stylu pięknego w Prusach zidentyfikowano snycerskie wyobrażenie św. Elżbiety znajdujące się w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu jako kopię posągu świętej z Malborka – tego, który stanowi *pendant* do wyobrażenia św. Barbary omówionego przez Kruszelnicką³.

Krakowski zabytek przez lata umykał uwadze badaczy. Z pewnością sprzyjało temu wyeksponowanie go w położonym malowniczo, ale jednak na uboczu zamku w Pieskowej Skale, gdzie zdeponowana jest część kolekcji wawelskich, oraz niemal zupełny brak literatury fachowej, w której rzeźba ta byłaby omawiana. W 2007 roku figurę zaprezentowano na międzynarodowej wystawie poświęconej Elżbiecie z Turynii, zorganizowanej w zamku Wartburg w osiemsetlecie urodzin świętej⁴. Dzięki nocie w towarzyszącym ekspozycji katalogu (skądinąd skupionej nie na kwestiach formalno-stylistycznych, a na ikonografii) rzeźba została wprowadzona do obiegu naukowego. W 2019 roku wzbudziła zainteresowanie badaczy zajmujących się sztuką gotycką na terenie państwa zakonu krzyżackiego w Prusach. W kolejnym roku przez kilka miesięcy znajdowała się w Malborku, sprowadzona w związku z czasową wystawą towarzyszącą wspomnianemu wyżej projektowi badawczemu, zatytułowaną „Bilde von Prage. Czeska rzeźba kamienna stylu pięknego około 1400 w państwie krzyżackim w Prusach”. Stała wówczas w jednej przestrzeni ze swym kamiennym pierwowzorem, co pozwoliło z bliska przyjrzeć się obu dziełom⁶.

Rzeźba gotycka na zamku w Malborku, red. Monika Czapska (Malbork: MZM, 2013), 137–143, kat. 62 i 63; Monika Czapska, „Św. Elżbieta,” w *Sapientia aedificavit sibi domum / Mądrość zbudowała sobie dom... Katalog wystawy w Muzeum Zamkowym w Malborku, 14 września–17 listopada 2019*, red. Monika Czapska (Malbork: MZM, 2019), 192–193 (nr kat. VIII.8); Monika Czapska, „Św. Barbara,” w *Sapientia aedificavit*, 195 (nr kat. VIII.9).

³ Projekt badawczy zatytułowany „Styl piękny w redakcji czeskiej w Prusach – rzeźba kamienna z lat 1380–1400,” finansowany przez MZM, realizowany był w latach 2018–2022. O założeniach i etapach realizacji zob. poświęconą mu stronę internetową: www.marlstone.zamek.malbork.pl, dostęp 30 maja 2022.

⁴ *Elisabeth von Thüringen – eine europäische Heilige: 3. Thüringer Landesausstellung, Wartburg–Eisenach, 7. Juli bis 19. November 2007*, t. 1–2, red. Dieter Blume i Matthias Werner (Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2007), 413 (nr kat. 271).

⁵ MZM, 17 X 2020–3 I 2021.

⁶ Monika Jakubek-Raczkowska i Monika Czapska, *Bilde von Prage. Czeska rzeźba kamienna stylu pięknego około 1400 w państwie krzyżackim w Prusach. Katalog wystawy czasowej w Muzeum Zamkowym w Malborku, 17 października 2020 – 03 stycznia 2021* (Malbork: MZM, 2020), 141 (nr kat. 13, św. Elżbieta z kościoła św. Jana w Malborku) i 207 (nr kat. 27, św. Elżbieta ze zbiorów Zamku Królewskiego na Wawelu).

Rzeźba z Malborka⁷ (il. 1–2) jest wykonana z opoki marglistej, mierzy 88 × 33 × 27 cm. Stojąca na wielobocznej podstawie św. Elżbieta, ujęta *en face*, w prawej dłoni niesie półmisek wypełniony kiśćmi winogron, palcami lewej przytrzymuje leżący na owocach wrzecionowaty bochen chleba. Wyobrażono ją w sposób typowy dla ikonografii tej świętej w okresie średniowiecza – jako młodą kobietę w stroju wdowy, a więc w sięgającej do ziemi sukni o rozszerzającym się ku dołowi kroju oraz w narzuconym na ramiona otwartym płaszczu, spiętym na piersiach okazałą broszą. Jej szyja, podbródek i boki twarzy osłonięte są przylegającą ciasno podwiką o karbowanym rąbku, a głowę spowija welon narzucony luźno na czepek, którego krawędź okala czoło świętej. Poły płaszcza św. Elżbiety podebrane są pod łokciami i przyciśnięte do ciała, tworząc na przodzie figury przestrzenne kaskady pofałdowań. Spod sukni wystają czubki jej spiczasto zakończonych trzewików.

Po raz pierwszy figura była wzmiankowana w 1906 roku, w opracowanym przez Georga Dehia katalogu zabytków z obszaru państwa zakonnego⁸. Do końca lat trzydziestych XX wieku jeszcze kilkakrotnie odnotowywano ją w publikacjach o charakterze inwentaryzacyjnym tudzież w przekrojowych pracach poświęconych panoramie artystycznej Prus krzyżackich na przestrzeni wieków⁹. Były to zazwyczaj lakoniczne wzmianki, choć w niektórych tekstach autorzy odnieśli się do kwestii stylu figury i zaproponowali jej warsztatowe przyporządkowanie¹⁰. Bernhard Schmid wskazał na związek malborskiego zabytku z rzeźbami gdańskimi: Pietą i figurami dwóch świętych należącymi do ołtarza św. Elżbiety (tzw. Ołtarza Opłakiwania) pochodzącego z Bazyliki Mariackiej, a przechowywanego w Muzeum Miejskim (obecnie

⁷ Figura jest własnością parafii rzymskokatolickiej pw. św. Jana Chrzciciela w Malborku. Od 2010 r. zdeponowana w zbiorach MZM.

⁸ Georg Dehio, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, t. 2 *Nordostdeutschland* (Berlin: Ernst Wasmuth A.-G., 1906), 291.

⁹ Dehio, *Handbuch*, 291; Bernhard Schmid, „Die bildende Kunst in Preußen zur Zeit des deutschen Ritterordens,” w *Die Provinz Westpreußen in Wort und Bild, 2 Teil – Einzeldarstellungen* (Danzig: A.W. Kafeman GmbH, 1915, 2. Aufl.), 447–448; Georg Dehio, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, t. 2 *Nordostdeutschland* (Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1926), 315; Bernhard Schmid, „Baukunst und bildende Kunst der Ordenszeit,” w *Deutsche Staatenbildung und deutsche Kultur im Preußenlande* (Königsberg: Gräfe und Unzer, 1931), 145; Gerhard Strauss, *Freiplastik bis 1450 im Gebiet des heutigen Ostpreußen westlich der Passarge* (Königsberg: Albertus-Universität, 1937), 26–27 (nr kat. 17).

¹⁰ Schmid początkowo zakładał, że figura malborska wraz z rzeźbami z ołtarza św. Elżbiety z kościoła Mariackiego w Gdańsku, z którymi ją powiązał, mogły być importami z Czech. W publikacji z 1931 r. opowiedział się jednak za ich północnoniemieckim – lubeckim – pochodzeniem.

Muzeum Narodowe w Gdańsku), oraz z posągiem św. Elżbiety z kaplicy szpitala dla ubogich¹¹. Szersze omówienie figura z kościoła św. Jana zyskała jednak dopiero w wydanej w 1939 roku monumentalnej rozprawie Karla Heinza Clasena poświęconej plastyce gotyckiej w Prusach¹². Badacz ów podtrzymał tezę o wspólnym autorstwie wspomnianych wyżej zabytków, rozszerzając jednocześnie *oeuvre* ich twórcy o Pietę znajdującą się w kościele św. Tomasa w Nowym Mieście Lubawskim, samego mistrza zaś wywodząc z terenów zachodnich Niemiec. To rozpoznanie zaważyło na postrzeganiu w kolejnych dekadach nie tylko malborskiej św. Elżbiety, ale i innych dzieł stylu pięknego w państwie zakonnym. Clasenowska koncepcja, łącząca niemal cały materiał zabytkowy z terenu Prus w łańcuch mniej lub bardziej prawdopodobnych zależności o jednokierunkowej dynamice rozwoju – od aktywnego działania do pasywnej recepcji, a także forsowana przez niego „opcja zachodnia” w poszukiwaniach genezy stylu pięknego, stały się punktem wyjścia dla badań nad rzeźbą gotycką na tym obszarze, prowadzonych po wojnie także przez polskich historyków sztuki. Na teorii Clasena oparła się wszak Janina Kruszelnicka w przywołanym artykule, zakładając heskie (turyngińskie) pochodzenie autora posągów św. Barbary i św. Elżbiety, i rekonstruując jego „twórczą drogę” po przybyciu do Prus i zetknięciu się z dziełami z kręgu Pięknych Madonn¹³. Częściową rewizję tych ustaleń przyniosła dopiero szeroko zakrojona i trwająca wiele lat dyskusja naukowa wywołana publikacją kolejnej rozprawy Clasena w roku 1974¹⁴ oraz kilkoma międzynarodowymi ekspozycjami poświęconymi sztuce z około 1400 roku, w tym wielką wystawą wokół twórczości Parlerów zorganizowaną w Kolonii w końcu lat siedemdziesiątych XX wieku¹⁵. Na gruncie lokalnym ostrożnie do tezy o zachodniej proveniencji figury z kościoła św. Jana podeszła najpierw Małgorzata Paszylka¹⁶, a następnie

¹¹ Schmid, „Die bildende Kunst,” 447.

¹² Karl Heinz Clasen, *Die mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preußen. Die Bildwerke bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*, t. 1 (Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1939), 213–215 i 337 (nr kat. 436).

¹³ Kruszelnicka, „Dwie gotyckie figury,” 130.

¹⁴ Karl Heinz Clasen, *Der Meister der Schönen Madonnen. Herkunft, Entfaltung und Umkreis* (Berlin–New York: Walter de Gruyter, 1974).

