

Elżbieta Jelińska

GOTYCKA RZEŹBA PIETÀ
Z KOŚCIOŁA NIEPOKALANEGO POCZĘCIA NAJŚWIĘTSZEJ PANNY MARYI W OSTRÓDZIE

Rzeźba Marii z ciałem umęczonego Chrystusa typu pietà, z około 1360 roku, jest wyjątkowo cennym obiektem wśród wyposażenia wnętrza kościoła Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Panny Maryi w Ostródzie i jednym z bardziej interesujących zabytków średniowiecznej snycerki z terenu dawnych Prus Wschodnich. Stanowiąc obiekt kultu, znajduje się obecnie w kaplicy chrzcielnej przylegającej po stronie południowej do chóru muzycznego. Ostatnie prace konserwatorskie prowadzone w latach 2009-2010 pozwoliły przywrócić znaczną część pierwotnej formy dzieła oraz walory artystyczne umniejszone przez upływ czasu oraz poprzednie naprawy i renowacje.

Zarys historii i stanu badań

Odkrywcą ostródzkiej Piety był niemiecki historyk sztuki Martin Konrad, autor pierwszych i najobszerniejszych omówień tego dzieła. Po oględzinach rzeźby w 1930 roku w kościele katolickim pod wezwaniem Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Panny Maryi w Ostródzie poświęcił jej kilka publikacji[1]. Ukazały się w latach 30. XX wieku w literaturze regionalnej i czasopismach fachowych, w których określił ją jako *dzieło mistrzowskie, nieprzeciętnej klasy i niezwykłe osiągnięcie artystyczne i kompozycyjne*[2]. Jego artykuły wzbudziły zainteresowanie innych badaczy oraz urzędu konserwatorskiego w Królewcu tym interesującym dziełem średniowiecznej plastyki.

1 M. Konrad, *Ein vergessenes Meisterwerk ostdeutscher Bildschnitzkunst in Osterode*, Ermland, mein Heimatland!, 1930, Nr. 11, November [Heimatbeilage der „Warmia"], s. 41-42; tenże, *Die älteste „Marienklage" östlich der Weichsel*, Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 65, Leipzig 1931/1932, s. 169-172; tenże, *Niederdeutsches um Osterode. Von der ältesten „Marienklage" östlich der Weichsel bis zu Andreas Schlüter*, Osterode, 1933; tenże, *Niederdeutsches in Osterode*, Bilder aus Ostpreussens, Bd. I, Berlin 1933; tenże, *Ein unbekanntes Bildschnitzwerk aus der „Gründungzeit" der Stadt Osterode*, Generalanzeiger von Osterode, 3. August 1935.

2 M. Konrad, *Ein vergessenes Meisterwerk*…, s. 42; tenże, *Die älteste „Marienklage" östlich der Weichsel* (1931/1932), s. 171.

Konrad pierwszy wspomniał też o proweniencji ostródzkiej Piety. Podał informację, że do kościoła katolickiego w Ostródzie trafiła tuż po I wojnie światowej po przeniesieniu z kościoła w Gietrzwałdzie[3]. Początkowo umieszczono ją w nowym ołtarzu pod wezwaniem Serca Jezusowego. Do tej pory nie udało się natrafić na inne wzmianki o jej pierwotnej lokalizacji.

W literaturze przedmiotu spotyka się przeważnie dwie koncepcje dotyczące czasu powstania rzeźby. Autor wcześniejszego datowania Martin Konrad lokuje jej wykonanie około połowy XIV wieku, uzasadniając podobieństwem stylowym do figury Madonny z okna wschodniego kaplicy zamkowej w Malborku. Początkowo uważał, że wykonawcą dzieła mógł być mistrz kolońskі, który naturalizm w wyrażeniu bólu Marii wzorował na Piecie z klasztoru w Pforcie (obecnie w Muzeum Katedralnym w Naumburgu). W trakcie dalszych badań nad zabytkiem za znaczące uznał wpływy dolnoniemieckie, a za twórcę rzeźby mistrza działającego w Prusach Wschodnich, który wzorował się na stylu rzeźb z chóru katedry kolońskiej. Większość badaczy (m.in. Clasen, Strauss, Dehio/Antoni)[4] uważa jednak to datowanie za zbyt wczesne i bardziej opowiada się za końcem XIV wieku. Karl Heinz Clasen uznał ostródzką rzeźbę za dzieło środkowopruskie o analogiach stylowych z warsztatem pruskich tzw. Madonn na Lwie. Gerhard Strauß[5] natomiast powstanie jej przesunął na zaawansowany XV wiek i powiązał stylowo z grupą Ukrzyżowania z Malborka i z kościoła Świętego Jerzego w Elblągu, widząc analogie formalne i stylowe również w takich dziełach jak Opłakiwanie z Muzeum we Fromborku oraz krucyfiksy z kościołów w Ornecie, Ostródzie i Iławie.

Rodowód artystyczny i czas powstania ostródzkiej Piety jednak nie został do tej pory jednoznacznie określony. Zygmunt Świechowski[6] podkreśla brak bezpośrednich analogii oraz charakter przejściowy dzieła zarówno pod względem ikonograficznym, jak i stylistycznym, lokując je pomiędzy okresem mistycz-

3 Informacja o przekazaniu rzeźby przez ks. Hanowskiego, proboszcza z Gietrzwałdu, do Ostródy, aby uchronić figurę przed całkowitym zniszczeniem (poniewierała się na podłodze w opłakanym stanie), pojawiła się w liście Konserwatora Zabytków Prowincji Pruskiej do wikariusza Kapituły we Fromborku z 31 października 1930 r. Przechowywany w Archiwum Państwowym w Olsztynie (dalej APO), sygn. 367/140, w poszycie zawierającym dokumenty związane z kościołem katolickim w Ostródzie. Zob. także M. Konrad, *Ein vergessenes Meisterwerk*…, s. 41, tenże *Die älteste „Marienklage" östlich der Weichsel* (1931/1932), s.170-171.

