Sztuka i Kultura
tom 5, 2017/2018

Anna Błażejewska

Gotycka rzeźba Ukrzyżowanego Chrystusa ze Starogardu Gdańskiego

Odkrycie mierzącej nieco ponad dwa metry wysokości figury Chrystusa Ukrzyżowanego (il. 1–9) przez Michała Walickiego w lipcu 1933 roku, „na strychu kościoła farnego w Starogardzie", uznane zostało w środowisku historyków sztuki za wydarzenie o niebagatelnym znaczeniu[1]. Badacz ów jeszcze w tym samym roku wprowadził rzeźbę do literatury naukowej jako „dzieło wybitne"[2]. On też, organizując w roku 1935 w Warszawie głośną wystawę pt. *Polska sztuka gotycka*, włączył figurę do prezentowanych eksponatów[3]. Od tego czasu rzeźba ta była wielokrotnie wystawiana, w tym kilkakrotnie za granicą[4]. Po zaprezentowaniu jej w roku 1940 w Berlinie,

[1] M. Walicki, *Ze studiów nad plastyką XIV wieku Polsce*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury", II, 1933, nr 1, s. 24; R. Ciecholewski, *Quis ut Deus: Schätze aus dem Diözesanmuseum Pelplin: Kunst zur Zeit des Deutschen Ordens. Skarby Muzeum Diecezjalnego w Pelpinie: sztuka z czasów Zakonu Krzyżackiego*, Lüneburg 2000, s. 52 – podaje, że Walicki znalazł rzeźbę „na poddaszu domku organisty w Starogardzie".

[2] M. Walicki, *op. cit.*, 1933, s. 24, 28 n.

[3] *Idem*, *Polska sztuka gotycka. Katalog wystawy zorganizowanej przez Towarzystwo Opieki nad Zabytkami w Warszawie*, Warszawa 1935, s. 15; T. Dobrowolski, *Wystawa polskiej sztuki gotyckiej w Warszawie*, „Rocznik Krakowski", XXVI, 1935, s. 213.

[4] Np. w Berlinie, Paryżu, Londynie, Zurychu i w Rzymie – por. szerzej: A. Cylkowska, *Chrystus ze Starogardu*, Zblewo 1998, s. 11 n.

DOI http://dx.doi.org/10.12775/SZiK.2017/2018.001

w tamtejszym Kaiser-Friedrich-Museum, przewieziono ją do ówczesnego Muzeum Miejskiego w Gdańsku[5]. Od roku 1987 wchodzi w skład ekspozycji Muzeum Diecezjalnego w Pelplinie[6]. Figurę kilkakrotnie poddawano konserwacji: bezpośrednio po odkryciu, w roku 1948 i 1974[7].

Fakty te, jak i niejednokrotnie przywoływanie w literaturze przedmiotu tego dzieła jako wyjątkowego i wybitnego, o dziwo, nie przekładały się na intensywność badań nad zabytkiem. Do czasu ukazania się w roku 1998 niewielkiej monografii rzeźby autorstwa Anity Cylkowskiej[8], tekst Walickiego z roku 1933 pozostawał w zasadzie jedyną obszerniejszą notą na temat krucyfiksu. Sformułowania Walickiego były w literaturze powtarzane lub wręcz cytowane[9]. Uzasadniać to można sugestywnością jego spostrzeżeń, dzięki którym ów nowo odkryty obiekt włączony został w ciąg zjawisk zachodzących w początku wieku XIV w rzeźbie europejskiej. Warto jednak dostrzec, że ostrożne sugestie i hipotezy Walickiego niekiedy zmieniały się w późniejszej literaturze wzmiankującej figurę w znacznie kategoryczniej brzmiące określenia, a lakoniczny charakter tych wzmianek powodował, że były one pozbawione argumentacji. Dlatego nie dziwi fakt, iż odmienne stanowisko badawcze, zaprezentowane przez Karla Heinza Clasena u schyłku lat trzydziestych XX wieku, właściwie przeszło w literaturze bez echa[10].

W odniesieniu do omawianej rzeźby w dotychczasowej literaturze podjęto głównie problemy: typu, stylu, jego rodowodu i datowania, wzmianku-

---

5 R. Ciecholewski, *op. cit.*, s. 52.

6 Taką informację podano w karcie muzealnej zabytku, nr rejestru: 146/RZ/I/MDP założonej przez: M. Todoroską 18 XII 1987 r.; R. Ciecholewski, *op. cit.*, s. 52 – podaje 1985 r.

7 Por. karta muzealna zabytku, jak w przyp. 6.

8 A. Cylkowska, *op. cit.*, s. 11–12.

9 Por. zwłaszcza: T. Dobrzeniecki, *Rzeźba sakralna w Polsce*, Warszawa 1980, s. 24. Jego opis jest w istocie przytoczeniem tekstu Walickiego z komentarzem, że jest to wypowiedź godna zacytowania w całości.

10 K. H. Clasen, *Die preussischen Werkstätten des Löwenmadonnennstiles und ihre Auswirkung auf die Nachbarräume*, „Die Hohe Strasse", I, 1938, s. 86–100; *idem*, *Die mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preußen. Die Bildwerke bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*, t. 1, Berlin 1939, s. 96 n.; t. 2, Berlin 1939, s. 344.

jąc także o pierwotnym przeznaczeniu zabytku czy pewnych kwestiach materiałowo-technicznych.

Gdy chodzi o typ, Walicki zaliczył rzeźbę do krucyfiksów triumfalnych, które przeznaczane były na belkę tęczową; określił ciało Chrystusa jako „kostniejące", o łagodnym wyrazie cierpienia, z głową pochyloną na prawe ramię[11]. Clasen zakwalifikował figurę Chrystusa do „typu ascetycznego", „późnomistycznego"[12]. Cylkowska zanegowała Clasenowskie określenie go jako typ „mistyczny"[13] i przychyliła się do wcześniejszej interpretacji Walickiego[14], uzupełniając ją o kilka spostrzeżeń. Reprezentowany przez starogardzki krucyfiks typ ikonograficzny uznała za „odosobniony na tle schematów ikonograficznych drugiej tercji XIV wieku". Wskazała przy tym na bliżej niezdefiniowaną grupę o nazwie „krucyfiksy pomorskie" jako charakteryzującą się wyciszoną drastycznością, bez nadmiernej ekspresji, włączając do nich figurę starogardzką. Podkreśliła, że fizyczne cierpienie zaznaczone zostało jedynie w twarzy Chrystusa i że połączone jest w rzeźbie z „archaizującym romańskim triumfalizmem".

Wypowiedzi badaczy w odniesieniu do stylu były znacznie obszerniejsze. Walicki uznał rzeźbę za dzieło gotyckie, ale o czytelnych śladach romanizmu. Jako istotne cechy stylowe wymienił: płaski modelunek, skłonność do rytmicznych form, archaiczny (romański) typ czaszki i głowy oraz równie archaiczny „statuaryczny kanon" figury. Dostrzegł przy tym różnice między sposobem modelowania torsu i głowy. Tors określił jako opracowany płasko, „z rytmiką klatki piersiowej" o „wysoko zbiegającym się trójkącie żeber, schematycznie zakreślonym brzuchu", płaskich, szerokich biodrach, „łagodnym" spływie perizonium. Głowę – jako „pięknie pomyślaną", nowatorską, wykraczającą poza styl epoki sztaufijskiej[15]. Dostrzegł też, że nogi

---

[11] M. Walicki, *Ze studiów...*, s. 24, 28 n. – użył określenia: „sprawia wrażenie romańskiego triumfalnego krucyfiksu"; *idem*, *Polska sztuka...*, s. 15.

[12] K. H. Clasen, *Die mittelalterliche...*, t. 1, s. 97; R. Szwoch, *Starogardzka fara św. Mateusza. Architektura i sztuka*, Pelplin 2000, s. 43 – „przykład mistycznego prądu".

[13] *Ibidem*, s. 28.

[14] A. Cylkowska, *op. cit.*, s. 27 n.

[15] M. Walicki, *Ze studiów...*, s. 30 – używa w odniesieniu do głowy określenia „modernistyczna dla swego czasu". Te określenia są w zestawieniu z jego wypowiedzią na s. 25 trochę niejasne; mówi on bowiem poprzednio, że głowa jest archaiczna, romańska.

Chrystusa są: „chude i płaskie [...] zakończone płetwowymi stopami". Źródeł stylu figury Ukrzyżowanego upatrywał w rzeźbie katedralnej w Reims, w sztuce „okresu tomistycznego", a patos w ujęciu głowy i twarzy Chrystusa uznał za niemiecką modyfikację francuskiego stylu (w duchu patetyczno-ekspresyjnym). W konsekwencji twórcę rzeźby określił jako mistrza północnoniemieckiego, wyuczonego we Francji lub Nadrenii[16]. W późniejszej pracy Walicki określił autora dzieła jako „nieznanego mistrza pomorskiego", potwierdzając własne wcześniejsze sugestie co do inspiracji artystycznych, jakie nań oddziaływały, tyle że nazwał je precyzyjniej, jako: „wpływ rzeźby meklembursko-brandenburskiej", nie podając jednak przykładów[17]. To stanowisko Walickiego – często w znacznym skrócie, niekiedy tylko ograniczone do jednozdaniowej wzmianki – powtórzyli nieomal wszyscy badacze, niekiedy dodając własne uwagi, często podkreślając wyjątkową ekspresję dzieła[18]. Odrębne stanowisko zajął Karl Heinz Clasen. Rok po swojej jednozdaniowej zaledwie wzmiance sugerującej stylistyczny związek krucyfiksu z lokalnymi warsztatami kręgu Madonn na Lwie[19],

---

16 *Idem*, *Ze studiów...*, s. 28 n.

17 *Idem*, *Polska sztuka...*, s.15.