¹⁵ „Die Parler und der Schöne Stil. Europäische Kunst unter den Luxemburgern”, Kolonia: Museum Schnütgena, 29 listopada 1978–18 marca 1979.

¹⁶ Małgorzata Paszylka, „Gotycka figura św. Elżbiety Turyńskiej z kościoła farnego pod wezwaniem św. Jana Chrzciciela w Malborku,” *Rocznik Gdański* 54 (1994): 84–85.

– już zdecydowanie ją odrzucając – Monika Jakubek-Raczkowska¹⁷. Formułowany konsekwentnie przez tę ostatnią autorkę pogląd o czeskim pochodzeniu czołowych realizacji stylu pięknego w Prusach znalazł w ostatnim czasie potwierdzenie w wynikach badań materiałowo-technologicznych tychże rzeźb¹⁸. W obecnym stanie badań uznanie nie tylko posągu św. Elżbiety, ale całej – liczącej kilkanaście obiektów – grupy wapiennych rzeźb powstałych w ostatnich dwóch dekadach XIV stulecia, które zachowały się na obszarze dawnego państwa krzyżackiego w Prusach, za dzieła warsztatów działających w Pradze nie budzi już większych wątpliwości¹⁹.

Przynajmniej od początku XX wieku interesująca nas rzeźba znajdowała się w niszy portalu kościoła św. Jana, usytuowanego we wschodniej elewacji i do około 1945 roku przesłoniętego kruchną wzniesioną w technice szachulcowej²⁰. Mimo to już we wczesnych opracowaniach badacze powątpiewali w pierwotny związek rzeźby z malborską farą. Bernhard Schmid, który nie

¹⁷ Monika Jakubek-Raczkowska, *Rzeźba gdańska przełomu XIV i XV wieku* (Warszawa: DiG, 2006), 99–100.

¹⁸ Por. przyp. 3.

¹⁹ Badania petrograficzne mające określić rodzaj materiału rzeźby (wówczas bez odniesienia do próbek referencyjnych) zostały wykonane w ramach prac konserwatorskich figury w 2012 r. Na potrzeby realizacji projektu badawczego „Styl piękny w redakcji czeskiej w Prusach – rzeźba kamienna z lat 1380–1400” przeanalizowano kolejne próbki, pobrane z figury w 2019 r., poddając je badaniom metodami mikroskopii optycznej w świetle spolaryzowanym przechodzącym (PLM), mikroskopii skaningowej (SEM-EDS), proszkowej dyfrakcji rentgenowskiej (XRD) oraz badaniom termicznym (DSC-TG). Wyniki tych analiz doprecyzowały identyfikację skały – określonej jako opoka marglista – i potwierdziły jej zgodność z próbką referencyjną złotej opoki (opoki praskiej) pochodzącą z kamieniołomu Přední Kopanina w Pradze. Zob. Jolanta Ratuszna, „Dokumentacja z prac konserwatorskich przy figurze św. Elżbiety z Turynii z l. 1385–1390 z kościoła św. Jana Chrzyciela w Malborku” (dokumentacja konserwatorska, Malbork 2012, Archiwum MZM); Jolanta Ratuszna, „Przebieg prac konserwatorskich oraz próba analizy techniki wykonania figury świętej Elżbiety z Turynii z kościoła pw. św. Jana Chrzyciela w Malborku,” w *Święci orędownicy*, 171–178; Wojciech Bartz, „Raport końcowy z realizacji projektu ‘Styl piękny w redakcji czeskiej w Prusach 1380–1400’. Badania petrograficzne” (dokumentacja badawcza, Wrocław 2019, Archiwum MZM); Monika Czapska i Jolanta Ratuszna, „Św. Elżbieta z Turynii,” w *Rzeźba kamienna czeskiego stylu pięknego z lat 1380–1400 na terenach państwa zakonu krzyżackiego w Prusach: materiał – technika – styl – funkcja*, red. Monika Jakubek-Raczkowska (Malbork: MZM / Toruń: TNT, 2022), 375–381, nr kat. 9.

²⁰ Stan ten dokumentuje archiwalna fotografia wykonana pomiędzy 1915 a 1920 rokiem, pochodząca ze zbiorów Urzędu Konserwatora Prus Zachodnich w Malborku, obecnie znajdująca się w zbiorach Muzeum Zamkowego w Malborku, sygn. MZM/DH/1906/45. Dehio w opracowywanych przez siebie katalogach zabytków wydawanych w latach 1906, 1926 oraz 1952, w których figura była wzmiankowana, nie precyzował jej usytuowania, wymieniając ją wśród innych elementów wyposażenia kościoła św. Jana.

odnalazł wizerunku św. Elżbiety pośród elementów wyposażenia kościoła odnotowanych w protokołach lustracyjnych świątyni powstałych w okresie nowożytnym przypuszczał, że mogła ona zostać przeniesiona na Stare Miasto z kościoła przy szpitalu św. Ducha, stojącego za murami miejskimi i rozebranego po wojnach napoleońskich z 1807 roku²¹. Z kolei Clasen sugerował pochodzenie posągu z malborskiego zamku konwentualnego. Jego zdaniem przemawiać za tym miała nieprzeciętnie wysoka klasa artystyczna dzieła, a także wzmianka w krzyżackiej księdze skarbowej (*Tresslerbuch*) o pomalowaniu przez malarza Piotra w roku 1401 szafy mieszczącej przedstawienie św. Elżbiety, znajdujące się w kaplicy domowej wielkiego mistrza²².

Okres drugiej wojny światowej rzeźba przetrwała nie zmieniając swej lokalizacji. Prawdopodobnie jeszcze w końcu lat czterdziestych XX wieku rozebrano uszkodzoną i podupadłą ze starości kruchtę osłaniającą portal, pozostawiając jednak figurę św. Elżbiety w niszy (il. 3–4). Narażenie rzeźby na oddziaływanie czynników zewnętrznych oraz brak zabezpieczenia przed uszkodzeniami mechanicznymi wpłynęło na pogorszenie się stanu jej zachowania²³. Dopiero po roku 1975 zabytek został przeniesiony do wnętrza kościoła i umiejscowiony na konsoli przy filarze od strony nawy południowej. W 2010 roku przekazano go w depozyt do sąsiadującego z kościołem św. Jana Muzeum Zamkowe w Malborku, które zapewniło mu ekspozycję w stabilnych pod względem konserwatorskim warunkach, sfinansowało bada-

²¹ Schmid, „Die bildende Kunst,” 447–448, przyjął 1415 r. jako datę fundacji szpitala, jego zdaniem zbieżnej z czasem powstania figury św. Elżbiety. W nowszych opracowaniach wskazuje się, że pierwotna lokacja szpitala na wschodnim przedmieściu Malborka musiała nastąpić znacznie wcześniej, prawdopodobnie w początku XIV w., a ok. 1380 r., w związku z rozbudową miasta, szpital został przeniesiony i powtórnie lokowany w pobliżu bramy miejskiej (nazwanej Bramą św. Ducha od wezwania szpitalnego kościoła). Dwa lata później wzmiankowany był tamtejszy wikariusz. Zob. Wiesław Długokęcki, *Elita władzy miasta Malborka w średniowieczu* (Malbork: Muzeum Zamkowe, 2004), 78–79.

²² Clasen, *Die mittelalterliche*, 213, przyp. 210.

²³ W wyniku niekorzystnego działania czynników atmosferycznych powstały uszkodzenia frontalnej części figury, uległa ona zdecydowanie większej destrukcji niżeli strona tylna. W opisie stanu rzeźby przed przystąpieniem do prac konserwatorskich w 2012 r. wymieniono m.in. proszkującą się powierzchnię skały, naznaczoną licznymi ubytkami zarówno w postaci drobnych, blaszkowatych złuszczeń, jak i poważniejszych, bo sięgających w głąb kamienia spękań i rozwarstwień. Partie rzeźbione – fałdy szat i atrybuty były miejscowo uszkodzone, choć ubytki takie jak odłamany koniuszek bochenka chleba musiały powstać znacznie wcześniej niż w okresie powojennym (widoczne były ślady dawnych napraw tych miejsc). Na tylnej powierzchni rzeźby rozwinęły się mikroorganizmy, powodując przebarwienia i osłabienie struktury kamienia. Pełny raport wraz z historią działań konserwatorskich-restauratorskich zob. Ratuszna, „Dokumentacja,” oraz Ratuszna, „Przebieg prac.”

nia technologiczno-materiałowe oraz przeprowadziło prace konserwatorskie i restauratorskie²⁴.

Malborska figura św. Elżbiety powstała najpewniej we wczesnym okresie stylu pięknego, gdy pryncypia tej konwencji dopiero się krystalizowały – przede wszystkim na bazie rzeźbiarskich osiągnięć kamieniarzy skupionych w strzesze parlerowskiej w Pradze. Tłumaczy to frontalizm i sztywność przedstawienia oraz brak kontrapostycznego upozowania postaci i charakterystycznych dla stylu pięknego wydłużonych proporcji. Jednocześnie bryła rzeźby, choć podporządkowano ją formie kamiennego bloku i opracowano dośrodkowo, została ukształtowana za pomocą draperii, tę zaś potraktowano bardzo dekoracyjnie, tworząc z przemyślanych układów pofałdowań i zmarszczeń odrębny środek wyrazu i system znaczeń²⁵. Twarz św. Elżbiety – drobna, o prostym, szczupłym nosie oraz w półprzymkniętych migdałowych oczach – reprezentuje ten sam typ subtelnej i pełnej wyszukanego wdzięku urody, co Piękne Madonny z Pilzna lub Altenmarkt. Oblicze świętej jest przyjazne i pogodne, pomimo spowijającego go nastroju lirycznego zamyślenia. Twarz i dłonie, a także szczegóły stroju oraz trzymany przez Elżbietę przedmiotów zostały oddane z niezwykłą starannością i precyzyjnie wymodelowane – zaznaczono dołeczki w kącikach ust, poprzeczne bruzdy na knykciach i skórki wokół paznokci; fakturę płótna welonu oraz podwiki imituje drobny linearny grawerunek (il. 5–6). Umiejętne połączenie stylizacji z wnikliwą obserwacją natury sprawiło, że malborska rzeźba (zwłaszcza oglądana w półmroku kościoła i usytuowana nieco powyżej poziomu wzroku, jak w pierwotnym ustawieniu) oddziałuje bardzo sugestywnie, wywołując wrażenie realnej, cielesnej obecności w bliskiej, choć niedostępnej grzesznikom sferze transcendencji.

