

Karolina Greś*

Madonna Brzemienna z Torunia – geneza typu kompozycyjnego i funkcjonowanie statuetki

Pregnant Madonna from Toruń – the Genesis of the Compositional Type and Functioning of the Statuette

Schwangere Madonna von Thorn – Genese des kompositorischen und funktionalen Typs der Statue

Streszczenie. Artykuł omawia wybrane zagadnienia związane ze statueta Madonny Brzemiennej z Torunia. Głównym celem tekstu jest dokonanie pogłębionej refleksji nad genezą typu kompozycyjnego oraz funkcjonowaniem statuetki. Przeanalizowane zostały kwestie przynależności obiektu do typu przedstawień o charakterze „scenicznym” lub „samodzielnym”, a także analogie wyszukane zarówno dla figurki Marii, postaci na postumencie, jak i całej statuetki. Rozważania te wraz z zaproponowanym hipotetycznym sensem ideowym posłużyły również zastanowieniu się nad funkcjonowaniem obiektu.

Abstract. The article discusses selected issues related to the statuette of the Pregnant Madonna from Toruń. The main aim of the text is to make an in-depth reflection on the genesis of the compositional type and the functioning of the statuette. The affiliation to the „stage” or „stand-alone” character of performances was analysed, as well as the analogies found for the statue of Mary, the figures on the pedestal and for the whole statue. These considera-

* Pracowniczka Muzeum Narodowego w Warszawie. Ukończyła historię sztuki na UMK w Toruniu. Publikowany artykuł powstał na kanwie jej pracy licencjackiej realizowanej pod opieką dr hab. Anny Błażejewskiej, prof. UMK. ORCID: 0000-0002-7568-3542

tions, together with the proposed hypothetical ideological sense, were also used to reflect on the functioning of the object.

Zusammenfassung. Der Beitrag behandelt ausgewählte Themen im Zusammenhang mit der Statue der schwangeren Madonna aus Thorn. Das Hauptziel des Textes ist eingehende Auseinandersetzung mit der Entstehungsgeschichte dieses Kompositionstypus und die Funktionsweise der Statue. Analysiert wurden Fragen der Zugehörigkeit des Objekts zur Darstellungsart mit „Bühnen-“ oder „selbständigen“ Charakters ebenso wie Analogien, die sowohl für die Marienstatue, Figur auf dem Sockel als auch für die ganze Statue gefunden wurden. Diese Überlegungen, zusammen mit dem vorgeschlagenen hypothetischen ideologischen Sinn der Statue dienten auch der Reflexion über die Funktionsweise dieses Objekts.

Słowa kluczowe: Madonna Brzemienna z Torunia, Maria Dobrej Nadziei z Torunia, Maria Gravida, Piękne Madonny, rzeźba gotycka

Keywords: Pregnant Madonna from Toruń, Maria of Good Hope from Toruń, Maria Gravida, Beautiful Madonnas, gothic sculpture

Schlüsselwörter: Schwangere Madonna aus Thorn, Maria in der Hoffnung aus Toruń, Maria Gravida, Schöne Madonnen, gotische Skulptur

Madonna Brzemienna z Torunia¹ (il. 1a), nazywana również Marią Dobrej Nadziei², została znaleziona³ w okolicach zamku krzyżackiego

¹ Termin ten stosowany był od czasu przekazania statuetki do depozytu Muzeum Miejskiego w Toruniu.

² Określenie użyte przez Gwidona Chmarzyńskiego, który wprowadził obiekt do literatury i posługiwał się tymi nazwami wymiennie: G. Chmarzyński, *Sztuka w Toruniu. Zarys dziejów*, [w:] *Dzieje Torunia: praca zbiorowa z okazji 700-lecia miasta*, red. K. Tymieniecki, Toruń 1933, s. 504; idem, *Zbiory Muzeum Miejskiego*, [w:] *Toruń – stolica Pomorza*, Toruń 1934, s. 87; idem, *Słownik geograficzny państwa polskiego i ziem historycznie z Polską związanych*, t. 1: *Pomorze Polskie, Pomorze Zachodnie, Prusy Wschodnie*, red. S. Arnold, Warszawa 1937, s. 375.

³ Nieznane są szczegóły odkrycia rzeźby. Zachowała się jedynie wzmianka Karla Heinza Clasena, powołującego się na ustne informacje pozyskane od dr. G. Chmarzyńskiego, o długoletnim pozostawianiu rzeźby w rękach nieokreślonego bliżej ziemianina z okolic zamku w Papowie Biskupim: K. H. Clasen, *Die mittelalterliche Bildhauerkunst*

w Papowie Biskupim⁴ i przekazana w 1931 r. jako depozyt Towarzystwa Naukowego dla Muzeum Miejskiego w Toruniu⁵. Jej dzieje zarówno przed tą datą⁶, jak i po 1944 r.⁷ pozostają nieznane. Ostatnim śladem jest dokument wywozu (il. 14) podpisany przez dr. Adolfa Schwammbergera, członka NSDAP i naczelnika hitlerowskiego Wydziału Kultury władz miejskich w Toruniu, mówiący o transporcie tego obiektu do Marburga nad rzeką Lahn, a stamtąd do Grasleben⁸. Obiekt znany jest z fotografii wykonanych przez Karla Heinza Clasena⁹ oraz kilku kopii: gipsowego odlewu wykonanego na polecenie Gwidona Chmarzyńskiego

im Deutschordeusland Preussen: die Bildwerke bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts, Bd. 1, 2, Tafeln, Berlin 1939, s. 141, 286, przyp. 125.

⁴ Więcej o zamku w Papowie Biskupim: W. Rozynkowski, *Zamek krzyżacki w Papowie Biskupim – klasztor, warownia, ośrodek administracyjny i gospodarczy*, [w:] *Zamki i przestrzeń społeczna w Europie Środkowej i Wschodniej*, Warszawa 2002; M. Wiewióra, *Studia nad średniowiecznym warsztatem budowlanym zamku krzyżackiego w Papowie Biskupim*, Ochrona Zabytków, Warszawa 2013; idem, *Gród i zamek w państwie krzyżackim – miejsce tradycji czy tradycja miejsca?*, *Archaeologia Historica Polona*, t. 24, Toruń 2016; idem, *Zamki krzyżackie i biskupie na ziemi chełmińskiej – nowe źródła, nowe perspektywy*, [w:] *Stare i nowe dziedzictwo Torunia, Bydgoszczy i regionu. Studia i materiały z dziedzictwa kulturowego Torunia i regionu*, t. 2, Toruń 2018; B. Wasik, *Zamek krzyżacki w Papowie Biskupim. Nowe odkrycia i nowe interpretacje*, *Rocznik Grudziądzki*, Grudziądz 2014; idem, *Przekształcenia techniki budowy i architektury zamków krzyżackich w końcu XIII i początku XIV wieku w kontekście rozwoju państwa zakonnego w Prusach*, [w:] *Życie społeczno-kulturalne w państwie zakonu krzyżackiego (XIII-XVI w.)*, red. J. Gancewski i in., Olsztyn 2016; idem, *Zamki krzyżackie w Starogrodzie i Bierzglowie na tle innych komturskich siedzib nieregularnych w świetle nowych badań*, *Archaeologia Historica Polona*, t. 26, Toruń 2018.

⁵ A. Jagodzińska, *Maria Dobrej Nadziei – styl i ikonografia rzeźby z terenu Państwa Zakonnego w Prusach*, *Teka Komisji Historii Sztuki*, t. X, *Prace Wydziału Filologiczno-Filozoficznego TNT*, Toruń 2005, s. 86. Nieznane są szczegóły przekazania tej rzeźby do muzeum.

⁶ G. Chmarzyński, *Toruń dawny i dzisiejszy*, Toruń 1933, s. XV; idem, *Sztuka w Toruniu*, s. 504.

⁷ G. Chmarzyński, *Toruń*, s. XV.

⁸ W Grasleben znajdowała się jedna z kopalni soli, w których hitlerowcy gromadzili zagrabione dzieła sztuki, <http://cennebezcenne.pl/wp-content/uploads/2020/05/2020-1-2-MARKOWSKA.pdf>, dostęp: 11.05.2021.

⁹ K. H. Clasen, op. cit., nr zdj. 157-161; idem, Clasen K. H., *Der Meister der Schönen Madonnen: Herkunft, Entfaltung und Umkreis*, Berlin, New York 1974, nr zdj. 42-43.

w 1934 r.¹⁰, egzemplarzy pozostających w Muzeum Okręgowym w Toruniu, Zbiorach Graficznych Biblioteki Uniwersyteckiej UMK w Toruniu oraz kilku powstałych w 2002 r. na Wydziale Sztuk Pięknych UMK (wzorem była wersja z 1934 r.)¹¹.

Rzeźba Marii Dobrej Nadziei jest wyjątkowa zarówno pod względem kompozycji, jak i jej ikonografii¹², ponieważ składa się na nią postać Marii na wysokim cokole z popiersiem mężczyzny i jako całość nie ma bezpośrednich analogii. Nie ma także podobnych przykładów takiego ujęcia tematu. Problem genezy typu kompozycyjnego statuetki Marii Dobrej Nadziei i pełnionej przez nią funkcji nie został w dotychczasowych publikacjach rozstrzygnięty, i to on będzie stanowił temat niniejszego artykułu.

Madonna Brzemienna to niewielka, licząca 42 cm wysokości, pełnoplastyczna rzeźba¹³, którą pokrywała polichromia¹⁴. Ukazuje kobietą postać stojącą na integralnie z nią związanym cokole, na którym widnieje popiersie mężczyzny. Rzeźba została opracowana bardzo starannie z każdej strony, co mogłoby wskazywać na charakter rzeźby wolnostojącej, ale wyklucza to prosto ścięta tylna ściana postumentu (il. 1c).

Maria ubrana jest w suknię ściśle przylegającą w partii korpusu, podkreślającą smukłość sylwetki i jednocześnie wydatną krągłość brzucha. Została ona ujęta w lekkim kontrapoście – prawa noga delikatnie wysunięta ku przodowi, partia bioder skierowana ku lewej stronie, korpus w stronę przeciwną, a głowa dzięki nachyleniu jej w lewo stanowi pewną przeciwwagę dla tego układu (il. 1b). Dłonie trzyma skrzyżowane na piersi. Zarówno w oglądzie frontalnym, jak i bocznym widoczne jest „esowate” wygięcie ciała.

Szeroki postument, o silnie wysuniętym abakusie i bazie, jest sześcioboczny, nieforemny – jego frontalna i tylna ściana są dwukrotnie szersze do ścian bocznych. Ze względu na swoją budowę i wysokość

¹⁰ A. Jagodzińska, op. cit., s. 86.

¹¹ Ibid., s. 86.

¹² Pierwszy zauważył to Clasen, określając obiekt mianem przedstawienia unikatowego: K. H. Clasen, *Die mittelalterliche*, s. 141. Z kolei problem został rozbudowany przez Jagodzińską: A. Jagodzińska, op. cit., s. 86-87.

¹³ G. Chmarzyński, *Toruń*, s. XV.

¹⁴ Poza tym faktem nie wiadomo o niej nic bliższego: *ibid.*, s. XV.

(mierzy on 13 cm¹⁵, co stanowi ok. 1/3 całej figury), nadaje całej rzeźbie monumentalności i wyjątkowo eksponuje postać kobiety. Pełni nie tylko funkcję podstawy, ale stanowi istotny dla odbioru całości element, zwłaszcza że zintegrowany jest z popiersiem mężczyzny, które pomimo przylegania do cokołu pozostaje rzeźbą prawie pełnoplastyczną (il. 1d). W przypadku wizerunku mężczyzny zastosowano inną skalę – jego głowa jest niemalże dwukrotnie większa do głowy Marii. Jego tors obleka pozbawiona ozdób szata – jedynie niewielka stójka spięta małym guzikiem okala jego szyję.

Bryła rzeźbiarska jest najwęższa w partii głowy i korpusu Marii, a od linii talii rozszerza się, tworząc z cokołem masywną formę. Ku dołowi rzeźby modelunek ulega uproszczeniu – jej partia górna (twarz i korpus) opracowana została bardzo dokładnie, z dbałością o detale, część środkowa (obejmująca suknię od talii) rozrzeźbiona głębokim modelunkiem fałd sukni, natomiast postument budują duże płaszczyzny.

