

II

MICHAŁ WALICKI (Z. A. P.) ZE STUDJÓW NAD PLASTYKĄ XIV W. W POLSCE

I. Nieznane materiały do dziejów rzeźby Pomorza i Wielkopolski.

Zagadnienie plastyki w Polsce XIV stulecia jest nienapisanym dotąd rozdziałem naszej historii sztuki. Szczupła ilość wydobytych na jaw zabytków utrudnia sformułowanie syntetycznego wejrzenia w tym względzie. Publikując na tem miejscu kilka nieznanych dotychczas pozycji z naszego inwentarza wczesno-gotyckiej rzeźby, mam na celu nie tylko ilościowe uzupełnienie dotychczasowej znajomości plastycznego materiału, lecz w pierwszym rzędzie chcę zwrócić uwagę na zupełnie wyjątkowe formalne walory dwu odkrytych szczęśliwie zabytków, które zajmą odtąd czołowe niewątpliwie pozycje w historii rzeźby średniowiecznej na ziemiach Polski.

I.

UWAGI BIBLIOGRAFICZNE.

Literatura naukowa ostatniego dziesięciolecia rzadko powracała do fascynującego tematu rzeźby w Polsce XIV stulecia. O trudnościach formułowania już dziś historycznej syntezy w tym zakresie świadczą dowodnie ostatnie opracowania ogólniejszej natury, pióra dyr. F. Koperę (1927 r.) i prof. S. Dettloffa (1932 r.). Wydane w międzyczasie trzy prace dr. A. Brosiga, systematycznego badacza rzeźby gotyckiej w Polsce, sporadycznie tylko dotyczą interesującego nas okresu XIV wieku, dźwięczy w nich przytem nuta stanowczo za wysokiego respektu dla artystycznej ekspansji Śląska i autonomiczności jego sztuki. Przypisywanie niemal en bloc przeważającej większości zabytków Wielkopolskiej rzeźby z lat 1400 — 1450 śląskim warsztatom budzi uzasadnione obiekcje — zwłaszcza, gdy wchodzi w grę obiekty tak indywidualne, jak np. triumfalny krucyfiks Katedry gnieźnieńskiej, fundacja Jakóba z Sienna, wykonany niewątpliwie pod wpływem włoskiego pierwowzoru¹⁾, lub też krucyfiks kościoła w Szamotułach. Wydany przez Kopere i Kwiatkowskiego katalog rzeźb Krakowskiego Muzeum Narodowego posiada ściśle analityczno-inwentaryzacyjny charakter, i jako taki nie wchodzi w zakres niniejszych rozważań. Najważniejszą bodajże pozycję w tej literaturze stanowi zatem mała broszurka A. Misiążanki, stawiająca we właściwym świetle

zagadnienie stylistycznej genezy sarkofagu Władysława Łokietka, przez przekonywujące związanie go z nagrobkami Marburga i Bielefeldu²⁾). Bardzo prawdopodobne przypuszczenie autorki co do obecności w Krakowie kamieniarskiej korporacji z Hesji należałoby przecież nieco skorygować. Stylistyczna zależność krakowskiego nagrobka od heskich sarkofagów może świadczyć wprawdzie o pewnym naśladownictwie, wszakże nie heskich lecz nadreńskich wzorów: bielefeldzki bowiem nagrobek Ottona XII von Ravensburg i jego żony jest dziełem kolońskim, zwiazanem z warsztatem Mistrza wielkiego ołtarza katedry kolońskiej, jak to wykazał ostatnio Kutter³⁾). Owe kolońsko-nadreńskie (a nie heskie) relacje królewskiego sarkofagu będą zjawiskiem symptomatycznym dla dziejów naszej kultury artystycznej XIV st. Niepodniesiony jak dotąd fakt ten jest przecież zjawiskiem nieodosobnionem, co powoduje, że prędzej czy później problem udziału Nadrenji i jej terytorjalnych satelitów w polskiej plastyce XIV w. wypłynie na porządek dzienny. Obecny artykuł dotyka poniekąd tej kwestji.