Rzeźba z malborskiego kościoła św. Jana jest jednym z szeregu znanych z terenu Europy Środkowej przedstawień pojedynczych świętych, które powstały najpewniej na przestrzeni dwóch dekad, począwszy od lat

²⁴ Konserwację-restaurację zabytku przeprowadziła Jolanta Ratuszna z pracowni konserwatorskiej MZM.

²⁵ Dwa ozdobne festony, uformowane z pół płaszcza na przedzie postaci, akcentują trzymane przez Elżbietę atrybuty, kierując uwagę widza w stronę misy z winnymi gronami i chlebem. Podkreślają również pozę świętej, zastygłej w geście ofiarowania darów, co odnosi się do jej charyzmatu posługi ubogim i chorym. Symbolika płaszcza – obszernego i udrapowanego w przemyślany, wyrafinowany sposób – oraz eksponowanie mięsistych fałd, pełniących funkcję „oprawy” elementów niosących treści teologiczne, została w pełni rozwinięta w przedstawieniach Pięknych Madonn.

osiemdziesiątych XIV wieku. Jej typologiczna bliskość z dwoma gdańskimi wizerunkami św. Elżbiety (w identycznym stroju i z zestawem takich samych atrybutów) oraz formalny związek z niemal bliźniaczym przedstawieniem św. Barbary z Torunia (il. 7) nie budzą wątpliwości, choć postulowana przez Clasena i Kruszelnicką kwestia wspólnego autorstwa figur w najnowszych badaniach jest traktowana z ostrożnością²⁶. Nie można wykluczyć, że podobieństwa między posągami wynikają nie tyle z ich wspólnego autorstwa, ile z posłużenia się jednym modelem kompozycyjnym przez kilku twórców, pracujących w tym samym warsztacie. Zagadnienie to wykracza jednak poza ramy niniejszych rozważań i w związku z tym nie będzie rozwijane.

Druga z omawianych rzeźb – św. Elżbieta z kolekcji sztuki gotyckiej Zamku Królewskiego na Wawelu – została wykonana z drewna lipowego. Jej wymiary niemal dokładnie odpowiadają gabarytom figury malborskiej: 89 × 32 × 28 cm. Jest pełnoplastyczna, niedrażona i została wyrzeźbiona razem z wielobocznym cokołem (il. 8). Opracowano ją snycersko i malarsko ze wszystkich stron. Figura zachowana jest w stanie dobrym, choć niepozbawiona drobnych ubytków i śladów dawnych reperacji. Do najpoważniejszych uszkodzeń należy głębokie pęknięcie drewna w partii atrybutu, biegnące przez misę z owocami i dłoń świętej w miejscu łączenia nadgarstka z przedramieniem (il. 9a, b). Powoduje ono odrywanie się tego fragmentu od korpusu rzeźby i jego nieznaczne przesunięcie. Miejsce to zostało w nieznanym czasie zabezpieczone za pomocą gwoźdźcia. O naruszeniu struktury dzieła świadczy również pionowe pęknięcie drewna w partii korpusu, rozpoczynające się nieco poniżej piersi i ciągnące się do wysokości bioder świętej. Jego charakter i usytuowanie z niewielkim przesunięciem w lewo wobec osi pionowej postaci wskazuje, że zostało spowodowane niedostatecznym i nierównomiernym wysuszeniem drewnianego kłosa oraz pozostawieniem wewnątrz pełnego rdzenia. Do mniej poważnych uszkodzeń należy odłamany prawy narożnik postumentu oraz ubytek w partii płaszcza przy nadgarstku lewej ręki (pokryty farbą olejną dla zamaskowania surowego drewna), a także dwa spęknięcia na welonie, uzupełnione w nieznanym czasie drewnianymi wstawkami (flekami). Polichromia – warstwa farby olejnej położona na cienkim gruncie, a miejscami bezpośrednio

²⁶ Grupa tych figur jest zróżnicowana pod względem przestrzenności i sposobu zakomponowania oraz jakości artystycznej. Szczegółowe rozważania na ten temat, wraz z wnikliwą analizą stylu rzeźb z Gdańska, Malborka i Torunia oraz techniki ich wykonania, zostały przeprowadzone w związku z projektem „Styl piękny...” Zob. *Rzeźba kamienna czeskiego stylu pięknego*.

na drewnie – na całej powierzchni figury jest spękana, przetarta, w wielu miejscach wykruszona²⁷.

Rzeźba wawelska wiernie powtarza kompozycję, rzut draperii i budowę anatomiczną wapiennego posągu z Malborka. Podobieństwo obu dzieł jest tak duże (il. 10–11), że na pierwszy rzut oka wydaje się, że mamy do czynienia z kolejnym przykładem popularnej zwłaszcza na przełomie pierwszej i drugiej ćwierci XV stulecia praktyki przenoszenia wybitnych kamiennych pierwowzorów na snycerskie medium²⁸. Niewielkie różnice między rzeźbami wynikają w największym stopniu z przyczyn technologicznych – pracującemu w materiale snycerskim rzeźbiarzowi nie udało się osiągnąć takiej precyzji modelunku przy jednoczesnym zachowaniu przestrzenności, jaka cechuje kamienny pierwowzór. Jest to zauważalne szczególnie w partii szat, których rzut w rzeźbie krakowskiej jest bardziej zrytmizowany i niepozbawiony pewnych uproszczeń w stosunku do figury malborskiej. Formujące się w wyniku owinięcia przedramion Elżbiety wawelskiej połami płaszcza festony są spłaszczone, a ich meandrujące krawędzie nie tworzą tak dekoracyjnych struktur jak spływy wierzchniego okrycia świętej z Malborka (il. 12). Również suknia spodnia w wariacie snycerskim układa się nieco inaczej: jej objętość u dołu jest mniejsza, a pionowe załamania o lekko zaoblonych krawędziach, powstające poniżej kolan, są wyraźnie zrytmizowane i dość płytkie – nie ma tu wyrafinowanej gry światła i cienia, jaka cechuje posąg kamienny. Z przodu na postumencie drewnianej rzeźby suknia Elżbiety wykłada się spłaszczoną fałdą o sierpowatym kształcie, spływając jednocześnie w dół, na sfazowany brzeg podstawy (il. 13). Takie rozwiązanie nie występuje w figurze z Malborka. Co prawda, kamienna rzeźba nie jest w tym miejscu wolna od uszkodzeń, które do pewnego stopnia zatarły pierwotny układ draperii, ale zachowane ślady przeczą występowaniu przy podstawie podobnie zaokrąglonej formy.

Różnice pomiędzy obydwooma przedstawieniami dotyczą również proporcji postaci – nieco bardziej przysadzistych w wersji wawelskiej. Snycerska święta jest cięższa w porównaniu z Elżbietą z Malborka. W partii szyi i barków objętości dodaje jej welon, który opadając na ramiona, szeroko się

²⁷ Stan zachowania rzeźby dokumentuje opinia konserwatorska sporządzona przed wypożyczeniem figury na wystawę w Malborku.

²⁸ Przykłady takiej recepcji: *Madonna z Osic*, obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku, *Madonna z Dzieciątkiem z Wapnika*, obecnie w Muzeum Archidiecezjalnym w Olsztynie, *Pieta z kościoła Dominikanów pw. św. Mikołaja w Gdańsku*; zob. Jakubek-Rackowska i Czapska, *Bilde von Prage*, 168–175 (nr kat. 20, 21, 23).

na nich rozpościera. Znacząco pełniejsze jest poza tym oblicze tej świętej; uwagę zwraca zwłaszcza wyraźnie owalny kształt jej twarzy, kontrastujący z trójkątną twarzyczką postaci kamiennej. Za tymi odstępstwami w oczywisty sposób podążają nieco odmienne fizjonomie obu Elżbiet. Figura snycerska nie jest tak zmysłowa w swej urodzie i mimice jak figura malborska – wprawdzie jej oczy mają migdałowy wykrój, ale otwarte są szerzej, a osłaniające je brwi uniesione wyżej i mają kształt pełnego łuku. Ponieważ jednak o wyrazie i mimice obu postaci decydowało wykończenie barwne, wobec braku warstw malarskich na rzeźbie z Malborka nie można w tym względzie formułować ostatecznych wniosków.

Zestaw formalnych rozbieżności między posągami zamyka detal szczególnie istotny dla naszego wywodu – nosek lewego buta Elżbiety. Jak już wspomniano, rzeźba z kościoła św. Jana jest w dolnej partii częściowo wybrakowana, jej stopy nie zachowały się w całości. Spod sukni wystaje fragment lewego trzewiczka, sięgający mniej więcej partii śródstopia, który z całą pewnością był zgodnie z modą średniowieczną zakończony w szpic, podobnie jak prawy bucik (jego spiczasty czubek pomimo uszczerbku pozostaje w pełni czytelny). Co ciekawe, figura wawelska lewą stopę ma obutą w trzewik o zaokrąglonym nosku, podczas gdy but na prawej nodze jest zaostroszony, zgodnie z kamiennym odpowiednikiem. Szczegół ten ma niebagatelne znaczenie dla rozpoznania zabytku – jest jednym z kilku pozornie drugorzędnych elementów, które wskazują na fałszywość „pierwszego wrażenia” w ocenie krakowskiej Elżbiety jako dzieła piętnastowiecznego. Do kwestii tej wrócimy w dalszej części wywodu.