4 H. K. Clasen, *Die preussischen Werkstätten des Löwenmadonnenstiles und ihre Auswirkung auf die Nachbarräume*, Die Hohe Strasse, 1938, Bd. 1, s. 86-100; tenże, *Die mittelalterliche Bildhauerkunst in Deutschordensland Preußen. Die Bildwerke bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*, Berlin: Dt. Verein f. Kunstwissenschaft, 1939, t. I, s. 90-92, 340, t. II, ilustr. 108, 109; G. Strauß, *Freiplastik bis 1450 im Gebiet des heutigen Ostpreußen westlich der Passarge. Studie zur Geschichte mittelalterl. Kunst im Ordensland Preußen*, Königsberg 1937, s. 48-50, 107; G. Dehio, E. Gall, *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Deutschordensland Preussen*, München; Berlin: Dt. Kunstverl., 1952, s. 166; *Dehio-Handbuch der Kunstdenkmäler West- und Ostpreussen. Die ehemaligen Provinzen West- und Ostpreussen (Deutschordensland Preussen) mit Bütower und Lauenburger Land*, oprac. M. Antoni, München; Berlin: Dt. Kunstverl., 1993, s. 463; M. Piwocka, *Pietà w polskiej rzeźbie gotyckiej*, Nasza Przeszłość, t. 24, 1966, s. 82.

5 G. Strauß, dz. cyt., s. 48-50, 107. Podobnie ku datowaniu ostródzkiej Piety na XV w. skłania się T. Chrzanowski. Zob. tegoż *Rzeźba Pieta z klasztoru Karmelitów w Oborach w ziemi dobrzyńskiej. Studium historyczno-konserwatorskie*, Nasza Przeszłość, t. XXXVIII, Kraków 1972, s. 62-63, 70. M. Piwocka natomiast datę powstania przesuwa na koniec XV w., porównując układ ciała Chrystusa z Pietą ze Swarzewa (1480-1490) – zob. powyżej.

6 A., Z. Świechowscy, *Nieznane zabytki rzeźby gotyckiej na Warmii i Pomorzu Gdańskim*, Biuletyn Historii Sztuki, r. XIII, nr 1, Warszawa 1951, s. 99-102.

nym i pięknym. Poszczególni badacze średniowiecznej snycerki podkreślają oprócz wielkiej jakości artystycznej dzieła także jego wyjątkową ekspresję. Pietà z Ostródy jest uwzględniona prawie we wszystkich publikacjach poświęconych sztuce średniowiecznej w Polsce. Jerzy Trajdos w przekrojowym opracowaniu dotyczącym kultury średniowiecznej w Polsce XIV i XV wieku wymienia to dzieło, zwracając uwagę na jego ekspresyjność:

> *Pietà z Ostródy ukazuje ciało w dramatycznym spazmie bólu z zesztywniałymi chudymi jak patyki rękoma i sterczącymi żebrami, a twarz Marii – w grymasie rozpaczy*[7].

Jerzy Kębłowski określa rzeźbę jako dzieło niezwykłe – *fascynująca tragizmem twarz Marii, przyciskającej do piersi wychudzone, bezwładne ciało Chrystusa – powstałe pod koniec XIV wieku*[8]. Jerzy Łoziński w kompendium poświęconym pomnikom sztuki w Polsce także wymienia ostródzką Pietę jako świetne dzieło rzeźby o niezwykłej ekspresji[9] pochodzące z końca XIV wieku.

W najnowszych opracowaniach Anna Błażejewska, która temu zabytkowi średniowiecznej plastyki poświęciła monografię[10], czas powstania ostródzkiej figury określa na około 1360 rok, chociaż większość badaczy przychyla się ku datowaniu na koniec XIV wieku. W artystycznym rodowodzie widzi przywiązanie do kręgu twórców w Górnej i Środkowej Nadrenii. Podobieństwo warsztatowe artysty wiąże przede wszystkim ze stylem wykonawców rzeźb kamiennych pracujących w Esslingen i Rottweil.

Stan zachowania rzeźby i poprzednie konserwacje

Figurę poddawano z pewnością wielokrotnym zabiegom naprawczym na przestrzeni kilku wieków od czasu jej powstania. Dysponujemy wiedzą jedynie na temat reperacji i zakresu prac konserwatorskich wykonywanych w XX wieku.

W 1914 roku Pietà, po przeniesieniu z kościoła w Gietrzwałdzie do Ostródy, z powodu złego stanu zachowania (poszczególne elementy bryły rzeźbiarskiej rozspojone, oderwana ręka Marii, niestabilny cokół z powodu ubytków drewna), została na polecenie proboszcza oddana do naprawy w niefachowe ręce miejscowych rzemieślników. Cieśla poskładał oderwane części figury i skleił, a lokalny malarz pomalował. Zachowały się zdjęcia archiwalne

7 J. Trajdos, rozdz. *Roczniki sztuki gotyckiej w Polsce*, [w:] *Kultura Polski średniowiecznej XIV-XV w.*, red. B. Geremek, Warszawa: IH PAN, 1997, s. 812.

8 J. Kębłowski, *Polska sztuka gotycka*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1983, s. 143; ilustr. na s.144.