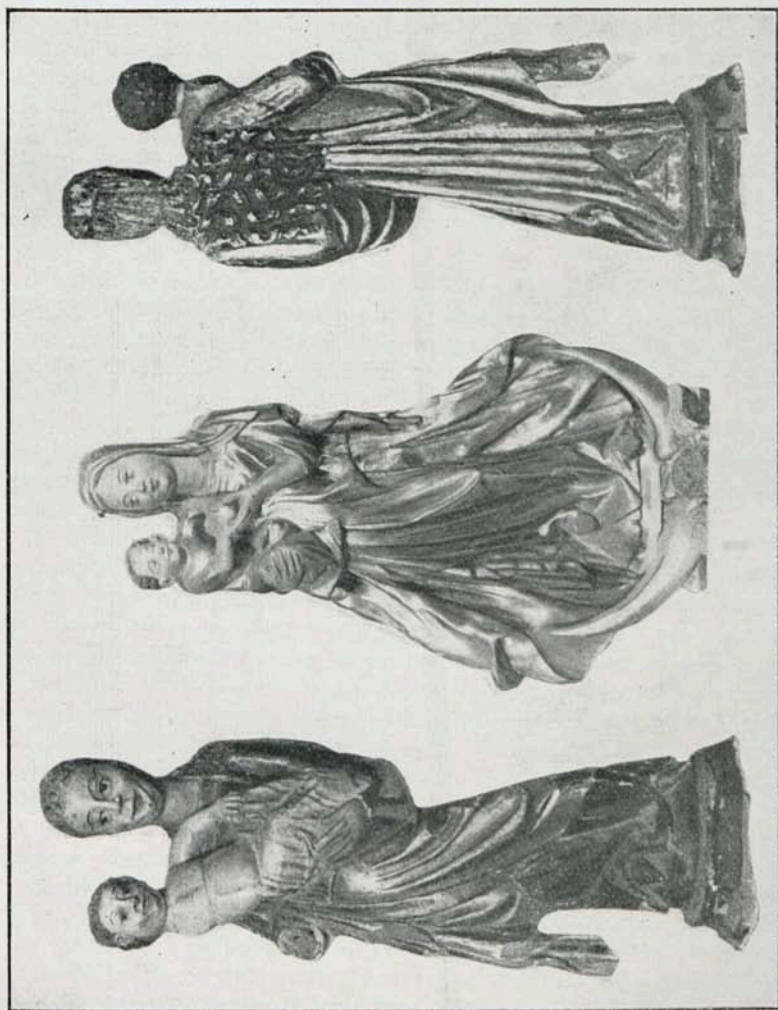
Przedstawione poniżej nowe materiały do dziejów plastyki Wielkopolski i Pomorza wiążą się z jednej strony z zagadnieniem produkcji warsztatowej w średniowieczu, przedewszystkiem jednak, są one szczęśliwym zbiegiem okoliczności nowym, wysoce wartościowym formalnie wkładem do dziejów indywidualnych rozwiązań wczesnogotyckiej plastyki na ziemiach Polski, zasługując jako takie na niejednokrotnie jeszcze omówienie.

II.

OPIS MATERJAŁU ZABYTKOWEGO.

a. Krucyfiks triumfalny ze Starogardu (ryc. 5 i 7). W lipcu b.r. udało mi się odnaleźć na strychu kościoła farnego w Starogardzie szczątki wczesno-gotyckiego triumfalnego krucyfiksu, w postaci pozbawionego obu rąk, pozatem jednak zachowanego stosunkowo nieźle torsu Chrystusa. Brakujące ramiona dadzą się być może jeszcze odszukać w dalszych zakamarkach kościoła. Zachowany szczęśliwie tors Zbawiciela uszkodzony jest dość głębokiem pęknięciem, przebiegającym począwszy od szyi aż po dolną granicę prawego uda. Ogólna wysokość figury wynosi 2.06 mtr. Materiałem jest miękkie drzewo, oklejone niegdyś, przynajmniej na delikatniejszych partjach (twarz, szyja) gruntowaniem i polichromowaniem następnie płótnem. Nieznaczne ślady polichromji datują się już z czasów późniejszych, zachowało się natomiast dobrze pierwotne zagruntowanie rzeźby. Korona cierniowa wykonana została z konopnego sznura.

Zachowany kanon statuaryczny obfituje w tradycje romańskie. Chrystus przedstawiony jest z głową pochyloną na prawe ramię, z frontalnie opracowanym torsem i lekko rozchylonych kolanach sztywnie wyprężonych nóg, o stopach przybitych jedna przez drugą. Charakter aktu utrzymany jest w typie kostniejącego już ciała. Modelunek rozwija się płasko, często posługując się



1.