Poza odnotowanymi wyżej, zasadniczo niewielkimi różnicami oba przedstawienia są łądząco podobne. Paradoksalnie jednak, ściśle podążanie za oryginałem nie jest wcale typowe dla okresu średniowiecza i nasuwa szereg wątpliwości co do gotyckiej metryki rzeźby krakowskiej. Zachowany materiał zabytkowy dowodzi, że recepcja plastyki kamiennej stylu pięknego w XV wieku wiązała się każdorazowo z mniej lub bardziej znaczącymi przekształceniami pierwowzorów. Zmiany te wynikały nie tyle (i z pewnością nie tylko) z ograniczonych umiejętności lokalnych snycerzy, ile z zetknięcia się wyrafinowanej czeskiej sztuki o subtelnej estetyce i wyciszzonej ekspresji z twórczością rodzimą, adresowaną do mniej wrażliwego odbiorcy. To było przyczyną wyraźnej tendencji do zwiększania ładunku emocjonalnego w drewnianych dziełach: czy to przez zmiany proporcji postaci, czy nadawanie twarzom surowszych lub przeciwnie – lalkowatych – rysów i wyrazistej mimiki, czy też dążność

do przesadnej dekoracyjności, przeradzającej się nieraz w manieryzację²⁹. Tymczasem analogie pomiędzy omawianymi posągami są tak daleko idące, że w snycerskiej wersji powtórzony został nie tylko układ, ale także wygląd dłoni kamiennej Elżbiety – nabrzmiałych i nieco zbyt dużych w stosunku do jej drobnej sylwetki (il. 14). Odwzorowane zostały starannie detale budowy anatomicznej palców, takie jak paznokcie i otaczające je skórki. Wypełniające misę winne grona mają formę precyzyjnie wyciętych pojedynczych kulek (wyjątkiem jest jedynie fragment poniżej lewej dłoni świętej, gdzie w wariancie snycerskim część owoców zastąpiła zawinięta do dołu gałązka latorośli o zdrewniałym końcu). Analogicznie ozdobiony karbowaniem został rąbek welonu Elżbiety, jej podwikę zaś naznaczono drobnymi poprzecznymi plisami, które naśladują marszczenia chusty noszonej przez świętą z Malborka. Przy uwzględnieniu omówionej we wcześniejszym akapicie różnicy co do mięsistości i sztywności szat, powtarza się także układ draperii na odwrociu figury (il. 15).

Tym jednak, co najmocniej przykuwa uwagę, okazują się podobieństwa, które – mówiąc wprost – nie powinny w drewnianej Elżbiecie w ogóle wystąpić, są bowiem sprzeczne z estetyką kamiennego oryginału oraz przeczą prawom logiki. Należy do nich m.in. brak zdobienia welonu w niewielkim fragmencie na plecach świętej. Pominięcie grawerunku w tym miejscu rzeźby kamiennej miało uzasadnienie – była ona przewidziana do zamontowania na konsoli lub mense ołtarzowej, na co wskazuje żelazny uchwyt zakotwiczony w gnieździe z tyłu. Dostawiona do ściany figura nie była oglądana ze wszystkich stron (co nie oznacza, że nie była oglądana z bliska), wobec czego rzeźbiarz wykonał nacięcia imitujące karbowany rąbek wyłącznie z przodu i po bokach chusty, oszczędzając sobie nieco pracy. Takie rozwiązanie jest jednak niezrozumiałe w rzeźbie drewnianej, pozbawionej jakichkolwiek elementów montażowych lub śladów po nich i – jak się wydaje – pomyślanej do

²⁹ Przykładem rustykalizacji przedstawień w sztuce państwa zakonnego są Piety z wiejskich kościołów w Obozinie, Chmielnie (ob. Muzeum Diecezjalne w Pelplinie) i Jezioranach (Muzeum Archidiecezjalne w Olsztynie), gdzie postać Marii zyskała surowe rysy dojrzałej kobiety i przysadzistą budowę ciała. Z kolei tendencję do nadmiernej dekoracyjności, przejawiającą się przede wszystkim w rozdrobnieniu form i przesadnym rozbudowaniu partii szat, można zaobserwować we wspomnianej już figurze Madonny z Dzieciątkiem z Wapnika. O procesie pauperyzacji typu Pięknej Madonny oraz Pięknej Piety na obszarach wiejskich zob. Monika Jakubek-Raczkowska, *Tu ergo flecte genua tua'. Sztuka a praktyka religijna świeckich w diecezjach pruskich państwa zakonu krzyżackiego do połowy XV wieku* (Pelplin: Bernardinum, 2014), 533–534 oraz 559–565.

ekspozycji umożliwiającej jej wielostronny ogląd. Zupełnie absurdalne jest natomiast powielenie takich fragmentów, jak ścięty płasko (utrącony) koniuszek chleba (il. 11), uszczerbek na otoku misy lub obtłuczona fałda płaszczka wokół lewego nadgarstka Elżbiety (il. 16). Wygląd tych partii na malborskim pierwowzorze nie odpowiada pierwotnej koncepcji kamieniarza, lecz jest wynikiem wtórnych przekształceń i zniszczeń. Utrwalenie ich przez snycerza świadczy o tym, że po pierwsze – kopiował on dosłownie kamienny pierwowzór (nie tworzył, opierając się na tym samym modelu lub projekcie, co było częstą średniowieczną praktyką); po drugie – musiał oglądać kamienny oryginał w stanie dalekim od ideału. Nie w pełni rozumiejąc jego formę i źle interpretując pierwotny kształt uszkodzonych fragmentów, odtworzył je błędnie (jak chleb z odłamanym czubkiem) lub według własnego zamysłu (sierpowata fałda na dole sukni, wyokrąglony nosek lewego buta). To dlatego część winogron w rzeźbie drewnianej została zastąpiona gałązką – w oryginalnej figurze fragment ten był zafałszowany wtórnym uzupełnieniem wykonanym z gipsu, czego najwyraźniej snycerz nie spostrzegł³⁰.

Z piętnastowieczną tradycją warsztatową kłóci się wreszcie technika wykonania wawelskiej figury: jest ona wyrzeźbiona w pełnym kłocu drewna, co (jak już wyżej powiedziano) doprowadziło do jej spękania, a co dla rzeźby gotyckiej byłoby ewenementem³¹. Uwagę zwraca także sposób łączenia rzeźbionych osobno dłoni, których nie zamontowano na kołki, lecz sklejono (il. 9a–b). Wątpliwości budzi w końcu technologia, którą posłużono się, nadając snycerskiej Elżbiecie barwne wykończenie – na rzeźbie nie zachowały się czytelne ślady polichromii (w tym gruntów i złocień), która byłaby wykonana według zasad czternasto- lub piętnastowiecznych³². Zastanawiająca jest ponadto nietypowa, niegotycka kolorystyka figury krakowskiej. Ciemny płaszcz Elżbiety i jej biała suknia są zupełnie niezgodne z systemem barwnym plastyki stylu pięknego, który – jako istotny środek formalny – był powielany w na-

³⁰ Wykonane w nieznanym okresie amatorskie wypełnienia masą gipsową z czasem uległy częściowemu wykruszeniu i splukaniu, ich resztki zostały usunięte podczas konserwacji rzeźby.

³¹ Także figury opracowane krągło bywały drażone – robiono to przez otwór, który potem maskowano deską i opracowywano rzeźbiarsko, rzadziej zestawiano dwie drażone od wewnątrz połówki pnia. Przykładem takiego rozwiązania jest figura Madonny z Dzieciątkiem z Osic, z około 1400 r., znajdująca się w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku (MNG/SD/10/Rz).

³² Nie zaobserwowano na powierzchni rzeźby przeklejenia płótnem, a użyte do jej wykończenia farby wydają się współczesne (stosowane w XIX–XX w.); wątpliwości budzi także sposób ich położenia, miejscami na surowym drewnie. Zweryfikować te przypuszczenia można jednak wyłącznie na podstawie szczegółowych badań technologicznych.

śladownictwach rzeźb czeskich w regionie. Nieznający kanonu z około 1400 roku snycerz albo wprowadził własny system barwny, albo utrwalił wtórną kolorystykę rzeźby wapiennej. Na rzeźbie z kościoła św. Jana w Malborku, pomimo odarcia jej z powłok malarskich, zidentyfikowano ślady pierwotnej malatury zgodnej z czeskim kanonem kolorystycznym (błękitne podbicie płaszcza, złożone lamówki szat, zielono-czerwona partia winogron)³³. W okresie powstawania rzeźby wawelskiej musiały być one już niewidoczne, dlatego warto odnotować, że na posągu malborskim okryto też pozostałości kilku warstw białawych przemalowań, pochodzących najpewniej z drugiej połowy XIX wieku oraz z lat dwudziestych–trzydziestych XX stulecia i z okresu powojennego³⁴. Taki właśnie stan zabytku dokumentują przywołane wyżej archiwalne fotografie. Niewykluczone, że spod tej jednolitej powłoki tu i ówdzie wyzierały niewielkie fragmenty barwne, które odtworzyć starał się autor rzeźby krakowskiej (zbliżona kolorystycznie do średniowiecznego oryginału jest w Elżbiecie z Wawelu partia winogron), jest jednak bardziej prawdopodobne, że musiał w tym względzie polegać na własnej wyobraźni. Przemalowanie rzeźby malborskiej może być także powodem, dla którego welon okrywający głowę Elżbiety w wariancie snycerskim jest pozbawiony rowkowania imitującego splot płóciennej tkaniny – charakterystycznego przecież elementu wykończenia powierzchni kamiennych rzeźb czeskich stylu pięknego³⁵. Skoro rzeźba z kościoła św. Jana w okresie powstawania repliki była pokryta kilkoma warstwami pobiałą, ten subtelny detal mógł w ogóle nie być widoczny.