18 Są to prace: T. Dobrowolski, *op. cit.*, s. 213–214. Jego charakterystyka jest bardziej wrażeniowa, zwraca uwagę na stężałą maskę twarzy, na deformację czaszki i szczegółów, na „wzruszające uczuciowe treści". Dostrzega w Ukrzyżowanym szczególny rodzaj naturalizmu. Wskazuje na znany krucyfiks romański z kościoła św. Jerzego w Kolonii jako na porównywalny ze starogardzkim; G. Chmarzyński, *Sztuka pomorska*, [w:] *Słownik geograficzny Państwa Polskiego i ziem historycznie z Polską związanych*, red. S. Arnold, t. 1, z. 2: *Pomorze Polskie, Pomorze Zachodnie, Pomorze Wschodnie*, Warszawa 1937, szp. 372 n., który dodaje też spostrzeżenie o możliwej łączności stylowej figury Chrystusa ze sztuką dolnosaską (obok meklembursko-szczecińskiej o francuskim rodowodzie); J. Milewski, *Dzieje Starogardu Gdańskiego. Miasto i powiat*, Gdynia 1959, s. 69 – określa tę figurę jako „najstarszą w Polsce rzeźbę gotycką w drewnie"; J. Dutkiewicz, *Rzeźba*, [w:] *Historia sztuki polskiej*, red. T. Dobrowolski, W. Tatarkiewicz, t. 1: *Sztuka średniowieczna*, Kraków 1962, s. 293; T. Dobrowolski, *Sztuka polska od czasów najdawniejszych do ostatnich*, Kraków 1974, s. 102; T. Dobrzeniecki, *op. cit.*, s. 24 – uznając jednocześnie, iż na Pomorzu jest to najważniejsze dzieło w zakresie plastyki wczesnogotyckiej; J. Z. Łoziński, *Pomniki sztuki w Polsce*, t. 2, cz. 1: *Pomorze*, Warszawa 1992, s. 33 n. – dzieło „monumentalne, wybitne"; R. Ciecholewski, *op. cit.*, s. 52; R. Szwoch, *op. cit.*, s. 43 – „reprezentuje styl katedralny" i „prąd mistyczny w sztuce", „wnikliwie oddaje ból konania".

19 K. H. Clasen *Die preussischen...*, s. 97.

w obszernej pracy z 1939 roku kwalifikację stylową figury poprzedził jej opisem, zwracając uwagę na szereg cech modelunku rzeźbiarskiego w partiach twarzy, włosów, klatki piersiowej, perizonium[20]. Uznał, że bogaty układ fałdów perizonium, festony na bokach, modelowanie powierzchni rzeźby bliskie są dziełom z kręgu Madonn na Lwie; szczególnie Madonnie z Lubieszewa[21]. Dostrzegł zbieżności w uformowaniu perizonium Ukrzyżowanego i układzie szaty wokół nogi wyżej wymienionej figury Marii; zdaniem Clasena – mistrz tej Madonny mógł stworzyć taki „majestatyczny obraz śmierci". Podkreślił też, że smukłe, wyprostowane, napięte formy w obrębie ciała i głowy Chrystusa nie są obce rzeźbom z Lubieszewa i Stuttgartu (dłonie Marii, owal twarzy), podobnie jak sposób opracowania włosów w formie skręconych loków – w kręgu Madonn na Lwie. Cylkowska, zgadzając się z Walickim co do głównych wskazań (cechy romanizujące, wpływy francuskie, „niemiecki" rodowód rzeźbiarza), rozbudowała niektóre argumenty[22]; dostrzeżone cechy romańskie w twarzy Chrystusa, takie jak: pociągła twarz, sposób rzeźbienia kości policzkowych i oczodołów (choć, jak sama zauważyła, w przypadku Chrystusa starogardzkiego rysy są szczegółowiej i ostrzej wydobyte[23]), sposób opracowania żeber i wysmuklenie proporcji połączyła z cechami rzeźb niemieckich z około 1200 roku. Opracowanie perizonium i modelunek partii żeber zdradzają – według niej – cechy trzynastowiecznej plastyki niemieckiej (pierwsza ćwierć XIII wieku): łagodny łuk koszowy w górnej części perizonium, zróżnicowane, drobne, dość płytko modelowane fałdy rozchodzące się w kilku kierunkach (jak w krucyfiksach we Freibergu, Halberstadt, Elpse, Alfeld)[24] partia żeber układająca się w „podwójny trójkąt" (jak we Freibergu, Alfeld)[25]. Z racji schematyzmu i sposobu opracowania dłutem Cylkowska uznała kru-

---

[20] *Idem*, *Die mittelalterliche...*, t. 1, s. 96 n.

[21] *Ibidem*. Określił ją jednocześnie jako wczesne dzieło tego kręgu, por. s. 97.

[22] A. Cylkowska, *op. cit*., s. 20, 23 n.

[23] *Ibidem*, s. 20 n. Przywołuje szereg przykładów krucyfiksów romańskich z zachodnich i północnych Niemiec: m.in. z kościoła św. Jerzego w Kolonii (ok. 1070), z kościoła św. Ludgerusa w Heek (ok. 1200), ze św. Jakuba w Espe (z końca XII w.).

[24] *Ibidem*, s. 22.

[25] *Ibidem*, s. 23.

cyfiks za dzieło miejscowego, prowincjonalnego warsztatu, a jednocześnie zaznaczyła, że jego klasa artystyczna jest wysoka[26]. Wymieniła szereg dzieł lokalnej snycerki, w których dostrzegła liczne analogie stylistyczno-warsztatowe. Są to między innymi: rzeźby apostołów z Kurkocina (czwarta ćwierć XIV wieku), figury ołtarzowe z Mędromierza (koniec XIV – początek XV wieku) czy rzeźba Niewiernego Tomasza z Nowego Miasta Lubawskiego (zwróciły jej uwagę płytko opracowane fałdy koszowe, łagodnie zwieszające się kaskady szat, podobny typ głowy o pociągłych rysach twarzy i wydatnych kościach policzkowych, ostro zarysowane łuki brwi oraz prostota, oszczędność w opracowaniu rzeźbiarskim)[27]. Wśród rzeźb najbliższych krucyfiksowi starogardzkiemu wymieniła przykłady – jak to określa: „pomorskie": krucyfiks z Opalenia (il. 19), pietę z Nowej Cerkwi pod Chojnicami, a także inne; spoza regionu: krucyfiks z kościoła św. Marcina w Krakowie czy krucyfiks z Szamotuł[28]. Przytaczane przez nią przykłady miały świadczyć o związkach krucyfiksu z lokalną plastyką drugiej połowy XIV wieku, choć – jak zastrzegała – nie należy wiązać go z kręgiem Madonn na Lwie. Tę najobszerniejszą, jak dotąd, analizę stylistyczno-porównawczą zabytku kończy natomiast dość banalny wniosek: „mistrz wykazał znajomość wielu stylów i zastosował ich połączenie"[29].

W odniesieniu do datowania – Walicki dostrzegając w Ukrzyżowanym trzynastowieczne reminiscencje stylowe, podobieństwa do romańskiego krucyfiksu triumfalnego, a jednocześnie cechy plastyki z początku XIV wieku (szczegóły modelowania twarzy, zarost, sposób upięcia perizonium), datował torso na „pierwsze lata XIV wieku"[30], a w pracy z 1935 roku precyzyjniej:

---

[26] *Ibidem*, por. wypowiedź na s. 24 i 34.

[27] *Ibidem*, s. 25, 27.

[28] *Ibidem*, s. 32 n. Chodzi tu w zasadzie o analogie typu, na co wskazuje porównywanie wyłącznie z krucyfiksami, autorka jednak tego nie precyzuje.

[29] *Ibidem*, s. 27, 34.

[30] M. Walicki, *Ze studiów...*, s. 28 n. Powtarzają to: T. Dobrowolski, *Wystawa polskiej...*, s. 213 – 1 poł. XIV w.; J. Milewski, *op. cit.*, s. 69 n., na s. 69 – określa Ukrzyżowanego jako „najstarszą w Polsce rzeźbę gotycką w drewnie"; T. Dobrzeniecki, *op. cit*., s. 24; R. Ciecholewski, *op. cit.*, s. 52; R. Kaczmarek, *Sztuki plastyczne. Rzeźba i rzemiosło artystyczne (od ok. 1280 do ok. 1320)*, [w:] *Polska około roku 1300. Państwo, społeczeństwo, kultura*, red. W. Fałkowski, Warszawa 2003, s. 210 n. – określił go jako „wczesnogotycki".

około 1320 roku[31]. Takie datowanie powtórzyła większość badaczy[32]. Clasen, łącząc zabytek z pruskim kręgiem Madonn na Lwie, datował go zgodnie z datowaniem innych rzeźb z tym kręgiem związanych – na ostatnią ćwierć XIV wieku[33]. Cylkowska – na podstawie analogii typologicznych i stylistycznych (zwłaszcza w lokalnym środowisku) – uznała krucyfiks za dzieło powstałe w latach 1350–1370[34].

Trudno dociec, skąd ta rzeźba pochodzi i kiedy przestała funkcjonować jako element wyposażenia wnętrza sakralnego. Jej losy sprzed roku 1933 są nieznane. Pierwotnie mogła znajdować się w kościele w Starogardzie, jak mniemają niektórzy z autorów, budowla pochodzi bowiem z pierwszej połowy XIV wieku[35], ale mogła też trafić tu z któregoś z kościołów gdańskich. Walicki[36] określił stan zachowania rzeźby po odnalezieniu jako „szczątki" krucyfiksu: bez krzyża, bez ramion Ukrzyżowanego, o torsie uszkodzonym przez głębokie pęknięcie biegnące od szyi aż do partii kolan (przez prawe udo), z pierwotnym zagruntowaniem, ale późniejszymi, nieznacznymi śladami polichromii. Ilustrują to archiwalne zdjęcia zabytku, wykonane wkrótce po jego odnalezieniu (il. 1).

Wnioski, jakie nasuwają się po lekturze piśmiennictwa na temat tytułowego dzieła, to przede wszystkim bardzo szeroki krąg zestawianych

---

31 M. Walicki, *Polska sztuka...*, s. 15.

32 Por.: G. Chmarzyński, *op. cit.*, szp. 372; J. Milewski, *op. cit.*, s. 69; J. Dutkiewicz, *op. cit.*, s. 93; T. Dobrowolski, *Sztuka polska...*; J. Z. Łoziński, *op. cit.*, s. 463; R. Ciecholewski, *op. cit.*, s. 52; R. Szwoch, *op. cit.*, s. 42.

33 K. H. Clasen, *Die mittelalterliche...*, t. 2, s. 344.

34 A. Cylkowska, *op. cit.*, s. 32 n.

35 Cylkowska przyjmuje jego pochodzenie z belki tęczowej starogardzkiego kościoła; powołuje się na źródła: wizytacje biskupie z 1710 i 1728 r. oraz inwentarz kościoła z 1711 r., por.: *ibidem*, s. 15 n. Jest tam mowa o dużym krucyfiksie triumfalnym z figurami asystencyjnymi. Oczywiście nie przesądza to, czy odnotowany krucyfiks jest tym właśnie, o który nam chodzi. Por. także obszerną prezentację dziejów kościoła farnego: R. Szwoch, *op. cit.*, s. 16 n.