W modelowaniu bryły istotną rolę odgrywa sposób pofałdowania sukni. Kontrastuje ono z przeważającymi gładkimi powierzchniami korpusu i cokołu, a jednocześnie sprawia, że szata wydaje się być wykonana z miękkiego i lejącego się materiału. Dynamizuje przedstawienie, nadając wrażenie pewnego ruchu sylwetce kobiety w odróżnieniu od „statycznego” popiersia poniżej. Fałdy sukni oddane zostały poprzez głęboki modelunek – rozszerzają się wraz z opadaniem ku dołowi, zachowując ostrą krawędź. Ponadto fałdy z przodu są wąskie, gęsto rozmieszczone, a z tyłu regularne, ale rzadziej ułożone i znacznie masywniejsze – jednocześnie wprost proporcjonalnie do spływania ku dołowi stają się one coraz bardziej wypukłe, trójwymiarowe, wydobywane z powierzchni głębszym modelunkiem, co wpływa na wrażenie przestrzenności szaty. Suknia podkreśla kształt ciała Marii, ale równocześnie stanowi byt na wpół autonomiczny, budowany przez staranne pofałdowanie i ułożenie. Wydatny brzuch sprawił, że opina się ona na nim, a poniżej linii pępka ulega delikatnemu i regularnemu pofałdowaniu, które na linii kolan traci swój rytm, czego przyczyną jest poza postaci. Wysunięte w lewą stronę biodro spowodowało, że suknia

¹⁵ Ibid.



Il. 1a. Madonna Brzemienna,
ok. 1400 r., widok całości, wg: K. H.
Clasen, *Die mittelalterliche*, il. 157



Il.1b. Madonna Brzemienna,
ok. 1400 r., figura Marii, wg: K. H.
Clasen, *Die mittelalterliche*, il. 157-161



Il. 1c. Madonna Brzemienna,
ok. 1400 r., widok statuetki od tyłu,
wg: K. H. Clasen, *Die mittelalterliche*,
il. 160



Il. 1d. Madonna Brzemienna,
ok. 1400 r., popiersie na postumencie,
wg: K. H. Clasen, *Die mittelalterliche*,
il. 161

diagonalnie opada ku prawej stopie, widocznej spod szaty. Suknia jest dość długa i całkowicie zakrywa powierzchnię postumentu.

Wizerunki Marii i mężczyzny mają podobne w typie owalne twarze, analogicznie opracowane oczy i włosy, a także długie nosy i wydatne usta. Duże wypukłe powieki i oczy o migdałowym obrysie zostały wydobyte dłutem z powierzchni twarzy. U obydwójga strukturę włosów tworzą lekko pofalowane grube pasma, których faktura została opracowana gęstymi, regularnymi żłobieniami. Okalają one twarze, tworząc rodzaj ornamentalnego układu. Poprzez inny sposób wymodelowania ich oblicz, stanowiących rodzaj formy podstawowej, osiągnięto całkowicie inny efekt. Twarz Marii została wyidealizowana, a mężczyzny oddana z pewną indywidualizacją rysów. Lico Marii tworzą gładko przenikające się wypukłości, jej czoło i broda oddane zostały poprzez wyraźne krągłości, zastosowano płytszy modelunek niż u mężczyzny. Decyduje to o wrażeniu malarskości, dominującym w tym wizerunku. Z kolei fizjonomia mężczyzny charakteryzuje się ostrością rysów; każdy z elementów jego twarzy wykazuje pewną addycyjność i można tutaj mówić o wyraźnych przejściach pomiędzy elementami twarzy – spłaszczone czoło, zapadnięte policzki podkreślające wystające kości policzkowe i ostra broda stanowią niemalże oddzielne elementy. Długie włosy Marii spływają na plecy do talii, swobodnie falując, a mężczyzny sięgają do połowy twarzy. Na głowie Marii widoczny jest ślad po koronie¹⁶.

Rzeźba w momencie wykonywania fotografii była w dobrym stanie zachowania – najpoważniejszym ubytkiem był brak rąk poniżej linii barków. Zachowały się jedynie dłonie. Zauważalne są również dwa wyraźne pęknięcia, na wysokości talii i kolan, mogące sugerować, że rzeźba była przełamana. Z kolei na tylnej stronie postumentu i na linii bioder figury wyraźnie odznaczają się trzy elementy mogące być pozostałościami po wtórnym działaniu na rzeźbie: poniżej abakusa znajduje się ciągnący się przez całą szerokość ściany wąski prostokątny ubytek, wypełniony ciemniejszym materiałem (ze względu na jego fakturę można przypuszczać, że było to drewno). Poniżej znajdują się

¹⁶ Ślad ten jest wyraźnie widoczny i ma postać dość płytkiego wyżłobienia, o płaskiej powierzchni, co może sugerować istnienie metalowej korony.

dwa okrągłe otwory o podobnej wielkości, jeden z nich przecina oś symetrii cokołu, a drugi jest lekko przesunięty w lewo (należałoby zastanowić się, czy nie są to ślady mocowania rzeźby, mogące stanowić pewną przesłankę ku pełnionej przez nią funkcji).

Literatura przedmiotu poruszająca problematykę dotyczącą Madonny Brzemiennej nie należy do obszernych. Jedną z przyczyn takiego stanu może być krótki czas jej ekspozycji. Wielkie zasługi dla badań nad Marią Dobrą Nadzieją położyło troje badaczy: Gwidon Chmarzyński, Karl H. Clasen i Anna Jagodzińska. Ich prace, każda pod innym względem, były innowacyjne dla rozpoznania problematyki związanej z tą rzeźbą. Chmarzyński¹⁷ wprowadził Madonnę Brzemienią do literatury naukowej. Zaprezentował ją zarówno w publikacjach o charakterze albumowym (wraz z katalogiem tworzył rodzaj uzupełnienia dla pozbawionej ilustracji wyżej wymienionej syntezy), jak i przedstawił w syntetycznym opracowaniu dziejów sztuki Torunia, co stanowi pionierskie działanie¹⁸. Poruszał głównie zagadnienia formalno-artystyczne. Kilka lat po pracach Polaka powstały monumentalne publikacje o charakterze monograficznym badacza niemieckiego Karla Heinza Clasena, poruszające zagadnienia rzeźby średniowiecznej na terenie Prus¹⁹ oraz Pięknych Madonn²⁰. Figura Madonny Brzemiennej została tam szerzej omówiona niż u Chmarzyńskiego (m.in. stworzył dość rozbudowany opis formalny obiektu). Najnowszą i najobszerniejszą pracą jest monograficzny artykuł Anny Jagodzińskiej²¹. Badaczka podjęła się zbadania kwestii stylu i ikonografii rzeźby. Była to pierwsza tak obszerna próba przyjrzenia się Marii Dobrej Nadziei.

Omawiana statuetka pojawiała się również w publikacjach poświęconych Pięknym Madonnom²² oraz tych o charakterze syntetycznym,

¹⁷ G. Chmarzyński, *Toruń*, s. XV; idem, *Sztuka w Toruniu*, s. 504.

¹⁸ G. Chmarzyński, *Słownik geograficzny*, s. 375; idem, *Sztuka w Toruniu*, s. 504.

¹⁹ K. H. Clasen, *Die mittelalterliche*.

²⁰ K. H. Clasen, *Der Meister*.

²¹ A. Jagodzińska, op. cit., s. 86-95.

²² J. Kębłowski, „Dwie antytezy” w sprawie tzw. Pięknych Madonn, [w:] *Sztuka około 1400: materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki: Poznań, listopad, 1995*, t. 1, red. T. Hrankowska; T. Chrzanowski, Warszawa 1996, s. 173; Z. Kruszelnicki, *Piękne Madonny – problem otwarty*, Teka Komisji Historii Sztuki, t. VII, Toruń 1992, s. 49, 88-89.

poruszających problem sztuki polskiej²³. W dotychczasowej literaturze przedmiotu zostały poruszone takie zagadnienia jak: datowanie, autorstwo, styl, rodowód, analogie stylistyczne, jakość artystyczna, temat, typ ikonograficzny, analogie ikonograficzne i funkcja.

Zabytek był datowany przez Chmarzyńskiego²⁴ na czas około 1400 r., co zostało podtrzymane przez późniejszych badaczy²⁵ – wyjątkiem jest Dariusz Kaczmarzyk²⁶, wskazujący na rok około 1390. Od Chmarzyńskiego począwszy potwierdzano przynależność Madonny Brzemiennej do stylu pięknego²⁷. Badacz ten uważał za możliwe, by statuetka stanowiła twór lokalnego warsztatu²⁸, a Clasen²⁹ oraz Kęłowski³⁰ do-

²³ M. Walicki, J. Starzyński, *Dzieje sztuki polskiej*, Warszawa 1936, s. 76-78; D. Kaczmarzyk, *Straty wojenne Polski w dziedzinie rzeźby*, Prace i Materiały Wydziału Rewindykacji i Odszkodowań, Warszawa 1958, s.12, 89; T. Dobrowolski, *Sztuka polska od czasów najdawniejszych do ostatnich*, Kraków 1974, s. 147-148; J. Kęłowski, *Polska sztuka gotycka*, Warszawa 1976, s. 275.

²⁴ G. Chmarzyński, *Toruń*, s. XV; idem, *Sztuka w Toruniu*, s. 504; idem, *Zbiory Muzeum Miejskiego*, s. 87.

²⁵ M. Walicki, J. Starzyński, op. cit., s.76; K. H. Clasen, *Die mittelalterliche*, s. 143; A. Jagodzińska, op. cit., s. 86.

²⁶ D. Kaczmarzyk, op. cit., s. 89.

²⁷ G. Chmarzyński, *Sztuka w Toruniu*, s. 504; idem, *Słownik geograficzny*, s. 375, jako cechy łączące Madonnę Brzemiennej z tą grupą wymienił: nowe wycucie bryły rzeźbiarskiej, naturalne upięcie szat, uszlachetnienie wyrazu twarzy i wysoką klasę artystyczną. Dodał, że dzięki plastycznemu wycuciu ciała rytmem esowatej, ale zrównoważonej sylwetki i spokojem na twarzy zbliża się do stylu, w jakim wykonano Piękną Madonnę Toruńską. Uważał za możliwe istnienie lokalnego warsztatu, działającego nieopodal malarzy czeskiej szkoły, pracujących przy szkarpach franciszkańskiego kościoła. Za tą tezą miało przemawiać pojawienie się w tym samym czasie i obszarze Madonny Brzemiennej i Pięknej Madonny Toruńskiej. K. H. Clasen, *Die mittelalterliche*, s. 142: był przekonany, że została wykonana przez Mistrza Pięknych Madonn. Idem, *Der Meister*, s. 44: sugerował związek Marii Dobrej Nadziei z Madonnami na Lwie, odrzucił związek z Parlerem i wiązał ją raczej ze Sluterem. T. Dobrowolski, op. cit., s. 148, podkreślił znaczenie wytworności gestu, kontrapostu, kruchego wdzięku postaci, delikatnego rysunku dłoni o wydłużonych palcach. Zauważył również, że głowa fundatora może być łączona ze stylem młodszej fazy twórczości Parlerów. J. Kęłowski, op. cit., s. 161; A. Jagodzińska, op. cit., s. 89-90.

²⁸ G. Chmarzyński, *Sztuka w Toruniu*, s. 504. Jak już wspomniano, miał on działać nieopodal malarzy czeskiej szkoły, pracujących przy szkarpach franciszkańskiego kościoła, na co wskazywać miało pojawienie się w tym samym czasie i obszarze Madonny Brzemiennej i Pięknej Madonny Toruńskiej.

szukiwali się jej autora pośród Mistrzów Pięknych Madonn. Tymczasem Jagodzińska³¹, nie negując tezy o istnieniu lokalnego warsztatu, wysnuła własną – bardzo ciekawą – według niej figurka mogła stanowić import³², na co wskazywać miały inspiracje czerpane niewątpliwie z kilku ośrodków, które odwiedzić miał autor podczas wędrowki czeladniczej³³. Podważyła łączenie Madonny Brzemiennej z Madonną Świętojańską, co według Chmarzyńskiego miało stanowić dowód na istnienie warsztatu działającego nieopodal malarzy czeskiej szkoły pracujących przy szkarpach franciszkańskiego kościoła³⁴.

Ostateczne rozwikłanie kwestii rodowodu stylistycznego, długo pozostającej niejednoznacznej³⁵, przyniosły ustalenia Jagodzińskiej, która

²⁹ K. H. Clasen, *Die mittelalterliche*, s. 142.