Wszystkie te spostrzeżenia prowadzą do wniosku, że drewniana figura św. Elżbiety nie jest dziełem średniowiecznym – co więcej, snycerskie nawiązanie do kamiennego zabytku z Malborka musi być działaniem stosunkowo niedawnym. Być może należałoby w niej widzieć przejaw romantycznego historyzmu, choć dosłowność, z jaką odnosi się do pierwowzoru, oraz brak zrozumienia gotyckiej formy w jej wszystkich aspektach wskazują raczej na powstanie nieco później – w końcu XIX, a najpewniej w pierwszych dekadach XX wieku, kiedy twórcze inspirowanie się minionymi epokami zastąpione zostało podejściem scjentystycznym, odrzucającym subiektywną interpretację i w praktyce często przeradzającym się w pastisz. Nie ma też wątpliwości, że

³³ Ratuszna, „Dokumentacja,” 8–11 i 14–17. Ratuszna, „Przebieg prac,” 173.

³⁴ Ratuszna, „Dokumentacja,” 8–11 i 14–17. Ratuszna, „Przebieg prac,” 175.

³⁵ Ivo Hlobil, „Gravierte Schleier von Madonnen und Vesperbildern: ein autochthones Motiv des böhmischen Schönen Stils und seine religiöse Funktion,” *Umění* 66, z. 1/2 (2018): 2–35.

rzeźba ze zbiorów wawelskich powstała w Malborku. Zachowanie w snycerskim wyobrażeniu św. Elżbiety szczegółów oryginału, w tym układu draperii i opracowania detalu z tyłu postaci, oraz tak wierne dochowanie zgodności wymiarów nie byłoby możliwe wyłącznie na podstawie odrysu bądź zdjęć: snycerz musiał znać z autopsji czeski pierwowzór³⁶.

Od lat osiemdziesiątych XIX stulecia zamek w Malborku poddawany był pracom budowlano-restauratorskim, których celem było nadanie mu charakteru średniowiecznej warowni, a zarazem rezydencji cesarskiej i wprzęgniętego w propagandową akcję polityczną symbolu Niemczyzny na Wschodzie³⁷. Działania konserwatorskie polegały nie tylko na usuwaniu wielowiekowych nawarstwień i przekształceń architektonicznych, ale też na efektywnym restaurowaniu zrujnowanych przestrzeni. Odbudowane pomieszczenia aranżowano zgodnie z wiedzą o ich historycznej bądź domniemanej funkcji oraz wedle ówczesnego wyobrażenia o życiu średniowiecznych mnichów-rycerzy, zestawiając elementy oryginalne (zabytki gotyckie o różnej proveniencji, przeważnie północnoniemieckiej) z pastiszami i kopiami. W funkcjonujących w obrębie przedzamcza warsztatach rzemieślnicy odtwarzali oryginalne technologie i świetnie imitowali styl, a poza tym – kopiowali bardzo sprawnie konkretne zabytkowe pierwowzory³⁸ (il. 17). Pośród wypełniających zam-

³⁶ Nasuwa się tu jeszcze jedna uwaga: otóż w czasie gdy powstawała snycerska figura św. Elżbiety, oryginał musiał pozostawać poza niszą. Kamienna rzeźba z powodu znacznego ciężaru nie była łatwa do przemieszczenia, z całą pewnością więc nie zmieniano miejsca jej lokalizacji bez istotnego powodu. Czy zdecydowano by się na wyjęcie jej z niszy dla wykonania repliki – trudno orzec. Nie można jednak wykluczyć, że nie było to konieczne, gdyż od początku lat 20. XX w. w kościele św. Jana prowadzone były prace konserwatorskie (obejmujące m.in. naprawę sklepień i murów, tynkowanie i bielenie ścian, wymianę szyb w oknach, roboty dekarckie) i w związku z nimi rzeźba św. Elżbiety została przemieszczona, co dało sposobność do uważnego i wszechstronnego jej oglądu, a także skopiowania. O pracach restauracyjnych w kościele św. Jana w Malborku zob. Bernhard Schmid, *Die Denkmalpflege in Westpreußen in den Jahren 1920 bis 1931. 17. Bericht an den Ausschuss zur Erforschung und zum Schutze der Denkmäler in der Provinz Ostpreußen* (Königsberg: Provinzialverbandes von Ostpreußen, 1932), 13–14.

³⁷ Na temat kontekstu światopoglądowego oraz doktryny konserwatorskiej, którą kierowano się przy odbudowie zamku w Malborku zob. Marian Arszyński, *Idea – pamięć – troska. Rola zabytków w przestrzeni społecznej i formy działań na rzecz ich zachowania od starożytności do połowy XX wieku* (Malbork: MZM, 2007), 152–161.

³⁸ Przekrojowo o restauracji zamku malborskiego i związanych z nią pracach dekoratorskich we wnętrzach zob. Bartłomiej Butryn, „Przebieg prac dekoratorskich i aranżacyjnych w Sprawozdaniach Zarządu Towarzystwa Odbudowy i Upiększania Zamku w Malborku,” w *Sprawozdania Zarządu Towarzystwa Odbudowy i Upiększania Zamku Malborskiego*, red. Artur Dobry i Janusz Trupinda (Malbork: MZM, 2020), 50–65; por. też M. Woźniak, „Wystrój i wyposażenie zamku malborskiego w świetle rachunków i inwentarzy,” *Studia Zamkowe 2*

kowe przestrzenie mebli, przedmiotów użytkowych i elementów wystroju sakralnego znajdowało się wiele rzeźb. Figury świętych wieńczyły ozdobne świeczniki, wypełniały retabula bądź stały na konsolach ściennych i mensach ołtarzowych. Wprawdzie pewną ich grupę stanowiły polichromowane odlewy gipsowe, ale w zdecydowanej większości były to dzieła snycerskie. Czasem kopiowano gotyckie oryginały „w całości”, decydując się jedynie na odtworzenie ewentualnych ubytków, ale bez wzbogacania ich elementami zaczerpniętymi spoza oryginalnego kontekstu³⁹. Częściej jednak wykorzystywano jedynie fragmenty albo pojedyncze elementy średniowiecznych dzieł, które w Malborku komponowano w nowe, ahistorycznie całości. Najbardziej spektakularną realizacją tego typu była snycersko-malarska nastawa ołtarza głównego w kościele Najświętszej Marii Panny na Zamku Wysokim, wykonana z wykorzystaniem oryginalnej skrzyni gotyckiej nastawy i mająca rozbudowany program treściowy, na który składały się kopie rzeźb i malowideł o rozmaitej proveniencji i datowaniu⁴⁰ (il. 18). Taka praktyka restauratorska – wychodząca wprawdzie od badań naukowych, ale jednocześnie dążąca do jednorodności stylistycznej i dopuszczająca kreację konserwatorską jako skuteczną metodę działania – w Malborku zyskała niezwykle rozmach oraz silny polityczno-propagandowy wydźwięk, a przy tym pozostawała w zgodzie z ówczesną pruską myślą konserwatorską i wciąż jeszcze kształtującą

(2006): 54–66; idem, „Przestrzeń liturgiczna i wyposażenie kościoła Najświętszej Marii Panny na zamku w Malborku – nowe ustalenia,” w *Zamek Wysoki w Malborku: interdyscyplinarne badania skrzydła północnego*, red. Maria Poksińska (Malbork: MZM / Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika, 2006), 77–93; idem, „Wyposażenie kościoła konwentualnego na zamku w Malborku”, w *Kościół Najświętszej Marii Panny na Zamku Wysokim w Malborku: dzieje – wystrój – konserwacja*, red. Janusz Hochleitner i Mariusz Mierzwiński (Malbork: MZM, 2016), 113–125.

³⁹ Np. zawieszane w Pałacu Wielkich Mistrzów dwa świeczniki z tronującymi postaciami władców, wzorowane na gotyckich obiektach z sieni ratusza w Goslarze; świecznik z kościoła zamkowego z podwójną figurą Madonny, wykonany na podstawie oryginału z kościoła w Braniewie; umieszczony w Wysokiej Sieni w Pałacu Wielkich Mistrzów duży rozmiarów świecznik z figurami Madonny z Dzieciątkiem i św. Erazma, będący kopią zabytku z Lüneburga; zob. Monika Czapska, „Zabytki, rekwizyty i dekoracje. Rzeźby w zbiorach zamku malborskiego przed 1945 rokiem,” w *Przywracanie historii. Losy malborskich zbiorów po II wojnie światowej. Katalog wystawy czasowej w Muzeum Zamkowym w Malborku*, red. Aleksandra Siuciak (Malbork: MZM, 2015), 151–167.

⁴⁰ Szafę wypełniały figury będące kopiami rzeźb z nastaw z Mölln koło Lubeki i Oberwesel, partie malarskie na skrzydłach wewnętrznych powtarzały sceny z ołtarza klarysek w Kolonii, a na skrzydłach zewnętrznych – przedstawienia czterech Ojców Kościoła z późnogotyckiego ołtarza św. Wolfganga z kościoła św. Jana w Toruniu. Predella mieściła kopie dwóch herm relikwiarzowych z ołtarza w kościele św. Mikołaja w Wilsnack, zob. Monika Czapska, „Elementy ołtarza głównego z kościoła NMP,” w *Przywracanie historii*, 335–337, nr kat. II.1.40.

się teorią ochrony zabytków⁴¹. Podobnie jak Conrad Steinbrecht w Malborku, Bodo Ebhardt przywracał średniowieczną formę zamkom na Śląsku (Czocha), w Nadrenii (Marksburg), Frankonii (Veste Coburg), a odbudowany pod jego kierownictwem zamek Hohkönigsburg w Alzacji, tak jak warownia nad Nogatem, zyskał nacechowany ideologicznie „stylizowany” wystrój – odpowiedni dla siedziby rodowej cesarza Wilhelma II⁴².