2.

3.

Ryc. 1. Warszawa, Muzeum Narodowe, Madonna z okolic Kalisza, ok. 1390.

Ryc. 2. Obozin. Madonna z ok. 1390 r. (uzupełniona w XVII w.), Ryc. 3. Rewers figury 1.

fol. dr. M. Walicki.

formą rytmiczną. Gros archaicznego wyrazu skupia się w interpretacji czaszki oraz partji brwi i oczu, które przy pewnym aspekcie (ryc. 5) sugerują wrażenie rzeźby romańskiej.

b. Tronująca Madonna Klasztoru w Ołoboku (ryc. 6 i 12). W czerwcu 1931 r. na strychu kościoła po-cysterskiego w Ołoboku pod Kaliszem odnalazłem, łącznie z wycieczką Koła Historyków Sztuki S. U. W., znacznych rozmiarów posąg tronującej Madonny z Dzieciątkiem. Matka Boska przedstawiona jest siedząco „in throno” z Dzieciątkiem, podtrzymywanem na prawem rękę. Najświętsza Matka siedzi nieruchomo, w pozycji silnie podanej ku tyłowi i wydatnie wysuniętem łonem. Przybrana jest w obcisłą na piersiach suknię, suto sfaldowaną począwszy od partji brzucha i przewiazaną wąskim paskiem ze zwisającym pośrodku spływem. Układające się na podobieństwo doryckiego kanelowania fałdy na łonie Madonny przechodzą w eurytmiczne miękkie zespoły draperji, których forma uwarunkowana jest ruchem rozsuniętych wydatnie kolan. Całą postać okrywa płaszcz; przybranie głowy (w postaci welonu lub niskiej korony) uległo zniszczeniu. Dzieciątko odtworzone jest w pozycji stojąco-kłęczącej ze skrzyżowanemi nogami i twarzą zwróconą ku Matce; przybrane jest w długą sukienkę.

Rzeźba wykonana została w drzewie lipowem, oklejone częściowo płótnem gruntowanem przed polichromją. Wysokość figury, będącej zapewne figurą wotywną, wynosi 108 cm. Z tyłu rzeźba jest wydrążona, aczkolwiek ogólna zasada kompozycyjna jest przeprowadzona pod znakiem obrotowości. Stan zachowania wykazuje proces daleko posuniętego dzięki robakom zniszczenia. Utrącone są ponadto obie dłonie i jedna ze stóp Jezusa, oraz lewa ręka Madonny. Szaty Madonny i Dzieciątka są pozłożone — podbicie płaszcza Matki Boskiej zachowało pierwotną jak się zdaje polichromję barwy modrej, obecnie przechodzącej w seledyn.

c. Madonna kręgu „Mistrza Madonn na Lwie” z Obozina (ryc. 2). W bocznym ołtarzu kościoła filjalnego w Obozinie znajduje się posąg gotyckiej Madonny uzupełniony w sposób interesujący w dobie baroku. Sama figura należy do typu śląskich figur „Mistrza Madonn na Lwie”; znana ich redakcja kompozycyjna zwalnia od szczegółowego na tem miejscu opisu; przejęta w silnym kontrapoście Madonna podtrzymuje prawą ręką siedzące na niej Dzieciątko, nagie do pasa — lewą wręcza mu jabłko. Strój Madonny, wskazuje na dworską modę XIV w. Przeróbki XVII w. zaznaczyły się w dodaniu suto pofaldowanego płaszcza, który sprowadza kompozycję całej bryły do formy trójkąta, oraz w przeróbce jak się zdaje welonu i cokółu. Figura wykonana jest z drzewa, przyczem pozłota szat oraz karnacja obu twarzy uległy przemalowaniu. Stan zachowania dobry.

d. Madonna kręgu „Mistrza Madonn na Lwie” w Muzeum Narodowem w Warszawie (ryc. 1 i 3). Figura z drzewa, oklejona gruntowanem płótnem, wysokość 66 cm. pochodzi z okolic Kalisza. W zbiorach Muzeum znajduje się od 1931 r. Kompozycyjnie różni się od poprzedniej bardziej poziomym układem torsu Dzieciątka. Zachowana stosunkowo nieźle — brak stóp Chrystusa i prawej dłoni oraz włosów Madonny. Polichromja olejna, późniejsza. Czerwony kolor ciżem Matki Boskiej i cokółu, oraz granatowa barwa Jej sukni są powtórzeniem zapewne pierwotnej tonacji.