³⁰ J. Kębłowski, op. cit., s. 161: „jednego z największych przedstawicieli stylu Pięknych Madonn”.

³¹ A. Jagodzińska, op. cit., s. 89-90.

³² Więcej o imporcie dzieł w Państwie Zakonnym pisał K. H. Clasen, *Die mittelalterliche*, s. 267-276.

³³ A. Jagodzińska, op. cit., s. 92, przyp. 27: H. Beck, H. Bredekamp, *Kompilation der Form in der Skulptur um 1400. Beobachtungen an Werken des Meisters von Grosslobming*, Städel-Jahrbuch N.F., Bd. 6: 1977, s. 129-157. Autorka powołała się przy tym z jednej strony na kontakty społeczne, kulturalne i gospodarcze utrzymywane pomiędzy państwami oraz metodę kompilacji H. Bredekampa i H. Becka wyjaśniającą powtarzalność pewnych typów i schematów, prowadzących do powstania hybrydy.

³⁴ G. Chmarzyński, *Sztuka w Toruniu*, s. 504.

³⁵ Od początku zaistnienia Madonny Brzemiennej w literaturze przedmiotu kwestia rodowodu stylistycznego była zagadnieniem spornym. G. Chmarzyński, *Toruń*, s. XV; oraz *Sztuka w Toruniu*, s. 504: według tego badacza rzeźba reprezentuje typ czeski i wskazuje na silny wpływ sztuki „wysokiego” autoramentu na Toruń. Jako dzieła analogiczne wymienił popiersia z galerii tryforyjnej u św. Wita, rzeźby w wehingerowskiej kaplicy w Klosterneuburg koło Wiednia, wskazując na podobną tendencję do wypełniania wolumentu przy równoczesnym poruszeniu postaci i opracowaniu twarzy. M. Walicki, J. Starzyński, op. cit., s. 77, pisali o proweniencji czesko-austriackiej. K. H. Clasen, *Der Meister*, s. 44, wywodził ją ze środowiska francusko-flamandzkiej rzeźby XIV-wiecznej, na co miałby wskazywać realizm przedstawienia, a technika – na zachodni rodowód. Dla udowodnienia swej tezy przywołał rzeźbę Pięknej Madonny Toruńskiej oraz posąg Katarzyny z Jihlavy, które miało łączyć z Marią Dobrej Nadziei opracowanie tyłu szaty, Marię z grupy Zwiastowania z Grosslobmingen, obecnie w Liebieghaus we Frankfurcie nad Menem, grób Karola V w Luwrze, pomnik Jeanne de Bourbon, Izabeli Bawarskiej w Poitiers, epitafium Warnera Weissa we Frankfurcie z 1395, wizerunek Wielkiego Mistrza Konrada von Eglafstein z Norymbergi, anioły

określiła go jako prasko-wiedeński³⁶. Badaczka zauważyła, że cechy formalne tej rzeźby występują zarówno na terenie państwa zakonnego, jak i na obszarze graniczącym z nim. Cechami przekonującymi o związku z plastyką wiedeńską jest przestrzenność obiektu, zależność pomiędzy ciałem a szatą oraz bardzo podobny sposób opracowania twarzy i krawędzi draperii, a o powinowactwie ze sztuką czeską – charakterystyczny typ ujęcia postaci na cokole: „realistyczny z pewnymi składnikami idealizującymi”. Ponadto badaczka argumentowała rodowód prasko-wiedeński utrzymywaniem ścisłych kontaktów pomiędzy tymi państwami zarówno na płaszczyźnie kulturalnej, jak i politycznej i gospodarczej, a także samą organizacją warsztatu z obowiązkową wędrówką czeladniczą. Jako analogie stylistyczne z kręgu sztuki wiedeńskiej³⁷ wymieniła m.in. posąg Katarzyny Czeskiej z fasady zachodniej katedry św. Szczepana w Wiedniu, posąg św. Doroty z portalu północnego kościoła św. Kolmana w Steyr czy Madonnę z Pilzna, a z kręgu sztuki czeskiej³⁸: posąg Wacława IV Luksemburga ze staromiejskiej Wieży Mostowej w Pradze i popiersie Anny Świdnickiej z tryforium katedry św. Wita na Hradczanach.

Jakość artystyczna obiektu od momentu jego odnalezienia była niezmiennie oceniana bardzo wysoko. Chmarzyński napisał, że „przewyższa wszystkie znane dotychczas opracowania tego tematu [ikonograficznego]”³⁹. Starzyńskiego i Walickiego zachwyciła „urocza w swej subtelności koncepcja, w której walczą o lepsze melodyjność linii z wruszającą subtelnością przeprowadzenia samego tematu”⁴⁰. Dodali również, że jedynie intelektualne środowisko mogło zrodzić takie dzieło⁴¹. Clasen⁴² określił ją jako przedstawienie unikatowe, a Jagodzińska zaznaczyła, że „dzieło od razu zyskało status obiektu wyjątkowego”⁴³.

z Notre-Dame-la-Blanche w Dijon, Madonnę i Proroków z Champmol, Ukrzyżowanie z Lorchar, praskie popiersia rektorów oraz wizerunek Wacława.

³⁶ A. Jagodzińska, op. cit., s. 90-91.

³⁷ Ibid.

³⁸ Ibid.

³⁹ G. Chmarzyński, *Sztuka w Toruniu*, s. 504.

⁴⁰ J. Starzyński, M. Walicki, op. cit., s.78.

⁴¹ Ibid., s. 78.

⁴² K. H. Clasen, *Die mittelalterliche*, s. 141.

⁴³ A. Jagodzińska, op. cit., s. 87.

W zakresie tematu i typu ikonograficznego rzeźba nie była rozpatrywana całościowo – dotychczas dotykano jedynie wyodrębnionych kwestii, np. genezy samej figury Marii. Kierując się przede wszystkim argumentacją związaną ze sposobem przedstawienia Madonny, w literaturze pojawiły się dwie opinie na temat typu ikonograficznego tej rzeźby – według nich może ona albo reprezentować samodzielne⁴⁴, albo „sceniczne”⁴⁵ przedstawienie (należące do grupy Zwiastowania bądź Nawiedzenia). Problem taki zaistniał ze względu na fakt funkcjonowania przede wszystkim wizerunków Marii jako części większych przedstawień, który to stan uległ zmianie w okresie późnego średniowiecza⁴⁶. Clasen⁴⁷ był przekonany, że Madonna Brzemienne należała do grupy Nawiedzenia, a istotnym czynnikiem na to wskazującym miała być widoczna ciąża⁴⁸, nie wykluczał istnienia analogicznej w typie figury św. Elżbiety. Jagodzińska zauważyła⁴⁹, że sam temat przedstawienia (Madonna Brzemienne z gestem skrzyżowanych dłoni) jest niekanoniczny, nie odnosi się do Nowego Testamentu. Najprawdopodobniej wykształcił się z modlitw i hymnów: *Ave Maria* czy *Salve Regina*, w których wierni zwracali się do Marii i Chrystusa z błaganiami o opiekę. Możliwe, że temat od początku przewidziany był jako służący prywatnej modlitwie. Wiąże się go z kongregacjami żeńskich zakonów, takich jak dominikanki czy cysterki. Możliwe, że idea zaczerpnięta została albo ze Zwiastowania, albo z Nawiedzenia.

⁴⁴ G. Chmarzyński, *Sztuka w Toruniu*, s. 504.

⁴⁵ K. H. Clasen, *Die mittelalterliche*, s. 141; idem, *Der Meister*, s. 43-44. Autor był przekonany, że figurka należała do większej grupy, a precyzyjniej – miała stanowić część sceny Nawiedzenia (istotnym czynnikiem miała być widoczna ciąża Marii). Autor nie wykluczał istnienia analogicznej w typie figury św. Elżbiety. Natomiast Jagodzińska powołała się na tezę o wykształceniu samego typu ikonograficznego Maria Gravidy z modlitw i hymnów, tj. *Ave Maria* czy *Salve Regina*, w których wierni zwracali się z błaganiami o opiekę. Wskazała na niekanoniczność tematu. Ponadto zaznaczyła, że idea mogła zostać zaczerpnięta nie tylko ze sceny Nawiedzenia, ale i Zwiastowania: A. Jagodzińska, op. cit., s. 92-93.

⁴⁶ W. Marcinkowski, *Przedstawienia dewocyjne jako kategoria sztuki gotyckiej*, Kraków 1994, s. 48.

⁴⁷ K. H. Clasen, *Die mittelalterliche*, s. 141.

⁴⁸ K. H. Clasen, *Der Meister*, s. 43.

⁴⁹ A. Jagodzińska, op. cit., s. 92-93.

Zarówno Chmarzyński, Clasen, jak i Kruszelnicki dopuszczali myśl o identyfikowaniu popiersia mężczyzny z cokołu z osobą fundatora lub rzeźbiarza, uznając za bardziej prawdopodobne przedstawienia zleceńodawcy⁵⁰. Ostatni z nich doprecyzował, że najprawdopodobniej była to osoba świecka, wywodząca się z wysokiej warstwy społecznej. Ponadto nadmienił, że zastosowana skala może oznaczać różnicę sfery rzeczywistości, w której postaci przebywają (Madonna i fundator).

Jako analogie ikonograficzne Chmarzyński wymienił: wapienną Madonnę ze Zwiastowania z Gross-Lobming w Frankfurcie, Madonnę Brzemienną z Görlitz, tryptyk z Dubana w Litomierzycach w Czechach⁵¹. Clasen zwrócił uwagę na św. Elżbietę z katedry z Bremy – figura integralnie złączona z konsolą, a na niej klęczący mnich-fundator oraz na dzieło Mistrza z Eriskirch w Muzeum w Rottweil, figurę z Rosengarten Muzeum w Konstancji, figurę Slutera⁵² z Kalwarii w Kartuzji koło Dijon. Kruszelnicki zauważył, że stojący postument przypomina cokół pod stopami Madonny Corregia, ale ukazany został tam Mojżesz z Tablicą z Dziesięcioma Przykazaniami i laską. Podkreśla, że ścienna konsola i stojący postument w sensie ikonograficznym traktowane są identycznie – widział podobieństwo pomiędzy Madonną Brzemienną a Piękną Madonną Toruńską⁵³. Jagodzińska analogie zauważyła w: Miniaturze z Legendarium z opactwa dominikanek św. Krzyża w Regensburgu, 1271; Marii z grupy Zwiastowania portalu południowego kościoła Mariackiego w Norymberdze z 1360; Grupy Nawiedzenia z klasztoru Katharinental z 1320; malowidła z kręgu Konrada Witza z Berlina⁵⁴.

Nierozstrzygnięta pozostaje funkcja pełniona przez toruńską rzeźbę. Chmarzyński ze względu na niewielkie wymiary uznał ją za obiekt wotywny, przeznaczony do prywatnej, zamkniętej kaplicy⁵⁵. Clasen⁵⁶,

⁵⁰ G. Chmarzyński, *Toruń*, s. XV; K. H. Clasen, *Der Meister*, s. 44; Z. Kruszelnicki, *Piękne Madonny*, s. 88.

⁵¹ G. Chmarzyński, *Sztuka w Toruniu*, s. 504, przypis 108.

⁵² K. H. Clasen, *Die mittelalterliche*, s. 141.

⁵³ Z. Kruszelnicki, *Piękne Madonny*, s. 89.

⁵⁴ A. Jagodzińska, op. cit., s. 92-93.

⁵⁵ G. Chmarzyński, *Sztuka w Toruniu*, s. 504, przyp. 108; idem, *Toruń*, s. XV; idem, *Słownik geograficzny*, s. 375.

biorąc pod uwagę spłaszczony tył, połamane kolki i pozostałości po żelaznym mocowaniu sądził, że rzeźba mogła być pierwotnie przymocowana do ściany ołtarza lub filara⁵⁷. Jagodzińska wspominała jedynie o pewnych przesłankach, mogących poświadczyć charakter figury jako obiektu dewocyjnego: „mamy tutaj do czynienia z rozumieniem rzeźby jako obrotowej i faktycznie pełnoplastycznej”⁵⁸.

