

„MISTRZ FIGUR DOBROMIEJSKICH” — NIEZNANA INDYWIDUALNOŚĆ BAROKOWEJ PLASTYKI WARMII I PRUS KSIĄŻĘCYCH*

Treść: — Wprowadzenie. — I. Stan badań. — II. Analiza formalna. 1. Figury Zbawicieli. 2. Figury Mojżesza, św. Józefa z Dzieciątkiem i Dawida. 3. Figura św. Dyzmy (Dismasa). 4. Krucyfiksy. 5. Figury św. Ignacego Loyoli i św. Franciszka Ksawerego. — III. Mistrz figur dobromiejskich a plastyka Warmii i Prus Książęcych. — IV. Mistrz Figur Dobromiejskich a warsztat Jana Antoniego Krausa. — Zakończenie. — Wykaz ilustracji. — Zusammenfassung

WPROWADZENIE

W kilku warmińskich kościołach i kolekcjach muzealnych zachowała się do dnia dzisiejszego grupa barokowych rzeźb drewnianych o wyróżniających się cechach formalnych. Wskazują one na powstanie dzieł w tym samym warsztacie, działającym w pierwszym trzydziestoleciu XVIII w. Najwięcej z nich, bo aż osiem znajduje się w zespole pokolegiackim w Dobrym Mieście. Są to, umieszczone w kościele figury: Chrystusa Zbawiciela, Mojżesza, św. Dyzmy i św. Ignacego Loyoli z ołtarza Świętej Trójcy, figura św. Franciszka Ksawerego z ołtarza tzw. Madonny Dobromiejskiej oraz monumentalny krucyfiks z chóru. Ponadto, w tamtejszym Muzeum Parafialnym eksponowane są uszkodzone figury Chrystusa Zbawiciela i św. Józefa z Dzieciątkiem Jezus. Pozostałe, odosobnione rzeźby o analogicznych cechach formalnych znajdują się w kościołach św. Piotra i Pawła w Lidzbarku Warmińskim (krucyfiks z kaplicy przy kruście zachodniej) i św. Jana Chrzyciela w Ornecie (Dawid z prospektu organowego) oraz kolekcji Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie (Chrystus Zbawiciel).

Celem niniejszego artykułu jest poddanie powyższych rzeźb szczegółowej analizie stylistycznej, pod kątem wydzielenia wokabularza specyficznych, wspólnych cech formalnych. W oparciu o nie podjęta zostanie z kolei próba zadatowania obiektów, zidentyfikowania dzieł pokrewnych stylistycznie, a przede wszystkim bliższego określenia ich wykonawcy. Z racji znajdowania się większości za-

* Za merytoryczną pomoc w realizacji artykułu pragnę podziękować prof. dr. hab. T.J. Żuchowskiemu oraz dr. J. Jarzewiczowi. Za życzliwe udostępnienie rzeźb sakralnych do szczegółowych badań dziękuję ks. dziekanowi St. Zinkiewiczowi z Dobrego Miasta i ks. dziekanowi T. Alickiemu z Ornety oraz wszystkim opiekunom kościołów diecezji warmińskiej, z gościnności których miałem okazję korzystać. Za udostępnienie zdjęć rzeźb z Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie dziękuję kustoszowi działu sztuki dawnej — mgr. A. Rzempołuchowi.

chowanych jego prac w zespole pokolegiackim w Dobrym Mieście będzie on umownie określany jako Mistrz Figur Dobromiejskich.

I. STAN BADAŃ

W dotychczasowej literaturze poświęconej sztuce Pomorza Wschodniego sylwetka artystyczna Mistrza Figur Dobromiejskich nie znalazła należytego miejsca. W wydany u schyłku XIX w. katalogu zabytków ówczesnej Prowincji Prusy Wschodnie, interesujące nas dzieła zostały zaledwie wzmiankowane¹. Równie skromne informacje zawarł o nich w swoim artykule Franz Dittrich — najaktywniejszy ówczesny badacz dobromiejskiej kolegiaty². Jego zasługą jest dla nas przytoczenie przekazów archiwalnych dotyczących wiszącego krucyfiksu z kolegiaty, wykonanego w 1702 r.³. Najprawdopodobniej bowiem informacje te odnoszą się do rzeźby z interesującej nas grupy.

W okresie międzywojennym rzeźbami nieco bliżej zainteresował się Anton Ulbrich — autor fundamentalnej monografii nowożytniej plastyki ówczesnych Prus Wschodnich⁴. Badacz podkreślił wysoką jakość artystyczną krucyfiksów z Dobrego Miasta i Lidzbarka, wiążąc je z rzeźbami nagrobka Jana von Kreytzena (Creytzena) z katedry królewieckiej⁵. Wyszczególnił on figury z ołtarza Św. Trójcy, określając ich wyróżniki formalne jak żywe poruszenie, głęboko zacienione szaty, naprężone kończyny, czy też — podkreślone w odniesieniu do figury św. Dyzmy — mocno rozbudowane mięśnie⁶. Wymienił także rzeźby znad zakrystii kościoła dobromiejskiego, wśród których znajdowała się wówczas interesująca nas figura Zbawiciela, eksponowana dziś w tamtejszym muzeum⁷.

W opracowaniach powojennych, zarówno polskich jak i niemieckich, ograniczano się zazwyczaj do wzmiankowania rzeźb przy okazji opisów wnętrz kościołów⁸. Dopiero Andrzej Rzempoluch w monografii założenia kolegiackiego w Dob-

¹ A. Boetticher, *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreussen*, Heft IV, Das Ermland, Königsberg 1894, s. 126–127, 281.

² F. Dittrich, *Beiträge zur Baugeschichte der ermländischen Kirchen*. Die Kirche in Guttstadt, *ZGAE* 10(1894), s. 608.

³ Dittrich pisze, iż krucyfiks znalazł się przed ołtarzem głównym. Na jego pozłocenie wraz z kilkoma obrazami i ozdobami miano wydać 375 grzywien, zaś rzeźbiarzowi zapłacono 65 talarów reńskich. W końcu XIX w. krucyfiks znajdował się nad wejściem do zakrystii; tamże, s. 612. W tymże miejscu widzimy go również na fotografii Ulbricha sprzed 1939 r. (negatyw ze zbiorów Instytutu Sztuki PAN w Warszawie, nr 55416).

⁴ A. Ulbrich, *Geschichte der Bildhauerkunst in Ostpreussen von Ausgang des 16 Jahrhunderts bis in der 2 Hälfte des 19 Jahrhunderts*, Bd. 1–2, Königsberg 1926–1929.

⁵ Tamże, s. 451–451, il. 527. Z obydwoma krucyfiksami badacz próbował powiązać jeszcze jedną figurę Ukrzyżowanego z Lidzbarka, przedstawioną na ilustracji 528. Jednakże charakter dzieła: o bardziej uspokojonym wyrazie, z innym rysunkiem umięśnienia, wyraźnym przerysowaniem długości rąk oraz odmiennym schematem zakomponowania perizonium, zmuszają do odrzucenia tej supozycji.

⁶ Tamże, s. 538–539, il. 656–657.

⁷ Tamże, s. 539, il. 91. Do grupy tej Ulbrich zaliczył również figurę Dobrego Pasterza znad zakrystii. Możliwość tą jednoznacznie obaliły badania A. Rzempolucha, wiążące dzieło z twórczością Krzysztofa Perwangera (1708–1764), O czterech rzeźbach Krzysztofa Perwangera na Warmii, *BHS* L: 1988, s. 117, il. 6.

⁸ M.in. T. Chrzanowski, *Przewodnik po zabytkowych kościołach północnej Warmii*, Olsztyn 1978, s. 33–34, 93, 120; *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. II, z. 1 Braniewo, Frombork i Orneta, red.

rym Mieście powiązał ze sobą wszystkie tamtejsze dzieła grupy, przypisując je niezidentyfikowanemu artyście królewickiemu⁹. Przytoczył on również znany z tekstu Dittricha dokument odnoszący się do interesującego nas krucyfiks¹⁰.

II. ANALIZA FORMALNA

Podkreślona na wstępie formalna jednorodność omawianych dzieł odnosi się do praktycznie każdego aspektu ich wykonawstwa: budowy bryły rzeźbiarskiej, zakomponowania, opracowania anatomii i sposobu kształtowania draperii.

Niemal wszystkie z figur przedstawiają postaci w pozach steatralizowanego patosu i afektacji. Upozowanie oparte jest zwykle na zasadzie dynamicznego, niestabilnego kontrapostu, potęgującego wrażenie momentalnego, gwałtownego ruchu postaci. Rzeźbom nadano silnie uprzedstawioną i dynamiczną formę. Uzyskana jest ona poprzez ostentacyjną, ekspresyjną gestykulację rąk i plastyczne ukształtowanie draperii. Obudowują one wolumeny postaci rozbudowanymi i skomplikowanymi ciągami fałdowań, przyjmujących formę przestrzennych, masywnych struktur.

Opracowanie anatomii figur dowodzi szczególnej predylekcji ich wykonawcy do eksponowania muskulatury. Plastycznie uwypuklone mięśnie, wywołujące wrażenie gwałtownego naprężenia, wykorzystywane są do potęgowania wrażenia dramatyzmu a nawet drastyczności przedstawień. Podkreślić należy przy tym bezbłędną znajomość anatomii człowieka, co przy całym naturalizmie ciał, chroni je przed karykaturalnością. W opracowaniu głów postaci na czoło wysuwa się zbliżony schemat kształtowania fizjognomii oraz włosów. Tym drugim nadawana jest zwykle plastyczna, czasem wręcz dekoracyjnie „rozwichrzona” forma.

1. Figury Zbawicieli (ołtarz św. Trójcy w kolegiacie w Dobrym Mieście, Muzeum Parafialne w Dobrym Mieście, Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie)

Bodaj wszystkie charakterystyczne cechy rzeźb Mistrza Figur Dobromiejskich zawierają statuy Zbawiciela ze zwieńczenia ołtarza Św. Trójcy [il. 1] i Muzeum Parafialnego w Dobrym Mieście [il. 3] oraz Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie¹¹.

Upozowanie figur nacechowane jest emfazą i dramatyzmem. Postacie uchwycono w gwałtownym, wyzwolonym potężną emocją ruchu. Zbawiciel z ołtarza zwraca się do widza w geście pouczenia i napomnienia. Podobne, pełne afektacji gesty wykonują też dwie pozostałe postacie. Ich ciała ukazano w dynamicznym kontrapoście. Jedna z nóg (w pierwszej figurze — prawa, w drugiej i trzeciej — lewa) oparta jest stopą na kłębach chmur, uniesiona do góry i zgięta w kolanie.

M. Arsyński, M. Kutzner, Warszawa, 1980, s. 153; Dehio Handbuch der Kunstdenkmäler West- und Ostpreußen, Deutscher Kunstverlag, München – Berlin 1993, s. 245, 262, 664.

⁹ A. R z e m p o ł u c h, Zespół kolegiacki w Dobrym Mieście, Olsztyn 1989, s. 89–91, 117, 126.

¹⁰ Tamże, s. 117.

¹¹ Ostatnia z figur, o sygnaturze Muzeum Warmii i Mazur: RN-180-0MO.

Draperie cechuje wysoki stopień uniezależnienia od anatomii. Ich potężne fałdy ingerują w otaczającą przestrzeń, uplastyczniając i dynamizując bryły rzeźb. Większą część nóg Zbawiciela z ołtarza, aż po biodra, obudowują masywne i mięsiste struktury draperii. U figur muzealnych nogi są w większej części odsłonięte. Natomiast we wszystkich przypadkach draperie mają swój początek z tyłu prawej nogi, skąd — według wspólnego schematu, przeciągają się wzdłuż kończyny ku górze. Na wysokości bioder obudowują sylwetkę dookoła mięsistymi, głęboko ciętymi fałdami. Stamtąd, za prawym biodrem przekształcają się w potężną, spiralnie skręconą strukturę, która po skosie przechodzi za plecami na lewe ramię. Jej zakomponowanie sugeruje gwałtowne wzburzenie szaty, jednocześnie wzmagając plastyczny walor figur. Ramię pokrywają równoległe, głęboko żłobione fałdy draperii, które przenikając w dół, łączą się ze skłębieniem szaty na wysokości biodra. Następnie opadają i zespala się z fragmentem draperii znajdującej się w dolnej, tylnej części figury (Zbawiciel z ołtarza), lub gwałtownie odstupują od niej, przekształcając się w nieregularną, „zawieszoną” w przestrzeni strukturę (rzeźby z muzeów). Jej plastyczna bryła kształtowana jest zdecydowanymi, głębokimi drażnieniami rzeźbiarskiego tworzywa.

Wszystkie figury cechuje analogiczna forma budowy anatomicznej oraz upodobanie w eksponowaniu nieosłoniętego ciała. Postacie są stosunkowo szczupłe, o naturalnych proporcjach. Muskulatura o jednorodnym typie budowy, posiada naturalistyczny charakter, dosadny w swym weryzmie. Poszczególne strefy umięśnienia harmonijnie się przenikają, tworząc jednolity i logiczny układ. Brak jest przy tym jakichkolwiek dysonansów formalnych między mięśniami np. brzucha i klatki piersiowej czy też ramion.