W dzisiejszym stanie badań nie da się potwierdzić, że snycerski wariant figury z kościoła parafialnego w Malborku powstał na zlecenie tutejszych konserwatorów – obecności tej rzeźby we wnętrzach zamkowych nie dokumentują fotografie zawarte w „Rocznikach odbudowy” („Marienburg Baujahr”), nie ma też o niej wzmianki w publikowanych cyklicznie sprawozdaniach z postępów prac restauratorskich⁴³. Wydaje się to jednak najbardziej prawdopodobnym wyjaśnieniem genezy zabytku, o którego losach wiadomo bardzo niewiele⁴⁴. Jak wynika z zapisu w księdze inwentarzowej, do kolekcji Zamku Królewskiego na Wawelu przekazał ją w 1925 roku Henryk Loewenfeld, kupiec i przemysłowiec o zacięciu kulturalnym oraz kolekcjoner

⁴¹ Nieco inne podejście charakteryzowało tzw. wiedeńską szkołę historii sztuki, reprezentowaną przez Aloisa Riegla oraz Maxa Dvořáka, sprzeciwiających się purystycznemu nurtowi w konserwacji zabytków i podkreślających konieczność zachowania oryginalnej substancji zabytkowej wraz z poszanowaniem jej wielowiekowych nawarstwień. Stanowcza postawa Dvořáka doprowadziła do porzucenia śmiałych artystycznych wizji, które były rozważane w związku z odbudową zamku wawelskiego, podjętą w 1905 r., informuje o tym protokół posiedzenia komisji konserwatorskiej z 21 VI 1908 r., zob. *Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej* 3 (1909): 302–307, <http://fbc.pionier.net.pl/id/oi:rcin.org.pl:28960> (dostęp 30 maja 2022); swój pogląd na temat restauracji architektury w kontekście odbudowy zamku wawelskiego wyraził Dvořák również w opublikowanym eseju, zob. Max Dvořák, „Restaurierungsfragen, II: das Königsschloß am Wawel,” *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K[aiserlich-]K[öniglichen] Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale. Beiblatt für Denkmalpflege* 4 (1908): 105–112, <https://doi.org/10.11588/digitl.26206.14> (dostęp 30 maja 2022); por. Piotr M. Stępień, „Rekonstrukcja i kreacja w odnowie zamku na Wawelu,” *Ochrona Zabytków* 2 (2007): 27–50.

⁴² Ludger Fischer, „Bodo Ebhardts Korrekturen der Geschichte,” *Burgen und Schlösser. Zeitschrift für Burgenforschung und Denkmalpflege* 45, nr 1 (2004): 52–56.

⁴³ Chodzi o publikowane zazwyczaj w kilkuletnich odstępach Sprawozdania Zarządu Towarzystwa Odbudowy i Upiększania Zamku Malborskiego, w których raportowany był stan zaawansowania poszczególnych prac budowlanych, archeologicznych i aranżacyjnych prowadzonych w obrębie zamku. Odnotowywano w nich również co znaczniejsze przekazy finansowe i materialne na rzecz Towarzystwa, a także wymieniano dzieła sztuki oraz przedmioty pozyskane do wystroju wnętrz, a całość opatrywano fotografiami. W ostatnich latach obszerny zbiór zachowanych sprawozdań został przetłumaczony na język polski i opublikowany wraz z komentarzem naukowym, zob. *Sprawozdania Zarządu Towarzystwa*.

⁴⁴ Nie sposób orzec, z jakich powodów rzeźba miała być odrzucona przez konserwatorów zamku malborskiego i sprzedana lub przekazana osobom postronnym.

dzieł sztuki pochodzący z Chrzanowa⁴⁵. Nie są znane okoliczności, w których wszedł w posiadanie zabytku; marginalna uwaga zawierająca się w trzech słowach: „zakup na Pomorzu” de facto niewiele wyjaśnia. Wiadomo, że Loewenfeld zaczął gromadzić dzieła sztuki krótko przed wybuchem pierwszej wojny światowej, a tron swej kolekcji zbudował kupując eksponaty pochodzące ze zbiorów Franciszka Ferdynanda Habsburga i zlicytowane podczas tajnej aukcji w Wiedniu po tragicznej śmierci arcyksięcia⁴⁶. W latach 1924–1925, przed wyjazdem do Paryża, Loewenfeld podarował część swojej kolekcji Uniwersytetowi Jagiellońskiemu, Muzeum Narodowemu w Krakowie oraz budowanym właśnie zbiorom zamku na Wawelu, przy czym nie były to przypadkowe eksponaty, ale dzieła i zespoły zabytkowych przedmiotów (takie jak kolekcja tkanin koptyjskich) wyselekcjonowane przez powołaną specjalnie komisję, której przewodniczył ówczesny dyrektor Muzeum Narodowego Feliks Kopera⁴⁷. Członkowie zespołu opiniującego wywóz zbiorów Loewenfelda za granicę wybrali się w maju 1921 roku do Chrzanowa, gdzie antykwarisz zorganizował ekspozycję pokazową. Wygląda na to, że wśród wytypowanych wówczas dzieł znalazła się także figura św. Elżbiety. Bez odpowiedzi pozostaje pytanie, czy Loewenfeld zdawał sobie sprawę z tego, że figura, którą zakupił, nie jest gotycka. Pomimo wszystkich uchybień wobec wapiennego posągu z kościoła św. Jana, krakowski zabytek odznacza się niezłym poziomem wykonania, możliwe więc, że nieobyty ze sztuką średniowieczną kolekcjoner uległ fałszywemu wrażeniu, iż ma do czynienia z piętnastowiecznym oryginałem⁴⁸. Zresztą – zwieść dali się również profesjonaliści: datowanie

⁴⁵ Kraków, Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki, Karta inw. zabytku, nr 302.

⁴⁶ O kolekcjonerskiej działalności Henryka Loewenfelda zob. Anna Lebet-Minakowska, „Henryk Loewenfeld – zapomniany kolekcjoner,” *Gazeta Antykwareczna* 12 (45) (1999): 26–28; Anna Lebet-Minakowska, „Zaginiona kolekcja H. Loewenfelda,” *Gazeta Antykwareczna* 3 (48) (2000): 21–22. Zob. też informacje o rodzinie Loewenfeldów w portalu Cyfrowe Muzea Małopolski: <https://muzea.malopolska.pl/en/articles/740>, dostęp 30 maja 2022.

⁴⁷ „Zadaniem naszym było zaopiniować, czy można zgodzić się na wywóz ich [zbiorów] z Kraju pod warunkiem pozostawienia w Kraju w darze przedmiotów mających dla nas znaczenie”, Kraków, Archiwum Muzeum Narodowego, sygn. akt L. 9531, F. Kopera, notatka z 12 V 1921, cyt. za: Lebet-Minakowska, „Zaginiona kolekcja.”

⁴⁸ Zabytki z kolekcji Loewenfelda, o których wiemy, że zostały przekazane krakowskim instytucjom muzealnym, oraz wykaz eksponatów w katalogu aukcji, którą po śmierci kolekcjonera zorganizowano w salonie Abe Gutnajera w Warszawie w 1939 r. (wystawa przedaukcyjna prezentowana była od 27 V, licytację przeprowadzono 1, 2, 3 i 5 VI) pozwalają wnioskować, że przedmioty średniowieczne nie były w centrum zainteresowań Loewenfelda, gromadzącego przede wszystkim wytwory rzemiosła artystycznego z epoki nowożytnej, choć trzeba przyznać, że kolekcja chrzanowska nie była jednorodna i trafiły się w niej również rzeźby antyczne i wyroby bliskowschodnie, zob. Lebet-Minakowska, „Zaginiona kolekcja.”

rzeźby, określone w momencie przyjęcia jej do zbiorów muzealnych, zostało podtrzymane w kolejnych latach, nie budząc wątpliwości wśród historyków sztuki opiekujących się wawelską kolekcją ani wśród autorów jubileuszowej wystawy elżbietańskiej. Nie byłby to zresztą pierwszy przypadek, gdy malborskie kopie zostały mylnie rozpoznane jako dzieła z epoki⁴⁹.

Negatywna weryfikacja średniowiecznej metryki figury św. Elżbiety ze zbiorów Zamku Królewskiego na Wawelu nie zmienia faktu, że krakowski eksponat jest dziełem bardzo interesującym. Wiedza o jego istnieniu ma duże znaczenie dla badań nad recepcją stylu pięknego w Prusach – postrzeganą jako proces długofalowy, znacznie wykraczający poza przyjmowane dotychczas czasowe ramy zjawiska. Wapienna figura św. Elżbiety, wykonana około 1380 roku w warsztacie kamieniarskim w Pradze, sprowadzona do Prus krzyżackich ze względu na swoje walory estetyczne i głębię religijnego przekazu, po upływie pięciu stuleci prawdopodobnie z tych samych powodów wzbudziła zainteresowanie nieznanego zleceniodawcy, który zapragnął mieć jej replikę. Bez względu na to, czy snycerska figura miała pełnić rolę „sztafażu” w jednej z odrestaurowanych kaplic krzyżackiego zamku, czy też powstała dla zaspokojenia realnych potrzeb artystycznych, jest ona świadectwem ponadczasowego oddziaływania plastyki stylu pięknego na odbiorców. To cenna obserwacja dla aktualnych i przyszłych badań nad tym zagadnieniem.

Finansowanie

Artykuł powstał na marginesie projektu „Styl piękny w redakcji czeskiej w Prusach – rzeźba kamienna lat 1380–1400”, realizowanego przez Muzeum Zamkowe w Malborku przy współpracy z Muzeum Narodowym w Gdańsku i Narodowym Muzeum Morskim w Gdańsku w latach 2018–2020.