36 M. Walicki, *Ze studiów...*, s. 24. Określił rzeźbę jako pełnoplastyczną, wykonaną „miękkiego drewna", oklejoną niegdyś w niektórych partiach (szyja, twarz) płótnem. Płótno i drewno były gruntowane, polichromowane. Korona cierniowa wykonana była z konopnego sznura; por. także: K. H. Clasen, *Die mittelalterliche...*, t. 2, s. 344; R. Ciecholewski, *op. cit.*, s. 52; A. Cylkowska, *op. cit.*, s. 10 – podaje, że rzeźba została wykonana z drewna lipowego.

z nim analogii, od zabytków romańskich po wytwory sztuki lokalnej z drugiej połowy XIV wieku. Istotny dla badaczy problem – który poniekąd sami sobie stworzyli – stanowiła trudność w dokładniejszym zaklasyfikowaniu dzieła. Dostrzegano w nim bowiem zarówno znamiona czternastowiecznej plastyki, jak i cechy romańskie, a ponadto pewną jego niespójność jako całości – mianowicie odmienność w sposobie opracowania torsu i głowy. Sugestie Michała Walickiego były na tyle silne, że nawet datująca figurę na trzecią ćwierć XIV wieku monografistka obiektu Anita Cylkowska nie zaniechała porównań z krucyfiksami romańskimi, poźnoromańskimi i wczesnogotyckimi, poszukując genezy starogardzkiej figury Ukrzyżowanego[37]. Oparł się im jedynie Clasen, który, inaczej niż Walicki, rozpatrywał zabytek właściwie wyłącznie z perspektywy lokalnej tradycji rzeźbiarskiej państwa krzyżackiego. Cylkowska, opierając się na dorobku Walickiego, starała się najwyraźniej pogodzić oba sposoby patrzenia na dzieło – z perspektywy europejskiej i lokalnej, ale jej uwaga końcowa tylko potwierdza impas, jaki zapanował w badaniach nad tą rzeźbą: „w efekcie powstała rzeźba oryginalna, ale też i trudna do analizy"[38]. Być może dlatego właśnie zabytek ów ma tak skromną literaturę przedmiotu; wielu autorów prac wydanych po 1933 roku – typu katalogowego, syntez sztuki polskiej, sztuki Prus krzyżackich – w ogóle go nie wymieniło[39].

*

Niewątpliwie krucyfiks ten jest zabytkiem, który niełatwo poddaje się krytyce stylu. W kontekście przytaczanych przez badaczy sugestii nasuwają się następujące możliwości: albo krucyfiks starogardzki jest faktycznie

---

[37] A. Cylkowska, *op. cit.*, s. 20 n.

[38] *Ibidem*, s. 34.

[39] Są to np. prace: G. Strauss, *Freiplastik bis gegen 1450 im Gebiet des heutigen Ostpreussen westlich der Passarge*, Konigsberg 1937; *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler Deutschordensland Preussen,* oprac. G. Dehio, E. Gall, Berlin 1952; J. Kębłowski, *Polska sztuka gotycka*, Warszawa 1978; *idem*, *Dzieje sztuki polskiej. Panorama zjawisk od zarania do współczesności*, Warszawa 1987; *Dehio-Handbuch der Kunstdenkmäler West- und Ostpreussen: die ehemaligen Provinzen West- und Ostpreussen (Deutschordensland Preussen) mit Bütower und Lauenburger Land*, oprac. M. Antoni, Berlin–München 1993.

dziełem tak niezwykle skomplikowanym i wielowarstwowym (także w rozumieniu wpływów różnych generacji artystycznych) pod względem impulsów, albo jest dziełem w sensie „fizycznym" niejednorodnym[40] (to wszystko uzasadniałoby dostrzegane rozbieżności stylowe), albo wreszcie dostrzegane rozbieżności są w istocie pozorne. Ze względu na to, że już pobieżny rzut oka na „dwie" rany w boku czy modelunek rzeźbiarski perizonium wskazuje, że dzieło ulegało jakimś modyfikacjom. Należałoby więc je ponownie przeanalizować, rozpoczynając od opisania jego cech stylistyczno-formalnych, z uwzględnieniem dostrzegalnych zmian dokonanych w bliżej nieokreślonym czasie na korpusie rzeźby.

*

Figura martwego Chrystusa została wyciosana z jednego kloca drewna, z wyjątkiem głowy i niezachowanych ramion (il. 2). Wnętrze rzeźby w partii torsu jest wydrążone, tył zaślepiony. Brak ramion zwiększa odczucie smukłości frontalnie zwróconego ciała Ukrzyżowanego o niemal słupowym obrysie, przepasanego stosunkowo krótkim przylegającym perizonium, z nogami układającymi się równolegle ze skrzyżowanymi stopami. Głowa przymocowana jest obecnie do korpusu wtórnie, co utrudnia określenie jej pierwotnego nachylenia względem torsu (skłon głowy zapewne był niewielki). Lekko ukośnie ścięta nasada ramion z widocznymi otworami po czopach (il. 3) sugeruje, że ramiona były położone lekko ukośnie względem korpusu. Barki zatem prawdopodobnie znajdowały się nieco poniżej poprzecznej belki krzyża.

Smukły tors o równej szerokości w partii barków i bioder, przewężony jest nieznacznym wcięciem w talii. Podkreśla je rytowana pozioma linia – silnie odgraniczająca talię od dolnej, wydatnej partii brzucha. Tors modelowany jest dość schematycznie i – z wyjątkiem talii – płytko, du-

[40] Znamy przypadki krucyfiksów, którym „wymieniano" np. głowy, jak w dawnym krucyfiksie triumfalnym z kościoła NMP na Kapitolu w Kolonii, por.: H. Stafski, E. Verheyen, *Das Triumphkreuz aus St. Maria im Kapitol*, „Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums", 1963, s. 14, 16 n.; M. Beer, *Triumphkreuze des Mittelalters. Ein Beitrag zu Typus und Genese im 12. und 13. Jahrhundert. Mit einem Katalog der erhaltenen Denkmäler*, Regensburg 2005, s. 661.

żymi płaszczyznami stykającymi się wierzchołkami w centralnym miejscu pod mostkiem. Tworzą je: płytowa klatka piersiowa o niemal półkolistym obrysie, powtarzające linię tego obrysu równolegle i bardzo płytko ryte żebra, odśrodkowo lekko biegnące ku górze (tworzące dwie zbliżone do trójkątów płaszczyzny) oraz ograniczona wewnętrzną linią żeber trójkątna płaszczyzna jamy brzusznej, z nieznacznie wymodelowanymi płatami mięśni. Nieproporcjonalnie wydłużona, wyoblona, gładka partia brzucha, uwypuklająca się znacznie ku dołowi, ujęta jest u dołu łukiem nisko upiętego perizonium.

Szczupłe nogi ułożone są tak, że prawa, nieznacznie ugięta w kolanie, wysuwa się nieco ku przodowi. W partii stóp prawa nałożona jest na lewą, pięty pozostały rozsunięte na zewnątrz. Stopy ułożone są niemal pionowo ku dołowi, co wraz z zaznaczonymi ścięgnami w okolicy kolan nadaje partii nóg efekt ich lekkiego napięcia.

Relatywnie krótkie, wiotkie perizonium, sięgające połowy ud, górą odsłaniające cały brzuch i zarysowane kości lędźwi, dość ciasno owija uda Chrystusa (il. 4, 5). Przechodząc z lewego biodra na prawe, tkanina układa się na nim w dwóch, zachodzących na siebie, warstwach cienkiej materii. Na lewym udzie drobne fałdki przybierają nieckowaty kształt, układając się jedna pod drugą, na prawym – zaznaczają się jedynie nieznacznie uwypuklone fałdy pionowe. Symetrycznie po obu bokach zwieszają się krótkie i wiotkie festony, wielowarstwowe, lecz płytko modelowane regularnymi, pionowymi fałdami i przecinającą ich bieg ukośnie układającą się krawędzią tkaniny. Perizonium nosi wyraźne ślady zmian dokonanych w bliżej nieokreślonym czasie. Zostało ono skrócone; zmieniono też miejsce styku górnej krawędzi tkaniny i dolnej partii brzucha oraz „na nowo" wydobyto z materii pofałdowania w górnej partii festonów, szczególnie przy prawym biodrze figury (il. 6)[41]. Na udach (zwłaszcza na prawym) zachodzące na

[41] W miejscu, gdzie wykłada się spodnia warstwa tkaniny, pofałdowania zaznaczono pobieżnie i bardzo płytko, z wielkim trudem uzyskując zróżnicowanie plastyczne powierzchni. Nieznaczna wysokość reliefu w tych miejscach zapewne nie sprzyjała też opracowaniu krawędzi tych pofałdowań, które prezentują się jak proste uskoki materii. O skróceniu perizonium świadczy też brak opracowania ud w górnej partii.

siebie warstwy tkaniny mają przy dolnej krawędzi niespełna 2 mm grubości i właściwie krawędź ta została „zapożyczona" z materii przynależącej do uda (il. 5). Niejasny jest układ perizonium poniżej lewego biodra; przebieg jego dolnej krawędzi odpowiada wprawdzie unoszącej się linii draperii ku prawej stronie ciała, ale zakłóca z kolei rytm regularnych, małych miseczkowych fałdek formujących się na udzie, a zwłaszcza najniższej fałdy, której grzbiet został ucięty tak, że pozbawiono ją dolnego zaokrąglenia, analogicznego do pofałdowań powyżej (il. 4). Grubość tkaniny jest – tak samo jak na prawym udzie – zaznaczona tylko prostym podcięciem materii (bez modelunku) dla uwypuklenia dolnej krawędzi. Nie budzi również zaufania górna krawędź festonu przy lewym biodrze. Także dolna partia brzucha, bezpośrednio nad górną granicą perizonium, jest opracowana mniej starannie, dość szerokimi cięciami dłuta, które nie zostały wygładzone tak jak powyżej.