Drobiazgowo, plastyczne opracowanie każdego z mięśni wywołuje wrażenie ich silnego naprężenia. Precyzyjny, bogaty w ostre kontrasty światłocieniowy rysunek muskulatury zdaje się wręcz sugerować, iż postaci wyzbyte są skóry¹². Pośrodku tułowia znajduje się podłużne wgłębienie, stanowiące środkową oś mięśni brzucha i piersi. Na wysokości klatki piersiowej odchodzą od niego na boki wyraźne podkreślone smugi włókien mięśniowych. Oprócz tego, całą powierzchnię torsu zajmują różniące się stopniem uplastycznienia, liczne wybrzuszenia i zagłębienia, odpowiadające poszczególnym mięśniom. Głębokim wybraniem rzeźbiarskiej masy zaznaczono obojczyki i mięśnie tzw. czworoboczne. Zaokrąglonym wybrzuszeniem wydobyto kształt mięśni tzw. naramiennych. W rozpostartych rękach dostrzegalne są szczegóły kształtu bicepsów i ścięgien. Równie zdecydowanie wyeksponowano budowę mięśni nóg.

Opracowanie dłoni zdradza upodobanie rzeźbiarza do nadawania im skomplikowanych ułożeń. Lewe dłonie Zbawiciela z ołtarza i muzeum parafialnego są wyraźnie zgięte w nadgarstku a ich palce rozchylone.

Wyróżnikami głów jest głęboki realizm, współlistniejący z psychologizacją wyrazu twarzy. Mimo zróżnicowania szczegółów anatomicznych, reprezentują one

¹² Rozwiązania tego rodzaju wskazywać by mogły, iż autor rzeźb opierał się na modelach aktów ludzkich tzw. *écorchés*, „obdartych” ze skóry, z obnażonymi mięśniami. Wzorzec dla niego stanowiły mogły zarówno obiekty rzeźbiarskie jak i ryciny. Rolę *écorchés* w sztuce nowożytnej omawia m.in. Z. A m e i s e n o w a, Problem modeli anatomicznych „*écorchés*” i trzy statuetki w Bibliotece Jagiellońskiej. Wrocław – Warszawa – Kraków 1962.

pewien wspólny, zasadniczy model. Odznacza się on pociągłymi proporcjami i mięsistymi rysami. Nosy są wyraźnie wydobyte z płaszczyzny policzków i czoła. W zagłębieniach oczodołów zarysowany jest kształt oczu, osadzonych pod uwydatnionymi łukami brwiowymi. Mięsiste wargi oddzielone są poziomymi cięciami rzeźbiarskiej masy. Drobiazgowo zaznaczono kształt małżowin usznych.

We fryzurach figur Zbawicieli ujawniają się dwa naczelną pryncypia formalne: dążność do uplastycznienia i efektownych układów. Po obu stronach głów Zbawicieli z ołtarza i muzeum olsztyńskiego uformowane są wydętne, „rozwichrzone” pukle i fale, sugerujące swoim kształtem działanie wiatru. Ich powierzchnię znaczą linie płtykich i wąskich żłobień dłuta, układające się w równoległe i płynne ciągi. Analogicznie formowane są niewielkie brody z zakręconymi loczkami i falami.

2. Figury Mojżesza, św. Józefa z Dzieciątkiem i Dawida

Należy dopuścić możliwość identyfikacji tej figury również jako św. Jakuba. Wskazuje na to przykład barokowej rzeźby tego świętego autorstwa Ferdynanda Brokofa, z ok. 1715 r. Przedstawia ona dojrzałego, brodatego mężczyznę ubranego w obfite szaty. W lewej ręce trzyma potężną księgę wspartą na biodrze, prawą zaś ma wzniesioną ku górze; O.I. Błažiček, *Ferdinand Brokof*, Praha 1976, s. 110, il. 21a.

Dalsze trzy dzieła z Dobrego Miasta i Ornety wykonano według analogicznych założeń formalnych. We wszystkich z nich dostrzegalne są przy tym bliźniacze rozwiązania odnoszące się do zakomponowania, udrapowania i anatomii. Świadczy to o stałym repertuarze formalnym ich twórcy.

Figury Mojżesza [il. 5], św. Józefa z Dzieciątkiem Jezus [il. 7] i Dawida [il. 6] odznaczają się dynamiczną kompozycją. Poddana jest ona zasadzie kontrapostu z silnie wysuniętą do przodu jedną z nóg, pociągającą za sobą lekkie przechylenie tułowia (widoczne zwłaszcza u Dawida). Ekspresyjnie zakomponowane są ręce. Odchylając się zdecydowanie poza wolumen figury, wykonują one steatralizowane gesty, sugerujące uchwycenie postaci w momentalnym ruchu. Szczególnie wymowny jest gest prawej, dzierżącej palmę ręki Mojżesza: wyciągniętej ku górze, ze zgitym ku wewnątrz nadgarstkiem. W jej stronę sztywno skierowana jest głowa, przydająca postaci monumentalnego wyrazu. Pełnię ruchu zawiera w sobie również figura Dzieciątka, zespolona strukturalnie z rzeźbą św. Józefa.

We wszystkich trzech figurach uwagę zwracają obfite, przestrzenne draperie, zakomponowane w dynamiczne, niespokojne układy. Wyjątkową finezją cechują się draperie płaszcza Mojżesza. Układają się one w kłębowisko potężnych, mięsistych i głęboko ciętych fałdowań, obudowujących niemal całą dolną połowę rzeźby. W znany już sposób przechodzą one z ukosa z partii brzucha na prawe ramię. Stamtąd wracają na dół w tylnej części figury, okrążając ramię masywną, pierścieniową strukturą. By podkreślić efekt wzburzenia szaty, wywinięto na wierzch jej spodnią stronę. Podobnie potężne, mięsiste skłębienie uformowane jest poniżej prawej ręki.

Tendencję do obudowywania figury układem pokaźnych, przestrzennych fałdowań widać też w rzeźbie Dawida i św. Józefa z Dzieciątkiem. W obu dziełach,

według podobnej zasady jak u Mojżesza, skontrastowano szaty o spłaszczonej budowie z potężnymi, uniezależnionymi od sylwetki fałdowaniami płaszczy. Ich masywne struktury obiegają po skosie tułów, łącząc się z płaszczem opartym na plecach. Jego olbrzymie poły, odstępujące szeroko poza ciało postaci, stanowią przestrzenne zamknięcie kompozycji od tyłu. W rzeźbie Dawida, podobnie jak u Zbawiciela z ołtarza Św. Trójcy, dochodzą one aż do podłoża. W typowy sposób uformowano też fałdowania okrywające lewe ramiona. Analogicznie jak w figurach Zbawicieli przyjmują one formę wydatnych, głęboko drażonych, podłużnych garbów. U Dawida układają się one w równoległe, pierścieniowe ciągi. Suknia antykizującego stroju zbudowana jest z kilku podłużnych, okazałych fałdowań. Ich bryły są z kolei dzielone ukośnymi żłobieniami, zbliżonymi w opracowaniu do dwóch wydzielonych fałd w dolnej części okrycia Mojżesza.

Według tych samych zasad, co w figurach Zbawiciela, ukształtowana jest anatomia postaci. Odsłonięty fragment torsu Mojżesza ujawnia naturalistyczną, plastycznie podkreśloną muskulaturę. W ten sam sposób, rzeźbiarskimi środkami zasugerowano szczupłość i naprężenie mięśni. To samo upodobanie do precyzyjnego rysunku mięśni i ścięgien widoczne jest w rękach. Opracowanie dłoni ujmuje zarówno finezyjnym ułożeniem palców jak i drobiazgowością w rzeźbiarskim wydobywaniu szczegółów. Predylekcja twórcy rzeźb do prezentacji mięśni sprawiła, że ich zarys widoczny jest nawet w napierśniku Dawida oraz w drobnym, delikatnym ciałku Dzieciątka Jezus.

Również opracowanie głów postaci zdradza tą samą manierę twórczą co w figurach Zbawicieli. Twarze są pociągłe, z mięsistymi nosami i ustami. Oczy osadzone w głęboko żłobionych oczodołach, przydających twarzom nie tylko waloru plastyczności, ale i powagi wyrazu psychologicznego.

Tendencja do nadawania włosom efektownych, niemal dekoracyjnych układów wyraża się szczególnie silnie w figurach Mojżesza i Dawida. Zwłaszcza ich długie brody zwracają uwagę fantazyjnymi, pozakręcanymi i przenikającymi się puklami. Ożywiają one głowy dynamicznymi, drobnymi kontrastami światła i cienia. Powierzchnia pukli bród i włosów na głowie znaczona jest licznymi, wąskimi i płytkimi cięciami dłuta.

3. Figura św. Dyzmy (Dismasa)

Analizując problem anatomii figur nie sposób pominąć statuy dobrego łotra — św. Dyzmy (Dismasa) z ołtarza św. Trójcy [il. 9]. Owe, na wskroś interesujące dzieło przedstawia obnażonego mężczyznę, przywiązanego sznurami do krzyża¹³.

¹³ Dominującą w dotychczasowej literaturze identyfikację postaci ze św. Sebastianem należy odrzucić ze względu na ikonograficzną specyfikę przedstawienia. W barokowej rzeźbie środkowo-europejskiej męczennik ten bywał niekiedy ukazywany w szczególnie dramatycznych pozach, z napiętą, plastycznie uwypukloną muskulaturą (np. św. Sebastian, autorstwa Martina i Michaela Zurnów z poł. XVII w.; św. Sebastian anonimowego twórcy z katedry w Chełmży — ok. poł. XVII w.). Zdarzały się również przedstawienia bez tkwiących w ciele strzał, lub zgoła bez śladów męki (np. reliefowy św. Sebastian Hansa Konrada Aspera — ok. 1615, ze zbiorów niemieckich; św. Sebastian z ołtarza św. Antoniego, niegdyś w zespole odpustowym w Krośnie — prawdopodobnie warsztat Krzysztofa

Charakterystyczna dla grupy rzeźb tendencja do dynamicznego zakomponowania i plastycznego podkreślania muskulatury osiągnęła tu swoje apogeum. Łotr ukazany jest w konwulsyjnej pozie, naznaczonej cierpieniem i grozą. Tułów umęczonego jest przekrzywiony, zaś głowa gwałtownie wygięta ku górze. Przywiązanie do krzyża przedramion i kostki prawej nogi, wymogło przejmujące w swym dramatyzmie ułożenie kończyn. Rozłożone na boki ręce układają się w formę zygzaka: prawa ręka skierowana jest ku górze, zaś lewa w dół. „Rachitycznie” powyginane w nadgarstkach dłonie i palce współgrają z kończynami w kreowaniu wrażenia męki. Przywiązana do belki prawa noga jest wyraźnie podkurczona, lewa natomiast sztywno wyprostowana i wychylona do przodu.

Na biodrach opiera się wąskie *perizonium*. Ukształtowano go z licznych, głęboko ciętych fałdowań o dominującym, horyzontalnym ułożeniu. Intymne szczegóły zakrywa uplastyczniona przewiązka.

W figurze Dobrego Łotra stopień plastyczności muskulatury nosi już znamiona pewnego przerysowania. Owe przesadnie uwypuklone mięśnie mają jednak na celu dobitną sugestię olbrzymiego wysiłku postaci. W znany już sposób rzeźbiarsko wydobyto pionowe wgłębienie na klatce piersiowej, z którego rozchodzą się na boki naprężone włókna mięśniowe. Wyrazistym, ostrym światłocieniem działają głęboko żłobione mięśnie brzucha, wraz z wyeksponowanym łukiem krawędzi żeber. Przekonująco zaznaczono nabrzmiałe mięśnie i ścięgna rąk oraz wgłębienia w skórze powstałe wskutek ściśnięcia sznurem. Manifestacją anatomicznej biegłości rzeźbiarza jest wyprostowana, lewa noga z podkreślonym każdym detalem umięśnienia, kośćca a nawet paznokci.

Drobiazgowość w prezentacji umięśnienia nie ominęła też twarzy o plastycznie wydobytych, surowych rysach i grymasie męki. Włosy ukształtowano z kilku pokaźnych, skręconych pukli. Ich powierzchnię pokrywają płytkie, równoległe żłobienia imitujące pasma włosów.

Artystycznie zaawansowany sposób ujęcia Dismasa wskazuje na inspirację pierwszorzędnym dziełem. Istotnie, konwulsyjna poza dobrego łotra oraz relacja jego ciała z narzędziem męki, przywołują malarską scenę *Ukrzyżowania* Hamana z Kaplicy Sykstyńskiej na Watykanie¹⁴. Autorem tej kompozycji był Michał Anioł. Genialność ujęcia postaci napiętnowanej „ekspresją ekstremalnej emocji”¹⁵, oraz jej potężna, naprężona muskulatura, stała się niedoścignionym wzorcem dla wielu

Peuckera, ok. 1725). Jednakże w żadnej ze znanych autorowi figur z epoki, męczennik nie jest przywiązany do krzyża (co zresztą kłóciło by się z hagiografią świętego). Element ten jest natomiast nierozłącznie związany z ikonografią św. Dyzmy (Dismasa); U. Janicka-Krzywdą, Patron — atrybut — symbol. Poznań 1993, s. 37. Dobrego Łotra darzono szczególną czcią zwłaszcza w Bawarii i Austrii, a na terenie dzisiejszej Polski — w diecezji przemyskiej i na Dolnym Śląsku, O. Schmitt, Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. IV. Stuttgart 1958, s. 85; H. Fros, F. Sowa, Księga imion i świętych, t. 2, Kraków 1997, s. 90–91. Przedstawienia rzeźbiarskie św. Dyzmy dzielą się na dwa typy: święty przywiązany do krzyża (np. w ołtarzu św. Dyzmy w kościele parafialnym w Świdnicy, autor — T. Riedel, 1 ćw. XVIII w.), oraz trzymający krzyż w rękach (np. figura z ołtarza św. Krzyża w kościele klasztornym w Krzeszowie, autorzy — E. Gode i A. Dorazil, 1744–1746).

¹⁴ The Sistine Chapel. A glorious restoration. Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1994, il. na s. 190–192 i in., szkice do fresku reprodukowane na s. 20–21.