Rozważania nad typem ikonograficznym i tematem Madonny Brzemiennej należy zacząć od ustalenia, czy stanowi on przedstawienie „sceniczne” (oraz określenia związku ze Zwiastowaniem lub Nawiedzeniem), czy samodzielne. Przynależność do pierwszego z nich może sugerować poza Marii – korpus lekko wykręcony ku prawej stronie, a głowa pochylona w lewą, co sprawia wrażenie, jakby postać zwracała się ku komuś/czemuś. Za sceną Zwiastowania miał przemawiać przede wszystkim gest skrzyżowanych na piersi rąk, co szczególnie podkreśliła Jagodzińska⁵⁹. Jednakże autorka zawężyła krąg szukania analogii jedynie do grupy przedstawień reprezentujących temat brzemienności Madonny, a jak sama stwierdziła⁶⁰, grupa ta jest nieliczna, silnie zróżnicowana i nieprzebadana całkowicie. Niejednoznaczność gestu dłoni⁶¹ jako argumentu przesądzającego o przynależności omawianego obiektu do tej sceny może potwierdzać jego występowanie zarówno w wizerunkach Zwiastowania, jak i Ukrzyżowania, czego przykładami mogą być m.in. inicjał ze sceną Zwiastowania

⁵⁶ K. H. Clasen, *Die mittelalterliche*, s. 141; idem, *Der Meister*; s. 42-43.

⁵⁷ K. H. Clasen, *Der Meister*, s. 42.

⁵⁸ A. Jagodzińska, op. cit., s. 93.

⁵⁹ Ibid., s. 94.

⁶⁰ Ibid., s. 94-95.

⁶¹ M. Jakubek-Raczkowska, *Tu ergo flecte genu tua. Sztuka a praktyka religijna świeckich w diecezjach pruskich Państwa Zakonu Krzyżackiego do połowy XV wieku*, Pelplin 2014, s. 174-175. Badaczka podkreśliła, że chrześcijański gest modlitewny bardzo powoli ewoluował. Początkowo miał on symbolizować „ukojenie grzesznika i pokutę”, a z czasem wykształciła się grupa powszechnie przyjętych znaków adoracyjnych: „W XIII stuleciu postawa genuflexio [dłonie złożone na piersi, proste plecy, postawa klęcząca – przyp. aut.] nabrała szczególnego znaczenia dla indywidualizacji kontaktu wiernych z Bogiem. W sposób symboliczny wyrażała całkowite oddanie, ufność i miłość. Oczy podczas modlitwy miały być otwarte, wpatrzone w sferę niewidzialną”.

z mszału z kolegiaty w Głogowie z 1436 r.⁶² czy też postać Marii z Grupy Ukrzyżowania z kaplicy rodziny Dumlose z kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu (ok. 1400-1410 r.)⁶³ oraz z monstrancji relikwiarzowej z 1330-1347 r. z Bazylei⁶⁴. Z kolei główną przesłanką przemawiającą za szukaniem związku ze sceną Nawiedzenia był stan błogosławiony kobiety⁶⁵. Według Biblii Maria dowiedziawszy się, że jej kuzynka, św. Elżbieta, spodziewa się dziecka, udała się do niej w odwiedzin. Pomimo że sama była dopiero w trzecim miesiącu, a Elżbieta w szóstym obie kobiety powszechnie ukazywane były w zaawansowanej ciąży⁶⁶. Do grupy takich dzieł należą: przedstawienie z klasztoru Katharinental⁶⁷ z około 1320 r. oraz z portalu zachodniego fary z Irrsdorf z 1408 r.⁶⁸ Sama brzemiennosc Marii, niekwestionowana w tym przypadku, nie powinna być traktowana jako rozstrzygający argument, ponieważ w późnośredniowiecznym kanonie przedstawiania postaci kobiecych przyjęta była specyficzna konwencja w ukazywaniu damskich sylwetek – miały one zaznaczony wydatny brzuch, mogący wzbudzać skojarzenia ze stanem błogosławionym, co jest doskonale widoczne na miniaturze Zwiastowania z Biblioteki Uniwersyteckiej w Tübingen⁶⁹.

Czy biorąc pod uwagę te poszlaki ikonograficzne można podjąć próbę powiązania tej figurki z konkretną sceną? Należy zaznaczyć

⁶² *Śląsk. Perla w koronie czeskiej: trzy okresy świetności w relacjach artystycznych Śląska i Czech*, red. A. Niedzielenko, V. Vinas, przekł. z jęz. czes. S. Góra, Katalog, Praga 2006, il. I.5.36.D, s. 149.

⁶³ *Ibid.*, il. I.2.32, s. 62.

⁶⁴ J. M. Fritz, *Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa*, München 1982, il. VII.

⁶⁵ J. Seibert, *Leksykon sztuki chrześcijańskiej: tematy, postacie, symbole*, Kielce 2007, s. 221-222; *Nowy leksykon sztuki chrześcijańskiej*, red. M. Pieniążek-Samek, Kielce 2013, s. 608-609.

⁶⁶ S. Zuffi, *Gospel figures in art*, Los Angeles 2003, s. 65-67; C. Zieliński, *Sztuka sakralna. Co należy wiedzieć o budowie, urządzeniu, wyposażeniu, ozdobie i konserwacji domu Bożego: podręcznik opracowany na podstawie przepisów kościelnych*, Poznań 1959, s. 382.

⁶⁷ G. M. Lechner, *Maria Gravida: zum Schwangerschaftsmotiv in der bildenden Kunst*, München 1981, il. 26

⁶⁸ K. H. Clasen, *Der Meister*, il. 321.

⁶⁹ W. Schmitt-Lieb, *Das Marienbild im Wandel von 1300-1800*, Würzburg: Echter (1. Januar 1987), s. 92.

w tym miejscu, że istnieją redakcje tematu Zwiastowania, w których ukazana jest postać Marii w ciąży (przedstawienie z portalu kościoła Najświętszej Marii Panny w Norymberdze z około 1360 r.)⁷⁰, natomiast nie odnotowano sceny Nawiedzenia z charakterystycznym gestem złożonych dłoni. Mimo to nie wydaje się na tym etapie możliwe jednoznaczne związanie statuetki z jedną ze scen.

Czy w takim razie toruńska Madonna Brzemienna może stanowić obiekt samodzielny? Od XIII w. funkcjonowały samodzielne przedstawienia w typie Maria Gravida⁷¹, czego przykładem może być wizerunek Marii z Ratyzbony z 1310 r. Motyw Madonny Brzemiennej był powszechny, ale wizerunki z gestem skrzyżowanych rąk występowały w okresie około 1390-1420 jedynie na terenie Czech i Śląska, a jako przykłady Mateusz Kapustka wymienił⁷² Madonny z Görlitz⁷³ (il. 2) i Pragi⁷⁴ (il. 3). Pierwsza z nich pochodzi z około 1400 r. z kościoła św. Piotra i Pawła w Görlitz, a jej funkcja jest nieznana. Wykonana została z wapienia i polichromowana. Ma wysokość 66 cm. Długo łączona była ze sceną Nawiedzenia⁷⁵, podobnie jak zabytek toruński. Madonna Gravida z Pragi pochodzi z około 1410-1415 r., a wyrzeźbiona została w drewnie lipowym, polichromowana, o wysokości 70 cm. Została wtórnie osadzona jeszcze w średniowieczu w późnogotyckim ołtarzu z około 1470 r.⁷⁶

⁷⁰ G. M. Lechner, op. cit., il. 10.

⁷¹ H. Belting, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, Gdańsk 2010, s. 104 – według autora typ ten wyraża świadome przygotowywanie się Marii do macierzyństwa.

⁷² Ibid., s. 100.

⁷³ *Śląsk. Perła w koronie czeskiej*, s. 134. Lokalizacja w ołtarzu: M. Kapustka, *Obraz brzemiennnej Marii i jego tekstylna metaforyka. O średniowiecznym typie Maria Gravida na Śląsku i w Czechach*, [w:] *Śląsk i Czechy: wspólne drogi sztuki. Materiały konferencji naukowej dedykowane profesorowi Janowi Wrabecowi*, red. M. Kapustka, A. Kozieł, P. Oszczanowski, Wrocław 2007, s. 70.

⁷⁴ Ibid., s. 134.

⁷⁵ *Die Parler und der Schone Stil 1350-1400: Europäische Kunst unter den Luxemburgern*, Bd. 3, hrsg. Z. Gotz, Köln 1978, s. 584.

⁷⁶ M. Kapustka, *Obraz brzemiennnej Marii*, s. 101. Na skrzydłach ołtarza ukazano scenę Nawiedzenia, co według autora może przyczynić się do rozwiązania badań nad genezą tego wizerunku.



Il. 2. Madonna z Görlitz, ok. 1400 r.,
wg: *Śląsk. Perła w koronie czeskiej*,
il.I.5.16, s. 132



Il. 3. Madonna z Pragi, ok. 1415,
wg: *Śląsk. Perła w koronie czeskiej*,
il.I.5.17, s. 134

Kapustka jest przekonany, że obiekty te były przedstawieniami samodzielnymi⁷⁷. Erwin Panofsky⁷⁸ dowiódł, że w późnym średniowieczu zjawisko przekształcania przedstawień scenicznych w wizerunki autonomiczne było „typowym” sposobem tworzenia nowej ikonografii, co wiązało się z nowymi formami pobożności – przedstawieniami dewocyjnymi⁷⁹. Odkrycia te pozwalają na wykroczenie poza próby dopasowania figurki do dwóch omówionych scen. Można uznać, że stanowi ona połączenie kilku dawniejszych typów ikonograficznych – scen Zwiastowania oraz Nawiedzenia. Na kanwie rozważań na temat potencjału znaczeniowego typu Marii Gravidy Kapustka stwierdził, że pozwalał on na bardzo różnorodne interpretacje i dokonywanie „wtórných i pozachronologicznych adaptacji obrazowych oraz rozmaitych prefiguracji”⁸⁰, przede wszystkim w okresie od 2. połowy XIV w. do około 1400 r. na terenie Czech i Śląska. Autor uzasadnił takie postępowanie faktem, iż Madonna Brzemienna zdobyła już powszechne uznanie jako najbardziej czytelny wizerunek „kulminacji idei maryj-

⁷⁷ M. Kapustka, *Obraz brzemiennej Marii*, s. 100. Pomimo charakterystycznego typu ikonograficznego, małych wymiarów i śladów polichromii zabytki te nie mogą przyczynić się do ustalenia przeznaczenia toruńskiej Madonny Brzemiennej, ponieważ nieznaną jest ich funkcja oraz odmiennie została rozwiązana kwestia cokołu. Co ciekawe, Kapustka zaznaczył, że w okresie od ok. 2. poł. XIV w. do ok. 1400 r. zauważalne jest zjawisko wtórnego wpisywania do narracji postaci w skompilowanym typie. Czy Madonna Brzemienna i jej analogie mogą być przykładami właśnie takiego wtórnego wpisania w większą scenę, której części zaginęły? Kwestia ta czeka na dogłębne zbadanie.

⁷⁸ E. Panofsky, *Imago Pietatis. Przyczynek do historii typów przedstawieniowych Mąż Boleści i Maria Pośredniczka*, [w:] *Studia z historii sztuki*, wybrał, opracował i opatrzył posłowiem J. Białostocki, Warszawa 1971.

⁷⁹ *Ibid.*, s. 107. Jeśli chodzi o genezę nowych przedstawień dewocyjnych, Panofsky wymienił dwa możliwe sposoby ich kreowania. Pierwszy z nich polega na wyseparowaniu grupy lub pojedynczej postaci ze scen, „w których obrębie akcja zostaje wstrzymana, trwa natomiast emocjonalnie z tą akcją związane przeżycie, stanowiące dostępny przedmiot kontemplacji”, czego przykładem może być np. grupa św. Jana. Autor omówił też proces powstawania typu Męża Boleści, który stanowi kompilację cech charakterystycznych dla samodzielnych wizerunków Chrystusa w grobie i Ukrzyżowania, a z czasem zaczyna towarzyszyć mu Maria. Drugi sposób kreowania przedstawień dewocyjnych polega właśnie na przyłączeniu nowych postaci, przez co Bóstwo ucłowiecza się i staje się bardziej dostępne medytacji.