9 J. Łoziński, *Pomniki sztuki w Polsce*, Warszawa: Arkady, 1992, t. II, cz. 1., s. 446, ilustr. 226.

10 A. Błażejewska, *Gotycka rzeźba Marii z ciałem Chrystusa z Ostródy. Plastyczna interpretacja wizji mistycznej*, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2005; zob. też: B. Pospieszna, *Fundacje artystyczne na terenie państwa krzyżackiego w Prusach. Katalog wystawy w Muzeum Zamkowym w Malborku 25 czerwca-12 września 2010*, Malbork: Muzeum Zamkowe w Malborku, 2010; A. Błażejewska, *Fundacje artystyczne na terenie państwa krzyżackiego w Prusach*, Malbork 2010, t. I, s. 182, t. II, s. 333.

ukazujące stan rzeźby po tych pracach naprawczych[11] (ilustr. 1 i 2). Ocena tych zabiegów była niejednoznaczna. Martin Konrad[12] w roku 1930 ocenił efekt renowacji pozytywnie, określając przemalowanie jako nieznaczne i pozwalające ustalić pierwotną kolorystykę polichromii, którą opisał następująco: *suknia Marii czerwona, maforium niebieskie z żółtym podbiciem*. Inną opinię przedstawił prof. Richard Dethlefsen, ówczesny Konserwator Zabytków Prowincji Prus Wschodnich, w liście do Prezydenta Rejencji w Olsztynie z 15 grudnia 1931 roku[13]. Prace uznał za nieudolne i pozbawione artystycznego wyrazu. Przypuszczalnie w czasie tej pierwszej renowacji wykonano następujące zabiegi: odłączono rzeźbę z podstawą od wielobocznego cokołu, spiłowano dolną część jej podstawy, ucinając w dwóch miejscach fragmenty szaty Marii, prawdopodobnie z powodu degradacji drewna przez owady lub próchnicę. Scalono także ponownie figurę z półośmiobocznym profilowanym cokołem, wyrównując różnice w jego wysokości przez podłożenie kilku drewnianych klinów z tyłu rzeźby oraz przybito nową podstawę przyciętą do kształtu półośmioboku do cokołu, aby wzmocnić statyczność. Umocowano też oderwane lewe ramię Marii, nieudolnie przytwierdzając je do poły maforium kołkiem drewnianym i dużym gwoździem i przez to zmieniając jego pierwotne położenie – dłoń Marii spoczywająca na perizonium Jezusa została przemieszczona do góry o blisko dziesięć centymetrów.



1. *Pietà po renowacji w 1930 roku wykonanej przez lokalnych rzemieślników w Ostródzie. Fot. archiwalna za: H. K. Clasen,* Die preussischen Werkstätten… *(zob. przyp. 4).*



2. *Pietà po renowacji w 1930 roku, widok w ujęciu 3/4. Fot. archiwalna za: H. K. Clasen,* Die preussischen Werkstätten… *(zob. przyp. 4).*

Ponownej konserwacji Pietà została poddana w 1931 roku. Wielokrotne wzmianki dotyczące rzeźby, które pojawiły się w prasie, wzbudziły zainteresowanie regionalnych władz konserwatorskich. Profesor Richard Dethlefsen po dokonaniu oględzin podczas wizji lokalnej 27 października 1930 roku stwierdził uszkodzenie figury przez owady, ale generalnie stan zachowania drewna określił jako dobry. Zalecił też zakres prac zachowawczo-konserwatorskich: wytrucie owadów gazem, zabezpieczenie drewna przed ponownym pojawieniem się szkodników, a także nowe pomalowanie z uwzględnieniem

11 Cztery zdjęcia ostródzkiej Piety – widok całej rzeźby ukazanej od frontu i w ujęciu ¾ oraz głowy Marii i Chrystusa zamieszczone przez M. Konrada, *Niederdeutsches in Osterode*… Dwa zdjęcia całej figury widocznej z przodu i w ujęciu ¾ także w: H. K. Clasen, *Die mittelalterliche Bildhauerkunst in Deutschordensland Preussen*…, t. II, ilustr. 108, 109.

12 M. Konrad, *Ein vergessenes Meisterwerk*…

13 APO, sygn. 367/140.

zachowanej oryginalnej polichromii. Rzeźbę przewieziono do konserwacji do Królewca, aby można było dokonać dezynfekcji w warunkach laboratoryjnych. Podczas transportu, niestarannie zapakowana, niestety uległa mechanicznym uszkodzeniom i trzeba było ponownie połączyć wszystkie jej elementy. Otrzymała też nową polichromię, po częściowym usunięciu wcześniejszej. Wykonał to artysta malarz Jascha Specht, ówczesny restaurator zabytków pracujący dla Konserwatora Prowincji Pruskiej w Królewcu. Jego zabiegi zmieniły wtedy gruntownie wygląd figury poprzez pozłocenie maforium i posrebrzenie z wierzchu sukni Marii. Renowator położył też nowe warstwy gruntu i polichromii[14].

Po powrocie rzeźby do kościoła w Ostródzie rozgorzała gorąca polemika na temat jakości prac konserwatorskich wykonanych w pracowni królewieckiej. Fatalną ocenę pracy Spechta wystawił Martin Konrad, zarzucając mu wręcz zniszczenie rzeźby. Wyszczególnił osiem poważnych zarzutów, między innymi: wyrównanie bruzd na czole Marii i zeskrobanie plastycznej łzy, spłaszczenie rysów twarzy Marii (podbródka, skrzydełek nosa, powiek) poprzez położenie nowej grubej warstwy gruntu, nietknięcie zabiegami konserwatorskimi twarzy i ciała Chrystusa, usunięcie z całej powierzchni rzeźby nie tylko przemalówki z 1914 roku, lecz również zachowanej oryginalnej polichromii oraz pokrycie całej rzeźby beznadziejną gładką, błyszczącą pozłotą. Swoją ocenę opublikował w prasie regionalnej i wysłał do odpowiedzialnych za nadzór nad zabytkami instytucji. Zachowała się bogata korespondencja z tego czasu i publikacje w prasie fachowej[15], w której zarzuty Konrada odpierał Prowincjonalny Konserwator Zabytków i składał wyjaśnienia renowator Specht[16]. Dethlefsen w liście do Prezydenta Rejencji w Olsztynie[17] zdyskredytował opinię Martina Konrada, charakteryzując go jako młodego, niedoświadczonego i bezrobotnego historyka sztuki, którego zdania nie warto brać pod uwagę. Umniejszył też wartość artystyczną ostródzkiej Piety, wbrew swojej wcześniejszej wysokiej ocenie, jako dzieła prowincjonalnego, które było w fatalnym stanie zachowania. W liście skierowanym do dr. Hiecka[18], konserwatora dzieł sztuki z Berlina i radcy ministerialnego, uznał zarzuty Konrada za awanturnicze i potwierdził, że nowa polichromia podniosła wartość artystyczną rzeźby. Ostatecznie w środowisku przyjęto wyjaśnienia i argumenty renowatora poparte autorytetem Richarda Dethlefsena, a zarzuty Konrada zlekceważono.