¹⁵ M. Hirst, Michelangelo. A psychoanalytic study of his life and images, New Haven – London 1983, s. 137.

pokoleń nowożytnych artystów. Graficzne kopie i naśladownictwa kompozycji powielane były w najważniejszych ośrodkach rytowniczych we Włoszech, Niderlandach i w Niemczech¹⁶. Te z kolei wywierały przemożny wpływ na artystów i sposób przedstawiania przez nich scen męczeńskich. Recepcje sykstyńskiego Hamana ujawniają się zarówno w wielu przedstawieniach męczeństwa św. Sebastiana, św. Krzysztofa, jak i Ukrzyżowania¹⁷. Najprawdopodobniej również autor dobromiejskiej rzeźby opierał się na którejś z graficznych reprodukcji lub rycinie nawiązującej do słynnej kompozycji¹⁸. Wzór postaci zmodyfikował on w partii rąk, dostosowując do ikonograficznej specyfiki sceny z Golgoty.

4. Krucyfiksy (kolegiata w Dobrym Mieście, kościół św. Piotra i Pawła w Lidzbarku Warmińskim)

Na miano arcydzieł barokowej sztuki Warmii zasługują dwa pokaźne krucyfiksy z Dobrego Miasta [il. 2] i Lidzbarka [il. 4]. Oba dzieła, analogiczne pod względem formalno-kompozycyjnym, różnią się przede wszystkim ujęciem chwili męki Ukrzyżowanego.

Oblicze Chrystusa z kościoła kolegiackiego przypomina dramatyczne wersy Biblii, w których czytamy: *Jezus tedy, gdy wziął ocet, rzekł: Wykonano się. A skłoniwszy głowę, ducha oddał*¹⁹. Przechylona na bok głowa, uspokojony wyraz twarzy, a przede wszystkim zamknięte oczy wskazują na dokonany żywot Zbawiciela²⁰. Potwierdza go przebity bok Chrystusa. Doświadczenie męki zdradza jedynie zmarszczone czoło, uwalniające się dopiero z bolesnego skurczu.

Ładunek większego tragizmu zawiera w sobie twarz Chrystusa z Lidzbarka. Zdaje się ona ilustrować wcześniejszy werset Biblii, w którym Chrystus ostatkiem sił wzywa Ojca²¹. Jego głowa nie jest już jednak skierowana w górę, z jego ust nie

¹⁶ J. Wojciechowski, *Metamorfozy Hamana. Recepcja fresku Michała Anioła z Kaplicy Sykstyńskiej*, w: *Sztuka około 1500 — materiały z Sesji S.H.S. w Gdańsku 1996*, Warszawa 1997, s. 221.

¹⁷ Tamże, s. 221, 231.

¹⁸ Zjawisko powszechnego wykorzystywania przez barokowych rzeźbiarzy rycin jako pomocy warsztatowej analizuje m.in. K. Kalinowski, *Warsztat barokowego rzeźbiarza, Artium Quaestiones VII*: 1995, s. 117. W kontekście barokowej plastyki byłych Prus Wschodnich problem porusza też U. Brich, jw., s. 803–804. Pouczający przykład XVI-wiecznej ryciny Rafaela Sadelera, która posłużyła Baltazarowi Fontanie — koryfeuszowi postberminizmu w rzeźbie polskiej XVIII w., jako wzór do kompozycji jednego z ołtarzy kościoła Św. Anny w Krakowie, przytacza M. Karpowicz, *Baltazar Fontana*, Warszawa 1994, s. 47. Na renesansowe grafiki Raimondiego i Cavalieriego jako wzór kompozycyjny dzieł Tomasza Huttera (rzeźbiarza działającego w pierwszej połowie XVIII w. w Małopolsce i Rusi Koronnej) wskazuje też J. Sito, *Thomas Hutter (1696–1745) Rzeźbiarz późnego baroku*, Warszawa — Przemyśl 2001, s. 147–155.

¹⁹ J 19,30 (28–30), wg: *Pismo Święte w tłumaczeniu ks. Jakuba Wujka*, Nowy Testament, Nakład Księgarni Św. Wojciecha, 1926–1932, s. 529.

²⁰ Problem symboliki skłonu głowy Chrystusa na krzyżu omawia m.in. S. Kobiela, *Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symbolu i metafory*, Warszawa 2000, s. 133–134.

²¹ Mt 27,46–50 (45–56), Mk 15,34–37 (33–41), Łk 19,46 (44–49); wg: *Pismo Święte w tłumaczeniu ks. Jakuba Wujka*, jw., s. 277–278, 339–340, 441–442.

plyną słowa a oczy nie patrzą w Niebios²². Twarz Chrystusa, jego wółprzymkniete oczy i rozchylone usta ilustrują gasnące życie, przygniatane ciężarem męki i pocucia osamotnienia, *derelictio Christi*...

Sposób prezentacji rozpiętego na krzyżu ciała Chrystusa w obu przypadkach podlega tym samym założeniom. Postać przybita jest do krzyża w typie *crux immissa*, z rękoma szeroko rozpostartymi na boki i przybitymi gwoździami. Ręce odchylone są do góry, tak, że głowa znajduje się w dolnej części skrzyżowania belek (Dobre Miasto) lub poniżej niego (Lidzbark). Tułów jest lekko przechylony w lewą stronę. Na biodrach spoczywają obfite draperie *perizonium*. Prawa noga jest wyprostowana, lewa zaś zgięta w kolanie i nieznacznie wysunięta do przodu. Stopy są ustawione prostopadle do płaszczyzny belki krzyża. Przybito je do krzyża dwoma gwoździami.

Opracowanie anatomii obu postaci zdradza, podkreślane już wyżej, znakomite opanowanie zasad budowy ludzkiego ciała. W bezbłędny sposób podkreślono mięśnie tułowia i kończyn, układających się w logiczny, naturalistyczny system. W obu figurach mięśniom nadano jednakowy kształt i stopień uplastycznienia. Uwidacznia się to choćby w tułowiach, których mięśnie brzucha, bioder i piersi znajdują się w identycznych konfiguracjach. Również ręce i nogi — pomimo rozłożenia ich pod minimalnie innymi kątami — mają mięśnie, ścięgna a nawet użycie zakomponowane według wspólnego wzoru. Cechy te wyraźnie wskazują na preferowany przez rzeźbiarza model anatomiczny człowieka.

Z perfekcją w opanowaniu anatomii współgra niezwykła drobiazgowość w od-twarzaniu jej szczegółów. Wydaje się, iż każdy, najdrobniejszy detal ciała został z niemal cyzelatorską dokładnością sumiennie wystudiowany i odwzorowany w tworzywie. Przekonuje o tym zarówno widoczna z dala muskulatura, jak i żyły, pojedyncze ścięgna oraz szczegóły budowy palców u rąk i nóg.

Twarze, mimo innego typu ikonograficznego, reprezentują ten sam typ fizjo-gnomiczny, analogiczny choćby do dwóch figur Zbawiciela z Dobrego Miasta. Identyczne są też zasady rzeźbiarskiego opracowania głów i włosów. Twarzom nadano pociągłe proporcje, co wraz z zapadniętymi policzkami i zarysowanymi zmarszczeniami czoła wzmaga efekt umęczenia postaci. Z materii rzeźbiarskiej plastycznie wydobyto długi, wysklepiony nos o podłużnych otworach i wąskich skrzydełkach. Rozchylenie ust znaczne jest wyraźnym, poziomym cięciem, ponad którym zaakcentowano linię zębów. Z głęboko żłobionych oczodołów wydobyto duże oczy. Uszy, o precyzyjnie ukształtowanych chrząstkach małżowin, nikną w strukturze włosów.

Włosy, opadające po obu stronach twarzy, układają się z prawej strony w wydatny, zakręcony pukiel, opierający się na ramieniu. Krótkie brody zakończone są charakterystycznymi lokami, niemal identycznymi jak w figurze Zbawiciela z dobromiejskiego kościoła i Muzeum Parafialnego. Znaczącymi akcentami kompozycyjnymi partii głów są korony cierniowe. Mają one kształt splecionych ze

²² Typ ikonograficzny Ukrzyżowanego z głową wzniesioną ku górze omawia m.in. H.D. Woj-tyska, J.J. Kopeć, *Męka Chrystusa wczoraj i dziś*, Lublin 1981, s. 137–138; K. Kalinowski, *Krucyfiks Cristo Vivo ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*, w: Nobile Clare Opus. Studia z dziejów sztuki dedykowane Mieczysławowi Zlatowi, Wrocław 1998, s. 209–215.

sobą, masywnych i grubych pędów. W figurze lidzbarskiej odchodzą od nich nieliczne, długie kolce. Z elementów tych zrezygnowano w rzeźbie kolegiackiej.

Godne podkreślenia w obu krucyfikсах jest umiejętne pogodzenie ze sobą potrydenckiej formuły przedstawieniowej Chrystusa na Krzyżu z treścią popularnych w baroku wizji św. Brygidy Szwedzkiej. W myśl sztuki posoborowej (...) obraz Ukrzyżowanego sformułowany zostaje w kategoriach idealnego, boskiego piękna, bez śladów zadanej męki, (...) bez śladów ran, w każdym razie bez ich specjalnego eksponowania²³. Pod tym względem oba krucyfiksy zaliczyć należy do typu wizualnego, opartego na założeniach formalnych rzeźby antycznej. Jej wzory wprowadził do swoich krucyfiksów Giambologna, a spopularyzował głównie Rubens²⁴.

Z drugiej jednak strony, podkreślone wyżej werystyczne eksponowanie naprężonej muskulatury i żył, przywołuje średniowieczny mistycyzm św. Brygidy, której wizje współkształtowały wyobrażenia ludzi epoki baroku o Ukrzyżowanym: *Chrystus Pan był tak bardzo rozciągnięty na krzyżu, że ręce jego powrozem do dziur, które już było dla gwoździ wywiercano, mocno przyciągano, że stawy i żyły członków jego rwać się musiały (...) pierwszej ręce przybite dobrze wyciągnięte na krzyżu powrozem, tak że ze stawu swego wystąpiły i żyły się na nich rwać musiały*²⁵.

Należy wspomnieć też o *perizonium*, opracowanym w obu przypadkach z dbałością o realizm a jednocześnie dekoracyjną formę. Po obu stronach bioder wydzielono obfite, kaskadowe struktury fałdowań. Pokryte są one siecią głębokich fałdowań o niezwykle bogactwie światłocieniowym. W przedniej części okrycia Chrystusa z Dobrego Miasta wyodrębnione jest plastyczne wywinięcie o nieregularnym kształcie i głęboko ciętych fałdowaniach.

5. Figury św. Ignacego Loyoli i św. Franciszka Ksawerego

Z drobnymi zastrzeżeniami należałoby zaliczyć do omawianej grupy dwie figury świętych zakonników, znajdujące się w kościele dobromiejskim. Wybór postaci jako dwóch świętych jezuickich (św. Ignacy Loyola [il. 8] i św. Franciszek Ksawery), ich zakomponowanie oraz szczegóły opracowania rzeźbiarskiego wskazują, iż mamy w nich do czynienia z dziełami pochodzącymi pierwotnie z tego samego ołtarza²⁶.

²³ Teatr i mistyka. Rzeźba barokowa pomiędzy Zachodem a Wschodem. Katalog wystawy, red. K. Kalinowski, Poznań 1993, s. 145.

²⁴ Nie przypadkowo więc malowanych przez Rubensa Ukrzyżowanych określano mianem „zmarłych Herosów”, LCiK II, s. 35.

²⁵ T. Dziubecki. Ikonografia Męki Chrystusa w nowożytnym malarstwie kościelnym w Polsce, Warszawa 1996, s. 75, wg: P. Ruszel. Skarb nigdy nie przebrany. Kościoła świętego katolickiego Krzyż Pański, Częstochowa 1725, s. 29–30, w oparciu o wizję św. Brygidy Szwedzkiej.

²⁶ W dotychczasowej literaturze ograniczano się najczęściej do określania postaci jako nie zidentyfikowanych świętych. O uznaniu ich tutaj za świętych jezuickich przesądziły charakterystyczne stroje i atrybuty a nawet zakomponowanie jednej z figur. Z analizy dokonanej przez U. König-Nordhoff wynika, iż do końca XVI w. dominował w ikonografii obu świętych typ postaci ubranej w sutannę. Dopiero od pocz. XVII w., pod wpływem obrazów Rubensa, zaczęła ustalać się formuła przedstawieniowa św. Ignacego w stroju liturgicznym z ornatem oraz księgą w lewej ręce (w taki sposób

Wspomniane atrybucyjne zastrzeżenia wynikają ze stylistycznych niuansów dzieł na tle chociażby rzeźb Dawida i św. Józefa z Dzieciątkiem. Przede wszystkim, mniej ekspresyjna jest kompozycja rzeźb. Obie figury zamykają się w stosunkowo zwartych konturach bryły, charakterystycznych zwłaszcza dla rzeźby św. Franciszka Ksawerego. W figurze św. Ignacego Loyoli efekt ten zredukowany jest szerokim rozłożeniem rąk na boki.

Tak typowa dla poprzednich realizacji przestrzenność draperii o wzburzonym, rozwichrzonym charakterze uległa tu pewnemu uspokojeniu. Efektu blokowości i zamknięcia przydaje rzeźbie św. Ignacego Loyoli obszerna, spłaszczona powierzchnia płaszcza. Rozchylając się na boki we frontalnej części figury, odsłania on jednak gmatwaninę charakterystycznych, mięsistych fałdowań sutanny. Ich plastyczność i ożywienie podkreślone są głębokimi żłobieniami tworzywa i wysuniętą do przodu prawą nogą. Pomimo ogólnej zwartości figury św. Franciszka Ksawerego, jego szaty budowane są wydatnymi, plastycznymi fałdowaniami o mięsistej formie. Zdecydowane drażenia rzeźbiarskiej masy widać zwłaszcza w partii rękawów komży i dolnej części sutanny.