⁸⁰ *Ibid.*, s. 102.

nego macierzyństwa”⁸¹. Przekonujące wydaje się, że skoro ówczesnie funkcjonowały autonomiczne wizerunki w typie Marii Przy Nadziei, do której to grupy włączane są wymienione powyżej zabytki, to dzieła te nie mogą należeć do większej „sceny”. Na podstawie powyższych rozważań wydaje się słuszniejsze określenie figurki toruńskiej Madonny Brzemiennej jako przedstawienia samodzielnego. Jednakże warto jeszcze przyjrzeć się partii cokołowej. W dotychczasowych rozważaniach postać Marii „wrywano” z istniejącego kontekstu – nie uwzględniano istnienia postumentu, przez co obiekt nie był traktowany całościowo. Pomijanie 1/3 wysokości rzeźby nie wydaje się słuszne, tym bardziej że z wielu względów postument zyskał status wyjątkowego (ma znaczną wielkość, rzadko spotykaną w tego rodzaju statuettkach, w popiersiu zastosowano nietypową skalę) i jest integralnie związany z postacią Marii. Należy zastanowić się, czy problem poruszony w tej części dzieła miał znaczenie dla określenia typu rzeźby. Czy fakt istnienia na nim wizerunku mężczyzny może sugerować istnienie analogicznej rzeźby z przedstawieniem np. małżonki mężczyzny? Jest to problem złożony, ponieważ sama postać z cokołu nie została jednoznacznie określona, dlatego też najpierw należy rozważania rozpocząć od ustalenia, kim ona może być, by następnie omówić genezę tego typu przedstawienia i przykłady par wizerunków popiersiowych.

Przeszkodą w sformułowaniu przekonującej tezy dotyczącej określenia osoby ukazanej na cokole jest brak informacji o miejscu jej wykonania⁸². Hipotetycznie, artysta mógłby wykonać ten obiekt na własny użytek, tym samym byłby jej fundatorem. Dlaczego obiekt dewocyjny, prawdopodobnie wysłany do Państwa Zakonnego⁸³, miałby mieć popiersie z fizjonomią rzeźbiarza, które na dodatek zajmowało ponad 1/3 całej rzeźby? Czy oznaczałby przyjazd autora do tego regionu? Czy był to wędrujący mistrz? Posiadanie takiego obiektu przez osobę na niższym stopniu w hierarchii cechowej (czeladnika) jest mało prawdopodobne, ponieważ raczej nie dysponowałaby ona wystarcza-

⁸¹ Ibid.

⁸² Por. stan badań.

⁸³ A. Jagodzińska, op. cit., s. 92, pisała o potwierdzonych historycznie kontaktach stolicy cesarstwa i Państwa Zakonnego w sprawie wysyłania dzieł sztuki.

jącymi środkami. Podejmowana wędrówka powodowana była w dużej mierze potrzebą znalezienia zatrudnienia⁸⁴.

Zastanawiające jest podobieństwo sportretowanego do wizerunków władców z katedry św. Wita na Hradczanach, Karola IV Luksemburskiego (il. 4) i Wacława IV Luksemburga (il. 5). Można założyć, że autor musiał znać również autoportret innego rzeźbiarza, Piotra Parlera⁸⁵ (il. 6), który znajduje się w tym samym miejscu co oblicza władców. Stan rodzącej się samoświadomości i ambicji artystów przejawiający się w późnym średniowieczu⁸⁶ zmniejsza prawdopodobieństwo sięgania do wizerunku króla w autoportrecie rzeźbiarza, niezależnie od miejsca, w którym miałby zostać wykonany. Tym bardziej niejasne wydaje się, dlaczego obiekt mogący być importem⁸⁷ miałby zawierać wizerunek rzeźbiarza.

Z kolei jeżeli popiersie miało być wizerunkiem fundatora, podobieństwo do fizjonomii władcy mogłoby służyć podkreśleniu pozycji społecznej portretowanego. Silna stylizacja wizerunku skłania do rozważenia istnienia możliwego wymogu zleceniodawcy nawiązania do określonej koncepcji. Ówczesnie grupą, wśród której można było dostrzec takie tendencje, był patrycjat⁸⁸. Przekonująca wydaje się opinia M. V. Schwartza na temat fundatorów Pięknych Madonn⁸⁹, który twierdził, że ze względu na wysoką klasę zabytków oraz brak zachowanych imion zleceniodawców należy wiązać je z warstwami społecznymi nieco niższymi od elit, ale na tyle zamożnymi, by mogły sobie pozwolić na „dworskiego” rzeźbiarza. Piękne Madonny identyfikuje się z praskim dworem, chociaż niemożliwe jest połączenie ich ze szlachećnie urodzo-

⁸⁴ A. Labuda, *Malarstwo – zleceniodawca – malarz. Gatunek, funkcje, konteksty twórczości artystycznej*, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 1, red. A. Labuda, K. Secomska, Warszawa 2004, s. 67.

⁸⁵ *Die Parler und der Schone Stil*, t. 3, s. 13.

⁸⁶ *Ibid.*, s. 99.

⁸⁷ *Ibid.*, s. 97-98.

⁸⁸ M. Zlat, *Nobilitacja przez sztukę – jedna z funkcji mieszczańskiego mecenatu w XV i XVI w.*, [w:] *Sztuka miast i mieszczaństwa XV-XVIII w Europie Środkowo-wschodniej*, red. J. Harasimowicz, Warszawa 1990, s. 84.

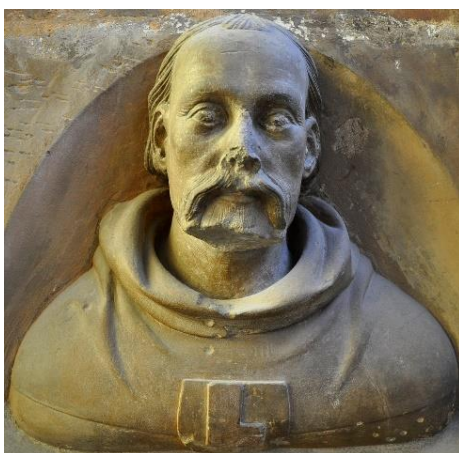
⁸⁹ M. V. Schwartz, *Piękna Madonna jako kompleksowa forma obrazowa. Zarys problematyki*, [w:] *Dziela i interpretacje*, t. 1, Wrocław 1993, s. 93.



Il. 4. Popiersie Karola IV Luksemburskiego, ok. 1374-1385, katedra św. Wita na Hradczanach, domena publiczna, https://en.wikipedia.org/wiki/Charles_IV_Holy_Roman_Emperor#/media/File:Busta_Karel_IV.jpg, dostęp: 11.05.2021



Il. 5. Popiersie Waclawa IV Luksemburga, katedra św. Wita na Hradczanach, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/df/Busta_Vaclav, dostęp: 6.05.2021



Il. 6. Popiersie Piotra Parlera, XIV w., katedra św. Wita na Hradczanach, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/cb/Busta_Petr_Parl%C3%A9%C5%99.jpg/360pxBusta_Petr_Parl%C3%A9%C5%99.jpg, dostęp: 6.05.2021

nymi fundatorami. Z kolei przypuszcza się⁹⁰, że wiele z nich mogło być związanych z mieszczańskimi kościołami parafialnymi, np. Piękna Madonna z Torunia. Mogłoby to stanowić przesłankę dotyczącą działalności mieszczaństwa na polu artystycznym i potwierdzać prawdopodobieństwo zamówienia oblicza zleceniodawcy na postumencie. Świadczyłoby to za fundacją mieszczańską Madonny Brzemiennej. Hipotetycznie, fundator mógł zamówić to dzieło, przebywając w Czechach i stamtąd przewieźć je do Prus. Pozostaje to w sferze domysłów. Wydaje się, że bardziej prawdopodobne jest łączenie wizerunku z portretem zleceniodawcy, ponieważ gdyby miał to być portret rzeźbiarza, słuszniejsze byłoby nawiązywanie do popiersia Parlera (oddanie własnego wizerunku).

⁹⁰ Ibid., s. 93.

Przedstawianie postaci ludzkich (najczęściej jedynie górnej połowy ciała lub samej głowy) było dość powszechne w rzeźbie architektonicznej na wspornikach i konsolach. Stanowiły one m.in. podparcie dla posągów, co znajduje swój ślad w kompozycji toruńskiej statuetki, która składa się z „posągu” stojącego na postumencie z wizerunkiem mężczyzny. Przykładem takich dzieł są wsporniki z kościołów: cystersów w Pelplinie, cystersów w Gdańsku-Oliwie oraz św. Jana z kaplicy Bożego Ciała w Gdańsku. Kolejnymi przykładami są konsole z kościołów: cystersów w Pelplinie⁹¹ oraz franciszkańskiego w Dreźnie z XIV w. (w kaplicy)⁹². Pierwsze dwa przykłady stanowią wizerunki tylko męskich głów, a pozostałe to ujęcia popiersiowe. Z obiektem toruńskim łączy je typ ujęcia sięgający do linii połowy klatki piersiowej, bez zaznaczenia ramion, a dzieła gdańskie i drezdeńskie mają analogicznie względem niego opracowany impost. Widoczne jest również podobieństwo zabytku toruńskiego do konsoli rogowej ukazującej budowniczego z kościoła św. Jana w Gdańsku. Jest to postać o podobnych zaroście i szacie, a co istotne, wydaje się być niemalże plastyczny, przylega do powierzchni ściany, co przypomina relację zachodzącą pomiędzy toruńskim wizerunkiem a postumentem.

Nie można pominąć także podobieństwa do wybitnych dzieł sztuki złotniczej – herm relikwiarzowych, np. św. Jana Chrzciciela z około 1355 r. bądź Karola Wielkiego z 1376 r.⁹³ (il. 7), znajdujących się w skarbcu w Akwizgranie. Ich forma od razu kojarzy się z toruńskim popiersiem – decydują o tym typ (do linii połowy klatki piersiowej, bez zaznaczonych ramion), a także fizjonomia mężczyzny (podobnie ukazany zarost).

Najsilniejsze podobieństwo postaci mężczyzny z cokołu rzeźby Madonny Brzemiennej zarysowuje się z rzeźbą architektoniczną – czeskimi popiersiami oraz konsolami. W tym pierwszym przypadku mamy do czynienia z analogicznym stylem wizerunku oraz, wraz z konsolami, reprezentowaniem tego samego typu popiersia. Łączy je także za-

⁹¹ T. Jurkowlanec, *Gotycka rzeźba architektoniczna w Prusach*, Wrocław 1989, il. 394.

⁹² *Die Parler und der Schone Stil*, t. 3, s. 583.

⁹³ *Prague. The crown of Bohemia: 1347-1447*, red. B. Drake Boehm, J. Fajt, przeł. K. Jones, Katalog, New York 2006, il. 2.7.



Il. 7. Herma relikwiarzowa Karola Wielkiego, około 1376 r.,
skarbiec w Akwizgranie, wg: *Prague. The crown of Bohemia*, il. 2.7

stosowanie kamienia jako materiału. Z kolei hermy relikwiarzowe reprezentują nieco dalsze podobieństwo, z racji wykorzystania innej techniki oraz materiału. Najprawdopodobniej genezy formy można dopatrywać się w czerpaniu inspiracji z kilku źródeł. Wydaje się, że liczne przykłady należące do różnych gałęzi sztuki, począwszy od form monumentalnych, a skończywszy na złotnictwie, mogą świadczyć o dużej świadomości artystycznej środowiska, w którym dzieło to powstało, oraz o wysokim poziomie artystycznym zleceniodawcy.

Przykładami wykorzystania par wizerunków popiersiowych⁹⁴ są dzieła ukazujące ofiarowanie przedstawień, które łączy z Marią Dobrą Nadziei forma popiersia na cokole, a w pierwszym z przykładów także frontalizm ujęcia: malowidło ściennie ukazujące króla Jana Dobrego⁹⁵ (zm. w 1364 r.), kiedyś znajdujące się w Sainte Chapelle w Paryżu, i obraz ołtarzowy papieża Urbana V z Biblioteca Nazionale w Bolonii. Stanowią one dowód na istnienie w sztuce około 1400 r. przedstawień popiersiowych funkcjonujących w „komplecie”, co mogłoby przemawiać za istnieniem drugiej statuetki. Istniały również wizerunki par fundatorów w różnych redakcjach, ale były to wizerunki adorantów – postacie miały złożone dłonie w geście modlitwy bądź błagania, np. wizerunek fundatorów z kościoła dolnego San Francesco w Asyżu⁹⁶, namalowany przez Pietra Lorenzettiiego około 1320 r. Postaci w ujęciu profilowym wyraźnie zwracają się ku Marii bądź Chrystusowi. W sztuce występowały pary fundatorskie oraz pary przedstawień popiersiowych donatorów, ale reprezentowały one inny typ wizerunku i stosowano w nich inną skalę wizerunków donatorów względem postaci świętych niż w przypadku Madonny Brzemiennej. Brak analogicznych w typie obiektów skłania do odrzucenia hipotezy o istnieniu drugiej podobnej figurki i uznania toruńskiego obiektu za przedstawienie samodzielne.