14 Szczegółowe informacje o konserwacji wykonanej przez Spechta, jak i ocenę jego pracy można znaleźć w zachowanej korespondencji z lat 30. XX w. pomiędzy Konserwatorem Zabytków Prowincji Prus Wschodnich, wikariuszem generalnym Kapituły Biskupiej we Fromborku, proboszczem kościoła pw. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Panny Maryi z Ostródy, a Prezydentem Rejencji w Olsztynie, przechowywanej w APO, sygn. 367/140. Negatywne opinie o efekcie pracy królewieckiego renowatora opublikowali także niektórzy badacze, zob. M. Konrad, *Die älteste „Marienklage"*…, tenże, Niederdeutsches in Osterode…; G. Strauß, *Freiplastik bis 1450*…, s. 48.

15 APO, sygn. 367/140.

16 List J. Spechta z 6 stycznia 1932 r. wysłany do redakcji „Zeitschrift für Bildende Kunst", Lepzig; w zbiorach APO, sygn. 367/140.

17 List R. Dethlefsena z 15 grudnia 1931 r. skierowany do Prezydenta Rejencji w Olsztynie; w zbiorach APO, sygn. 367/140.

18 Odpowiedź Dethlefsena z 18 sierpnia 1933 r. adresowana do dr. Hiecka; w zbiorach APO, sygn. 367/140.

Kolejnej konserwacji figurę poddano w 1957 roku, wtedy zabiegi wykonane przez Jerzego Napiecka ograniczono jedynie do oczyszczenia z zabrudzeń, unieszkodliwienia drewnojadów poprzez zastrzyki z antoksu, wypełnienia otworów po owadach woskiem i uzupełnienia polichromii w miejscach zniszczeń przez owady. Podobny zakres miała renowacja przeprowadzona w 1974 roku przez tego samego wykonawcę[19]. Ponadto z tyłu rzeźby przybito wtedy metalowymi gwoździami sklejkę na poziomie ramion i głowy Marii, prawdopodobnie dla wzmocnienia i zakrycia w tym miejscu pęknięcia drewna.

Powodem przekazania zabytku do kolejnej konserwacji były oględziny Piety w 2008 roku. Stwierdzono wtedy widoczne ślady aktywnego żerowania drewnojadów, liczne spęcherzenia i ubytki polichromii, w niektórych miejscach zmienione pociemniałe uzupełnienia warstwy malarskiej. Wcześniejsze zabiegi konserwatorskie oraz liczne drobne niefachowe naprawy (nieprawidłowe umocowanie ręki Marii do poły maforium) miały również negatywny wpływ na stan zachowania i nieestetyczny wygląd dzieła.



3. *Widok rzeźby od frontu w 2008 roku, stan zachowania przed konserwacją. Fot. Elżbieta Jelińska.*

W 2009 roku udało się rozpocząć kompleksową konserwację gotyckiej rzeźby dzięki pozyskanemu dofinansowaniu od Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków. Wykonawcą prac była Izabela Joanna Świętochowska, konserwator dzieł sztuki specjalizująca się w malarstwie i rzeźbie polichromowanej. Ustalając program prac konserwatorskich, zaplanowano wykonanie wszystkich zabiegów do końca listopada. Nie udało się jednak w tym terminie wykonać pełnej konserwacji, lecz tylko 80 procent zaplanowanych działań, ponieważ w trakcie prac konserwatorskich pojawiły się niemożliwe do przewidzenia wcześniej problemy, które wymagały decyzji komisyjnych dotyczących dalszego postępowania nad zabytkiem, a także w zasadniczy sposób wpłynęły na rozszerzenie zakresu prac konserwatorskich i wydłużenie terminu ich wykonania do końca 2010 roku.

Opis rzeźby i stan zachowania przed konserwacją

Pietà z kościoła Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Panny Maryi w Ostródzie została wykonana z drewna lipowego jako przyścienna lub do ustawienia w niszy. Z tyłu jest wydrążona. Powierzchnię figury pokryto polichromią i złoceniem. Jej wysokość wraz z podstawą wynosi około 110 centymetrów, szerokość u podstawy 47 centymetrów, a maksymalna głębokość 35 centymetrów.

19 Brak dokumentacji do konserwacji z 1957 r. Nie ma jej parafia ani Kuria Archidiecezji Warmińskiej, ani też Urząd Konserwatora Zabytków w Olsztynie. Informacja o niej zachowała się jedynie na karcie ewidencji zabytków ruchomych z 14 grudnia 1978 r., oprac. A. Rzempoluch, (Archiwum WUOZ w Olsztynie). Informacja o konserwacji z 1974 r. znajduje się w notatce sporządzonej 14 grudnia 1978 r. przez J. Piskorską dla potrzeb Kurii Archidiecezji Warmińskiej w Olsztynie, przechowywanej w Wydziale Sztuki tejże Kurii.