Opracowanie szczegółów anatomicznych obu postaci odznacza się dbałością o realistyczną prawdę i odwzorowanie najdrobniejszych detali. Plastyczność dłoni podkreślono rozchyleniem palców. Popis umiejętności rzeźbiarskich w tym zakresie stanowi szczególnie lewa ręka św. Ignacego Loyoli, o promieniście rozłożonych palcach, wnikających w rozarty blok książki. Wyraźnym światłowcieniem wydobyto ścięgna, użylenie i paznokcie dłoni.

Również głowy postaci wpisują się w typologiczną grupę dzieł opisanych wyżej. Twarze wyróżniają się mięsistymi rysami i plastycznym wydobyciem szczegółów jak nos, oczy i usta. Opracowanie włosów — choć brak im rozwichrzenia fryzury np. Zbawiciela z muzeum olsztyńskiego, podlega podobnym formułom wykonawczym. Włosy budowane są plastycznymi puklami, loczkami i falami o powierzchni znaczonej płytkimi żłobieniami dłuta.

Powyższa analiza zdaje się nie pozostawiać wątpliwości co do znacznego talentu autora rzeźb. Wyróżnikiem prac Mistrza Figur Dobromiejskich jest znakomite opanowanie zasad budowy anatomii i draperii. Biegłość warsztatową artysta manifestował poprzez tworzenie trudnych, ekspresyjnych układów kompozycyjnych figur, drobiazgowo eksponowanie zawłości muskulatury oraz tworzenie skomplikowanych struktur draperii. Dzięki temu statuy poruszają widza nie tylko

ukazano go np. na fasadzie kościoła w Świętej Lipce, autor — przypuszczalnie Maciej Portzel, ok. 1722), Ignatius von Loyola — Studien zur Entwicklung einer neuen Heiligen-Ikonographie im Rahmen einer Kanonisationskampagne um 1600, Berlin 1982, tamże bogaty materiał ilustracyjny. Obok dominującego typu przedstawieniowego św. Ignacego, przez cały okres nowożytny funkcjonował drugi — wywodzący się z pierwotnej ikonografii świętego: brodata postać w sutannie i płaszczu, z księgą w ręku. Takim widzimy go np. w okazałej figurze świętego z kolegium jezuickiego w Legnicy (autor nieznany, 1 ćw. XVIII w.). Pod wpływem rubensowskich wzorów, św. Franciszka Ksawerego zaczęto przedstawiać w komży o szerokich rękawach, ze stulą oraz krzyżem w rękach (w malarstwie zastępował go często krzyż stojący na stole obok świętego). Z tego źródła wywodzi się też charakterystyczny sposób zakomponowania postaci z rękoma skrzyżowanymi na piersi. Często spotyka się również wariant przedstawieniowy postaci w stroju misjonarskim z naszytymi muszlami, krabem oraz Indianami u boku, a także sercem gorejącym w drugiej ręce; U. J a n i c k a-K r z y w d a, jw., s.40. Nie wykluczone, iż ostatni z atrybutów był także pierwotnie osadzony w ręce figury dobromiejskiej.

pełnią realizmu, ale i tam — gdzie było to pożądane ze względów ideowych — sugestywnym dramatyzmem wyrazu.

III. MISTRZ FIGUR DOBROMIEJSKICH A PLASTYKA WARMII I PRUS KSIĄŻĘCYCH

Mistrz Figur Dobromiejskich nie pozostawił po sobie śladu w dostępnych nam źródłach. Owy brak informacji odnosi się praktycznie do każdego elementu jego biografii, począwszy od nazwiska, pochodzenia, ram chronologicznych działalności, na umiejscowieniu warsztatu i gronie jego uczniów skończywszy.

Wyjątek w tym zakresie stanowi wspomniana już, cenna wzmianka o krucyfiksie dobromiejskim, odkryta przez F. Dittricha. Wynika z niej, iż dzieło wykonane zostało w 1702 roku. Przyjawszy za pewnik, że informacja odnosi się właśnie do interesującego nas obiektu, zyskalibyśmy ważny punkt chronologicznego zaczepienia poszukiwań atrybucyjnych.

Mniej wiarygodną wydaje się data powstania rzeźby Dawida z prospektu organowego w kościele orneckim. Zgodnie ze znajdującą się na nim inskrypcją, zbudowano go w 1738 r. w ramach potężnego przedsięwzięcia fundatorskiego, obejmującego też ambonę i ołtarz główny²⁷. Siłą rzeczy pociągałoby to za sobą zbliżoną datę wykonania figury. W tym jednak przypadku należy dopuścić myśl o zaadoptowaniu w konstrukcji organów rzeźby pochodzącej z wcześniejszego obiektu, zapewne uszkodzonego lub nawet zniszczonego podczas pożaru kościoła w 1730 r.²⁸. Przemawiałoby za tym autorstwo rzeźb pozostałych elementów wystroju kościoła, powstałych podczas realizacji tego samego zlecenia z 1738 r. Zarówno bowiem figury do ambony jak i ołtarza głównego wykonał warsztat Jana Chrystiana Schmidta (1701–1759) z Reszla, stosującego zdecydowanie odmienny repertuar formalny²⁹. Na wykorzystanie w prospekcie figur pochodzących z kilku źródeł wskazują też trzy rzeźby aniołów znajdujące się do dziś w górnej partii organów. Ich opracowanie zdradza dłuto dwóch twórców, różnych od autora rzeźby Dawida³⁰. Na koniec też, nie można zignorować możliwości jeszcze późniejszego, bo XIX-wiecznego zestawienia w prospekcie rzeźb barokowych, pochodzących z różnych konstrukcji. Na możliwość taką wskazują podkreślone przez A. Rzempolucha daleko posunięte przeróbki prospektu, obejmujące najprawdopodobniej

²⁷ Inskrypcję w oryginalnym brzmieniu przytoczyłem w artykule Problemy atrybucyjne późno-barokowej rzeźby warmińskiej. J. Chr. S c h m i d t, J. Frey i K. Perwanger a barokizacja kościoła pw. św. Jana Chrzciciela w Ornece, *KMW* 1(2001), s. 19.

²⁸ Katalog Zabytków, jw., s. 146.

²⁹ M. Kałamajska-Saied, Ołtarz główny w Szczuczynie, *BHS XXXIX*: 1977, nr 2, s. 198; Katalog Zabytków, jw., s. 151; A. W a g n e r, Problemy, jw., s. 20–24, 30–31.

³⁰ Jedną z rzeźb, wieńczącą zewnętrzną — północną oś prospektu, odznacza się zwartą budową oraz licznymi, wąskimi i długimi fałdowaniami draperii. Zdradzają one pewne formalne powinowactwa z pracami warsztatu Jana Krzysztofa Döbla. Pozostałe dwie figury — pomimo wyraźniejszej dążności do uplastycznienia draperii i dynamizacji upozowania — rażą daleko idącymi dysproporcjami kończyn. Trudno byłoby zatem uznać je za wytwór choćby warsztatu autora figury Dawida.

również część dekoracji ornamentalnej³¹. Badacz ten skłonny był wiązać je z przebudową instrumentu, dokonaną w 1821 r.³².

W świetle powyższych, niezmiennie skąpych wskazówek, wypadaloby umiejscowić twórczość naszego rzeźbiarza w pierwszym trzydziestoleciu (czterdziestoleciu?) XVIII w., przy czym końcowe ramy chronologiczne należałoby przyjmować z dużą ostrożnością.

Z datowaniem tym nie kolidują cechy formalne rzeźb. Ich ekspresyjna, pełna dynamiki kompozycja oraz aktywny dialog z przestrzenią, dokonujący się zarówno poprzez upozowanie jak i układ draperii, jednoznacznie bowiem wskazują na rzeźbę dojrzałobarokową. Następuje w niej ostateczna rezygnacja z charakterystycznej statyki i zwartości dzieł poprzedniej fazy baroku, na rzecz zdobyczy plastyki postbernińskiej. Wyrażają się one głównie autonomizacją draperii, przyjmujących rozbudowane, przestrzenne formy, niezależne od wolumenu ciała. Cechy te wyraźnie ujawniają się w rzeźbach omawianej grupy.

Kolejnym zagadnieniem wymagającym rozstrzygnięcia jest lokalizacja warsztatu Mistrza Figur Dobromiejskich. Czy mamy w jego przypadku do czynienia z lokalnym — warmińskim, dotąd nie zidentyfikowanym twórcą? Czy też działał on w którymś z bliskich Warmii ośrodków rzeźbiarskich? Być może też, jego nieliczne dzieła stanowią importy z odległego centrum artystycznego.

Analiza wytwórczości warsztatów rzeźbiarskich działających w księstwie biskupim w pierwszym trzydziestoleciu XVIII w. potwierdza odosobnienie dokonań anonimowego mistrza. Najprężniejsze, funkcjonujące na Warmii warsztaty rzeźbiarskie Krzysztofa Peuckera (1662–1735), wspomnianego już Jana Chrystiana Schmidta, oraz Jana Freya (zm. ok. 1780), reprezentowały przestarzały, zachowawczy repertuar formalny. Bazował on na wzorcach rzeźby królewieckiej drugiej połowy XVII w., wypracowanych w tamtejszych warsztatach m.in. Jana Krzysztofa Döbla (przed 1640–1705 lub 1713)³³. W dziełach Peuckera (notabene ucznia Döbla), a później Schmidta — spadkobiercy warsztatu Peuckera, obserwujemy konsekwentne pielegnowanie rozwiązań poprzedników, z trudem wzbogacane o nowe rozwiązania. Symptomy głębszych przemian w tej sferze zauważalne są u Schmidta dopiero u schyłku jego życia w latach pięćdziesiątych. Powstałe wówczas w jego warsztacie figury do ambony kościoła w Radostowie nacechowane są już większą dynamiką kompozycji i układów draperii³⁴.

³¹ A. R z e m p o ł u c h, *Sztuka Warmii w Katalogu Zabytków*, BHS XLV: 1983, nr 3/4, s. 410.

³² Tamże.

³³ Artystyczna spuścizna tego niezwykle ważnego dla sztuki regionu twórcy wymagałaby ponownej, krytycznej analizy. W tym miejscu wypada jednak powiedzieć, iż obok wielkiej ilości bardzo przeciętnych, czy zgoła miernych prac powstałych w jego warsztacie, znajdują się kreacje o wysokim poziomie artystycznym i nowatorskiej — jak na tutejsze warunki — formie. Do takich należą z pewnością rzeźby z ołtarza Świętego Krzyża w kościele świętolińskim, a także — czy nie nazbyt pochopnie przypisane Krzysztofowi Peuckerowi? — figury z tamtejszej ambony.

³⁴ Trzeba jednak przyznać, iż pojedyncze figury o znaczniejszej ekspresji kompozycji i przestrzenności draperii wychodziły już z pracowni Peuckera, *vide* niewielka rzeźba jednego z nowotestamentowych Mędrców z ambony kościoła w Krośnie (1727). Analogiczne cechy przypisać można też niektórym figurom z ambony kościoła orneckiego, wykonane w końcu lat trzydziestych w warsztacie J. Chr. Schmidta; A. W a g n e r, *juw.*, s. 22–23.

Najbliższym zatem ośrodkiem rzeźbiarskim, w którym można by doszukiwać się dzieł porównywalnych z *oeuvre* naszego mistrza jest Królewiec. Niestety, hekatomba bombardowań alianckich 1944 r. unicestwiła niemal całą substancję zabytkową miasta. Chcąc więc penetrować dorobek królewieckich rzeźbiarzy, skazani jesteśmy na wysoce niewystarczające publikacje niemieckie sprzed wojny.

Analiza literatury tematu, w tym zwłaszcza monografii Ulbricha, prowadzi do kilku ważnych konstatacji. Przede wszystkim wynika z niej, iż Królewiec — mimo swego protestanckiego charakteru — stanowił w XVII–XVIII w. prężny ośrodek produkcji sakralnej rzeźby figuralnej³⁵. Działające tu warsztaty zaopatrywały nie tylko kościoły i odbiorców świeckich w samym mieście. Znaczącymi zleceńodawcami były również kościoły ewangelickie w Prusach Książęcych a nawet katolicka diecezja warmińska³⁶.

Choć trudno dziś o jednoznaczne wnioski, wydaje się, iż artystyczne środowisko miasta było przez cały okres baroku infiltrowane przez rzeźbiarzy obcego pochodzenia. Z pewnością znaczącą grupę wśród nich stanowili twórcy przybyli z mniej peryferyjnych ośrodków rzeźbiarskich³⁷. Wskazują na to znane z literatury dzieła królewieckie, reprezentujące nowatorskie jak na swoje lata prądy artystyczne rodem z Włoch czy też Niderlandów. Część z nich stanowiła też zapewne importy artystyczne³⁸.

Do dzieł zdradzających nowatorskie inspiracje należały figury z nieistniejącego już nagrobka Jana von Kreytzena (Creytzena), umieszczonego na ścianie prezbiterium katedry królewieckiej³⁹. Obiekt ten, upamiętniający jedną ze znaczniejszych osobistości pruskich XVI w., wykonany został według badań Ulbricha przez anonimowego twórcę w 1697 r.⁴⁰. Składał się z okazałego, drewnianego sarkofagu

³⁵ Z podobnym zjawiskiem mamy wówczas do czynienia na Dolnym Śląsku, w którym kościół protestancki był poważnym odbiorcą religijnej plastyki figuralnej, konkurującym wręcz pod tym względem z katolikami, K. Kalinowski, *Rzeźba barokowa na Śląsku*, Warszawa 1986, s. 21, 184–185, 287–288.