* * *

Genezę typu kompozycyjnego należy rozpocząć od rozpatrzenia całej statuetki, poszukując w obrębie form monumentalnych (trumeau, posągów przy filarach) całopostaciowych figur występujących z postacią fundatora, a także dzieł złotnictwa (relikwiarze, posążki), jako że w ich gronie występują dzieła o największym podobieństwie do toruńskiej kompozycji.

Postać Marii znajduje się na wysokim cokole, dzięki czemu została ona silnie wyeksponowana. Zazwyczaj cokoły były niewielkie i nie budowały wrażenia „wyniesienia” postaci na nim umieszczonej i monumentalności. Takie skojarzenie wzmaga się po porównaniu posążka

⁹⁴ Chodzi o sam typ ujęcia, a nie temat.

⁹⁵ H. Belting, op. cit., il. 251, s. 478.

⁹⁶ Ibid., il. 250, s. 478.

z postaciami Marii ukazywanymi na trumeau, czego przykładem mogą być portale: południowej strony transeptu i Vierge Doree⁹⁷ (1240-1243 r.) katedry Notre Dame w Amiens (il. 8), fasady zachodniej katedry w Reims (XIII w.), kościoła św. Wawrzyńca w Norymberdze⁹⁸ (XIII w.), katedry w Dijon⁹⁹ (1391-1392 r.) Clausa Slutera. Usytuowanie postaci Marii w tak ważnym miejscu w świątyni chrześcijańskiej, jakim był portal, już samo w sobie podkreślało jej znaczenie. Ponadto forma trumeau ze względu na swoją budowę pełni funkcję „wynoszenia” ukazywanych na niej figur z wykorzystaniem do tego elementów architektonicznych, co ma miejsce również w statuetce Madonny Brzemiennej.

Kolejnymi przykładami mogą być posągi we wnętrzu kościoła: figura Marii z kościoła św. Wawrzyńca w Norymberdze¹⁰⁰, XIV w. (il. 9), posąg Joanny de Bologne nad kominkiem Wielkiej Sali w Pałacu Księcia w Poitiers¹⁰¹ (ok. XIV w.) czy też posągi na zewnątrz kościoła, np. figura Madonny z Dzieciątkiem z kościoła św. Teobalda w Thann. Sposób eksponowania tych figur wydaje się być analogiczny do toruńskiego zabytku. Pełnoplastyczne postaci wyraźnie wyróżniają się na tle ścian (zarówno tych o gładkiej powierzchni, jak i składających się z rytmicznego układu słuzek), a usytuowanie ich na architektonicznych wspornikach zapewnia wyeksponowanie i sprawia, że niemożliwe jest ich pominięcie. Samo wywiedzenie inspiracji statuetki Madonny Brzemiennej z rzeźby architektonicznej wydaje się logiczne – na kanwie badań na temat Pięknych Madonn stwierdzono, że najprawdopodobniej z niej ewoluowały¹⁰² i początkowo silnie nawiązywały do architektury (wykonywane z kamienia i związane z podziałami ściany).

⁹⁷ S. Bottari, *Tesori d'arte cristiana. Il Gotico*, Bologna 1968, s. 126.

⁹⁸ *Ibid.*, s. 143.

⁹⁹ *Gotyk.: Architektura – rzeźba – malarstwo*, red. R. Toman, Kraków 2004, s. 57.

¹⁰⁰ S. Bottari, *op. cit.*, s. 72.

¹⁰¹ G. Duby, *Sculpture. The great art of the Middle ages from the fifth to the fifteenth century*, New York 1990, s. 67.

¹⁰² W. Marcinkowski, *Co to jest Piękna Madonna? Uwagi o wzajemnym powiązaniu formy, ikonografii i funkcji w sztuce późnogotyckiej*, [w:] *Prawda i twórczość*, red. M. Kapustka, Wrocław 1998, s. 43-44. Piękne Madonny dopiero później zyskały autonomię, a następnie już jako drewniane, drażone formy monumentalne, zostały włączone do retabulów ołtarzowych.



Il. 8. Postać Marii na trumeau, portal południowej strony transeptu i Vierge Doree, katedra Notre Dame, Amiens, 1240-1243, wg: S. Bottari, *Tesori d'arte cristiana. Il Gotico*, s. 126



Il. 9. Figura Marii z kościoła św. Wawrzyńca, Norymberga, XIV w., wg: S. Bottari, *Tesori d'arte cristiana. Il Gotico*, t. 3, s. 72

Niezwykle istotne jest zapoznanie się z analogiami typu kompozycyjnego statuetki, czyli przedstawień składających się z części górnej, z postacią Marii lub św. Elżbiety, oraz z dolnej (rozbudowanej) z wizerunkiem donatora (il. 10).

Ich istnienie pozwala na stwierdzenie, że sam typ przedstawienia „dwustrefowego” nie stanowił innowacji i był dość typowy dla sztuki średniowiecza, o czym świadczą przywołane poniżej różnorodne dzieła. Pojawiały się realizacje, w których dolnej części ukazywano jedynie głowy fundatorów: Madonna na konsoli z parą małżeńską (ok. 1400 r.) z Niderlandów¹⁰³, figurka Marii z Dzieciątkiem na wsporniku z głową mężczyzny z kościoła pod wezwaniem Zwiastowania Najświętszej Maryi Panny z Żarnowca, około XIV w.¹⁰⁴ (il. 11) oraz dzieła ukazujące ich całą sylwetkę: figura św. Elżbiety (?) z Bremy¹⁰⁵ (il. 10), Madonna Kłodzka (ok. 1350 r.)¹⁰⁶ czy Goldenes Rössl (1404 r.)¹⁰⁷. W pierwszych przypadkach od razu zwraca uwagę fakt ich silnego związku z architekturą – Madonna z fundatorami to rzeźba umiejscowiona przy kolumnie, a dzieło z Żarnowca jest przyściennie.

Zauważalny jest także związek rozwiązania kompozycyjnego statuetki toruńskiej z relikwiarzami i małymi rzeźbami pochodzącymi z okresu około połowy XIV w. Na pokrewieństwo wskazuje forma obiektów składających się z całopostaciowej figury i poligonalnego postumentu, najczęściej o sześciu ścianach oraz o małych wymiarach. Ukazywane na nich postaci, podobnie jak w przypadku form monumentalnych, są w pewien sposób wyeksponowane. Przykładem mogą być takie obiekty jak: pełnoplastyczna Madonna z kościoła w Broumovie, około 1350 r.¹⁰⁸ (il. 12), wykonana z drewna, o wysokości 61 cm, bez postumentu, przypisywana Mistrzowi Madonny Michelskiej, figurka relikwiarzowa św.

¹⁰³ *Die Parler und der Schone Stil*, Bd. 3, s. 228.

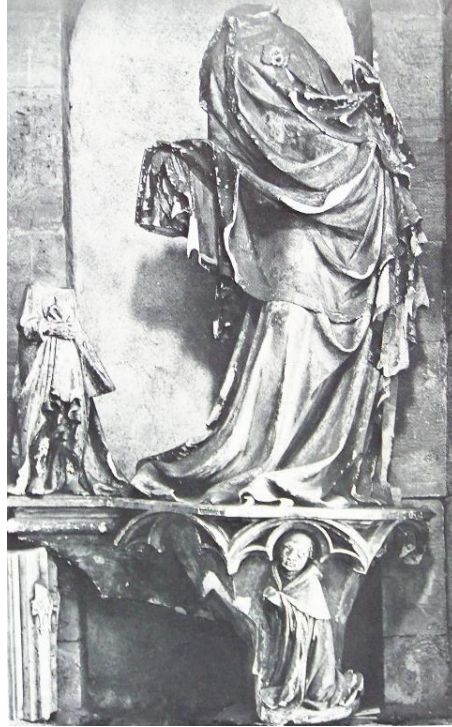
¹⁰⁴ *Fundacje artystyczne na terenie Państwa Krzyżackiego w Prusach*. T. 2. *Eseje*, red. B. Pospieszna, Malbork 2010, ryc. 18a.

¹⁰⁵ K. H. Clasen, *Der Meister*, il. 246.

¹⁰⁶ Madonna Kłodzka, ok. 1350 r., obecnie znajduje się w Galerii Malarstwa w Berlinie (Gemäldegalerie), domena publiczna, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Madonna_K%C5%82odzka#/media/Plik:Bohemian_Master_Thronende_Maria_mit_dem_Kind_\(Glatzer_Madonna\)_-_Google_Art_Project.jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Madonna_K%C5%82odzka#/media/Plik:Bohemian_Master_Thronende_Maria_mit_dem_Kind_(Glatzer_Madonna)_-_Google_Art_Project.jpg) (dostęp: 11.05.2021 r.).

¹⁰⁷ Tzw. Mały Złoty Koń (ang. Little Golden Horse).

¹⁰⁸ *Śląsk. Perła w koronie czeskiej*, s. 36.



Il. 10. Figura św. Elżbiety (?), Brema, Focke-Museum.
Fot. K. H. Clasen, wg: K. H. Clasen, *Der Meister*, il. 246

Jana Chrzciciela (ok. 1425 r.)¹⁰⁹ z kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu (34,5 cm wys., z 1495 r. pochodzi cokół, który zastąpił wcześniejszy postument, gdzie znajdowały się relikwie św. Jana). Kapustka przypuszczał, że najprawdopodobniej figura, będąca efektem prywatnej fundacji mieszczańskiej, mogła pierwotnie stanowić element wyposażenia kaplicy ratusza, wraz z hermą św. Doroty. Wskazywać na to miały relikwie świętego, który był patronem diecezji wrocławskiej.

¹⁰⁹ Ibid., s. 120.



Il. 11. Figurka Marii z Dzieciątkiem na wsporniku (głowa mężczyzny), Żarnowiec, ok. XIV w., kościół pw. Zwiastowania NMP, wg: *Fundacje artystyczne na terenie Państwa Krzyżackiego w Prusach*, ryc. 18a



Il. 12. Pełnoplastyczna Madonna z kościoła w Broumowie, około 1350, wg: *Śląsk. Perła w koronie czeskiej*, il. I.2.3., s. 36

Kolejnym przykładem może być figura Marii z Dzieciątkiem¹¹⁰ (il. 13) z relikwiarza z początku XIV w., pochodzącego najpewniej z Paryża (wysokość postaci 18 cm, a z bazą 25 cm). Obecnie znajduje się on w katedrze św. Wita w Pradze. Przypuszcza się, że najpewniej został nabyty przez Karola IV lub jego następców. Ze względu na pełnoplastyczne opracowanie rzeźba może być oglądana ze wszystkich stron, co było wyjątkowe dla rzeźb z początku XIV w. Gest Marii, trzymającej dłoń na piersi Dzieciątka, miał zostać zapożyczony od Madonny z Dzieciątkiem z trumeau północnego transeptu katedry Notre Dame w Paryżu, co poświadcza czerpanie inspiracji w małych rzeźbach z form monumentalnych. O funkcji nie wspomina się. Innymi przykładami są figura św. Piotra (ok. 1375 r.)¹¹¹ pochodząca z Czech lub Brandenburgii czy figura św. Doroty¹¹² pochodząca z Pragi (ok. 1400 r., wys. 22 cm), która obecnie znajduje się w Luwrze. Co istotne, z tyłu widoczne są ślady mocowań. Nie wiadomo jednak, czy należała do relikwiarza, czy też ukazywana była w innym kontekście.

Kolejne analogie można dostrzec z postaciami Madonny: ze Szpitala św. Elżbiety w Gandawie¹¹³ (ok. 1380 r.), wykonanej z kości słoniowej, o wysokości 27 cm, oraz z Notre Dame ter Rieve w Gandawie¹¹⁴ (ok. 1400-1410 r.) o wysokości 51 cm, z alabastru, ze śladami polichromii, czy też figurami Marii z Dzieciątkiem z około 1400 r. ze skarbca w Tongeren¹¹⁵, relikwiarzem o wysokości 36,8 cm oraz z około 1390 r. z Kolonii, a obecnie ze skarbca w kościele św. Pantaleona w Kolonii¹¹⁶, o wysokości 40 cm. Ciekawe wydają się dwie kolejne figury: Maria z Dzieciątkiem i św. Pankracy¹¹⁷, odpowiednio o wysokościach: 35 i 37,5 cm, pochodzące z lat około 1380 – nieznana jest ich funkcja.