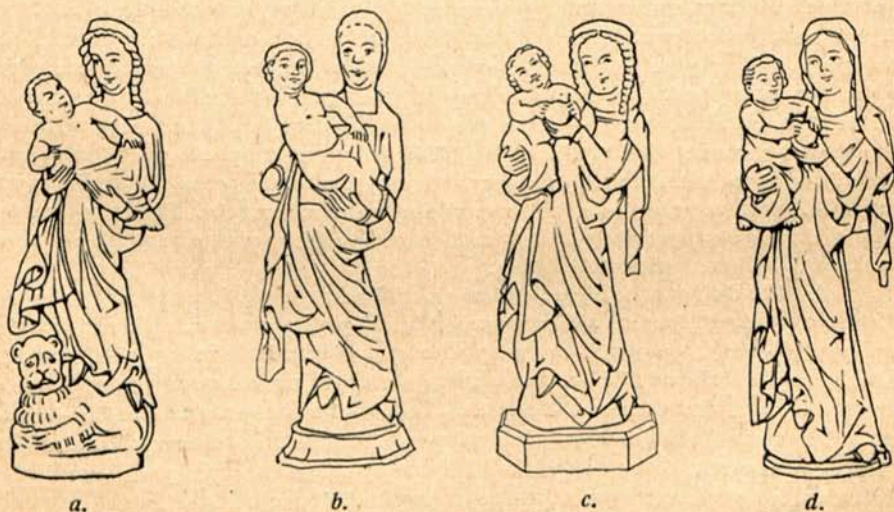
e. Fragment Koronacji N.M.P. w Łalkowych. Nad wejściem w murze cmentarnym kościoła w Łalkowych umieszczona jest za szkłem figura siedzącego Chrystusa ze sceny Koronacji NPM. Bliższe zbadanie jej jest niemożliwe. Ogólna redakcja jest utrzymana w typie śląskich rozwiązań tego tematu około 1400 r. Polichromja późniejsza.

III.

UMIEJSCOWIENIE ZABYTEKÓW W CZASIE I PRZESTRZENI.

a. W kwestji warsztatu „Mistrza Madonn na lwie”. Analiza wyszczególnionych rzeźb nie w jednakowo pełnym stopniu może być przeprowadzona. Najmniej trudu nastęrczają Madonny z Obozina i z Muzeum Warszawskiego; zbadanie ich prowadzi bez żadnych wątpliwości do umiejscowienia obu figur w grupie t. zw. „Mistrza Madonn na lwie” około 1390 r. Znany jest cały szereg Madonn tego typu rozsianych na terenie Śląska i ziem Zakonu Krzyżackiego, oraz sporadycznie już Wielkopolski i Zachodniej Małopolski. W śląskiej grupie czołową pozycję stanowi Madonna z Hemsdorf (circa 1340) oraz pochodząca już z czasów późniejszych (circa 1390) Madonna z kościoła św. Marji Magdaleny we Wrocławiu⁴⁾. Na terenie Pomorza najważniejszym zabytkiem jest niewątpliwie rzeźba z Ladekopp (circa 1330) i Bärwaldu. Znana jest ponadto z niedostatecznego opisu u ks. Friedricha Madonna z Piaseczna (w pow. Gniewskim). Z drugiej strony dr. Brosig opublikował był niedawno interesującą rzeźbę tego typu z Inowrocławia⁵⁾ oraz trafnie zaliczył do tej grupy wydaną uprzednio przez K. Stępowską⁶⁾ Madonnę ze zbiorów prof. Mehoffera.