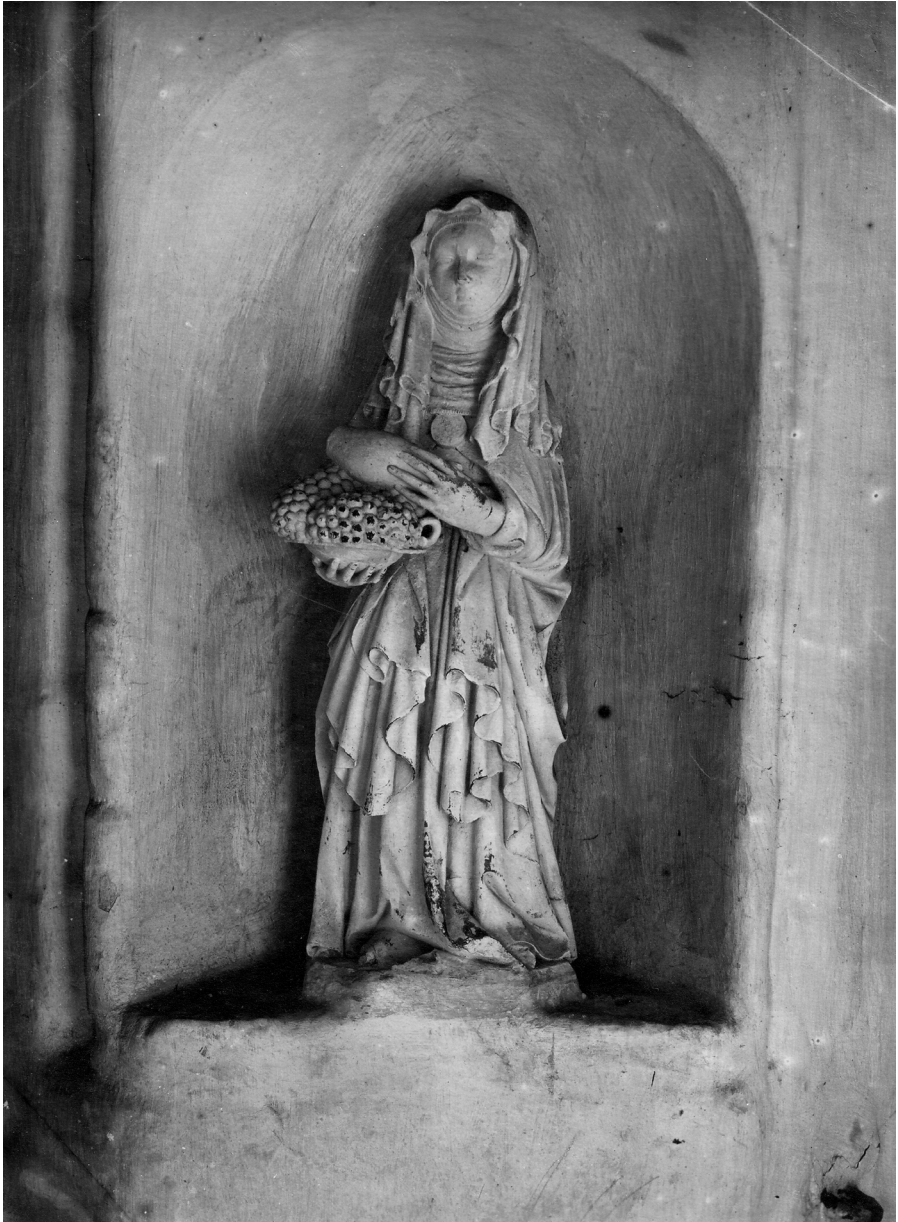
⁴⁹ Do końca lat 70. XX w. na stałej ekspozycji średniowiecznej plastyki w Muzeum Narodowym w Gdańsku prezentowano gipsowy odlew gotyckiej figury św. Katarzyny z Cyganka (Tujców, niem. Tiegenghagen) na Żuławach. Ta pochodząca z zamku w Malborku kopia uchodziła wówczas za oryginał wykonany ze sztucznego kamienia, zob. Monika Czapska, „Św. Katarzyna,” w *Przywracanie historii*, 447–448, nr kat. II.2.37.



Il. 1. Malbork, kościół św. Jana Chrzciciela, figura św. Elżbiety, widok frontalny. Fot. L. Okoński



Il. 2. Malbork, kościół św. Jana Chrzciciela, figura św. Elżbiety, odwrocie. Fot. L. Okoński



Il. 3. Malbork, kościół św. Jana Chrzciciela, figura św. Elżbiety udokumentowana w niszy portalu kościoła św. Jana w Malborku, ok. 1915–1920. Fot. ze zbiorów Urzędu Konserwatora Prus Zachodnich w Malborku, Muzeum Zamkowe w Malborku, MZM/DH/1906/45



Il. 4. Malbork, kościół św. Jana Chrzciciela, portal, po 1945 r. Fot. z archiwum rodzinnego Macieja Kilarzkiego, ob. w zbiorach Muzeum Zamkowego w Malborku



Il. 5. Malbork, kościół św. Jana Chrzciciela, figura św. Elżbiety, popiersie. Fot. L. Okoński



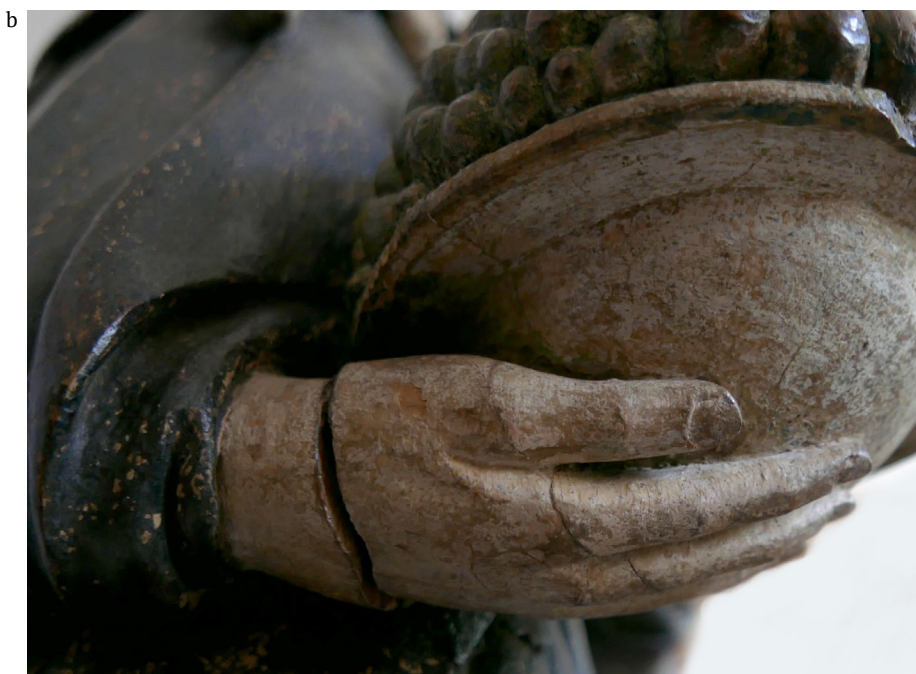
Il. 6. Malbork, kościół św. Jana Chrzciciela, figura św. Elżbiety, fragment – atrybut. Fot. L. Okoński



Il. 7. Pelplin, Muzeum Diecezjalne, figura św. Barbary z Barbarki pod Toruniem (być może z kościoła świętojańskiego w Toruniu), nr inw. MDP 32. Fot. L. Okoński



Il. 8. Pieskowa Skała, oddział Zamku Królewskiego na Wawelu, figura św. Elżbiety Turyńskiej, nr inw. ZKnW 302. Fot. D. Błażewski



Il. 9. Pieskowa Skała, oddział Zamku Królewskiego na Wawelu, figura św. Elżbiety Turyńskiej, nr inw. ZKnW 302. Fot. J. Raczkowski
a – fragment – atrybut świętej, b – fragment – dłoń i atrybut świętej



Il. 10. Rzeźby św. Elżbiety ze zbiorów wawelskich i z Malborka, zestawione podczas przygotowań do wystawy „Bilde von Prage”. Fot. J. Raczkowski



Il. 11. Rzeźby św. Elżbiety ze zbiorów wawelskich i Malborka, zestawione podczas przygotowań do wystawy „Bilde von Prage”, widok z boku. Fot. J. Raczkowski



Il. 12. Pieskowa Skała, oddział Zamku Królewskiego na Wawelu, figura św. Elżbiety Turyńskiej, nr inw. ZKnW 302, widok z lewego boku. Fot. J. Raczkowski



Il. 13. Pieskowa Skała, oddział Zamku Królewskiego na Wawelu, figura św. Elżbiety Turyńskiej, nr inw. ZKnW 302, fragment – postument. Fot. J. Raczkowski



Il. 14. Pieskowa Skała, oddział Zamku Królewskiego na Wawelu, figura św. Elżbiety Turyńskiej, nr inw. ZKnW 302, fragment – półpostać. Fot. J. Raczkowski



Il. 15. Rzeźby św. Elżbiety ze zbiorów wawelskich i Malborka, zestawione podczas przygotowań do wystawy „Bilde von Prage”; widok odwroci. Fot. J. Raczkowski



Il. 16. Pieskowa Skała, oddział Zamku Królewskiego na Wawelu, figura św. Elżbiety Turyńskiej, nr inw. ZKnW 302, fragment. Fot. J. Raczkowski



Il. 17. Warsztat malarza zorganizowany na zamku w Malborku na potrzeby restauracji i aranżacji wnętrza. Wg *Marienburg Baujahr* 1898, il. 13. Fot. F. Schwarz



Il. 18. Widok ołtarza głównego w kościele NMP na Zamku Wysokim w Malborku, świąteczne otwarcie. Wg *Marienburg Baujahr* 1913, il. 9. Fot. C. Kuhnd