Głowa Chrystusa o wydłużonym kształcie ma wysoko wysklepioną czaszkę (il. 7). Na głowę nasadzona jest spleciona ze sznura korona cierniowa (mocno zniszczona). Twarz o zastygłym wyrazie okolona jest puklami włosów. Modelunek twarzy – w odróżnieniu od torsu – jest głęboki i wyrazisty, plastyczny, a przy tym dość szczegółowy. Twarz jest ascetycznie wychudła, koścista. Skóra twarzy fałduje się na czole i tworzy łuki fałdów policzkowych pod wystającymi kośćmi policzkowymi. Mocno zaakcentowano nos z wymodelowanymi skrzydełkami, płaszczyznę czoła poprzecinano poprzecznymi bruzdami o falistej linii oraz przenikającymi się z nimi bruzdami „v"-kształtnymi, wychodzącymi z nasady nosa i pionową. Wypukłe powieki zamkniętych oczu obrysowano rytą linią i zaznaczono wyrazistszym rytem krawędź górnej powieki. Okalające głowę włosy i zarost opracowane od przodu szczegółowo, z podziałem na taśmowe pasma dwojakiej szerokości, biegnące zgodnie z zaokrągloną powierzchnią pukli, tworząc wokół twarzy kontrastowe, dość ostre, poprzecznie biegnące graficzne formy, zatracające głębokie rzeźbienie pasm ku tyłowi. Tył głowy okrywa już tylko gładka, o zanikającym modelunku, bryła włosów (il. 8). Zarost formowany analogicznie do włosów, z podziałem na mniejsze i wyraźniej oddzielone od siebie regularne pukle o graficznie rzeźbionej powierzchni.

Na korpusie figury widoczne są dwie rany w boku (il. 9). Jedna, niewielka, będąca nieznacznym pogłębieniem i poszerzeniem linii rozdziela-

jącej drugie i trzecie żebro, i druga, bardziej z przodu korpusu, większa, umieszczona o jedno żebro wyżej. Otaczają ją drewniane promieniście ułożone prostokątne nakładki (stanowiły dolną część plastycznie uwypuklonej promienistej glorii), a od dołu – trapezowa płytka, niegdyś zapewne pomocna w zamocowaniu eksponowanych plastycznie gron krwi.

*

Wobec tak szerokiego zakreślania w literaturze przedmiotu artystycznych konotacji rzeźby – od romanizmu po sztukę drugiej połowy wieku XIV, należałoby postawić pytanie, czy faktycznie jest konieczne odwoływanie się do odległej, romańskiej tradycji, gdy chodzi o typ i pewne cechy stylu starogardzkiego krucyfiksu, zwłaszcza że wszyscy badacze (abstrahując od różnic zdań) datują go na wiek XIV? Wydaje się, że nie ma takiej potrzeby. Krucyfiksy prezentujące ciało Chrystusa niemal wyprostowane, przepasane perizonium (różnej długości) wykładającym się na bokach dwoma festonami, z nogami poprowadzonymi równolegle ze skrzyżowanymi jedynie stopami, odnajdujemy w sztuce wieku XIV. Są one może mniej znane niż te, które eksponują ekspresyjnie wygięte, zmaltretowane ciało Jezusa, ale są obecne praktycznie przez całą drugą połowę XIV wieku i później. Można wymienić zwłaszcza znane przykłady z zakresu malarstwa: *Ukrzyżowanie* z klasztoru Emaus w Pradze z około 1360 roku, *Ukrzyżowanie* z Wyższego Brodu przedstawione zarówno na kwaterze słynnego ołtarza z lat czterdziestych XIV wieku, jak i na późniejszym obrazie – z około roku 1390, a także kwaterę *Ukrzyżowania* w powstałym pod wpływem czeskim poliptyku grudziądzkim z końca XIV wieku. Szczególnie bliski pod względem typu wydaje się monumentalnych rozmiarów krucyfiks (około dwumetrowej wysokości), namalowany na ścianie prezbiterium minorytów w Stein nad Dunajem niedaleko Wiednia (il. 10), datowany na połowę XIV wieku[42]. Niemal pionowa, „sztywna" sylwetka Ukrzyżowanego, nie-

[42] Por. nadal aktualna praca dotycząca tego krucyfiksu: O. Demus, *Ein italienischer Wanderkünstler an der Donau*, „Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege", V, 1951, s. 46 n.; a także: H. Egger, *Franziskanischer Geist in mittelalterlichen Bildvorstellungen. Versuch einer franziskanischen Ikonographie*, [w:] *800 Jahre Franz von As-*

znacznie tylko odchylona od osi, analogiczne ułożenie nóg i skrzyżowanie ich stóp, układ żeber oraz identyczny sposób przełożenia perizonium wydają się potwierdzać, że pod względem typologicznym starogardzki krucyfiks jako pochodzący z połowy lub z drugiej połowy XIV wieku nie powinien budzić wątpliwości; nie ma w związku z tym potrzeby odwoływania się do typów romańskich czy wczesnogotyckich krucyfiksów, jak niekiedy czyniono w literaturze przedmiotu.

Aby jednak sprecyzować środowisko artystyczne i czas powstania dzieła, należałoby wziąć pod uwagę jego cechy stylistyczne, jak: modelunek twarzy, sposób modelowania włosów i zarostu, opracowanie korpusu oraz kształtowanie materii perizonium (z uwzględnieniem relacji między draperią a ciałem). W tym względzie w dotychczasowej literaturze można dostrzec kilka niespójności. Poza dość jednoznacznym (i odosobnionym) zaklasyfikowaniem zabytku przez Clasena do pruskiego kręgu Madonn na Lwie, spotykamy się – niezależnie od datowania rzeźby na wiek XIV (choć na różne jego dekady) – z odwołaniami do odległych od siebie wzorów formalnych: od plastyki romańskiej (choć nigdy bliżej nieokreślonej), przez rzeźbę francuską (głównie wskazanie na Reims), wczesnogotycką rzeźbę dolnosaską czy brandenbursko-meklembursko-pomorską. Sprawę komplikuje jeszcze chętne przywoływanie archaicznych cech stylu rzeźby starogardzkiej, przy czym na potwierdzenie istnienia tych cech wymieniano zarówno sposób opracowania korpusu, jak i głowy. Podkreślano przy tym różnice w opracowaniu obu tych partii rzeźby[43], skutkiem czego ów archaizm jawi się jako dość enigmatyczny (nie wiadomo, co w gruncie rzeczy przesądza o tej archaiczności; czy może opracowanie obu tych partii rzeźby jest archaiczne, tylko na dwa różne sposoby?).

Wydaje się, że podobnie jak w przypadku typu krucyfiksu, tak i w zakresie poszukiwań rodowodu stylu i analogii stylowych nie ma potrzeby

---

sisi. Franziskanische Kunst und Kultur des Mittelalters. Katalog der Niederösterreichischen Landesausstellung in Krems-Stein, Minoritenkirche, vom 15. Mai bis 17. Oktober 1982, wyd. H. Kühnel, H. Egger, G. Winkler, Wien 1982, s. 471 n. oraz s. 516, obiekt nr 8.05.

[43] Por.: M. Walicki, *Ze studiów...*, s. 25, 28 n.; *idem*, *Polska sztuka...*, s. 15; T. Dobrowolski, *Wystawa polskiej...*, s. 214; G. Chmarzyński, *op. cit.*, szp. 373; J. Dutkiewicz, *op. cit.*, s. 293; A. Cylkowska, *op. cit.*, s. 8.

odwoływać się aż do rzeźby romańskiej; odczucie „romańskości" czy „archaiczności" głowy jest jedynie wrażeniowe, po części stymulowane surowością powierzchni rzeźbiarskiej, pozbawionej resztek polichromii. Rozpatrując sposób wyrzeźbienia głowy Chrystusa (il. 7, 8), należy zwrócić uwagę na wyrazisty, szczegółowy i plastyczny modelunek ascetycznie wychudłej twarzy, której skóra opracowana jest haptycznie, z zaznaczonymi zmarszczkami na czole i fałdami policzkowymi, z wyraziście zarysowanymi łukami brwi, zaakcentowanym nosem i kośćmi policzkowymi oraz z plastycznie uwydatnionymi, zamkniętymi oczami. Generalne zasady takiego modelunku wypracowali rzeźbiarze-kamieniarze katedr francuskich, a warsztaty pracujące przy portalach zachodnich katedry w Strasburgu u schyłku XIII wieku nadały im większej ostrości, ożywienia i ekspresji form. Bruzdy na twarzy czy zmarszczki na czole rzeźbiono bardziej wyraziście, głębiej, a twarze jakby „wyschły", przez silniejsze zaakcentowanie ich kostnej budowy (il. 11). Włosy uległy swoistemu „ożywieniu", dynamicznie odsuwając się od twarzy, tworząc plastyczniej rzeźbione pukle z wyodrębnionymi taśmowymi pasmami. Głowy proroków w ościeżach zachodniego portalu katedry w Strasburgu ze swoją wyrazistością, plastycznie wydobytą mimiką, wręcz pewną addycyjnością twardo modelowanych elementów twarzy o dynamicznie ukształtowanych fryzurach[44], stały się szeroko oddziałującym wzorem[45]. Twarz Chrystusa ze Starogardu wydaje się skonstruowana według tych samych zasad, choć oczywiście w szczegółach się różni. Wydaje się, że u źródeł sposobu kształtowania głowy Chrystusa ze Starogardu znajduje się właśnie ta tradycja rzeźbiarska. W naszym regionie – jeszcze po połowie wieku XIV, nawiązywano do wielkiej tradycji warsztatów pracujących u progu wieku XIV i w pierwszej tercji tego stulecia w Górnej i Środkowej Nadrenii, Szwabii oraz w Kolonii[46]. Nie znaczy to, że jego

[44] Trafną charakterystykę twarzy proroków strasburskich podaje: P. Kurmann, *Deutsche Skulptur des 13. Jahrhunderts. Zur Frage nach den Voraussetzungen in Frankreich*, „Alte und Neue Kunst", XXVI/XXVIII, 1978/1979, s. 88, 95.

[45] *Ibidem*, s. 95.