Przez przeoczenie zapewne dr. Brosig, inwentaryzując zabytki Obozina⁷⁾, przeoczył tamtejszą figurę tego typu, ujawniającą bezpośredni związek z omawianym warsztatem i będącą nieomalże



Ryc. 4. Schemat kompozycyjny figur „Madonny na lwie” z lat ok. 1390. a. Madonna z kościoła św. Marji Magdaleny we Wrocławiu; b. Madonna z Muzeum Narodowego w Warszawie; c. Madonna z Inowrocławia; d. rekonstrukcja figury z Obozina.

repliką figury Inowrocławskiej (por. zestawienie schematów figuralnych tego warsztatu na ryc. 4). Usunięcie dodanego w XVII w. płaszcza, przeprowadzone na rysunkowej rekonstrukcji (ryc. 4 d) poucza nas w tym względzie dostatecznie. Bliska, acz nieco odmienna od poprzedniej jest Madonna z Warszawskiego Muzeum, nawiązująca zwłaszcza do Wrocławskiej figury z kościoła św. Marii Magdaleny. Różni się ona, jak zaznaczyłem to już wyżej, odmienną pozycją Dzieciątka, bliższą wzorom francuskim, oraz brakiem draperyjnego festonu u lewego przedramienia.

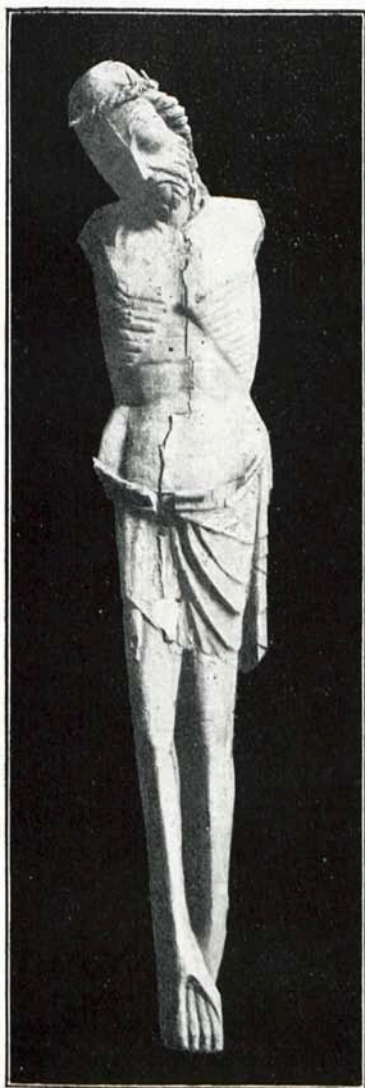
Dyskutowana wielokrotnie sprawa tego warsztatu zwalnia od obowiązku szerszego omawiania jego produkcji. Związek publikowanych tu figur z analogicznymi figurami ze Śląska jest oczywisty. Nasuwa natomiast pewne obiekcyjne lokalizacja tej pracowni na samym Śląsku⁸). Niewątpliwie, rzeźby wyodrębnione przez Wiese'go w grupę Madonn na lwie — posiadają wspólne znamiona formalne — skala wszakże zachodzących w nich jednocześnie różnic jest dostatecznie rozwinięta. Przykładem chociażby Madonny z Wielko- i Małopolski, różniące się niejednym szczegółem między sobą. Ostatecznie, nie mamy wystarczających dowodów do podkreślania na każdym kroku artystycznego prymatu prowincji Śląskiej nad królewskim, bądź co bądź Krakowem. Różnice, obserwowane w poszczególnych figurach są moim zdaniem dostatecznie sprecyzowane, by móc przekonywująco mówić o autonomicznym procesie powstawania tych dzieł. Zdaje się być natomiast faktem niekwestjonowanym istotna wspólnota stylistyczna tych figur, uwarunkowana ramami czasu i przestrzeni, uzależniona zaś genetycznie od nieznanego narazie bliżej pierwowzoru, którego szukać należałoby raczej w Austrii i Czechach. Może warto jest przypomnieć na tem miejscu publikowaną przez Kieslingera „Madonnę na lwie” (ca 1380) z Salzburga, dzieło jak dotąd, o ile mi wiadomo, nie brane pod uwagę przy rozważaniach nad źródłami stylu tych figur, mimo późnej stosunkowo daty powstania. Wybitnie warsztatowy charakter tej seryjnej niejako produkcji, wytwarzającej w pierwszym rzędzie obiekty dewocyjnego kultu, usposabiają do wysunięcia wślad za Wiese'm hipotezy o istnieniu jakiegoś modelu: wysoka wartość artystyczna salzburskiego posążku, nie mającego zresztą nic wspólnego z produkcją śląską poza schematem kompozycyjnym, zmusza do zwrócenia baczniejszej uwagi na kraje austriackie, jeśli się zważy zwłaszcza popularność ich wpływów w sztuce środkowo-europejskiej, i to zarówno formalnych, jak i ikonograficznych.