³⁶ Przykład stanowić tu mogą choćby liczne prace warsztatu Izaaka Rygi z Królewca (przed 1653–po 1709), m.in. w kościołach w Młynarach (1694), Sorkwicach (1701) i Bartoszycach (kościół św. Jana Chrzciciela — 1706). Zaangażowanie w 1696 r. warsztatu Jana Krzysztofa Döbla do dekoracji kościoła w Świętej Lipce stało się impulsem do działalności w diecezji warmińskiej jego ucznia Krzysztofa Peuckera — w krótkim czasie niemal monopolizującego lokalny rynek rzeźby sakralnej. Wspomnieć też warto o pracy królewieckiego rzeźbiarza Jana Krugera dla kościoła w Głotowie (1726).

³⁷ Z terenu Śląska pochodziła rzeźbiarska rodzina Döblów — jedna z najbardziej znaczących w historii plastyki królewieckiej. Z Berlina pochodził z kolei omawiany w niniejszym artykule Józef Antoni Kraus vel Kruse (?–prawdopodobnie 1721), osiadły w Królewcu około 1712 r. Nie wykluczone iż z artystami pochodzenia niderlandzkiego związane były sztukaterie z sali posiedzeń magistratu w Kni pawie k. Królewca, wykonane w 1696–1697 r. Nie wyjaśniony do dziś jest też królewiecki watek biografii Andrzeja Schlütera, kojarzonego z tymi samymi — knipawskimi sztukateriami.

³⁸ Do niewątpliwych importów należał marmurowy nagrobek Ernesta von Wallenroda z katedry królewieckiej, wykonany w 1695 r. w Amsterdamie. Problem wpływów niderlandzkich w nowożytniej rzeźbie regionu zasygnalizował A. Ulbrich, jw., s. 798–800.

³⁹ Obiekt opisany został przez R. Dethelfsena, *Die Domkirche in Königsberg in Preussen nach ihrer jungsten Wiederherstellung*, Berlin 1912, s. 57; A. Ulbricha, jw., s. 449–451, il. 66, 525–526; oraz H.M. Mühlpfordta, *Königsberger Skulpturen und ihre Meister 1255–1945*, Würzburg 1970, s. 28.

⁴⁰ A. Ulbrich, jw. Nagrobek wraz z rzeźbami najprawdopodobniej spłonął w 1945 r. Według informacji uzyskanej od prof. I. Bielincewej z Państwowego Uniwersytetu Kultury i Sztuki w Moskwie,

umieszczonego na trapezowym cokole. Po obu jego stronach, na cokołach wspartych na rzeźbionych głowach anielskich, umieszczone były dwie drewniane figury personifikacji Wiary [il. 11] i Nadziei. Kolorystyką imitowały one biały marmur. Na wierzchu sarkofagu znajdowała się pełnoplastyczna, półleżąca figura personifikacji Śmierci. Ponad nią wznosił się wysmukły, piramidalny obelisk, zwieńczony promienistą glorią. Po bokach obelisku widniał rząd herbów i dwa rzeźbione aniolki. Figury alegoryczne uzupełniała obfita, reliefowa dekoracja ornamentalna. Składała się ona głównie z liści akantu o charakterystycznych, postrzępionych liściach — tzw. „spinozy”. Dla niniejszego rozważania najistotniejsze są jednak trzy figury otaczające sarkofag. Opracowaniem rzeźbiarskim wykazują one bowiem bliskie analogie z warmińskimi dziełami naszego artysty.

Personifikację Wiary ukazano w rozegzaltowanej, pełnej religijnej żarliwości pozie. Kobieca postać ubrana w obfite szaty, stoi w dynamicznym kontrapoście. Jej ręce wykonują skomplikowane, steatralizowane gesty: prawa ręka uniesiona jest do góry i zgięta w łokciu. W gwałtownie wygiętej dłoni umieszczony ma atrybut — kielich. Podobnie „wymuszone” ułożenie ma lewa ręka. Draperiom figury nadano niezwykle ekspresyjny charakter, sugerujący gwałtowne wzburzenie. Ukształtowano je z głęboko ciętych, mięsistych fałdowań, układających się w zagmatwane, przestrzenne struktury. Szczególnie silnie wydobyto z bryły rzeźby podłużne fałdy obudowujące nogi. Uwagę zwraca też masywny zawój płaszcza, obiegający figurę na wysokości pasa. Jego plastyczne, ciężkie poły opadają za lewym biodrem i łączą się z fałdami dolnej części rzeźby. Głowa postaci, z założonym na nią welonem, przechylona jest w bok i skierowana ku atrybutowi. Wysmukłą sylwetkę i miękki obrys nadano twarzy⁴¹. Gładkością i zaokrągleniem wyróżnia się broda i policzki. Oczy osadzono w głęboko żłobionych zagłębieniach. Poziomym cięciem dłuta zaznaczono rozchylenie ust, dzięki czemu postać zyskała na nastroju mistycznego zachwycenia.

W afektownych pozach przedstawiono też dwie pozostałe personifikacje. Uchwycono je w momencie ostentacyjnego zwracania się w stronę glorii. Draperiom nadano przestrzenną formę, z charakterystycznymi, głęboko ciętymi fałdami. Uwagę zwraca wyodrębniona struktura szaty personifikacji Nadziei, obudowująca prawą nogę w jej tylnej, dolnej części. W odsłoniętych torsach obu figur zaakcentowano rzeźbiarskimi środkami budowę kośćca i muskulaturę. W statule personifikacji Nadziei wyraźnie wydobyto plastyczne pukle włosów oraz szczegóły anatomiczne twarzy. Z kolei w figurze Śmierci uwagę zwracają wgłębienia „zapadniętych” oczodołów i kości czaszki przezierające spod „struposzałej” skóry.

Wyraźny stopień stylistycznej jednorodności rzeźb nagrobka i warmińskich kracjach naszego twórcy, dostrzegalny jest zarówno na płaszczyźnie kompozycji jak i zasad budowy draperii oraz anatomii. Obydwie grupy dzieł łączy charakterystyczna dynamika kompozycji. Wspólnotę założeń w tym zakresie doskonale ilustrują figury Wiary oraz Zbawiciela z ołtarza św. Trójcy w Dobrym Mieście. Obie postacie prezentują się w afektownych, dynamicznych pozach, wzmocnionych

rzeźby nagrobkowe lub choćby ich fragmenty nie znajdują się w żadnym z muzeów kaliningradzkich ani moskiewskich. Za przekazaną informację składam serdeczne podziękowania.

⁴¹ Kunsztowność jej wykonania podziwiał już Ulbrich, pisząc wręcz o „wspaniałym modelunku” oblicza postaci; tamże, s. 450.

wyrazistą gestykulacją. W analogiczny sposób budowane są draperie: silnie rozbudowane, uniezależnione od ciała, kształtowane z masywnych, mięsistych fałdowań. Bliźniacze rozwiązania dostrzegalne są w ułożeniu fałd obu personifikacji i Zbawiciela dobromiejskiego (przecignięcie po diagonali długich fałd w partii nóg, plastyczna struktura opadająca za prawą nogą). Podobną jak u personifikacji Wiary gmatwaninę fałd obserwujemy też w dolnej części rzeźby św. Ignacego Loyoli. Z braku dobrych zdjęć trudniej o wyszczególnienie wspólnych rozwiązań anatomicznych, choć znamionnym wydaje się plastyczne wydobywanie muskułów i włosów w statule personifikacji Nadziei.

Powyższe przesłanki unaoczniają, iż w obu grupach dzieł mamy do czynienia z produktami tego samego warsztatu, być może nawet tej samej ręki. Niestety, nie zachowały się informacje o autorze rzeźb nagrobkowych. Jednak za umiejscowieniem jego pracowni w Królewcu a przynajmniej w Prusach Książęcych lub na Warmii przemawiać by mógł sam nagrobek.

Domniemanie to zdają się wspierać dzieła, rozsiane niegdyś po regionie lub znajdujące się do dziś w zbiorach muzealnych. Ich forma wskazuje bowiem na wykonanie w tym samym warsztacie co rzeźby nagrobkowe i warmińskie dzieła naszego artysty.

Należą do nich przede wszystkim, wykonane prawdopodobnie w 1720 r. figury z ołtarza głównego kościoła pw. św. Jana Chrzciciela w Bartoszycach, znajdujących się podówczas w Prusach Książęcych⁴². Umieszczone w głównej kondygnacji retabulum statuy Mojżesza i św. Jana Chrzciciela przedstawiają postaci w statycznych, majestatycznych pozach. Spokojną formę nadano draperiom, budowanym spłaszczonymi powierzchniami i nielicznymi, wydatnymi fałdami. Wyraźnej intensyfikacji i uplastycznieniu ulegają one w górnej połowie figury Mojżesza. Dążność do głębokiego realizmu ujawnia się w opracowaniu twarzy obu postaci. Nadano im poważny, surowy wyraz, osiągnięty plastycznym wydobywaniem z rzeźbiarskiej materii nosów, ust, oczu oraz zmarszczeń czoła. Szczególnie uplastycznioną formę nadano zarostowi i włosom Mojżesza, budowanym okazałymi puklami i skłębieniami brody. Typ fizjonomiczny twarzy oraz szczegóły rzeźbiarskiego opracowania głów obu postaci zbliżają je do niemal wszystkich męskich figur z Dobrego Miasta, Lidzbarka i Ornety.

Wyraźnym pokrewieństwem formalnym z warmińskimi krucyfikami Mistrza Figur Dobromiejskich odznacza się sposób opracowania anatomii rzeźby Ukrzyżowanego, z centralnej niszy ołtarza bartoszyckiego. Również *perizonium* Chrystusa wydaje się podlegać wspólnemu schematowi kompozycyjnemu co takowe z krucyfiksów dobromiejskich. Należy jednak podkreślić nieco niższy poziom wykonania rzeźby, ujawniający się zarówno w opracowaniu sylwetki ciała, twarzy jak i skrawka szaty.

Umieszczona w glorii ołtarza figura Chrystusa Zbawiciela odznacza się bezbłędnością opracowania anatomii i dynamiczną formą draperii. Zwłaszcza płaszcz, zamykający kompozycję rzeźby od tyłu, budowany jest przestrzennymi, skłębającymi się fałdowaniami o płynnej formie. Szczegóły rzeźbiarskiego opracowania oraz sposób zakomponowania figury zdradza wyraźne zależności od rzeźby Zbawiciela z Muzeum Warmii i Mazur.

⁴² Tamże, s. 470–471, il. 556–557.

Większej uwagi godne są jeszcze dwie figury Marii i św. Jana Ewangelisty z ołtarzowej grupy Ukrzyżowania. Rzeźba Marii, mimo że kompozycyjnie zamknięta w szerokiej i masywnej bryle tworzywa, wyróżnia się obfitymi, ząszczonymi fałdowaniami sukni o wyraźnie wyodrębnionych, mięsistych kształtach [il. 10]. Upozowanie postaci, acz podlegające typowym dla epoki konwencjom przedstawieniowym, cechuje się tą samą teatralnością co w rzeźbach dobromiejskich. Z kolei opracowanie twarzy Maryi, o szerokich, wystających kościach policzkowych, podkreślonym kształcie żuchwy i charakterystycznie wyciętych w tworzywie ustach, nosie i oczach, wykazuje analogie z twarzą dobromiejskiego Dismasa.

Charakterystyczny sposób opracowania głowy wyróżnia też figurę św. Jana Ewangelisty. Nadano jej bowiem, znane już z rzeźby personifikacji Wiary z nagrobka von Kreytzena, pociągłe proporcje z wygładzonym obrysem policzków i brody oraz wyraźnie wyodrębnionymi oczami i nosem. Plastyczną formę nadano też włosom, ukształtowanym z następujących po sobie, pokaźnych pukli, o powierzchni znaczonyj płynnymi, liniowymi żłobieniami.

Pokrewieństwa formalne z pojedynczymi figurami z nagrobka von Kreytzena i ołtarza bartoszyckiego, w mniejszym stopniu warmińskimi rzeźbami Mistrza Figur Dobromiejskich, wykazuje figura tzw. anioła chrzcielnego ze zbiorów Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie [il. 13]⁴³. Statua, należąca do rzadkiego ikonograficznie typu, przedstawia młodego mężczyznę o smukłej sylwetce, ubranego w długie szaty⁴⁴. W zgiętych rękach trzyma on skrawek łyżkowato uformowanej draperii, w której pierwotnie osadzona była misa. Postać, obliczoną na bezpośrednią relację z wiernym, uchwycono w momencie zwracania się do niego i prezentacji trzymanej w rękach draperii z misą. Draperie obszernej, kilkuwarstwowej szaty kształtowane są licznymi, uplastycznionymi fałdowaniami. Dominują wśród nich długie i wąskie fałdy o wertykalnym ukierunkowaniu. Pomimo ogólnej zwartości figury, przestrzenny walor uzyskiwany jest głębokimi drażnieniami tworzywa między nogami oraz fragmentami szat odstępujących od bryły rzeźby na wysokości kolan. Wyraźną grę z przestrzenią nawiązują też szerokie rękawy oraz (obecnie brakujący) fragment draperii osłaniającej misę. W odniesieniu do anatomii godne uwagi jest wyraźne, plastyczne wydobycie kształtów mięśni piersiowych i obojczyka. Precy-

⁴³ Nr inwentarzowy RN 317 — OMO. Fotografie fragmentu rzeźby przytacza A. R z e m p o ł u c h, Snycerka nowożytna na Warmii i w Prusach Książęcych (Lipiec 1985 Lidzbark Warmiński), *BHS* XLVII: 1986, nr 2/4, s. 377, il. 3. Do dzieł warsztatowo pokrewnych rzeźbom nagrobkowym i warmińskiej spuściznie Mistrza nie zaliczono tutaj figury anioła chrzcielnego z Boreczna (opisuje i reprodukuje ją A. U l b r i c h, jw., s. 289, 500, tabl. 29). O ile bowiem jej ogólna kompozycja jest niemal bliźniacza rzeźbie z Muzeum, to np. charakter draperii jest już odmienny. Fałdowania są bardziej spłaszczone, występujące obok zupełnie gładkich powierzchni, wyraźna jest też skłonność do schematyzacji ich układu. Jedynie opracowanie głów figur zdradza pewne zbieżności w proporcjach, anatomicznych szczegółach twarzy i opracowaniu włosów. Cechy te zadecydowały o uznaniu rzeźby boreczeńskiej za wytwór innego warsztatu, wykonany wg wspólnego, ogólnego wzoru co figura olsztyńska. To samo należałoby odnieść też do anielskiej (?) figury z kościoła w Legitten (ros. Mordowskoje), o znacznie jednak prymitywniejszym poziomie wykonania (reprodukuje ją A. U l b r i c h, jw., s. 379, il. 423.II).