Bibliografia

- Arszyński, Marian. *Idea – pamięć – troska. Rola zabytków w przestrzeni społecznej i formy działań na rzecz ich zachowania od starożytności do połowy XX wieku*. Malbork: MZM, 2007.
- Bartz, Wojciech. „Raport końcowy z realizacji projektu ‘Styl piękny w redakcji czeskiej w Prusach 1380–1400.’ Badania petrograficzne.” Dokumentacja badawcza, Wrocław 2019, Archiwum Muzeum Zamkowego w Malborku.
- Butryn, Bartłomiej. „Przebieg prac dekoratorskich i aranżacyjnych w Sprawozdaniach Zarządu Towarzystwa Odbudowy i Upiększania Zamku w Malborku.” W *Sprawozdania Zarządu Towarzystwa Odbudowy i Upiększania Zamku Malborskiego*, red. Artur Dobry i Janusz Trupinda, 50–65. Malbork: MZM, 2020.
- Clasen, Karl Heinz. *Der Meister der Schönen Madonnen. Herkunft, Entfaltung und Umkreis*. Berlin–New York: Walter de Gruyter, 1974.
- Clasen, Karl Heinz. *Die mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preußen. Die Bildwerke bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*. Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1939.
- Czapska, Monika. „Elementy ołtarza głównego z kościoła NMP.” W *Przywracanie historii. Losy malborskich zbiorów po II wojnie światowej. Katalog wystawy czasowej w Muzeum Zamkowym w Malborku*, red. Aleksandra Siuciak, 335–337, nr kat. II.1.40. Malbork: MZM, 2015.
- Czapska, Monika. „Figura św. Elżbiety z Turynii z kościoła św. Jana Chrzciciela w Malborku.” W *Święci orędownicy. Rzeźba gotycka na zamku w Malborku*, red. Monika Czapska, 137–143. Malbork: MZM, 2013.
- Czapska, Monika. „Św. Barbara.” W *Sapientia aedificavit sibi domum / Mądrość zbudowała sobie dom. Katalog wystawy w Muzeum Zamkowym w Malborku, 14 września–17 listopada 2019*, red. Monika Czapska, 195, nr kat. VIII.9. Malbork: MZM, 2019.
- Czapska, Monika. „Św. Elżbieta.” W *Sapientia aedificavit sibi domum / Mądrość zbudowała sobie dom. Katalog wystawy w Muzeum Zamkowym w Malborku, 14 września–17 listopada 2019*, red. Monika Czapska, 193, nr kat. VIII.8. Malbork: MZM, 2019.
- Czapska, Monika. „Św. Katarzyna.” W *Przywracanie historii. Losy malborskich zbiorów po II wojnie światowej. Katalog wystawy czasowej w Muzeum Zamkowym w Malborku*, red. Aleksandra Siuciak, 447–448, nr kat. II.2.37. Malbork: MZM, 2015.
- Czapska, Monika. „Zabytki, rekwizyty i dekoracje. Rzeźby w zbiorach zamku malborskiego przed 1945 rokiem.” W *Przywracanie historii. Losy malborskich zbiorów po II wojnie światowej. Katalog wystawy czasowej w Muzeum Zamkowym w Malborku*, red. Aleksandra Siuciak, 151–167. Malbork: MZM, 2015.
- Czapska, Monika, i Jolanta Ratuszna. „Św. Elżbieta z Turynii.” W *Rzeźba kamienna czeskiego stylu pięknego z lat 1380–1400 na terenach państwa zakonu krzyżackiego w Prusach: materiał – technika – styl – funkcja*, red. Monika Jakubek-Raczkowska, 375–381, nr kat. 9. Malbork: MZM, 2022.
- Dehio, Georg. *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. T. 2 Nordostdeutschland*. Berlin: Ernst Wasmuth A.-G., 1906.

- Dehio, Georg. *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*. T. 2 *Nordostdeutschland*. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1926.
- Długokęcki, Wiesław. *Elita władzy miasta Malborka w średniowieczu*. Malbork: Muzeum Zamkowe, 2004.
- Dvořák, Max. „Restaurierungsfragen, II: das Königsschloß am Wawel.” *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K[aiserlich-]K[öniglichen] Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale*. Beiblatt für Denkmalpflege 4 (1908): 105–112. Dostęp 30 maja 2022. <https://doi.org/10.11588/diglit.26206.14>
- Elisabeth von Thüringen – eine europäische Heilige: 3. Thüringer Landesausstellung, Wartburg–Eisenach, 7. Juli bis 19. November 2007*. T. 1–2. Red. Dieter Blume i Matthias Werner. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2007.
- Fischer, Ludger. „Bodo Ebhardts Korrekturen der Geschichte.” *Burgen und Schlösser. Zeitschrift für Burgenforschung und Denkmalpflege* 45, nr 1 (2004): 52–56.
- Hlobil, Ivo. „Gravierte Schleier von Madonnen und Vesperbildern: ein autochthones Motiv des böhmischen Schönen Stils und seine religiöse Funktion.” *Umění* 66, z. 1/2 (2018): 2–35.
- Jakubek-Raczkowska, Monika. *Rzeźba gdańska przełomu XIV i XV wieku*. Warszawa: DiG, 2006.
- Jakubek-Raczkowska, Monika. *‘Tu ergo flecte genua tua’. Sztuka a praktyka religijna świeckich w diecezjach pruskich państwa zakonu krzyżackiego do połowy XV wieku*. Pelplin: Bernardinum, 2014.
- Jakubek-Raczkowska, Monika, i Monika Czapska. *Bilde von Prage. Czeska rzeźba kamienna stylu pięknego około 1400 w państwie krzyżackim w Prusach. Katalog wystawy czasowej w Muzeum Zamkowym w Malborku, 17 października 2020–03 stycznia 2021*. Malbork: Muzeum Zamkowe, 2020.
- Kruszelnicka, Janina. „Dwie gotyckie figury św. Barbary z kaplicy w Barbarce pod Toruniem.” *Rocznik Muzeum Okręgowego w Toruniu* 2, z. 3/4 (1967): 115–151.
- Lebet-Minakowska, Anna. „Henryk Loewenfeld – zapomniany kolekcjoner.” *Gazeta Antykwareczna* 12 (45) (1999): 26–28.
- Lebet-Minakowska, Anna. „Zaginiona kolekcja H. Loewenfelda.” *Gazeta Antykwareczna* 3 (48) (2000): 21–22.
- Paszyłka, Małgorzata. „Gotycka figura św. Elżbiety Turyńskiej z kościoła farnego pod wezwaniem św. Jana Chrzciciela w Malborku.” *Rocznik Gdański* 54 (1994): 79–85.
- Przywracanie historii. Losy malborskich zbiorów po II wojnie światowej. Katalog wystawy czasowej w Muzeum Zamkowym w Malborku*. Red. Aleksandra Siuciak. Malbork: MZM, 2015.
- Ratuszna, Jolanta. „Dokumentacja z prac konserwatorskich przy figurze św. Elżbiety z Turynii z l. 1385–1390 z kościoła św. Jana Chrzciciela w Malborku.” *Dokumentacja konserwatorska*, Malbork 2012, Archiwum Muzeum Zamkowego w Malborku.
- Ratuszna, Jolanta. „Przebieg prac konserwatorskich oraz próba analizy techniki wykonania figury świętej Elżbiety z Turynii z kościoła pw. św. Jana Chrzciciela w Malborku.” *W Święci orędownicy. Rzeźba gotycka na zamku w Malborku. Katalog wystawy*

- Muzeum Zamkowego w Malborku, red. Monika Czapska, 171–178. Malbork: Muzeum Zamkowe, 2013.
- Rzeźba kamienna czeskiego stylu pięknego z lat 1380–1400 na terenach państwa zakonu krzyżackiego w Prusach: materiał – technika – styl – funkcja. Red. Monika Jakubek-Raczkowska. Malbork: MZM / Toruń: TNT, 2022.
- Sapientia aedificavit sibi domum / Mądrość zbudowała sobie dom. Katalog wystawy w Muzeum Zamkowym w Malborku, 14 września–17 listopada 2019.* Red. Monika Czapska. Malbork: MZM, 2019.
- Schmid, Bernhard. „Baukunst und bildende Kunst der Ordenszeit.” W *Deutsche Staatenbildung und deutsche Kultur im Preußenlande*, 116–150. Königsberg: Gräfe und Unzer, 1931.
- Schmid, Bernhard. „Die bildende Kunst in Preußen zur Zeit des deutschen Ritterordens.” W *Die Provinz Westpreußen in Wort und Bild, 2. Teil – Einzeldarstellungen*, 449–459. Danzig: A.W. Kafeman GmbH, 1915, 2. Aufl.
- Schmid, Bernhard. *Die Denkmalpflege in Westpreußen in den Jahren 1920 bis 1931. 17. Bericht an den Ausschuss zur Erforschung und zum Schutze der Denkmäler in der Provinz Ostpreußen.* Königsberg: Provinzialverbandes von Ostpreußen, 1932.
- Sprawozdania Zarządu Towarzystwa Odbudowy i Upiększania Zamku Malborskiego.* Red. Artur Dobry i Janusz Trupinda. Malbork: Muzeum Zamkowe, 2020.
- Stępień, Piotr M. „Rekonstrukcja i kreacja w odnowie zamku na Wawelu.” *Ochrona Zabytków* 2 (2007): 27–50.
- Strauss, Gerhard. *Freiplastik bis 1450 im Gebiet des heutigen Ostpreußen westlich der Passarge.* Königsberg: Albertus-Universität, 1937.
- Święci orędownicy. Rzeźba gotycka na zamku w Malborku. Katalog wystawy Muzeum Zamkowego w Malborku.* Red. Monika Czapska. Malbork: MZM, 2013.
- Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej* 3 (1909), s. 302–307. Dostęp 30 maja 2022. <http://fbc.pionier.net.pl/id/oai:rcin.org.pl:28960>
- Woźniak, Michał. „Przestrzeń liturgiczna i wyposażenie kościoła Najświętszej Marii Panny na zamku w Malborku – nowe ustalenia”. W *Zamek Wysoki w Malborku: interdyscyplinarne badania skrzydła północnego*, red. Maria Poksińska, 77–93. Malbork: MZM / Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika, 2006.
- Woźniak, Michał. „Wyposażenie kościoła konwentualnego na zamku w Malborku”. W *Kościół Najświętszej Marii Panny na Zamku Wysokim w Malborku: dzieje – wystrój – konserwacja*, red. Janusz Hochleitner i Mariusz Mierzwiński, 113–125. Malbork: MZM, 2016.
- Woźniak, Michał. „Wystrój i wyposażenie zamku malborskiego w świetle rachunków i inwentarzy.” *Studia Zamkowe* 2 (2006): 54–66.

Netografia:

„Cyfrowe Muzea Małopolski”. Dostęp 30 maja 2022. <https://muzea.malopolska.pl/en/articles/740>