[46] O tych warsztatach jako znaczącym i odznaczającym się swoistą spójnością środowisku rzeźbiarskim obszernie: R. Suckale, *Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern*, München 1993, s. 96 n. – określając je jako nadreńsko-palatynackie.

geneza artystyczna jest tak oczywista i jednoznaczna. Od monumentalnej rzeźby katedralnej schyłku XIII wieku i warsztatów, które podtrzymywały tę tradycję, dzieli starogardzką figurę spory dystans, nie tylko czasowy. Uświadamia nam to choćby krucyfiks w tympanonie portalu zachodniego katedry strasburskiej, często przywoływany w literaturze przedmiotu, uznawany zresztą za „wyjściowy" w utworzonej niegdyś przez Gézę Francovicha[47] typologii krucyfiksów, tzw. typu strasbursko-westfalskiego, charakteryzującego się złagodzeniem w ekspresji męki. Krucyfiks ów zarówno typologicznie, jak i stylowo (o odmiennie, miękko modelowanym korpusie) jest odległy od starogardzkiego. Choć w starogardzkiej rzeźbie trudno brać pod uwagę modelunek szat, gdyż jesteśmy zdani tylko na perizonium, ale już i ono wystarcza, by stwierdzić, że sposób opracowania szat jest inny, niż w tradycji rzeźby górno- i środkoworeńskiej schyłku XIII i pierwszej tercji XIV wieku. Stosuje się tam obfite, plastyczniej formowane draperie, dominujące nad nieomal szkieletowym ciałem, prawie niewyczuwalnym pod tkaniną. Trudno z nią zestawić modelunek perizonium Ukrzyżowanego ze Starogardu. Cienka, graficznie modelowana materia perizonium jest miejscami „przyklejona" do ciała tak, że zanika jej odrębna struktura (zwłaszcza na lewym udzie). Pofałdowania jego są drobniejsze, bardziej graficzne, tkanina sprawia wrażenie wiotkiej, cienkiej materii. Tworzone przez nią małe miseczkowe fałdy „wyrastają" niejako wprost z powierzchni uda (il. 4). Taki sposób modelowania tkaniny i taka jej relacja do ciała mogłyby być albo echem dużo starszej francuskiej tradycji rzeźbiarskiej, wywodzącej się jeszcze z Sens i Chartres (przed połową wieku XIII te cechy ujawniły się w rzeźbach transeptu katedry w Strasburgu – tympanon ze sceną Zaśnięcia Marii, filar Sądu Ostatecznego)[48], albo świadczy o przynależności naszej tytułowej rzeźby do zjawisk artystycznych, jakie obserwujemy między innymi w Europie Środkowej od około połowy XIV wieku, w obręb

[47] G. de Francovich, *L'origine e la diffusione dell crocifisso gotico doloroso*, „Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Herziana", II, 1938, s. 195 n.

[48] Por. obszerna analiza stylu tych środowisk artystycznych: W. Sauerländer, *Von Sens bis Strassburg. Ein Beitrag zur Kunstgeschichtlichen Stellung der Strassburger Querhausskulpturen*, Berlin 1966.

których zaliczyć należy także krąg warsztatowy Madonn na Lwie[49]. Ponieważ zespolenie w omawianym krucyfiksie cech rzeźb wykonywanych przez tak różne warsztaty i pokolenia, jak te z Sens i Chartres z pierwszej ćwierci XIII wieku, z cechami plastyki znacznie młodszych generacji ze schyłku wieku XIII jest praktycznie niemożliwe (nie znamy przykładów takich połączeń w sztuce europejskiej), to w tym kontekście wagi nabiera sugestia Clasena o powiązaniach naszego zabytku z kręgiem warsztatowym Madonn na Lwie. Trudno bowiem nie dostrzec, że w tym właśnie kręgu pojawia się szereg cech formalno-stylistycznych występujących także w rzeźbie starogardzkiej. Mówiąc o pokrewnych cechach stylu między rzeźbami kręgu Madonn na Lwie a krucyfiksem ze Starogardu, biorę oczywiście pod uwagę zabytki stanowiące „trzon" tej grupy, których związek z kręgiem Madonn na Lwie nie był kwestionowany[50]. Mamy tu do czynienia zarówno z analogicznym modelowaniem tkaniny – wiotkiej i cienkiej, przylegającej dużymi partiami do ciała, jak i – co jest może trudniej uchwytne (ze względu na kojarzenie z tym kręgiem głównie typu ikonograficznego Madonny z Dzieciątkiem) – podobny sposób kształtowania głów i twarzy, gdy weźmie się pod uwagę przedstawienia męskich postaci. Clasen widział krąg stylistyczny Madonn na Lwie jako lokalne zjawisko artystyczne, nie szukając dlań

[49] Po 1300 r. tendencja do modelowania tkaniny jako wiotkiej i cienkiej pojawia się wprawdzie w dekoracyjnie udrapowanych szatach powiązanej z górno-i środkoworeńskimi warsztatami szwabskiej rzeźby: np. we Freiburgu (zwłaszcza rzeźby Proroków z oktogonu wieży – po 1300 r., figury z Grobu Św., ok. 1330), w Augsburgu czy także Rottweil (ok. 1330–1350), lecz w tamtych zespołach rzeźb szata jest obfitsza, z tendencją do dekoracyjnych, skomplikowanych układów.

[50] Oczywiście należy mieć na uwadze, że nie określono w literaturze jasno, jak szeroki zespół dzieł obejmujemy wspólną nazwą: krąg Madonn na Lwie i co w istocie decyduje o przynależności do tego kręgu artystycznego. W odniesieniu do tego zjawiska na obszarze Prus szczególnie dyskusyjna była propozycja Clasena, który włączył do omawianego kręgu dzieła formalnie od siebie odległe, przez co zdecydowanie „rozluźnił" jego granice. Por. komentarz na ten temat: Z. Białłowicz-Krygierowa, *Ze studiów nad kręgiem Madonn na Lwach. Motyw i system*, [w:] *Z dziejów sztuki śląskiej*, red. Z. Świechowski, Warszawa 1978, s. 248. To zresztą problem daleko wykraczający poza ramy artykułu odnoszącego się do jednostkowego zabytku, choć jego rozstrzygnięcie w oczywisty sposób może mieć znaczenie dla naszych rozważań.

europejskich korzeni. Wcześniej jednak Abramowski[51], a ostatnio głównie badacze czescy i niemieccy pozwolili nam spojrzeć na to zjawisko artystyczne z szerszej perspektywy i dostrzec w nim rezultat impulsów płynących z liczących się środowisk sztuki europejskiej; przy czym pozostaje nadal przedmiotem sporu, który z tych ośrodków odegrał rolę decydującą[52].

Jeśli porównamy głowę Chrystusa ze Starogardu z głowami rzeźb (zwłaszcza postaci męskich) z kręgu Madonn na Lwie, to czytelne analogie odnajdziemy zarówno wśród zabytków śląskich, jak i pruskich. Gdy z kolei weźmiemy pod uwagę tak samo monumentalne rzeźby, to takie analogie zaobserwujemy u figur apostołów z kościoła Marii Magdaleny we Wrocławiu, zwłaszcza u św. Pawła, św. Andrzeja i nieokreślonego apostoła w płaszczu zdobionym motywem palmet (il. 12). Podobieństwo obserwujemy nie tylko w nienaturalnie wydłużonym kształcie głów o wysoko wysklepionych czaszkach i dużych powierzchniach czoła. Przy wydatnym modelunku kości policzkowych, fałdów skórnych, łuków brwiowych twarze te bardziej przypominają maski; ekspresji nadaje im nie realistycznie uszczegółowienie rysów, lecz twarde, przerysowane w duchu nieco abstrakcyjnym, formy rzeźbiarskie. Na czołach w analogiczny sposób zaznaczono zmarszczki tworzące niekiedy faliste linie, wysoko umieszczono łuki brwi (zaznaczone cienkim wałeczkiem) z wydatnie zaznaczonymi z podkreślanymi ostrą krawędzią fałdami policzkowymi. Nosy są silnie plastycznie zaakcentowane, dość długie, podobny jest też sposób modelowania okalających głowę

---

[51] P. Abramowski, *Zur Ausbreitung des Löwenmadonnenkreis im Gebiet des Deutschordenslandes*, „Schlesiens Vorzeit im Bild und Schrift", N.F., X, 1933, s. 50 – szczególną uwagę zwracał na iluminatorstwo francuskie jako źródło stylu śląsko-pruskiego kręgu Madonn na Lwie, wyminiając jednostkowe dzieła, jak np. *Bréviaire de Belleville* Jeana Pucelle'a czy *Psałterz Roberta de Lisle* (znany też jako *Arundel-Psalter*).

[52] Ostatnio coraz większą popularność zdobywa teza o czeskim rodowodzie tego kręgu artystycznego. Wymienić tu należy starszą pracę czeskiego badacza: A. Kutal, *České gotické sochařství 1350–1450*, Praha 1962, s. 34 – gdzie rodowód śląsko-pruskich rzeźb kręgu Madonn na Lwie widział w stylu północnoczeskiej snycerki; a z nowszych publikacji: I. Hlobil, *Gotické Madony na lvu. Klikaté cesty poznání. Gotische Madonnen auf dem Löwen – Löwenmadonnen. Im Zick-Zack zur Erkenntnis*, [w:] *Gotické Madony na lvu. Gotische Lövenmadonnen. Splendor et Vitus Reginae Coeli*, red. J. Hrbáčová, I. Hlobil, Olomouc 2014, s. 34 n. – tam omówienie wcześniejszych tez i dyskusji w literaturze.

włosów i zarostu. Włosy układają się w analogiczne pukle, wywijające się na zewnątrz, na których nacięciami wydzielono taśmowe pasma. W rzeźbie starogardzkiej – ażurowe opracowanie pukli zastąpiono wariantem bardziej schematycznym. Zarost ufryzowano także podobnie – w pionowo biegnące wałkowe pukle o powierzchni mocno rzeźbionej poprzecznymi lub ukośnymi regularnymi nacięciami wyodrębniającymi drobniejsze pasma. Zbliżony sposób kształtowania głów o wysoko wysklepionej czaszce i wąskiej, pociągłej twarzy, z wysoko uniesionymi łukami brwi, z analogicznym plastycznym modelowaniem poszczególnych elementów (czoła, osadzenia nosa, fałdów skóry na policzkach, włosów, ewentualnie zarostu) powtarza się w innych rzeźbach tego kręgu warsztatowego. Różnice między nimi wynikają raczej z innych funkcji, typów i rozmiarów rzeźb. Te przeznaczone do nastaw ołtarzowych są wykonane, oczywiście, bardziej schematycznie, ale i one powtarzają utarty schemat. Dlatego podobieństwa do głowy Chrystusa ze Starogardu odnaleźć można również wśród głów niewielkich figur ołtarzowych: w retabulum z Bąkowa (około 1370) – zwłaszcza u apostołów: Pawła, Jakuba St., na skrzydle lewym, u apostołów z ołtarza z Liszkowa i innych, a wśród warsztatów pruskich w: Pietrzwałdzie k. Ostródy, w figurach św. Pawła i św. Piotra z ołtarza z Kraplewa k. Ostródy (il. 13), w figurze Chrystusa z grupy Triumfu Marii z Lalkowych k. Gdańska (il. 14), u apostołów z ołtarza w Ornowie, u apostoła z Lisewic i innych. Niekiedy podobieństwo zauważalne jest nawet w zestawieniu z twarzami Madonn, szczególnie gdy nadawano im zbolały wyraz. Widać to na przykład u Marii Bolesnej w ołtarzu z kościoła śś. Wawrzyńca i Eryka w Virmo (Finlandia), datowanym na początek XV wieku – prawdopodobnie będącym importem z terenu Prus (il. 15)[53].