¹¹⁰ *Prague. The crown of Bohemia*, il. 8, s. 138-139.

¹¹¹ *Ibid.*, s. 176-177.

¹¹² *Ibid.*, il. 121, s. 279. Wykorzystano złocone srebro i polichromowano. Istnieją wątpliwości co do jej ikonografii – badacze przypuszczają, że przedstawia albo świętą, albo Marię ze Zwiastowania. Wykonana została bardzo starannie.

¹¹³ *Die Parler und der Schone Stil*, Bd. 1, s. 86.

¹¹⁴ *Ibid.*, s. 86.

¹¹⁵ *Ibid.*, s. 104.

¹¹⁶ *Ibid.*, s. 201.

¹¹⁷ *Ibid.*, s. 578.



Il. 13. Figura Marii z Dzieciątkiem, pocz. XIV w., pochodząca z Paryża (?), wg: *Prague. The crown of Bohemia*, il. 8, s. 138

Zastanawiające jest, że większość tych analogii albo nie ma wyjaśnionej funkcji, albo stanowi przedmiot prywatnej dewocji. Podobne jest rozwiązanie tych figurek i toruńskiej statuetki pod względem relacji pomiędzy figurą a cokołem – są one umieszczone na wysokich postumentach, które je eksponują, a niektóre pełnią również funkcję relikwiarza.

* * *

Kwestią, nad którą warto się zastanowić w tym miejscu, jest hipotetyczny sens ideowy statuetki – jego poznanie może stanowić istotną wskazówkę dotyczącą funkcjonowania rzeźby. Poruszany problem wynika z rozważań nad genezą typu kompozycyjnego statuetki.

Kapustka jest przekonany¹¹⁸, że brzemiennność Marii była stanem, który służył w sztuce do przekazywania bardzo złożonych kwestii. Przedstawienie Madonny z zaznaczonym Dzieciątkiem łączone było z relikwiarzowym sepulchrum – posługiwano się terminem „obrazowej relikwii”¹¹⁹. Zjawisko to tłumaczyłoby popularność przedstawień Madonny w stanie błogosławionym, a jak zauważył badacz, ten specyficzny okres w życiu kobiet nie był powszechnym tematem w sztuce. Możliwość ukazywania zaawansowanej ciąży Marii wynikała z tego, że miała ona porodzić Boga, czyli jej stan związany był z wolą boską: „Samo ciało Marii staje się więc w tym samym świetle metaforycznym »przekryciem« – na tym zdaje się polegać następne symboliczne »przeniesienie«, jakiego dokonano w średniowiecznej teologii oraz w obrazie celem wyjaśnienia fenomenu narodzin Boga jako człowieka w ciele śmiertelnej matki”¹²⁰. Pojawia się tutaj podobieństwo z relikwiarzami

¹¹⁸ M. Kapustka, *Obraz brzemiennej Marii*, s. 105.

¹¹⁹ Ibid., s. 105: „Warto też wspomnieć, iż dla Gravidy precedensem tego typu wplatania relikwiowych konotacji w sumaryczny, ikoniczny obraz maryjnego macierzyństwa była np. intensywna w dobie trecenta społeczna recepcja popularnego tokańskiego typu obrazowego Madonna del Parto, mającego zresztą wschodnią genezę w przedstawieniach Madonna Platyera. W ramach tego typu włoskich wizerunków Maria jednak tylko poprzez wymowny wizualny język gestu i ukazany w obrazie przedmiot wielbionej relikwii paska (Sacra Cintola) demonstrowa swoją brzemiennność, implikując zarazem istnienie drogocennej wewnętrznej – a jedynie domyślnie sugerowanej – »zawartości« samego wizerunku”.

¹²⁰ Ibid., s. 109-110. Bernard z Clairvaux, podkreślając rolę Marii jako Pośredniczki, nazywał jej ciało m.in. „osłoną”, co miało znaczyć, że Wcielenie polegało na „osłonię-

na poziomie ich znaczenia teologicznego – tj. obiekty te z racji przechowywania i ochraniań świętej zawartości mają wysoki status, tak Dziecko spoczywające w łonie Madonny Brzemiennej nadaje każdemu takiemu wizerunkowi unikatowe znaczenie. Podkreśla to rolę Marii jako Matki Boga.

Co jednak może oznaczać popiersie na rzadko spotykanym wysokim cokole, która to część w omówionych powyżej relikwiarzach często służyła do przechowywania relikwii? Zastanawiające jest także kontrastowe zestawienie wspomnianych części przedstawienia. Wyjątkowe jest to, że wizerunki te nie wchodzą z sobą w żadne korelacje i różnią się konwencją. Postać Marii została wyidealizowana, przez co można mówić o odrealnieniu jej sylwetki. Sprawia wrażenie nieprzynależącej do świata doczesnego¹²¹. Tymczasem co do wizerunku mężczyzny, jakkolwiek nie reprezentuje on klasycznego realizmu, można mówić o próbie nadania postaci cech indywidualnych, portretowych, dzięki czemu nabrał cech świadczących o przedstawianiu świata ziemskiego. Oprócz tego pojawia się kwestia różnicy skali i odmiennego typu przedstawień: całopostaciowego ujęcia Madonny i popiersiowego mężczyzny. Natężenie zastosowanych zabiegów i ich wysoka jakość zdają się wykluczać przypadek, który mógłby zdecydować o takim układzie.

Panofsky¹²² omówił ideę wstawiennictwa ukazaną w *Speculum Humanae Salvationis*, co może mieć niebagatelne znaczenie dla toruńskiego obiektu. Przedstawiono tam wstawiennictwo Marii u Chrystusa i Chrystusa u Boga – Madonna odsłaniając swoje piersi przypominała Chrystusowi, że to ona go wykarmiła i powinien wysłuchać jej prośb, by zlitować się nad ludźmi. W analogicznym celu Jezus wskazywał

ci” człowieczeństwa Chrystusa: „W tym przypadku dokonano swoistego »radykalnego przeniesienia« cieleśnej natury Marii jako kobiety na jej abstrakcyjną, jakby ponad cieleśną rolę »osłony« dla człowieczeństwa Chrystusa, podczas gdy Chrystus sam jako Ecclesia przybrał na siebie kobiece (także erotyczne) oraz matczyne konotacje”.

¹²¹ W. Marcinkowski, *Co to jest Piękna Madonna?*, s. 42, przyp. 15: „Może właśnie piękność przedstawień Marii była odpowiedzią na zamach na kult maryjny: Maria jest człowiecza, a przecież wyposażona w cechy, które akcentują Jej znaczenie dla Zbawienia, nie człowieczość”.

¹²² E. Panofsky, op. cit., s. 107.

przed Ojcem swoje rany. Maria ze względu na wyrażenie zgody na poród Syna Bożego oraz udział w Jego męce stała się pośredniczką pomiędzy ludźmi a Bogiem¹²³.

Należy się zastanowić czy Madonna Brzemienna może również reprezentować ideę wstawiennictwa. Dziecko w łonie Marii jest potwierdzeniem zgody na uczestnictwo w akcie zbawienia. Wydaje się, że dostrzeganie w tych przypadkach analogii znaczeniowej nie jest błędne. Wiązanie tego obiektu z grupą przedstawień Marii – Pośredniczki zostaje wzmocnione dzięki istnieniu popiersia na cokole¹²⁴. Pewną wątpliwość musi wzbudzić zastosowana w nim nietypowa skala przedstawienia, brak modlitewnego gestu u mężczyzny oraz nieutrzymywanie kontaktu wzrokowego z Madonną. Warto w tym miejscu wziąć pod uwagę prawdopodobne przeznaczenie statuetki – możliwe, że zleceniodawca chciał wycisnąć piętno swojej osobowości na obiekcie służącym do prywatnej dewocji oraz prywatnej kaplicy¹²⁵. Wystarczy wspomnieć o ówczesnych nowych formach pobożności, wrócić do znaczenia indywidualnego przeżycia teologicznego – zaczęto dostrzegać jednostkę, jej potrzeby i gusta, co mogło przyczynić się do przekraczania w sztuce utartych schematów. Poza tym nie można nie wspomnieć o awansie społecznym mieszczaństwa, a przede wszystkim patrycjatu – możliwe, że zastosowanie różnej skali dla postaci Marii i wizerunku na postumencie było przejawem wzrostu świadomości zleceniodawcy¹²⁶. Ponadto mogła wskazywać na różnicę rzeczywisto-

¹²³ M. Kapustka, *Mater omnium viventium. Symbolika obrazu wniebowzięcia Marii ze zbiorów wrocławskiego muzeum*, [w:] *Dzieła i interpretacje*, t. 4, Wrocław 1996, s. 141, 144.

¹²⁴ Więcej o pobudkach zleceniodawców i ich oczekiwaniach względem żywych: J. Le Goff, *Narodziny czyśćca*, Warszawa 1997, s. 328-329.

¹²⁵ M. Jakubek-Raczkowska, *Tu ergo flecte*, s. 173: „[...] źródła pisane dotyczące przełomu XIV i XV wieku w Prusach potwierdzają spontaniczną dążność wiernych świeckich do modlitewnego kontaktu z Bogiem – także poza Kościołem, w pracowitej codzienności”. Więcej o wpływie pobożności na sztukę pisał Karol Górski: K. Górski, *Prądy religijne XV w. a sztuka*, [w:] *Sztuka i ideologia XV wieku: materiały sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Warszawa, 1-4 grudnia 1976*, red. P. Skubiszewski, Warszawa 1978, s. 123-135.

¹²⁶ M. Zlat, op. cit., s. 77-101. Autor pisał o zjawisku wzrostu samoświadomości warstwy mieszczaństwa. Według niego mieszczanie, korzystając z znacznego polepszenia

ści, w których miały znajdować się postaci¹²⁷. Figurka niejako łączy dwie sfery – ziemską i niebiańską. Mężczyzna z kolei spogląda wprost na widza, co może stanowić środek niwelujący dystans pomiędzy odbiorcą a przedstawieniem i jednocześnie prośbę o włączenie się do ukazanej sceny, czyli o modlitwę za fundatora. Wskazuje to na związek symboliczny z relikwiarzami – miały one pozwalać na kontakt ze świętym, który nawet po swojej śmierci pozostawał obecny w świecie doczesnym.

* * *

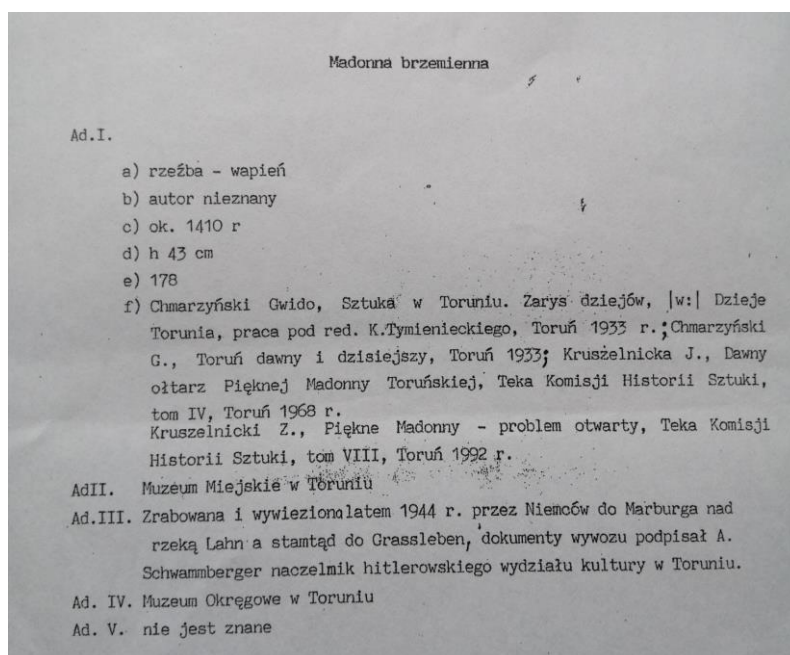
Zgromadzony materiał porównawczy nie pozwolił na wyciągnięcie wniosków wskazujących na jedno określone źródło kompozycji. Wymienione analogie pochodzą z różnych gałęzi sztuki – od form monumentalnych po złotnictwo. Ważny jest fakt wywodzenia się tych inspiracji ze znakomitych środowisk, takich jak sztuka dworska, portrety królewskie lub drogie dzieła złotnicze. Ich fundatorami mogli być jedynie przedstawiciele elit społecznych. Zastanawiające jest, że w dużej mierze analogie zostały odnalezione w gronie obiektów, które służyły do kultu świętych lub miały upamiętniać władców. Dla każdego z elementów rzeźby można wskazać na różnorodne źródła inspiracji, podobnie jak dla typu całej statuetki. Najśluszniej upatrywać jest genezy typu kompozycyjnego w dwóch grupach dzieł: w rzeźbie architektonicznej oraz w relikwiarzowych statuetkach. Z tej pierwszej zaczerpnięty został sposób wyniesienia Marii na postumencie o opracowaniu nawiązującym do elementów architektonicznych oraz typ popiersia. Z kolei typ kompozycji całej rzeźby najprawdopodobniej został przejęty z wymienionych powyżej dzieł sztuki złotniczej ze względu na wy-

ich sytuacji materialnej, chcieli podkreślić swoją pozycję w społeczeństwie, a jednym ze środków, które mogły doprowadzić do osiągnięcia tego celu, było przejmowanie np. zamków należących dotychczas do rycerstwa. Ważne dla niniejszej pracy jest jednak przede wszystkim dążenie do upamiętnienia swego rodu poprzez „heraldyzację fundacji”: „W kaplicach rodowych herby i pomnikowe wizerunki takim ograniczeniom nie podlegały. [...] Poza elementami wyposażenia służącymi funkcjom liturgicznym istotnymi ich składnikami są epitafia, różnego rodzaju pomniki nagrobkowe oraz takie formy i szczegóły, które służą wyłącznie upamiętnieniu i wywyższeniu fundatorskich rodów”.