4. *Fragment rzeźby (korpus Chrystusa), stan przed konserwacją. Widoczne przemalowania karnacji i perizonium. Fot. Grzegorz Świętochowski.*



5. *Fragment postaci Marii, stan przed konserwacją. Widoczne ubytki i spękania wtórnych warstw polichromii i złoceń. Fot. Grzegorz Świętochowski.*

Na całość bryły rzeźbiarskiej składa się kilka zespolonych ze sobą drewnianych elementów. Miejsca łączeń pomiędzy poszczególnymi elementami rzeźby były widoczne z powodu nieznacznego rozspojenia się figury w tych partiach oraz także z powodu ubytków i spękań warstwy polichromii.

Rzeźba przedstawia siedzącą na tronie Marię, opłakującą zdjęte z krzyża ciało umęczonego Chrystusa, które trzyma na kolanach, prezentując je przed sobą. Matka Boża odziana jest w długą suknię i maforium okrywające głowę i całą postać, suto sfałdowane, tworzące poniżej ciała Chrystusa wielowarstwowe drapowania. Twarz Marii z plastycznie zaznaczonymi zmarszczkami na czole i łzą na lewym policzku (pozostał jedynie ślad) jest ocieniona maforium o faliście uformowanych brzegach, okolona włosami ukształtowanymi w spiralnie skręcone pasma, na czole ma złoty diadem w kształcie prostej opaski. Ciało Chrystusa martwe, bardzo wychudzone, jest dynamicznie, konwulsyjnie wygięte, z mocno wychyloną do tyłu głową, rozrzuconymi na boki sztywnymi suchymi ramionami i skrzyżowanymi w kolanach nogami. Okryte jest wąskim, mocno przylegającym perizonium. Twarz Jezusa, o syntetycznym modelunku, jest okolona krótkim zarostem, z brodą ukształtowaną w spiralnie zwinięte krótkie pasma; na długich włosach, opadających do tyłu, nasadzona jest korona cierniowa skręcona ze sznura, z wplecionymi masywnymi kolcami. Na dłoniach i stopach wnętrzem zwróconych do widza zaznaczone są głębokie rany. Ranę w boku Jezusa prezentuje Maria, ujmując ją dłonią. Podstawa tronu – głęboko profilowana – na którym siedzi Maria, stanowi połowę ośmioboku. Pokrywająca figurę wtórna polichromia rzeźby to głównie wyniki prac konserwatorskich z 1931 roku Jaschy Spechta w Królewcu oraz z pewnością częściowe uzupełnienie podczas kolejnej renowacji w 1957 roku wykonanej przez Jerzego Napiecka. Kolorystyka polichromii wyglądała następująco: maforium Marii pokryte złoceniem, od spodu ciemnobłękitne; od ramion białe ze srebrną lamówką na brzegu; suknia z wierzchu srebrna, od spodu czerwona; perizonium Chrystusa białe z pozłoconym odwiniętym brzegiem; karnacje figury Marii i Chrystusa cieliste, włosy brązowe; tron brązowy o podstawie

błękitnej z czarnym paskiem u dołu, białym u góry; tył rzeźby pomalowano brązową farbą.

Z pewnością wielokrotne reperacje, o których nie mamy wiedzy, a także znany nam zakres XX-wiecznych konserwacji (1931, 1957, 1974) wpłynęły na obecny wygląd ostródzkiej Piety. Możemy ją porównać jedynie ze stanem z 1930 roku, dzięki zachowanym archiwalnym fotografiom (zob. ilustr. 1, 2). Znacząco na obecny wizerunek dzieła wpłynęła konserwacja w pracowni Jaschy Spechta w Królewcu z 1931 roku, kiedy dokonano zasadniczej zmiany kolorystyki polichromii poprzez pozłocenie maforium i posrebrzenie z wierzchu sukni Marii. Położono kolejne warstwy gruntu, które „zalepiły" ubytki drewna i spłaszczyły niektóre szczegóły modelunku snycerskiego. Spłycone zostały zmarszczki na czole Marii, zeszlifowana plastyczna łza na lewym policzku modelowana w gruncie, przy mocowaniu oderwanej lewej ręki Marii do korpusu przesunięto jej położenie[20]. Nie wiadomo, kiedy dokonano bardzo istotnej naprawy, uzupełniając brzeg maforium nad czołem Marii. Podczas tej reperacji, wymuszonej przypuszczalnie degradacją drewna w tym miejscu, wydłużono brzeg maforium nad czołem Marii tak, że zakryło częściowo diadem i włosy oraz ocieniło twarz, co miało duży wpływ na zmianę wyglądu i wyrazu oblicza Marii na bardziej dojrzały i bolesny.

Przeprowadzenie specjalistycznych badań w 2009 roku przez dr hab. Marię Poksińską z Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu pozwoliło ustalić w przybliżeniu stan zachowania pierwotnej polichromii rzeźby[21]. Znajdowało się na niej od 2 do 5 warstw przemalowań, najwięcej na twarzy i szatach Marii.

Podczas wstępnych oględzin zabytku w 2008 roku przed przystąpieniem do sformułowania zakresu prac konserwatorskich stwierdzono: widoczne ślady aktywnego żerowania drewnojadów, liczne ubytki warstwy malarskiej i gruntu do drewna, miejscowe rozwarstwienia polichromii i spęcherzenia z daszkowato uniesionymi brzegami, spękania warstwy malarskiej i złoceń do podłoża, miejscowo zamalowane ubytki warstwy malarskiej i gruntu oraz zmienione, pociemniałe uzupełnienia polichromii. Odwrocie rzeźby było zamalowane brązową farbą, a w partii głowy Marii zostało wzmocnione poprzez nabitą gwoździami płytę ze sklejki, pod którą częściowo widoczne były pionowe pęknięcia drewna. Cała powierzchnia figury miała znaczny stopień zabrudzenia.