Jest to więc typ głowy i twarzy należący – jak się wydaje – do „wyuczonego" w warsztatach i powtarzanego w dziełach tego kręgu, zarówno śląskich, jak i pruskich. Na terenie Prus stał się on wzorcem długo stosowanym, ulegającym dalszym przekształceniom. Oparte na podobnym sche-

[53] Por. omówienie: Z. Białłowicz-Krygierowa, *Początki śląskiej tradycji ołtarza szafowego*, [t. 2:] Katalog, Poznań 1981, s. 114 n. Tam także starsza literatura przedmiotu dotycząca powiązań rzeźb tego ołtarza z kręgiem Madonn na Lwie i jej omówienie.

macie i typie kształtowanie głów i twarzy odnaleźć można w tym regionie jeszcze w XV wieku. Oczywiście w „seryjnej" produkcji snycerskiej, w rzeźbie ołtarzowej, ulegały one uproszczeniom, ale mimo że twarze i okalające je włosy bywały opracowane bardzo powierzchownie, to jednak zachowywały utarty schemat: „mocne" czaszki, wydłużone twarze w partii policzków, wydatnie wystające nosy, wysoko wysklepione czoła – z zaznaczonymi na nich silnie skośnymi bruzdami, kościste policzki, uwypuklone fałdy policzkowe, podobnie uformowany zarost (w oddzielne, wałkowe pukle) i podobny układ włosów. Dla przykładu można wymienić figury apostołów z Milejewa k. Elbląga z końca XIV lub początku XV wieku (tu także schematyczne zaznaczenie wyciętych ust, zbliżone do rzeźby ze Starogardu), figurę nieokreślonego apostoła z kościoła w Dzierzgoniu (obecnie w Muzeum Narodowym w Gdańsku) z przełomu XIV i XV wieku (il. 16), aż po półfigury postaci męskich, flankujące monumentalną tarczę astronomicznego zegara w kościele NMP w Gdańsku, pochodzące z połowy XV wieku. Fakt, że większość z tych wymienianych dzieł pochodzi z regionu gdańskiego, a więc topograficznie tożsamego z rzeźbą starogardzką, może sugerować związek między twórcą omawianego krucyfiksu a warsztatami działającymi w regionie jeszcze progu XV wieku, utrzymującymi w lokalnym środowisku artystycznym niektóre cechy przeniesione tu przez przybywających ze Śląska artystów, zapewne krótko po połowie XIV wieku, wraz z upowszechnianiem się lokalnej produkcji rzeźbiarskiej kręgu Madonn na Lwie.

Czy te dostrzeżone analogie w kształtowaniu głów znajdują również potwierdzenie w podobieństwie opracowania perizonium Chrystusa ze Starogardu i szat figur z kręgu Madonn na Lwie (w tym zwłaszcza pruskich pracowni rzeźbiarskich)?

Sposób opracowania szat – jest trudniejszy do porównania ze względu na brak takich możliwości, jakie daje okrycie ciała Chrystusa jedynie perizonium. Wydaje się ono w detalach trochę inne niż u wspomnianych już figur uznawanych za „wyjściowe" dla kręgu Madonn na Lwie – apostołów wrocławskich oraz czołowych rzeźb Madonn z tej grupy (Skarbimierz, Łukowo, Krosnowice, Lubieszewo), ale mimo to, czytelne są w nich te same założenia artystyczne. Materialna jakość szat i ich relacja do ciała, do którego ciasno „się przyklejają" (na brzuchu, na udach itp.), tworząc gład-

kie płaszczyzny, a w innych miejscach drobne miseczkowe fałdki (nierzadko wyłaniające się jakby wprost z powierzchni ciała, jak w Starogardzie) oraz motywy układów są analogiczne. Podobny sposób opracowania spotkamy w takich rzeźbach, jak na przykład Madonna z Lubieszewa, zwłaszcza uchwytny w tej części szaty, która układa się na biodrze i nodze (il. 17), czy w dekoracyjnych liniach, jakie tworzy jej krawędź przy wiotkich, wielowarstwowych festonach. Można także z łatwością porównać układ materii w festonie perizonium Chrystusa starogardzkiego i poły szat zwieszające się pod prawą ręką Madonny z Łukowa czy w figurze św. Piotra z Kraplewa (il. 18). Perizonium Ukrzyżowanego ze Starogardu wydaje się ukształtowane z wykorzystaniem analogicznych motywów i w podobnej relacji do ciała, jak w wymienionych wyżej przykładach i innych rzeźbach tego kręgu.

Najwięcej problemów przysparza wskazanie podobieństw w niezwykle płaskim, graficznym modelowaniu partii żeber Ukrzyżowanego ze Starogardu. Trudno je odnaleźć w kręgu Madonn na Lwie, choć w rzeźbie drugiej połowy i końca XIV wieku są spotykane. Śląskie przykłady krucyfiksów, takie jak: pochodzący z kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu, a znajdujący się w Muzeum Narodowym w Warszawie, zaginiony z kościoła Marii Magdaleny we Wrocławiu czy z Kowalowic k. Namysłowa, mają w tych partiach modelunek bardziej plastyczny (żebra są wyoblone). Ich płaskie opracowanie w figurze ze Starogardu robi wrażenie schematycznego i uproszczonego. Być może było to faktycznie uproszczenie modelunku rzeźbiarskiego, ale mogło też być skutkiem impulsów pochodzących z malarstwa (graficzność, linearyzm nie dziwią w kontekście malarskich inspiracji charakterystycznych dla całego kręgu warsztatowego Madonn na Lwie, co wielokrotnie podnosili badacze tego tematu[54]). Nie jest to jednak w peł-

[54] Teza o „malarskich" cechach rzeźb kręgu Madonn na Lwie funkcjonuje od początku istnienia tego tematu badawczego – por.: E. Wiese, *Schlesische Plastik vom Beginn des XIV. bis zur Mitte des XV. Jh.*, Leipzig 1923, s. 23. Por. także: A. Mudra, *Madona ze Skarbimierze a otázka role českého sochařství a malířství při utváření slezsko-pomořského stylu madon na lvu*, [w:] *Śląsk i Czechy. Wspólne drogi sztuki. Materiały konferencji naukowej dedykowane Prof. Janowi Wrabecowi*, red. M. Kapustka i in., s. 49 n. Tam też starsza literatura odnosząca się do tego zagadnienia; R. Kaczmarek, *Iluzja przestrzeni: Madonna*

ni satysfakcjonujące wyjaśnienie, bo nie znajduje potwierdzenia w innych (nielicznych) krucyfiksach wiązanych z tym kręgiem. W przypadku rzeźby starogardzkiej może jednak zachodzić jeszcze inna okoliczność. Obecny kształt tej partii torsu może być także skutkiem wspomnianych wcześniej zmian, jakich dokonano na powierzchni rzeźby w bliżej nieokreślonym czasie, a które są znacznie czytelniejsze w partii perizonium. Prawy bok figury ma nieco głębszy modelunek żeber niż lewy. Nie można wykluczyć, że ich powierzchnie (z tego samego powodu, z jakiego zmieniono partie perizonium) zostały z góry lekko ścięte, co dało taki nietypowy efekt[55]. Walicki dostrzegał pewne „niespójności" rzeźby, choć ich bliżej nie określił. Być może wrażenie to wynikało z istnienia przeróbek dokonanych w krucyfiksie, który wydaje się „poprawiany" (może na skutek zniszczenia?) przynajmniej w kilku miejscach.

*

Podobieństwa stylowe w sposobie opracowania głów, twarzy i szat zdają się nie pozostawiać wątpliwości, że rzeźba Chrystusa Ukrzyżowanego ze Starogardu pozostaje w bliskim związku z produkcją lokalną i dziełami kręgu Madonn na Lwie. Jest to z pewnością związek bliższy niż szeregu rzeźb wymienianych niegdyś przez Clasena (np. krucyfiks w kościele Norbertanek w Żukowie czy w kościele w Morągu!)[56]. Podobieństwa łączące go ze śląskimi rzeźbami tego kręgu wydają się jeszcze jednym argumentem przemawiającym za jego warsztatowymi związkami z Madonnami na Lwie. Nierozpoznane są dotąd mechanizmy, jakie kierowały tym ciekawym zjawiskiem produkcji artystycznej, ani nie jest znana dynamika jego rozwoju, by czas powstania określić precyzyjniej. Dyskusja, jaka toczy się

„ze Skarbimierza" – krąg Madonn na Lwach, [w:] *idem*, *Italianizmy. Studia nad recepcją gotyckiej sztuki włoskiej w rzeźbie środkowo-wschodniej Europy (koniec XIII–koniec XIV wieku)*, Wrocław 2008, s. 227 n.; oraz: I. Hlobil, *Madona z farního kostela w Broumově,* [w:] *Gotické Madony...* (*Katalog*), s. 77 n.

[55] Być może (o ile przyjmiemy takie wyjaśnienie) prawy bok figury w trakcie zmian został potraktowany bardziej zachowawczo ze względu na mniejsze zniszczenia lub na obecność rany.