⁴⁴ Problematykę treści ideowych wyobrażeń aniołów chrzcielnych omawia J. S a m e k, *Res Imagines. Ze studiów nad rzemiosłem artystycznym czasów nowożytnych w Polsce (Lata 1600–1800)*, *RHS* VIII: 1970, s. 178–179. W kontekście sztuki Pomorza Wschodniego temat poruszył A. U l b r i c h, jw., s. 278, 289–291 i inne.

zją odwzorowania odznaczają się szczegóły anatomiczne dłoni i stóp. Głowie nadano silnie wydłużoną sylwetkę. Gładką, zaokrągloną formę sugerującą „pulchność”, nadano policzkom i brodzie. Usta zaznaczono poziomym cięciem, wywołującym wrażenie ich lekkiego rozchylenia. Wyraźnie zaakcentowano kształt nosa i oczu, osadzonych w głębokich wyżłobieniach tworzywa. Włosy uformowano z wydutych, plastycznych pukli i loków. Ich powierzchnię zajmują liczne, równoległe i płytkie cięcia dłutem.

Obok równie wysokiego poziomu wykonawstwa, formalne pokrewieństwa między aniołem a rzeźbami z nagrobka von Kreytzena dotyczą tendencji do uplastyczniania draperii. Także twarz anioła wykazuje podobieństwo do wysmukłego oblicza alegorii Wiary. W zestawieniu z rzeźbami ołtarzowymi z Bartoszyca, uwagę zwracają analogie w opracowaniu głowy anioła i figury św. Jana Ewangelisty. Ich twarzom nadano silnie zbliżone, wydłużone proporcje z charakterystycznymi zaokrągleniami policzków i podbródka. Tak samo wydobyto z tworzywa duże oczy, nos i rozchylone usta. Po bokach twarzy obu postaci utworzone są analogiczne, uplastycznione pukle o powierzchni pokrytej licznymi, liniowymi żłobieniami. Z kolei porównanie anioła z warmińskimi dziełami Mistrza Figur Dobromiejskich uwidacznia tę samą skłonność do podkreślania rysunku mięśni oraz mięsistości rysów twarzy (*vide* dzieciątko Jezus z figury św. Józefa). Koniecznym jest jednak podkreślenie formalnych odstępstw rzeźby anielskiej chociażby od dzieł nagrobkowych i warmińskiej spuścizny Mistrza. Sprowadzają się one zwłaszcza do wydłużonych proporcji ciała oraz spokojniejszego, bardziej liniowego duktu fałdowań draperii⁴⁵.

Formalne związki ze statuą anielską, w mniejszym zaś stopniu z figurami nagrobkowymi i warmińskimi, wykazują rzeźby z ołtarza głównego kościoła ewangelickiego w Ludwigswalde k. Królewca (ros. Lesnoe). Chodzi tu mianowicie o figury Marii, św. Jana Ewangelisty, Zbawiciela oraz krucyfiks, wykonane prawdopodobnie w latach dwudziestych XVIII w.⁴⁶ W dwóch pierwszych dziełach uderza zwłaszcza uwysmuklony kanon postaci, współistniejący ze zwartą, spokojną kompozycją i powściągliwą gestykulacją. Draperie, mimo statycznego charakteru, cechuje plastyczny modelunek oparty na licznych, podłużnych fałdowaniach. Swym ukierunkowaniem potęgują one wertykalne akcenty figur.

Rozwiązania te wyraźnie zbliżają dzieła do figury anioła chrzcielnego. Z kolei do anioła oraz rzeźby personifikacji Wiary zbliża je typizacja fizjognomii: o wydłużonych proporcjach, z zaokrąglonym obrysem żuchwy i gładkimi rysami twarzy. Trudniej jest powiązać dzieła z warmińskim dorobkiem Mistrza Figur Dobromiejskich. Biorąc pod uwagę chociażby muskulaturę figur Ukrzyżowanego

⁴⁵ Wyraźne wydłużenie proporcji sylwetki anioła wynikać mogło z praktycznego wymogu dostosowania rzeźby do wzrostu wiernych, tak, aby z łatwością mogli oni nabierać wodę z misy. Zbliżenie proporcji figury do naturalnych musiałoby pociągnąć za sobą znaczne rozbudowanie całej bryły rzeźby. To z kolei wymagałoby użycia większego bloku drewna, a co za tym idzie nakładu pracy i kosztów.

⁴⁶ A. Ulbrich, jw., s. 463, 468–480, il. 553–554, tabl. 1.I. Na koniec XVII–początek XVIII w. zadatował figury A. Böttcher, *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreussen*, Heft II, Das Samland, Königsberg, 1898, s. 100. Dzieła te, według wszelkiego prawdopodobieństwa nie zachowały się.

i Chrystusa Zmartwychwstałego z Ludwigsvalde ujawnia się bowiem brak charakterystycznej finezji w jej opracowaniu, znamiennej np. dla rzeźby Ukrzyżowanego z Lidzbarka.

Z tego też powodu, rzeźba anioła chrzcielnego i najbliższe mu pod względem formalnym dzieła z Ludwigsvalde muszą być uznane co najwyżej za produkty powstałe w kręgu Mistrza Figur Dobromiejskich. Znaczenie tych dzieł na tle dorobku Mistrza sprowadza się zaś do wzmocnienia tezy o działalności jego warsztatu, a także artyści (-ów) ulegających wpływowi jego twórczości, na terenie Prus Książęcych i Warmii, w okresie między końcem XVII w. a dwudziestymi latami XVIII w.

IV. MISTRZ FIGUR DOBROMIEJSKICH A WARSZTAT JANA ANTONIEGO KRAUSA

Istotne dla niniejszego rozważania jest dokonane przed laty połączenie dzieł bartoszyckich i ludwigswaldzkich z Janem Antonim Krause (Kruse)⁴⁷. W razie potwierdzenia się tej atrybucji mielibyśmy bowiem do czynienia z pierwszym nazwiskiem dającym się powiązać z interesującymi nas pracami. Zanim jednak skonfrontujemy sugestie płynące z literatury z rzeczywistymi cechami formalnymi dzieł Krausa, wypada przybliżyć jego sylwetkę artystyczną.

O dacie urodzenia artysty brak jest informacji. Najprawdopodobniej jednak pochodził z Berlina, gdzie w 1705 r. znajdujemy jego nazwisko w tamtejszych księgach kościelnych⁴⁸. W Berlinie należał Kraus do warsztatu (*Werktrupp*) Weyhenmeyera — rzeźbiarza królewskiego, wykonującego m.in. modele do berlińskiego zanku wg projektów samego Andrzeja Schlütera⁴⁹. Dzięki Weyhenmeyerowi Kraus zetknął się ze środowiskiem nowopowstałej Królewskiej Akademii Sztuki w Berlinie. W 1708 r. przybył do Prus Książęcych na zlecenie hrabiego Aleksandra zu Dohna, celem wykonania rzeźbiarskich dekoracji przebudowywanego pałacu w Słobitach⁵⁰. Wraz z nim przyjechali dwaj pomocnicy: „Steinhauer” Weltz (Wells, Welss) i kamieniarz Stavenau oraz dwaj uczniowie⁵¹. Kraus pracował w Słobitach najprawdopodobniej do stycznia 1711 r. Później — na co wskazywała korespondencja z Dohnami oraz archiwalia królewieckie — wyjechał do Królewca i tam założył nowy warsztat⁵². Artysta przebywał też w Gdańsku, skąd pisał do

⁴⁷ Hipotezę tą wysunął A. Ulbrich, jw., s. 463, 468–471.

⁴⁸ C. Grommelt, C. von Mertens, *Das Dohnasche Schloß Schlobitten in Ostpreussen*, Stuttgart 1965, s. 87–88.

⁴⁹ Tamże. Nazwisko Krausa wśród berlińskich rzeźbiarzy przełomu XVII–XVIII w. wymienia też H. Ladendorff, *Der Bildhauer und Baumeister Andreas Schlüter*, Berlin 1935, s. 78.

⁵⁰ C. Grommelt, C. von Mertens, jw., s. 87–89. Autorzy podają datę pierwszej wzmianki o rzeźbiarzu w pałacowych dokumentach: „7 czerwca 1708”. Nie wykluczone jednak, iż przybył on nieco wcześniej, tuż po swoich pomocnikach i uczniach zakontraktowanych przez Dohnów. W Słobitach znaleźli się oni 17 stycznia 1708 r.

⁵¹ Tamże.

⁵² Dokumenty przytoczone przez Ulbricha oraz Grommelta i von Mertensa wymieniają go w tym okresie jako m.in. „Kraus, Bielthauer, Königsberg” i „Bildhauer Kruse in Königsberg”.

Dohnów⁵³. Nie sposób jednak orzec jaki charakter miały jego kontakty z tym miastem. Ostatni list, który zachował się z jego korespondencji z Dohnami nosi datę 21 stycznia 1721 r. Prawdopodobnie wkrótce potem artysta zmarł⁵⁴.

Wykonane przez warsztat Krausa liczne prace w Słobitach obejmowały sztukaterie, snycerkę oraz figuralną rzeźbę kamienną i drewnianą. Ponadto, jak wskazują dokumenty z epoki, stworzył on grupę rzeźb kościelnych na terenie Prus Książęcych.

Analiza zniszczonych w 1945 r. rzeźb słobickich i realizacji sakralnych (acz obciążona skromnością materiału zdjęciowego) skłania do wniosku o stylowym zróżnicowaniu dzieł warsztatu Krausa. W Słobitach na wyróżnienie zasługują wykonane w jego pracowni cztery piaskowcowe rzeźby mitologiczne (Apollo, Flora, Herkules, Minerva)⁵⁵. Nosily one wybitnie klasycyzujący charakter i odznaczały starannym, bezbłędnym modelunkiem. Obok nich wymienić należy kamienne figury puttów umieszczone niegdyś na zewnątrz pałacu. W ich zwartych bryłach — jak dowodzi fotografia z książki Grommelta i von Mertensa — artysta zawarł pełnię dziecięcej nieporadności ruchu i pulchności sylwetki⁵⁶. Charakterystyczną muskularnością budowy ciała wyróżniały się natomiast dwa pełnoplastyczne rzeźby puttów z kominka w pomieszczeniu tzw. „Königliche Mittelstube”. Uwagę zwraca w nich — przy całym, wysokim poziomie wykonawstwa — przesadne, plastyczne podkreślenie każdego z mięśni tułowia i kończyn⁵⁷. Owe kunsztowności brakuje natomiast dwóm puttom z drewnianych gerydonów, podpierających niegdyś pałacowe wazy⁵⁸. Ich ciała opracowano w bardziej uproszczony sposób. Kształt oczu wydobyto z płytkich zagłębień oczodołów jedynie zarysowaniem linii powiek. Zwarte bryły włosów pokryto licznymi, płynnymi żłobieniami dłuta. Bardziej plastyczną i bogatą formę nadano draperiom. U jednego z puttów odstępują one od ciała „rozwianymi” połami.

Z pewnością jedną z głównych przyczyn formalnego zróżnicowania prac słobickich było wykonanie ich przez kilku rzeźbiarzy w oparciu o różne wzory ikonograficzno-formalne. Obok dzieł, które wyszły zapewne spod dłuta Krausa, znajdowały się tam bowiem rzeźby wykonane przez jego pomocników. Odnosi się to zarówno do sztukatorskich dekoracji reprezentacyjnych sal pałacu, jak i kamiennych rzeźb ogrodowych. Najważniejszą obok Krausa osobą w warsztacie był wspomniany już Paweł Weltz. Kraus, jak wnioskujemy z badań Grommelta i von Mertensa, wyznaczał go do większych i najważniejszych zadań⁵⁹. Artysta ten

⁵³ Niemieccy badacze przytaczają podpis Krausa z listu napisanego przez niego z Gdańska do Dohnów w 1719 r.: „J.A. Kraus, Sculpteur et Architecte”; tamże, s. 89.

⁵⁴ Pogląd taki zaprezentowali Grommelt i von Mertens, jw.

⁵⁵ Ulbrich, opierając się na wzmiankach o kontaktach Dohnów z Holendrem Janem Blommendaelem w 1706–1707 r., powiązał figury z jego dłutem, A. Ulbrich, jw., s. 473–474, il. 560–563. Z badań Grommelta i v. Mertensa wynika jednak, iż do spodziewanej pracy Blommendaela w Słobitach nie doszło z powodu jego śmierci w 1707 r. Ponadto, przytoczone przez badaczy rachunki pałacowe odnotowywały od 1708 r. (czyli w okresie gdy w Słobitach pracował już Kraus) kupno i obrobienie czterech dużych bloków piaskowcowych na rzeźby tarasowe; tamże, s. 92–94, il. 45. Oczywiście jest przeto, iż figury (umieszczone przed północną fasadą pałacu) wykonane musiały być na miejscu.