20 Wcześniej szczegółowa analiza stanu zachowania i opis konstrukcji bryły przeprowadzone w monografii rzeźby. zob. A. Błażejewska, *Gotycka rzeźba Marii*…, s. 32-35.

21 Badania laboratoryjne po raz pierwszy wykonane w 2004 r. także przez dr hab. Marię Poksińską oraz mgr. Adama Lupę w tym samym zakładzie. W tym samym czasie badania dendrologiczne przeprowadził dr hab. Andrzej Zieliński z Zakładu Taksonomii Roślin Instytutu Ekologii i Ochrony Roślin BiNoZ Uniwersytetu Mikołaja Kopernika. Wyniki opublikowano w monografii rzeźby, zob. A. Błażejewska, *Gotycka rzeźba Marii*…, s. 35-37.

Przebieg prac konserwatorskich 2009-2010

W 2009 roku rozpoczęto zaplanowaną pełną konserwację ostródzkiej Piety poprzedzoną pobraniem próbek i wykonaniem badań stratygraficznych.



6. *Pietà w trakcie konserwacji w 2009 roku, Usuwanie nieudolnego wzmocnienia ze sklejki z tyłu rzeźby. Fot. Grzegorz Świętochowski.*



7. *Pozostałości pierwotnej warstwy złocenia na maforium (głowa Marii). Fot. Grzegorz Świętochowski.*

W trakcie prowadzenia prac konserwatorskich odkryto kolejne uszkodzenia figury, wcześniej niewidoczne pod grubą warstwą przemalowań, takie jak ślady zwęglenia drewna w partii perizonium Chrystusa i cokołu rzeźby (prawdopodobnie spowodowane płomieniem świec), dodatkowe wzmocnienia drewna od strony odwrocia, wadliwie wykonane mocowanie ręki Marii oraz liczne nieudolne reperacje ubytków drewna.

Analiza rozszerzonych odkrywek sondażowych potwierdziła, że w obrębie szat zachowały się szczątkowe ilości oryginalnych gruntów i warstw malarskich. W trakcie prac stwierdzono, że uważana wcześniej za oryginalną polichromia i złocenia są wtórne w ponad 80 procentach, natomiast pierwotna warstwa malarska zachowała się jedynie w karnacjach do 40 procent i reliktowo na pozostałych elementach rzeźby. Najwięcej pierwotnej polichromii zachowało się w obrębie karnacji Marii i Chrystusa, ponadto znaleziono szczątkowe pozostałości kolorystyki szat. Niewielkie ślady barwy czerwieni znaleziono na sukni Marii (na lewym rękawie i na fałdzie okrywającej lewy but), pozostałości złota na maforium w partii ramienia i głowy (ilustr. 9), od spodu okrycia niewielkie ilości barwy niebieskiej; na perizonium Chrystusa pozostałości złamanej bieli.

Wtórne warstwy gruntów założono grubo – miejscowo do 3 milimetrów – zacierając pierwotną formę i modelunek snycerki. Wadliwe wtórne mocowanie ręki Marii wykonano za pomocą drewnianego kołka i metalowej śruby. Odkryto również z zaskoczeniem, że mocowanie metalowymi gwoździami brzegu maforium Marii (spękanego i połamanego na kilka części) nie jest oryginalne. Po analizie układu warstw malarskich, gruntów, gatunku i sposobu cięcia drewna stwierdzono, że to uzupełnienie wtórne. Przypuszczalnie także układ obu postaci został przekomponowany – figura Chrystusa prawdopodobnie uległa przemieszczeniu w stosunku do pierwotnego położenia. Ponadto zo-

stała przybita żelaznym gwoździem. Ze względu na stan zachowania (zwłaszcza grube nawarstwienia) i konieczność szczególnej ochrony resztek ocalałych warstw oryginalnej polichromii prace konserwatorskie musiały być wykonywane ze szczególną uwagą i ostrożnością, co miało bezpośredni wpływ na wydłużenie procesu wykonywania powyższych czynności.



8. *Głowa Marii w trakcie prac konserwatorskich, stan po zdjęciu przemalowań i usunięciu wtórnych uzupełnień maforium nad czołem. Fot. Grzegorz Świętochowski.*



9. *Fragment głowy Marii po usunięciu przemalowań, widoczne wtórne uzupełnienia brzegu maforium. Fot. Grzegorz Świętochowski.*

Do zakresu wstępnie planowanych działań konserwatorskich dodano także przywrócenie pierwotnego ułożenia lewej ręki Marii. Ponieważ po zdjęciu przemalówek okazało się, że struktura rzeźby zawiera mnóstwo dużych powierzchniowo ubytków, zamaskowanych jedynie podczas poprzednich reperacji (uzupełnienia tekturą, sklejką w partii szat i cokołu, duże wtórne elementy u góry maforium przybite gwoździami), a nie naprawionych poprawnie konserwatorsko, do programu prac dodano także impregnację i prawidłowe uzupełnienie tych ubytków. Wszystkie te odkryte podczas prac konserwatorskich dodatkowe uszkodzenia rzeźby i stwierdzenie po analizie badań stratygraficznych kilku grubych warstw wtórnych gruntów i przemalowań z jednoczesnym niedużym stopniem zachowania oryginalnej polichromii spowodowały konieczność wprowadzenia korekt w przyjętym uprzednio programie prac. Przy tak wysokiej klasie artystycznej i wieku dzieła oraz złożonej problematyce konserwatorskiej niezbędne było zwołanie w trybie pilnym komisji konserwatorskiej, złożonej między innymi z przedstawiciela służb konserwatorskich i rzeczoznawcy Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Podjęto decyzję o usunięciu grubej warstwy wtórnych gruntów i przemalowań oraz wykonaniu pełnej rekonstrukcji polichromii i złoceń na podstawie zachowanych fragmentów i analogii rzeźb z epoki, ponieważ ostródzka Pietà stanowi obiekt kultu. Uznano także za zasadne skorygowanie położenia lewej ręki Marii dotykającej perizonium Chrystusa oraz linii brzegu maforium nad czołem Marii.