¹²⁷ Z. Kruszelnicki, *Piękne Madonny*, s. 88.

stępowanie analogicznego układu (postać Marii na cokole) oraz niewielkie rozmiary obiektów. Wyjaśnienie istnienia podobieństw pomiędzy dziełami, pochodzącymi z różnych dziedzin sztuki, można dostrzec w charakterze sztuki około 1400 r., dla której znamienne było uleganie przemianom i transpozycjom motywów. Słuszne wydaje się przypuszczenie, jakoby przyjęte było wówczas czerpanie inspiracji z różnych środowisk i dzieł.

Obiekt ten najprawdopodobniej stanowił przedmiot prywatnej dewocji. Jego unikatowa forma wynika z ówczesnej tendencji do kopiowania typów przedstawieniowych, a inspiracje zaczerpnięte w dużej mierze ze sztuki relikwiarzowej potwierdzają charakter przedmiotu modlitewnego.



Il. 14. Karta katalogowa ze spisu dzieł zaginionych udostępniona przez Dział Inwentaryzacji i Dokumentacji Muzealnej w Toruniu

Bibliografia

- Belting H., *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, Gdańsk 2010.
- Błażejewska A., Pilecka E., *Sztuka średniowieczna*, [w:] *Dzieje sztuki Torunia*, A. Błażejewska, K. Kluczajd, B. Mansfeld, E. Pilecka, J. Tylicki, Toruń 2009.
- Bottari S., *Tesori d'arte cristiana. Il Gotico*, Bologna 1968.
- Bylina S., *Nowa dewocja, postawy wiernych i kult maryjny w Europie Środkowej późnego średniowiecza*, *Studia Claromontana*, t. 5, Częstochowa 1984, s. 110-126.
- Bylina S., *Religijność późnego średniowiecza: chrześcijaństwo a kultura tradycyjna w Europie Środkowo-Wschodniej w XIV-XV wieku*, Warszawa 2009.
- Chmarzyński G., *Toruń dawny i dzisiejszy*, Toruń 1933, s. XV.
- Chmarzyński G., *Zbiory Muzeum Miejskiego*, [w:] *Toruń – stolica Pomorza*, Toruń 1934, s. 87.
- Chmarzyński G., *Sztuka w Toruniu. Zarys dziejów*, [w:] *Dzieje Torunia: praca zbiorowa z okazji 700-lecia miasta*, red. K. Tymieniecki, Toruń 1933, s. 504.
- Chmarzyński G., *Słownik geograficzny państwa polskiego i ziem historycznie z Polską związanych*. T. 1: *Pomorze Polskie, Pomorze Zachodnie, Prusy Wschodnie*, red. S. Arnold, Warszawa 1937, s. 375.
- Clasen K. H., *Die mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preussen: die Bildwerke bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*, Bd. 1, 2, Tafeln, Berlin 1939, s. 141-143.
- Clasen K. H., *Der Meister der Schönen Madonnen: Herkunft, Entfaltung und Umkreis*, Berlin, New York 1974, s. 42-45.
- Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400: Europäische Kunst unter den Luxemburgern: ein Handbuch zur Ausstellung des Schnutgen – Museums in der Kunsthalle Köln*, Bd. 1, 2, 3, hrsg. Z. Gotz, Katalog, Köln 1978.
- Dobrowolski T., *Imago Pietatis – jej treść i funkcje*, [w:] *Funkcja dzieła sztuki: materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Szczecin, listopad 1970*, red. E. Studniarkowa, Warszawa 1972.
- Dobrowolski T., *Sztuka polska od czasów najdawniejszych do ostatnich*, Kraków 1974, s. 147-148.
- Duby G., *Sculpture. The great art of the Middle ages from the fifth to the fifteenth century*, New York, 1990.
- Dygo M., *O kulcie maryjnym w Prusach Krzyżackich w XIV i XV w.*, *Zapiski Historyczne*, t. 52, 1987, s. 5-38.
- Fritz J. M., *Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa*, München 1982.

- Fundacje artystyczne na terenie Państwa Krzyżackiego w Prusach. T. 2, Eseje*, red. B. Pospieszna, Malbork 2010.
- Gotyk: Architektura – rzeźba - malarstwo*, red. R. Toman, Kraków 2004, s. 57.
- Górski K., *Prądy religijne XV w. a sztuka*, [w:] *Sztuka i ideologia XV wieku: materiały sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Warszawa, 1-4 grudnia 1976*, red. P. Skubiszewski, Warszawa 1978, s. 123-135.
- Jagodzińska A., *Maria Dobrej Nadziei – styl i ikonografia rzeźby z tereny Państwa Zakonnego w Prusach*, Teka Komisji Historii Sztuki, t. X, Toruń 2005, s. 86-96.
- Jakubek-Raczkowska M., *Uwagi o znaczeniu tzw. Pięknych Madonn w sztuce i religijności państwa zakonnego w Prusach*, Acta Universitatis Nicolai Copernici, t. 40, Toruń 2011, s. 39-95.
- Jakubek-Raczkowska M., *Tu ergo flecte genu tua. Sztuka a praktyka religijna świeckich w diecezjach pruskich Państwa Zakonu Krzyżackiego do połowy XV wieku*, Pelplin 2014.
- Jurkowlaniec T., *Gotycka rzeźba architektoniczna w Prusach*, Wrocław 1989, il. 394.
- Kaczmarzyk D., *Straty wojenne Polski w dziedzinie rzeźby, Prace i Materiały Wydziału Rewindykacji i Odszkodowań*, Warszawa 1958, s. 12, 89.
- Kapustka M., *Mater omnium viventium. Symbolika obrazu wniebowzięcia Marii ze zbiorów wrocławskiego muzeum*, [w:] *Dzieła i interpretacje*, t. 4, Wrocław 1996, s.131-154.
- Kapustka M., *Nieobecność obrazu i domyślna figuracja. Antropologiczna perspektywa dla liturgicznej roli sztuki w średniowieczu*, [w:] *Figury i figuracje. Materiały LIV Ogólnopolskiej sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. M. Kitowska-Lysiak, R. Kasperowicz, M. Lachowski, L. Lamański, Warszawa 2006, s. 29 - 49.
- Kapustka M., *Obraz brzemiennej Marii i jego tekstylna metaforyka. O średniowiecznym typie Maria Gravida na Śląsku i w Czechach*, [w:] *Śląsk i Czechy: wspólne drogi sztuki. Materiały konferencji naukowej dedykowane profesorowi Janowi Wrabecowi*, red. M. Kapustka, A. Kozieł, P. Oszczanowski, Wrocław 2007, s. 99-112.
- Kęłowski J., *Polska sztuka gotycka*, Warszawa 1976, s. 275.
- Kęłowski J., „Dwie „antytezy” w sprawie tzw. Pięknych Madonn, [w:] *Sztuka około 1400: materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki: Poznań, listopad, 1995*, t. 1, red. T. Hrankowska; aut. tomu 1: T. Chrzanowski, Warszawa 1996, s. 173.
- Kruszelnicki Z., *Z zagadnień ikonografii sztuk plastycznych w średniowieczu*, [w:] *Katolicyzm średniowieczny*, red. J. Keller, Warszawa 1977, s. 375-435.

- Kruszelnicki Z., *Piękne Madonny – problem otwarty*, Teka Komisji Historii Sztuki, t. VII, Toruń 1992, s. 88-89.
- Labuda A., *Malarstwo – zleceniodawca – malarz. Gatunek, funkcje, konteksty twórczości artystycznej*, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 1, red. A. Labuda, K. Secomska, Warszawa 2004, s. 17-68.
- Lechner G. M., *Maria Gravida: zum Schwangerschaftsmotiv in der bildenden Kunst*, München 1981.
- Le Goff J., *Narodziny czyśćca*, Warszawa 1997.
- Marcinkowski W., *Przedstawienia dewocyjne jako kategoria sztuki gotyckiej*, Kraków 1994.
- Marcinkowski W., *Co to jest Piękna Madonna? Uwagi o wzajemnym powiązaniu formy, ikonografii i funkcji w sztuce późnogotyckiej*, [w:] *Prawda i twórczość*, red. M. Kapustka, Wrocław 1998.
- Murray P., Murray L., *The Oxford dictionary of Christian Art and Architecture*, Oxford 2014.
- Nowy leksykon sztuki chrześcijańskiej*, red. M. Pieniążek-Samek, Kielce 2013.
- Panofsky E., *Imago Pietatis. Przyczynek do historii typów przedstawieniowych Mąż Boleści i Maria Pośredniczka*, [w:] *Studia z historii sztuki*, wybrał, oprac. i opatrzył posłowiem J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 95-122.
- Prague. The crown of Bohemia: 1347-1447*, red. B. Drake Boehm, J. Fajt, przeł. K. Jones, Katalog, New York 2006.
- Schmitt-Lieb W., *Das Marienbild im Wandel von 1300-1800*, Würzburg: Echter (1. Januar 1987).
- Schmitt J.-C., *Gest w średniowiecznej Europie*, Warszawa 2006.
- Schwarz M. V., *Piękna Madonna jako kompleksowa forma obrazowa. Zarys problematyki*, [w:] *Dziela i interpretacje*, t. 1, Wrocław 1993, s. 87-93.
- Seibert J., *Leksykon sztuki chrześcijańskiej: tematy, postacie, symbole*, Kielce 2007.
- Starzyński J., Walicki M., *Dzieje sztuki polskiej*, Warszawa 1936, s. 76-78.
- Śląsk. Perła w koronie czeskiej: trzy okresy świetności w relacjach artystycznych Śląska i Czech*, red. A. Niedzielenko, V. Vinas, przeł. z jęz. czes. S. Góra, Katalog, Praga 2006.
- Trajdos T., *Kult wizerunków maryjnych na ziemiach ruskich Korony i Litwy drugiej połowy XIV i pierwszej połowy XV wieku w społecznościach katolickiej i prawosławnej*, *Studia Claromontana*, t. 5, Częstochowa 1984, s. 127-147.
- Zieliński C., *Sztuka sakralna. Co należy wiedzieć o budowie, urządzeniu, wyposażeniu, ozdobie i konserwacji domu Bożego: podręcznik opracowany na podstawie przepisów kościelnych*, Poznań 1959.

Zlat M., *Nobilitacja przez sztukę – jedna z funkcji mieszczańskiego mecenatu w XV i XVI w.*, [w:] *Sztuka miast i mieszczaństwa XV-XVIII w Europie Środkowowschodniej*, red. J. Harasimowicz, Warszawa 1990.

Zuffi S., *Gospel figures in art*, Los Angeles 2003.