⁵⁶ C. Grommelt, C. von Mertens, jw., s. 95, il. 83.

⁵⁷ Zdjęcia figur; tamże, s. 95, il. 83.

⁵⁸ Fotografie; tamże, s. 145, il. 67, s. 181, il. 100.

⁵⁹ Tamże, s. 89.

wykonywał prace wg szkiców rysunkowych (*pensieri*) i *bozzetti* szefa pracowni⁶⁰. Z kolei na pomysły Krausa z pewnością niebagatelny wpływ miały doświadczenia wyniesione z Berlina⁶¹. Warto również nadmienić, iż biblioteka pałacowa obfitowała w literaturę artystyczną, w tym zwłaszcza wiele pierwszorzędnych wzorników⁶². Czerpane z różnych źródeł inspiracje musiały zaowocować różnicowaniem końcowych efektów pracy.

Najważniejszym, pozasłobickim zespołem rzeźb przypisywanych Krausowi były ołtarzowe figury Mojżesza [il. 12] i Aarona z kościoła w Drogoszach. Pochodziły one z retabulum zaprojektowanego w 1715 r. przez hrabiego Bogusława Fryderyka von Dönhoffa⁶³. Najprawdopodobniej wykonał go w Królewcu „rzeźbiarz Krusen”⁶⁴. Zakładając, iż nazwisko Krusen jest zmienioną wersją brzmienia Kraus, mielibyśmy do czynienia z pierwszymi, sakralnymi dziełami rzeźbiarskimi z jego królewieckiej pracowni⁶⁵.

Znane z publikacji Ulbricha rzeźby, różnią się znacznie od figur słobickich. Obie cechuje masywna bryła, w figurze Aarona przechodząca wręcz w blokowość. Postacie ukazano w hieratycznych, monumentalnych pozach. Draperie zbudowano z ciężkich, mięsistych fałdowań. U Aarona mają one wybitnie schematyczną formę, opartą na powtarzalności pionowych, równoległych ciągów fałd. Znacznie bardziej interesująco ukształtowano je w figurze Mojżesza: przez lewe ramię przewieszony został okazały płaszcz, zawinięty wokół pleców i prawej nogi, skąd — poprzez uprzestrzennione fałdowania, przechodzi na lewe biodro. Plastyczny walor rzeźby wzmacnia — obok fałdowań — głębokie drażnienie masy drewna w dolnej części figury, między nogami. Tendencję do uplastyczniania ujawniają też żłobione od spodu krawędzie rękawa na prawym ramieniu.

Opracowanie anatomii potęguje w figurach nastrój powagi i dostojeństwa. W odsłoniętej, prawej ręce Mojżesza znać kształty potężnych mięśni i ścięgien. Drobiazgowo zaznaczono kościec dłoni i stóp oraz rysunek paznokci. Duże głowy o surowych obliczach, obudowują od dołu potężne brody. Ich zwarte, jednorodne bryły pokrywają liczne, długie żłobienia, imitujące pasma włosów. Twarze opracowano według wspólnego schematu: nadano im mięsiste rysy, z wieloma głębokimi

⁶⁰ Tamże.

⁶¹ Grommelt i von Mertens podkreślają istnienie „łatwych do rozpoznania oddźwięków Schlütera w słobickiej plastyce wewnątrz (...)” jako konsekwencji zetknięcia się Krausa z jego sztuką w Berlinie; tamże, s. 87. Sam Schlüter przesłał Dohnowi kilka szkiców plafonów i projektów dekoracji wewnątrz komnat pałacowych; tamże, s. 85–86.

⁶² Inwentarz biblioteki pałacowej wymieniał wśród okazałej ilości traktatów o architekturze rezydencjonalnej m.in. dzieła Vignoli, A. Pozza i D. Marota. Problem wykorzystywania zasobów bibliotecznych Dohnów przez Krausa sygnalizowali już Grommelt i von Mertens; tamże, s. 91–92.

⁶³ A. Ulbrich, jw., s. 462, il. 539, tabl. 28-II.

⁶⁴ Tamże, wg dokumentów z Biblioteki Miejskiej Królewca.

⁶⁵ Za tożsamością obu nazwisk zdecydowanie optował A. Ulbrich, jw., s. 463. Na poparcie swojego stanowiska dokonał on analizy porównawczej figur drogoszowskich z wybranymi dziełami z pałacu w Słobitach. Analiza ta wg badacza miała prowadzić do identycznych wniosków. W tekście niniejszym pominięto figurę anioła chrzcielnego z kościoła w Sanct Lorenz (ros. Salskoe), atrybuowanego przez Ulbricha Krausowi w oparciu o zapiskę z epoki; tamże, s. 454, 461–462, il. 537. Niedoskonałość jedynej fotografii dzieła uniemożliwia bowiem jego dokładniejszą analizę. Podobnie postąpiono tu z kilkoma innymi realizacjami, ze względu na wysoce spekulatywny charakter ich atrybucji lub niską rangę artystyczną (Tamże, s. 464–468, il. 540–552).

bruzdami na czole i policzkach. Oczy osadzone w głęboko drażonych oczodołach pod wydatnymi łukami brwiowymi.

Szereg wspólnych założeń formalnych unaocznia zestawienie ze sobą rzeźb drogoszowskich z figurami ołtarza bartoszyckiego, łączonego z Krausem. Podobną — spokojną bryłę rzeźbiarską mają figury Mojżesza, a zwłaszcza Aarona, z obu retabulów. W zbliżony sposób kształtowane są draperie — mięsiste i ciężkie, z wyraźnie wyodrębnionymi, plastycznymi fałdami. Również elementy anatomiczne, jak twarze, w mniejszym stopniu kończyny, budowane są według zbliżonych zasad, opartych na rzetelnym odwzorowaniu detali i nadawaniu im surowego wyrazu.

Wspólne cechy z drogoszowskim Mojżeszem istnieją również w figurze personifikacji Wiary oraz kilku warmińskich dziełach Mistrza Figur Dobromiejskich. Wszystkie z rzeźb łączy przede wszystkim tendencja do budowania draperii pokaznymi, mięsistymi fałdowaniami. Zbliżone rozwiązania, polegające na przeciąganiu z prawej nogi na lewe biodro długich, przestrzennych fałd, łączących się w obszernym skłębieniu, widać zarówno u Mojżesza z Drogoszy jak i personifikacji Wiary, Zbawiciela z ołtarza św. Trójcy, czy też tamtejszej figurze Mojżesza (fałdy przeciągnięto u niego z lewej nogi). Wszystkie statuy ujawniają również skłonność ich twórcy do podkreślania kształtu mięśni i kośćca kończyn.

Czy zatem uprawnione byłoby powiązanie z wykonawcą figur w Drogoszach — w świetle dotychczasowych badań Janem Antonim Krausem — rzeźb z nagrobka von Kreytzena i warmińskich kreacji Mistrza Figur Dobromiejskich?

Podjmując się próby odpowiedzi na to pytanie, zaznaczyć należy przede wszystkim fakt tworzenia przez naszego Mistrza artystycznie dojrzałych dzieł już na co najmniej kilka lat przed przybyciem na te tereny Krausa. Z drugiej strony, stopień formalnego pokrewieństwa między rzeźbami drogoszowskimi, ludwigswaldzkimi, a zwłaszcza figurami bartoszyckimi (wiązanymi w literaturze z Krausem), z pracami Mistrza, pozwala na hipotetyczne wywiedzenie ich z bliskiego kręgu warsztatowego wykonawcy prac dobromiejskich. Należy jednak podkreślić, iż o ile omówione wyżej figury warmińskie i królewieckie prezentują jednakowo wysoki poziom artystyczny i analogiczność założeń formalnych, to realizacje z Drogoszy, Ludwigswaldu i Bartoszy (formalnie najbliższe warmińskim pracom naszego Mistrza), cechuje większe, stylistyczne zróżnicowanie. W jeszcze większym stopniu zjawisko to ujawnia się w pracach słobickich⁶⁶.

Powyższe, daleko idące niejasności i zasadnicze luki w podstawowych informacjach o naszym artyście i współczesnym mu środowisku rzeźbiarskim Warmii i Prus Książęcych, zmuszają do poprzestania na stwierdzeniu, że Mistrz Figur Dobromiejskich działał na terenie Warmii i Prus Książęcych od końca XVII w. do lat dwudziestych (trzydziestych?) XVIII w. Wskazują na to szczątkowe przekazy archiwalne dotyczące dzieł wyszłych niewątpliwie spod jego dłuta, oraz stylistycz-

⁶⁶ Wynikałoby z tego, iż w warsztacie Krausa, z którego prawdopodobnie wyszły omówione prace, działało kilku wykonawców, różniących się poziomem możliwości artystycznych i orientacją stylistyczną. Wiele też wskazuje, iż w jego królewieckiej pracowni tworzyli inni rzeźbiarze niż w Słobitach. Wynika to z generalnie odmiennego charakteru stylowego dzieł sakralnych od realizacji pałacowych. Przed ostatecznymi stwierdzeniami wzbraniają nas jednak pojedyncze dzieła pałacowe np. figury puttów z „Königliche Mittelstube”. Ich opracowanie zdradza bowiem pewne pokrewieństwa z pozostałymi, kościelnymi dziełami warsztatu (silnie wyeksponowana muskulatura).

nie pokrewnych prac łączonych z warsztatem Krausa. Mistrz Figur Dobromiejskich tworzył prawdopodobnie w Królewcu, choć na obecnym etapie badań nie można wykluczyć lokalizacji jego warsztatu w innym ośrodku wytwórczości w Prusach Książęcych lub Warmii. Co najmniej do pierwszych lat drugiego dziesięciolecia XVIII w. działał on w ramach własnej pracowni. Nie wykluczone zaś, iż w momencie osiedlenia się w Królewcu J.A. Krausa mógł on związać się z jego warsztatem, skąd wynikać by mogły formalne związki między pracami Mistrza a dziełami przypisywanymi pracowni Krausa⁶⁷.

ZAKOŃCZENIE

Analiza zachowanych dzieł Mistrza Figur Dobromiejskich dowodzi wysokiej pozycji jego dorobku na tle sztuki Pomorza Wschodniego. Twórca ten rozpoznał na gruncie warmińsko-pruskim zdobycze plastyki poberniniowskiej. Dokonał tego w znakomitej warsztatowej redakcji, opartej na rzetelnym studium ludzkiego ciała i draperii. Wzorową znajomość zasad plastycznej prezentacji anatomii, artysta potrafił wyzyskać do wizualnej perswazji na widza⁶⁸. Muskularne ciała Zbawicieli oddziałują na niego ekspresją wyrazu i substancjalizmem, potęgującym wrażenie fizycznej obecności Boga w przestrzeni Świątyni. Z kolei maksymalne wyeksponowanie boleśnie naprężonej muskulatury Dismasa, wraz z konwulsyjną, udrastycznioną pozą, skutecznie wzniecają przestrach wiernego⁶⁹. Na wywołanie wzruszenia, ale i zachwyty nastawiony został sposób przedstawiania Ukrzyżowanego. Krucyfiksy: dobromiejski i lidzbarski wbijają się w świadomość widza uduchowieniem wyrazu twarzy i majestatycznym, idealnie ukształtowanym ciałem... jakże dalekim od ascetycznej, wyniszczzonej anatomii Chrystusa z krucyfi-

⁶⁷ Zjawisko współdziałania dwóch i więcej warsztatów rzeźbiarskich w realizacji poważniejszych zleceń było spotykane w epoce baroku. Na przykładzie plastyki śląskiej opisuje je K. Kalinowski, *Bemerkungen zum Stil der Bildhauerwerkstatt Thomas Weissfeldts*, w: *Studien zur Werkstattpraxis der Barockskulptur im 17. und 18. Jahrhundert*, red. K. Kalinowski, Poznań 1992, s. 208–212. Podobne przypadki, przysparzające dziś zresztą znacznych problemów atrybucyjnych, znane są z historii rzeźby lwowskiej XVIII w. Na Warmii, w podobny sposób zrealizowano zlecenie na wykonanie dekoracji rzeźbiarskiej w kościele jezuickim w Braniewie w 1738 r. Obok (lub w ramach) warsztatu Jana Chrystiana Schmidta pracował tam Jan Frey — znany z późniejszych lat jako samodzielny artysta. A. Wagner, *iw.*, s. 23–24, 30–31. Prawdopodobnie także Chrystian Bernard Schmidt zatrudniał w swoim warsztacie, co najmniej między końcem lat 50. a początkiem 60. XVIII w., swego brata Andrzeja. Na jego autorstwo wskazuje bowiem analiza formalna rzeźb z wykonanych w tym okresie ołtarzy głównych kościoła w Radostowie i Lidzbarku. Przynajmniej pierwszy z nich łączony jest jak dotąd z osobą Chrystiana Bernarda, wbrew istotnym różnicom formalnym między rzeźbami z tych ołtarzy a innymi — potwierdzonymi pracami jego warsztatu.

⁶⁸ Wagę pojęcia *persuasione* (rozumianego jako „dążenie by przekonać, porwać widza za wszelką cenę [...]”), urastającego do rangi jednej z głównych „dyrektyw dotyczących praktycznego działania artystycznego”, omawiał w kontekście sztuki Berniniego m.in. J. Białostocki, *Gian Lorenzo Bernini i jego poglądy estetyczne*, w: *Pięć wieków myśli o sztuce*, Warszawa 1976, s. 106.