Po zdjęciu kolejnych nawarstwień na powierzchni całej figury i uzupełnieniu gruntów kredowo-klejowych, jeszcze przed rekonstrukcją polichromii, uwidoczniła się mistrzowska forma rzeźby, uczytelnił układ poszczególnych elementów, głębokość i mistrzostwo modelunku snycerskiego – wartości dzieła



10. *Głowa Chrystusa, stan po usunięciu wtórnych gruntów i przemalowań karnacji twarzy. Fot. Grzegorz Świętochowski.*



11. *Twarz Marii po usunięciu wtórnych warstw gruntów i przemalowań, widoczny ślad po zeszlifowanej plastycznej łzie. Fot. Grzegorz Świętochowski.*

wcześniej znacznie zafałszowane i spłycone przez wtórne warstwy. Odzyskano nowe szczegóły modelunku rzeźby, istotne dla treści religijnej przedstawienia oraz dramatycznego wyrazu dzieła i oddziaływania na widza. Po usunięciu przemalowań z głowy Chrystusa oczyszczono zalepione gruntem otwarte usta, uwidoczniając język i zęby. Przywróciło to istotne środki wyrazu artysty zastosowane w ukazaniu umęczonego ciała.

Pierwotna polichromia rzeźby w całości się nie zachowała. Karnacje i kolor włosów Marii, włosów i zarostu Chrystusa uzupełniono na podstawie zachowanej w największym stopniu oryginalnej warstwie malarskiej. Nie udało się rozpoznać bez wątpliwości – na podstawie szczątkowo zachowanych śladów (niewielkie ilości złocenia w partii ramienia i głowy)[22] – pierwotnej barwy maforium okrywającego Matkę Boską, dlatego przy rekonstrukcji kolorystyki wzorowano się także na istniejących zabytkach średniowiecznej plastyki o analogicznej treści i czasu powstania między innymi ze zbiorów Muzeum Warmii i Mazur oraz z terenu Prus Wschodnich i Pomorza oraz Niemiec. W partii szat zrekonstruowano polichromię (farbami żywiczno-olejnymi Maimeri i olejnymi Talensa) następująco: suknia Marii barwy czerwonej (odcień koloru na podstawie zachowanych reliktów oryginalnej warstwy malarskiej), maforium złocone na całej powierzchni (złoto płatkowe na bolusie), od spodu ciemnobłękitne, perizonium Chrystusa białe. Odtworzono także plastyczną łzę na policzku Marii, uformowaną z gruntu, na podstawie zachowanych śladów oraz zdjęć archiwalnych (zob. ilustr. 1 i 11)[23]. Nową linię brzegu maforium osłaniającego twarz Marii określono na podstawie analizy drewna i dokładności opracowania rzeźbiarskiego włosów i diademu w kształcie opaski, jak również porównując przykłady średniowiecznej snycerki z przedstawieniem Piety

22 Kolor maforium okrywającego Marię zmienił renowator Jascha Specht w 1931 r. Poprzednią polichromię barwy niebieskiej wykonaną przez malarza z Ostródy usunął i całość pozłocił. Część okrycia (od ramion) pozostawił, tak jak było wcześniej, w kolorze białym, dodał jedynie srebrną lamówkę na brzegu. Nie wiadomo, czy przyczyną takiej zmiany było odkrycie śladów złota pod warstwą niebieską w większej ilości niż podczas ostatnich badań. Nie zachowały się żadne informacje, jaka była kolorystyka rzeźby przed renowacją w Ostródzie.

23 Zob. przyp. 11.

z drugiej połowy XIV wieku. Istotne analogie do ostródzkiego dzieła udało się znaleźć wśród zabytków z terenu Niemiec: Górnej i Środkowej Nadrenii oraz Frankonii[24].

Po odtworzeniu pierwotnej linii górnego brzegu maforium osłaniającego głowę Marii zasadniczej zmianie uległ wyraz jej twarzy. Przed konserwacją wysunięty mocno do przodu brzeg okrycia głowy, powodujący efekt głębokiego ocienienia potęgował wyraz cierpienia, czynił twarz Marii dojrzalszą, bardziej naznaczoną bólem, dodawał dramatyzmu. Głęboko osłaniające twarz maforium w literaturze przedmiotu analizowane było przez niektórych badaczy jako zabieg rzeźbiarza wzmacniający tragiczny wymiar przedstawienia[25]. Taki wizerunek Piety z Ostródy przed konserwacją, ze szczególnym podkreśleniem bólu Matki Boskiej po stracie Syna oraz z bardzo silną ekspresją wychudzonego, konwulsyjnie wygiętego ciała Chrystusa, stylistycznie lokowały rzeźbę bliżej przedstawień Piety Bolesnej lub dolorystycznej. Do grupy tych zabytków, takich jak Pietà z Lubiąża, Świerczynek, klasztoru Urszulanek w Erfurcie, Fryburga Bryzgowijskiego, zbliżały dzieło ostródzkie silna ekspresja i naturalistyczne ukazanie ciała umęczonego Chrystusa.

Po usunięciu wtórnych uzupełnień maforium nad czołem i podniesieniu do góry jego brzegu, wcześniej przysłaniającego częściowo diadem i włosy, wyeksponowano całą złotą opaskę i spiralne pukle. Ta korekta, jak również oczyszczenie rzeźby z kolejnych nieoryginalnych warstw gruntów i polichromii, spowodowała zasadniczą zmianę wyglądu i wyrazu twarzy Marii. Stała się delikatniejsza i młodsza, a wyraz bólu mniej dramatyczny, a bardziej liryczny, melancholijny. Cała postać Marii nabrała wdzięku i elegancji. O ile przed konserwacją figura bardziej nawiązywała stylowo do okresu mistycznego, o tyle po zakończeniu prac bliższa się stała dziełom w stylu tzw. Pięknych Piet.