[56] K. H. Clasen, *Die mittelalterliche...*, t. 1, s. 90, 117.

wokół datowania czołowych rzeźb kręgu Madonn na Lwie, nie tylko śląsko-pruskiego (datowanie grupy salzburskiej[57], Madonny ze Skarbimierza[58] czy z Łukowa[59] oraz Apostołów Wrocławskich[60]) ukazuje, jak złożony jest to problem. W naszym przypadku nie można posłużyć się kryterium „dzieł pierwszych" i replik, jak zrobiono to podczas ustalania „pierwszeństwa" i czasu powstania niektórych Madonn (np. Madonna ze Skarbimierza i jej wyraźne naśladownictwa: Madonna z Krosnowic, Pietrzwałdu czy z Ribnitz[61]), bo jako typ – monumentalny triumfalny krucyfiks jest (zwłaszcza w Prusach, gdzie dzieła tego kręgu to w znamienitej większości produkcja ołtarzowa) dziełem odosobnionym. Dysponujemy jedynie kilkoma przykładami mniejszych rozmiarów śląskich krucyfiksów, łączonych przez badaczy z omawianym kręgiem warsztatowym, jak na przykład *Ukrzyżowany* z kościoła Marii Magdaleny we Wrocławiu (zaginiony), z Kowalowic koło Namysłowa czy krucyfiks nieznanego pochodzenia, obecnie w Muzeum Archidiecezjalnym we Wrocławiu. Każde z tych dzieł wykazuje przynajmniej kilka cech zbieżnych z krucyfiksem ze Starogardu (układ nóg, modelunek twarzy), ale z oczywistych względów (różni wykonawcy, różne przeznacze-

---

[57] Rozpiętość w datowaniu tej zwartej stylistycznie i ikonograficznie grupy przez badaczy jest bardzo duża; od ok. 1340 do ok. 1420 r. Por. zestawienie literatury na ten temat: I. Hlobil, *Gotické Madony...*, s. 57 – tam przyp. 53.

[58] Por. B. Guldan-Klamecka, *Trůnící Madona s Dítětem na lvech ze Skarbimierze*, [w:] *Gotické Madony...*, s. 126 n. – podaje zestawienie różnych datowań w dotychczasowej literaturze, od lat czterdziestych XIV w. po ok. 1370 r.

[59] Por.: R. Suckale, *Die „Löwenmadonna", ein politischer Bildtyp aus der Frühzeit Kaiser Karls IV.?*, [w:] *Iconographica. Mélanges offerts à Piotr Skubiszewski*, Poitiers 1999, s. 221 n., datuje Madonnę z Łukowa na ok. 1340 r., ustosunkowując się także do wcześniejszego datowania zabytku przez Białłowicz-Krygierową. Por. także jego notę: R. Suckale, *Madona na lvu z Łukowa*, [w:] *Karel IV. Císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437*, red. J. Fajt, Praha 2006, s. 91 n.

[60] Z. Białłowicz-Krygierowa, *Kilka uwag do problematyki snycerskich posągów przyściennych z kościoła św. Marii Magdaleny we Wrocławiu*, [w:] *Argumenta, articuli, quaestiones. Studia z historii sztuki średniowiecznej. Księga jubileuszowa dedykowana Marianowi Kutznerowi*, red. A. Błażejewska, E. Pilecka, Toruń 1999, s. 37 n. – Białłowicz-Krygierowa, proponując wcześniejsze niż dotąd datowanie posągów (lata czterdzieste XIV w.), omawia także starszą literaturę przedmiotu.

[61] Por. omówienie tego „ciągu": Z. Białłowicz-Krygierowa, *Ze studiów...*, s. 259 n., il. na s. 260.

nie) nie tworzą one jakiejś szczególnie spójnej grupy rzeźb. Pewne cechy świadczące o naśladowaniu omawianego krucyfiksu wykazuje wspomniany już, niewielki krucyfiks z Opalenia (il. 19), dzieło znacznie słabszej jakości, także niedatowane dokładnie. W związku z tym rzeźba ze Starogardu wymyka się drobiazgowym porównaniom pod względem motywów kompozycyjnych, charakterystycznych dla określonego typu przedstawień. Może dlatego jej powiązania z kręgiem warsztatowym Madonn na Lwie dostrzeżone przez Clasena budziły tak dużą nieufność badaczy.

Należy przy tym podkreślić, że taka kwalifikacja warsztatowa i datowanie nie stoją w sprzeczności z cechami typologicznymi Ukrzyżowanego ze Starogardu (wyprostowane, pionowo zwieszone ciało, układ perizonium i jego niskie przewiązanie, sposób założenia stóp, Chrystus jako umarły) – o czym była już mowa wyżej. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że cechy te występują także wśród krucyfiksów śląskich, na przykład: z Pasiecznika (k. Lwówka Śląskiego) z około 1360 roku, wspomnianym krucyfiksie z Kowalowic z około 1380 roku czy z Iławy (k. Szprotawy) z około 1400 roku[62]. Wśród śląskich krucyfiksów ostatniej ćwierci XIV wieku (również tych wiązanych z kręgiem Madonn na Lwie), i niektórych pruskich Ukrzyżowań wymienić można takie, w których Chrystus ma równolegle ułożone, napięte nogi skrzyżowane tylko w śródstopiach, o piętach rozsuniętych na zewnątrz. Tak jest w przypadku wspomnianego zaginionego krucyfiksu z kościoła Marii Magdaleny we Wrocławiu, u Ukrzyżowanego z pracowni wrocławskiej kręgu Madonn na Lwie, z lat 1380–1390[63] czy w krucyfiksie z kościoła św. Katarzyny w Gdańsku – obecnie w Muzeum Narodowym w Gdańsku – z początku XV wieku (tu – podobnie jak w starogardzkim – nieznacznie wysunięta do przodu prawa noga Jezusa).

---

[62] Por.: A. Ziomecka, *Materiały do drewnianej rzeźby XIV wieku na Śląsku*, [w:] *Sztuki plastyczne na średniowiecznym Śląsku*, Wrocław 1990, s. 13 n., il. 2, s. 19; M. Wisłocki, *XIV-wieczne krucyfiksy na Śląsku*, „Dzieła i Interpretacje", I, 1993, s. 13 n., s. 128 – il. 24, s. 130 – il. 28.

[63] *Ibidem*, s. 13; Z. Białłowicz-Krygierowa, *Początki śląskiej*..., t. 2, s. 116 n, s. 119; A. Ziomecka, *Rzeźba Chrystusa Ukrzyżowanego* [w:] *Sztuka na Śląsku XII–XVI w. Katalog* zbiorów, Wrocław 2003, s. 216 n., il. 11.

Zaproponowane dla figury Ukrzyżowanego ze Starogardu analogie z kręgu pruskiego Madonn na Lwie – jeśli uznamy je za właściwe – sugerowałyby konieczność przesunięcia datowania rzeźby starogardzkiej na czas późniejszy niż proponowali Walicki i Cylkowska, a blisko datowania Clasena – zapewne na ostatnią ćwierć XIV wieku, może nawet na schyłek stulecia.

Włączenie przez Clasena rzeźby starogardzkiej do kręgu stylowego Madonn na Lwie ze zrozumiałych względów mogło spotkać się z brakiem aprobaty, gdyż typowe dla tego kręgu przedstawienia Madonn o „bezkostnej" budowie, o krągłych, płytko i miękko modelowanych, tak odmiennych w wyrazie, uśmiechniętych twarzach, trudno porównywać z surową sylwetą czy wyraziście modelowaną, kościstą, wydłużoną w kształcie twarzą Chrystusa ze Starogardu. Sugestia tego badacza – wobec przytoczonych wyżej argumentów – wydaje się jednak tezą znajdującą uzasadnienie.

Tym samym wracamy do kwestii związanych z tą grupą/kręgiem artystycznym – a zwłaszcza do pytania o definicję i zasięg oddziaływania tego zjawiska. W kontekście nowych propozycji badań nad stylem pojmowanym jako „zespół norm", jako świadomy wyróżnik i znak[64] – tak szerokie rozpowszechnienie i konsekwencja w powtarzaniu pewnych typów przedstawień, a zwłaszcza zespołu cech formalno-stylistycznych – w dwóch regionach: na Śląsku i w Prusach krzyżackich – pozostają zagadnieniem frapującym.

Gothic sculpture of Crucified Christ from Starogard Gdański – summary

The sculpture of Crucified Christ (about 2 metres high) was found by Michał Walicki in 1933 in a church in Starogard Gdański. The founder recognized it as an 'outstanding' artwork, dating back to the beginning of 14th century or ca. 1320, connecting archaic traits of Romanesque art (type of head, positioning of the body) with the features of Gothic crucifixes. That complex character of

[64] Mam na uwadze zwłaszcza rozważania Roberta Suckale, prezentowane w szeregu jego prac, a ujęte syntetycznie w: R. Suckale, *Stilgeschichte zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Probleme und Möglichkeiten*, [w:] *Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einfürung*, wyd. B. Klein, B. Boerner, Berlin 2006, s. 271 n.

the artwork impeded its more precise recognition (workshop, dating). That is certainly why, in spite of its high rank, the crucifix did not come to be a popular research subject. Later references of art historians are nothing but brief mentions (except a modest monograph by Anita Cylkowska), reiterating, complementing or somewhat modifying the theses put forward by Walicki (A. Cylkowska, for instance, shifted the dating to ca. 1350–1370). It was only Karl-Heinz Clasen who came forth with a wholly different hypothesis – he linked the title crucifix with the so-called Prussian Madonnas on a Lion circle (among others he pointed to the Madonna of Lubieszewo as a stylistic kin) and dated it to the last quarter of 14th century. It is worth returning to that forgotten thesis, for it seems well founded. The almost stiffly straightened positioning of the body is not an archaic, Romanesque trait; this kind of crucifixes can be found in the second half of 14th century, especially in painting (Crucifixion, Emaus monastery in Prague, ca. 1360, Crucifixion, a quarter of the Grudziądz altar, the end of 14th century, a wall painting in a Church of the Minorities in Stein in Austria, ca. 1350). Some of the examples (Stein) are typologically very close to the Stargard piece (leg positioning, the layout of loincloths). Similarly, as regards the details of sculpting work: the way the head, the hair and the loincloths were made. Here one could indicate more specific artistic inspirations. The shape of the head, the expressive moulding of the face (prominent nose, hard line of the lips), the hair arranged in wide, 'ribbon-like' strands, bear numerous resemblances to the leading artworks of the Madonnas of a Lion circle, both from Silesia (the Apostles of Wrocław, the altar figures of Bąkowo), as well as the Prussian ones (Apostles' heads from the altar of Kraplewo near Ostróda, that of the Christ from the Triumph of Mary group from Lalkowy near Gdańsk, the undefined apostle from the church in Dzierzgoń, or the Sorrowful Mary from the altar of Virmo in Finland – imported from Prussia, etc.). Also the ways in which loincloths of the Crucified were realized (it was later shortened) displays convergencies with the sculptures of the circle: it is a fine, flimsy fabric forming tiny ripples, locally 'sticking' to the body making it more explicit. One can notice analogies in the way the fabric is arranged in the Madonna of Lubieszewo (on her hip and leg), in the figure of St. Peter of Kraplewo (hanging coattail motif) and in others. In view of those similarities, the crucifix of Starogard Gdański should be dated the way Clasen did – to the fourth quarter or the end of 14th century. The mentioned analogies make Clasen's thesis plausible, while at the same time – in view of the fact that it would be the only preserved monumental crucifix linked to that artistic circle in Prussia – they enliven the discussion on the scale and the character of the phenomenon which was the so-called Madonnas on a Lion circle.