⁶⁹ Pogląd, iż „idealne proporcje powinny ulec deformacji, ażeby (rzeźba) lepiej oddziaływała na widza, ażeby wrażenie było prawdziwsze (...)” reprezentował również sam G.L. Bernini, J. Białostocki, „Barok”: styl, epoka, postawa, w: *Pięć wieków*, *iw.*, s. 236.

ksów średniowiecza. Wszystko to podporządkował twórca iście barokowemu, potrydenckiemu *affectare*, zamyślonemu na dogłębne wzruszenie odbiorcy sztuki⁷⁰.

Zdecydowanym dowartościowaniem obdarzono draperie. Urastają one w kreacjach Mistrza do rangi pierwszorzędного środka wyrazu. Nie wykraczając poza ramy naturalizmu, artysta nadawał im rozwichrzoną, dynamiczną formę. Wzmagala ona efekt gwałtownego, uchwyconego w migawkowym wycinku, ruchu postaci. Ujawniając się choćby w figurze Mojżesza i Zbawiciela z ołtarza Św. Trójcy oraz personifikacji Wiary z Królewca, predylekcja do komplikacji i uniezależnienia szaty od sylwetki, zdaje się być refleksem awangardowych podówczas tendencji w rzeźbie europejskiej⁷¹.

Ich znajomość oraz umiejętność sugestywnego posługiwania się nimi, skłania do pytania o artystyczny rodowód Mistrza Figur Dobromiejskich. Nie wydaje się bowiem, ażeby jego twórczość mogła wyrosnąć na gruncie lokalnych tradycji rzeźbiarskich. Przy całym, dobrym poziomie plastyki królewieckiej, zauważalny jest bowiem jej peryferyjny charakter, z opóźnieniem przyswajający najnowsze zdobycze rzeźby włoskiej czy francuskiej. Katastrofa II wojny światowej, która unicestwiła nie tylko znakomitą większość zabytków rzeźby, ale i archiwaliów, nie pozwala dziś na prześledzenie biografii królewieckich twórców. Z danych opublikowanych przed wojną, wynikać by jednak mogło, iż nasz artysta mógł nabyć wykształcenie w którymś z europejskich centrów rzeźbiarskich. Wiadomo wszakże, iż Michał Döbel Młodszy (1635–1702) — reprezentant ważnego rodu rzeźbiarskiego Prus Książęcych, wyjechał na naukę do Holandii, Francji, Włoch, Sycylii, Malty a nawet w daleką podróż do Aleksandrii⁷². Również Józef Antoni Kraus (artysta pochodzący z Berlina) mógł — jeśli wierzyć archiwaliom, za pieniądze Aleksandra Dohny, uzupełniać swoją wiedzę we Wiedniu⁷³. Być może zatem i Mistrz Figur Dobromiejskich był lokalnym, utalentowanym rzeźbiarzem, który przyswoił artystyczne nowinki podczas czeladniczej, europejskiej wędrowki⁷⁴. Nie wykluczone również, iż był artystą spoza przybaltyki, przybyłym do Królewca w poszukiwaniu zleceń. Regionem, z którego wyemigrowało na północ wielu prężnych twórców był w XVII–XVIII w. Śląsk i czeska Praga⁷⁵. Może więc tam

⁷⁰ Problemu *affectare* jako jednej z istot sztuki barokowej dotyka K. Kalinowski we wstępie do katalogu, Teatr i mistyka, jw., s. XVII–XVIII.

⁷¹ Problem ten porusza m.in. M. Karpowicz w odniesieniu do twórczości B. Fontany, Baltazar..., Warszawa 1994, s. 54–55.

⁷² A. Ullrich, jw., s. 803. Artysta ten osiadł w końcu w Berlinie, w którym uznano go za jednego ze znaczniejszych rzeźbiarzy przed Schlüterem, H. L. Adenolf, jw., s. 9–11; Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786–1914, Bd. 1: Beiträge mit Kurzbiographien Berliner Bildhauer — katalog wystawy, Berlin 1990, s. 17.

⁷³ C. Grommelt, C. von Merten, jw., s. 88.

⁷⁴ O niejednokrotnie bardzo odległych i długotrwałych wędrowkach czeladników rzeźbiarskich w epoce baroku pisze m.in. J. K. Ostrowski, Jan Jerzy Pinsel — zamiast biografii, w: Sztuka Kresów Wschodnich, tom 2, Kraków 1996, s. 365–367.

⁷⁵ Oprócz wspomnianego już Michała Döbla — Starszego (ok. 1610–1668 lub 1678), który przybył do Królewca ze Świdnicy, warto wymienić m.in. Jana Chryzostoma Redlera, przybyłego ze Śląska do Warszawy ok. 1736 r., oraz Jerzego Guhra — Starszego (notowanego w pierwszych czterech dekadach XVIII w), pochodzącego z Twardej Góry k. Sycowa na Dolnym Śląsku. W 1711 r. przybył on do Torunia i założył tam warsztat rzeźbiarski. Z Wrocławia pochodził Erhard Löffler, który w 1699 r. notowany był jako wykonawca ołtarza do kościoła Św. Jakuba w Szczecinie. Znaczącą indywidualność

należałoby upatrywać genezy indywidualności naszego twórcy? A może był on artystą wywodzącym się z warszawskiej pracowni Andrzeja Schlütera?⁷⁶ Możliwości można by mnożyć.

O tym, iż twórczość anonimowego wciąż artysty wywarła wpływ na plastykę regionu, zdają się mówić rzeźby powstałe w latach czterdziestych XVIII w. w warsztacie Krzysztofa Perwanger (1708–1764)⁷⁷. Chodzi tu mianowicie o figurę Piotrowina z ołtarza głównego kolegiaty dobromiejskiej (1747), oraz kilka rzeźb z cyklu „Rodowodu Chrystusa” w klasztorze świętolipskim (1744–1748). Dzieła te odbiegają od typowo perwangerowskiego, subtelного kanonu postaci. W opracowaniu anatomii Piotrowina i Eliakima ze Świętej Lipki uderza plastyczne podkreślenie potężnych mięśni. Od perwangerowskiego modelu odbiegają też twarze postaci, np. świętolipskiego Esrona, Judy i Faresa — o surowych, mięsistych rysach, z charakterystycznymi, głęboko żłobionymi oczodołami i wysklepionymi nosami. Również zakomponowanie rzeźby Piotrowina, oparte na wyrazistym, ostentacyjnym geście ręki, różni się od klasycznych rozwiązań Perwanger.

Prawdopodobnie dzieła te wykonano pod wpływem koncepcyjnie atrakcyjnych rozwiązań Mistrza Figur Dobromiejskich. Zwłaszcza figura Piotrowina zdradza swoim upozowaniem inspirację rzeźbą Mojżesza z tego samego kościoła, wykonaną przez naszego twórcę. Równie prawdopodobne jest, iż w związku z pracami w Świętej Lipce i Dobrym Mieście Perwanger zatrudnił rzeźbiarza wywodzącego się z warsztatu naszego mistrza⁷⁸.

Niezależnie od braku pełniejszych informacji o Mistrzu Figur Dobromiejskich, pozostałe po nim rzeźby przesądzić muszą o zaliczeniu go do najwybitniejszych, barokowych rzeźbiarzy nie tylko Warmii, ale całego Pomorza Wschodniego. Należy liczyć się z tym, iż nowe badania odsłonią nam nieznane dotąd fakty biograficzne a także zapomniane lub wciąż niezidentyfikowane jego dzieła.

cią wywodzącą się z praskiego warsztatu Jana Brokoffa był Jan Jerzy Urbański (ok. 1675–?) działający od lat 30. XVIII w. w Wielkopolsce. Za informacje dotyczące trzech ostatnich artystów dziękuję koledze mgr. A. Kolbiarzowi.

⁷⁶ Warto by wspomnieć o intrygujących podobieństwach opracowania kilku figur m.in. ze schlüterowskiej dekoracji pałacu Kasińskich w Warszawie z rzeźbą Dobrego Łotra — św. Dymy z dobromiejskiego ołtarza Św. Trójcy. Ich istnienie zdają się sugerować fotografie z artykułu K.E. Kanda, Andreas Schlüter and Otto van Veen: the source, context and adaptation, *Artium Quaestiones* X: 2000, il. 17–18, 20, 32.

⁷⁷ W ostatnim kilkunastoleciu powstało kilka znaczących publikacji poświęconych artyście. Ich autorem jest głównie A. Rzempoluch. W okresie tym twórczość rzeźbiarza omawiali też m.in. M. Karpowicz, J. Paszcenda oraz autor niniejszego tekstu.

⁷⁸ Na fakt konieczności zatrudnienia przez Perwanger w trakcie realizacji świętolipskich kilku pomocników zwracał uwagę m.in. A. Rzempoluch, Prace rzeźbiarza Krzysztofa Perwanger dla kościoła w Świętej Lipce, 1744–1748, *BHS* LV: 2000, nr 1, s. 57 oraz autor niniejszego tekstu, Nieistniejący ołtarz Świętej Trójcy z kościoła św. Jana Chrzciciela w Ornecie. Z badań nad twórczością rzeźbiarza Krzysztofa Perwanger w diecezji warmińskiej, *KMW* 3(2003), s. 306. Kwestię odmienności figury Piotrowina i wielu rzeźb świętolipskich na tle dorobku Perwanger poruszyłem w artykule Figuralna snycerka ołtarzowa Krzysztofa Perwanger w diecezji warmińskiej, *BHS* (w druku).

WYKAZ ILUSTRACJI

- Ilustr. 1. Mistrz Figur Dobromiejskich, figura Chrystusa Zbawiciela; kościół pokolegiacki w Dobrym Mieście, pocz. XVIII w. Fot. autora.
- Ilustr. 2. Mistrz Figur Dobromiejskich, Krucyfiks (fragment); kościół pokolegiacki w Dobrym Mieście, 1702 r. Fot. autora.
- Ilustr. 3. Mistrz Figur Dobromiejskich, figura Chrystusa Zbawiciela (fragment); kościół pokolegiacki w Dobrym Mieście – obecnie Muzeum Parafialne, pocz. XVIII w. Fot. autora.
- Ilustr. 4. Mistrz Figur Dobromiejskich, Krucyfiks (fragment); kościół farny w Lidzbarku Warmińskim, pocz. XVIII w. Fot. autora.
- Ilustr. 5. Mistrz Figur Dobromiejskich, figura Mojżesza; kościół pokolegiacki w Dobrym Mieście, pocz. XVIII w. Fot. autora.
- Ilustr. 6. Mistrz Figur Dobromiejskich, figura króla Dawida; kościół archiprezbiteralny w Ornecie, pocz. XVIII w., przed 1738 r. (?) Fot. autora.
- Ilustr. 7. Mistrz Figur Dobromiejskich, figura św. Józefa z Dzieciątkiem Jezus; zespół pokolegiacki w Dobrym Mieście (tzw. Dom Archiprezbitera) – obecnie Muzeum Parafialne, pocz. XVIII w. Fot. autora.
- Ilustr. 8. Mistrz Figur Dobromiejskich, figura św. Ignacego Loyoli; kościół pokolegiacki w Dobrym Mieście, pocz. XVIII w. Fot. autora.
- Ilustr. 9. Mistrz Figur Dobromiejskich, figura św. Dyzmy (Dismasa); kościół pokolegiacki w Dobrym Mieście, pocz. XVIII w. Fot. autora.
- Ilustr. 10. Mistrz Figur Dobromiejskich – warsztat (?), figura Marii; kościół św. Jana Chrzciciela w Bartoszycach, prawdopodobnie 1720 r. Fot. A. Soćko.
- Ilustr. 11. Mistrz Figur Dobromiejskich (?), figura personifikacji Wiary; katedra w Królewcu, 1697 r. Repr. wg Ulbricha: R. Rau.
- Ilustr. 12. Jan Antoni Kraus (?), figura Mojżesza; kościół parafialny w Drogoszach, ok. 1715 r. Repr. wg Ulbricha: R. Rau.
- Ilustr. 13. Mistrz Figur Dobromiejskich – warsztat (?), figura tzw. anioła chrzcielnego; Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie, pocz. XVIII w. Fot. arch. Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie.



Ilustr. 1



Ilustr. 2



Ilustr. 3



Ilustr. 4



Ilustr. 5



Ilustr. 6



Ilustr. 7



Ilustr. 8



Ilustr. 9



Ilustr. 10



Ilustr. 11



Ilustr. 12



Ilustr. 13

**MEISTER DER GUTTSTÄDTER SKULPTUREN — UNBEKANNTE
PERSÖNLICHKEIT BAROCKER SCHNITZEREIKUNST IM ERMLAND
UND IM FÜRSTLICHEN PREUSSEN**

ZUSAMMENFASSUNG

Der Beitrag analysiert stilistisch die in ermländischen Gotteshäusern stehenden Figuren in Guttstadt, Heilsberg, Wormditt und im Ermländisch-Masurischen Museum zu Allenstein. Gemeinsame Merkmale weisen auf die Herkunft der Skulpturen aus einer Werkstatt hin. Deshalb wurde der Schnitzer fiktiv als „Meister der Guttstädter Skulpturen“ genannt. Der Beitrag enthält vier Kapitel. Im ersten wird der Stand der Untersuchungen dargestellt, im zweiten werden einzelne Figuren formell analysiert. Das dritte Kapitel lässt den „Meister der Guttstädter Skulpturen“ vor dem Hintergrund der ermländischen Kunst im Fürstlichen Preußen erscheinen, und das vierte — vor dem Hintergrund der Werkstatt von Johann Anton Kraus. Zum Schluss werden Analyseergebnisse angeführt, die auf den hohen Rang des „Meisters der Guttstädter Skulpturen“ vor dem Hintergrund der Kunst des östlichen Pommerns hinweisen. Dies erlaubt uns, den bislang biographisch nicht identifizierten Meister den hervorragenden Barockschnitzern im Ermland und in Ostpommern zuzurechnen.