12. *Pietà, widok po zakończeniu prac konserwatorskich w 2010 roku. Fot. Grzegorz Świętochowski.*



13. *Pietà, widok w ujęciu ¾ po zakończeniu konserwacji. Fot. Grzegorz Świętochowski.*

24 Zob. W. Passarge, *Das deutsche Vesperbild im Mittelalter*, Köln: F. J. Marcan Verlag, 1924; F. C. Schneider, *Die mittelalterlichen deutschen Typen und die Vorformen des Vesperbildes. Dissertation*, Rendsburg 1933; J. Michler, *Neue Funde und Beiträge zum Entstehung der Pietà am Bodensee*, Jahrbuch der Staatliche Kunstsammlungen in Baden-Würtemberg, t. 29, 1992, s. 29-49; E. Reimers-Ernst, *Das freudvolle Vesperbild und die Anfänge der Pieta-Vorstellung*, München: Neuer Filser-Verl., 1939.

25 Zob. A. Błażejewska, *Gotycka rzeźba Marii*…, s. 63.



14. *Głowa Marii, po konserwacji. Fot. Grzegorz Świętochowski.*



15. *Głowa Chrystusa, po konserwacji. Fot. Elżbieta Jelińska.*

Powstaje w związku z tym pytanie, czy nie należałoby skłonić się ku przyjęciu czasu powstania rzeźby na koniec XIV wieku, za czym optuje większość badaczy. Jednakże analiza porównawcza ostródzkiej Piety z dziełami z Górnej i Środkowej Nadrenii i Frankonii powstałych około połowy XIV wieku raczej przemawia za czasem powstania około 1360 roku. Wielkie podobieństwo w typie twarzy Marii – młodzieńczej, okolonej falistymi puklami włosów i naznaczonej łagodnym cierpieniem – można zauważyć przede wszystkim w takich zabytkach jak Pietà z około 1360 roku, pochodząca z dawnego Schottenkloster w Würzburgu (obecnie w zbiorach Museum für Franken (Staatliches Museum für Kunst- und Kulturgeschichte) w Würzburgu, ilustr. 17) oraz w zbiorach dawnego Städtische Museum w Aschaffenburgu (ilustr. 18).



16. *Pietà z kościoła św. Marcina w Bambergu, 1301/1315 rok. Fot. Iwona Dobrzeniecka.*



17. *Pietà z około 1360 roku pochodząca z dawnego Schottenkloster w Würzburgu, obecnie w zbiorach Museum für Franken (Staatliches Museum für Kunst- und Kulturgeschichte) w Würzburgu. Fot. Iwona Dobrzeniecka.*



18. *Pieta ze zbiorów Stadtmuseum (obecnie Stiftsmuseum) w Aschaffenburgu. Fotografia archiwalna sprzed 1920 roku. Zbiory Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte-Bildarchiv. Foto Marburg.*

Efekt po konserwacji – młodszej i bardziej subtelnej twarzy Marii, z odsłoniętymi falistymi puklami, czołem ozdobionym złotą opaską oraz smukła delikatna sylwetka, jak również wyraz melancholijnej zadumy i „złagodzonego" cierpienia – zbliża ostródzką rzeźbę do takich wcześniejszych przedstawień z początku i pierwszej połowy XIV wieku jak młodzieńcze, o delikatnych rysach i eleganckie, odziane w kosztowne zdobione szaty piety z kościoła Świętego Marcina w Bambergu (ilustr. 16) i pochodzącej z kościoła Świętego Pelagiusza w Rottweil. Miękkość i delikatne kształtowanie całości dzieła podkreślił już Martin Konrad, uważając te cechy stylu twórcy Piety z Ostródy za relikt charakterystyczny dla piet XIII-wiecznych i z początku XIV wieku[26].

Odzyskanie przez rzeźbę świetności po ostatniej konserwacji[27] być może spowoduje ponowne jej „odkrycie", tak jak w 1939 roku olśniła ona klasą artystyczną Martina Konrada. Nadal otwartych pozostaje wiele kwestii, takich jak jej artystyczny rodowód, pochodzenie: czy była wynikiem importu, czy twórca działał na terenie dawnego państwa zakonnego? Mistrza ostródzkiej Piety nie udało się do tej pory powiązać bezpośrednio z żadnym zachowanym dziełem średniowiecznej plastyki drugiej połowy XIV wieku. Nie wiadomo również, jakie było jej pierwotne miejsce przeznaczenia. Wymiary rzeźby i opracowanie figury z tyłu jako przyściennej raczej przemawiają za koncepcją, że znajdowała się wcześniej w nawie kościoła lub kaplicy, lub służyła prywatnej dewocji.

Elżbieta Jelińska

Elżbieta Jelińska, historyk sztuki, absolwentka Uniwersytetu Warszawskiego. Pracowała w instytucjach ochrony zabytków: Biurze Badań i Dokumentacji Zabytków w Olsztynie i muzeach: Muzeum w Ostródzie i Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie; w latach 2013-2017 dyrektor tej instytucji. Od wielu lat zaangażowana w działania na rzecz rozwoju muzealnictwa i ochrony zabytków oraz zdobywania funduszy na ich konserwację. Aktywna w pracy Stowarzyszenia Muzealników Polskich i Polsko-Niemieckiej Fundacji Ochrony Zabytków. Autorka kilku publikacji dotyczących dziejów zabytków w regionie.

26 M. Konrad, *Die älteste „Marienklage"*…, *Niederdeutsches um Osterode*…

27 Dokumentacja konserwatorska przechowywana w parafii Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Panny Maryi w Ostródzie oraz w archiwum WUOZ w Olsztynie.