Ilustracja 1

Rzeźba Ukrzyżowanego ze Starogardu Gdańskiego, zdjęcia archiwalne wykonane wkrótce po znalezieniu zabytku w 1933 r. Wg: K. H. Clasen, *Die mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preußen. Die Bildwerke bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*, t. 2, Berlin 1939

Ilustracja 2

Rzeźba Ukrzyżowanego ze Starogardu Gdańskiego. W zbiorach Muzeum Diecezjalnego w Pelplinie (nr inw. 146/RZ/I/MDP). Fot. A. Błażejewska

Ilustracja 3

Górna partia rzeźby Ukrzyżowanego ze Starogardu Gdańskiego. W zbiorach Muzeum Diecezjalnego w Pelplinie. Fot. A. Błażejewska

Ilustracja 4

Perizonium przy lewym boku Ukrzyżowanego ze Starogardu Gdańskiego. W zbiorach Muzeum Diecezjalnego w Pelplinie. Fot. A. Błażejewska

Ilustracja 5

Perizonium przy prawym boku Ukrzyżowanego ze Starogardu Gdańskiego. W zbiorach Muzeum Diecezjalnego w Pelplinie. Fot. A. Błażejewska

Ilustracja 6

Wywinięcie perizonium przy prawym boku Ukrzyżowanego ze Starogardu Gdańskiego. W zbiorach Muzeum Diecezjalnego w Pelplinie. Fot. A. Błażejewska

Ilustracja 7

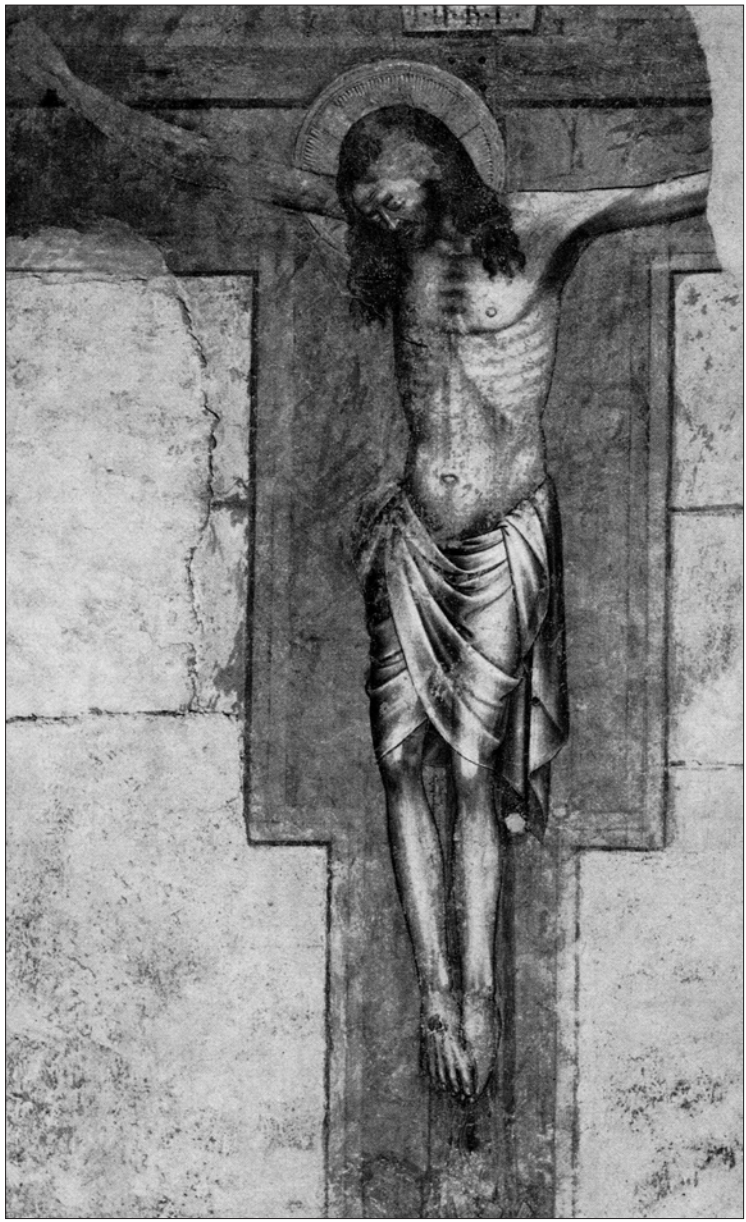
Głowa Ukrzyżowanego ze Starogardu Gdańskiego. W zbiorach Muzeum Diecezjalnego w Pelplinie. Fot. A. Błażejewska

Ilustracja 8

Głowa Ukrzyżowanego ze Starogardu Gdańskiego w ujęciu bocznym. W zbiorach Muzeum Diecezjalnego w Pelplinie. Fot. A. Błażejewska

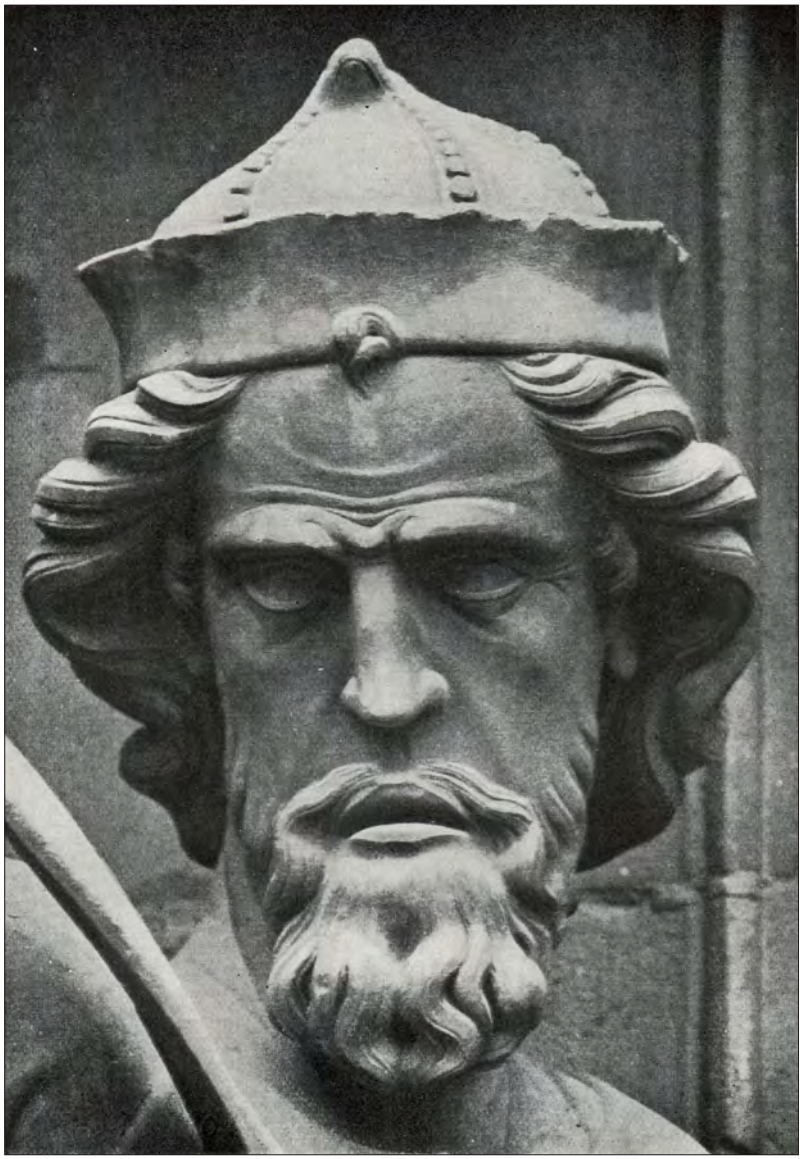
Ilustracja 9

Tors Ukrzyżowanego ze Starogardu Gdańskiego z widocznymi wyrzeźbionymi dwiema ranami. W zbiorach Muzeum Diecezjalnego w Pelplinie. Fot. A. Błażejewska



Ilustracja 10

Malowidło ścienne w dawnym kościele minorytów w Stein nad Dunajem. Wg: O. von Simson, *Das Mittelalter II: Das hohe Mittelalter*, Berlin 1990



Ilustracja 11

Głowa jednego z proroków z zachodniego portalu katedry w Strassburgu. Wg: W. Müseler, *Deutsche Kunst im Wandel der Zeiten*, Berlin 1937

Ilustracja 12

Głowa nieokreślonego apostoła z kościoła św. Marii Magdaleny we Wrocławiu. W zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu (nr inw. XI-0253). Fot. A. Podstawka

Ilustracja 13

Głowa św. Pawła – rzeźby z nastawy ołtarzowej w Kraplewie koło Ostródy. W zbiorach Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie (nr inw. Sz.ś.-80 OMO). Fot. G. Kumorowicz

Ilustracja 14

Głowa Chrystusa z grupy Koronacji Marii z ołtarza w Lalkowach koło Gdańska. W zbiorach Muzeum Diecezjalnego w Pelplinie (nr inw. 144/I/RZ/1987). Fot. A. Błażejewska

Ilustracja 15

Głowa Marii Bolesnej z ołtarza w kościele śś. Wawrzyńca i Eryka w Virmo (Finlandia). Wg: Z. Białłowicz-Krygierowa, *Początki śląskiej tradycji ołtarza szafowego*, [t. 1], Poznań 1981.

Ilustracja 16

Głowa nieokreślonego apostoła z kościoła parafialnego w Dzierzgoniu. W zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku (nr inw. MNG/SD/39/Rz). Fot. A. Błażejewska

Ilustracja 17

Madonna na Lwie, kościół parafialny w Lubieszewie koło Gdańska. Wg: K. H. Clasen, *Die mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preußen. Die Bildwerke bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*, t. 2, Berlin 1939

Ilustracja 18

Rzeźba ołtarzowa św. Piotra z ołtarza w Kraplewie koło Ostródy. W zbiorach Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie (nr inw. Sz.ś.-79 OMO). Fot. G. Kumorowicz

Ilustracja 19

Krucyfiks z Opalenia. W zbiorach Muzeum Diecezjalnego w Pelplinie (nr inw. 6/II/ /MDP/RZ). Fot. A. Błażejewska