b. Zagadnienie produkcji warsztatowej w gotyku. Znaczenie produkcji Śląska. Gospodarcza struktu-

ra gotyku, jak wiadomo, znalazła plastyczne swe odbicie w sztuce gotyckiej¹⁰); co ważniejsza jednak, ustrój ekonomiczny, zwłaszcza we wschodniej Europie wczesnego średniowiecza, wytworzył naturalne arterie korespondencyjne, które dokonywała się wymiana ludzi oraz eksport gotowych już dzieł sztuki. W miarę poznawania zabytkowego materiału coraz rzadziej skłonni jesteśmy stwierdzać nasycenie poszczególnego terenu dziełami określonego stylistycznego kierunku: rozluźniają się ramy, izolujące dotąd grupy mało wartościowych formalnie obiektów wyłącznie w orbicie szczupłego terytorium, którego mają być plastyczną osobliwością, przywraca się natomiast znaczenie autonomiczności procesów twórczych. Niewątpliwie mamy niejednokrotnie do czynienia z importem gotowych już „fabrykatów artystycznych” i rola Śląska w tym względzie dla ziem północno-zachodniej Polski jest bardzo doniosła. Ilustruje ten fakt cały szereg zabytków plastyki gotyckiej, jak chociażby wspomniana uprzednio rzeźba z Lalkowych, lub niedawno odkryte dwie Piety z Drobina na Mazowszu¹¹) i z Sokolnik w powiecie wieluńskim¹²). Pamiętać jednak należy o przypadkowym często charakterze podobnego importu dzieł sztuki, nie zawsze uwarunkowanego morfologią historycznych procesów, na co zresztą zwróciłem już uwagę na innym miejscu¹³), oraz o zupełnej możliwości powstawania pokrewnych formalnie lecz drugorzędnych nieraz obiektów jednocześnie na odległych od siebie terenach; będą to dzieła równoległe niejako, chociaż w swoisty sposób interpretujące określone plastyczne i kompozycyjne archetypy. „Wpływologia” pojmowana jako naukowe kryterium analizy prowadzi niejednokrotnie do paradoksów. W rezultacie stajemy się świadkami rewindykacji na rzecz niemieckiego lub czeskiego pogranicza pomniejszego nawet znaczenia dzieł sztuki¹⁴), mimo, że powstanie ich na ziemiach gotyckiej Polski jest conajmniej tak samo uzasadnione.

W przeciwstawieniu do warsztatowego charakteru omówionych tu rzeźb dwa dalsze obiekty przedstawiają się nam jako indywidualne dzieła sztuki o nienapotykannej bodajże dotąd w Polsce skali form artystycznych. Ów wysoki poziom formalny powoduje ze swej strony szereg zupełnie nowych zagadnień w zakresie interpretacji samego zabytku.

c. Romanizm i gotyk w krucyfiksie Starogardzkim: jego francuskie relacje. Chronologicznie pierwsze miejsce zajmuje krucyfix ze Starogardu. Pojęciowo tkwi on jeszcze w atmosferze sztuki XIII stulecia. Mówi wyraźnie o tem jego głowa, o wydatnych reminiscencjach ekspresji francuskiej plastyki katedralnej (Reims)¹⁵); jej wyraz psychiczny sugeruje wrażenie łagodności cierpienia, które przy całej swej wewnętrznej dynamice



Ryc. 5. Starogard. Krucyfiks triumfalny z pocz. XIV w.



Ryc. 6. Ołobok. Madonna z pocz. XIV w.



*Ryc. 7. Starogard. Głowa Chrystusa
z triumfalnego krucyfiksu.*



Ryc. 8. Ołobok. Głowa Madonny.

fol. dr. M. Walicki



(partje czoła i oczu) nie rozkłada fizycznej tkanki, i nie prowadzi jeszcze do manjerystycznej, anti-fizjoplastycznej ekspresji. Ponadto podkreślony tu został wyraźnie typ fizycznej urody, pokrewny koncepcji „Le Beau Dieu”, prawie zmysłowej w swym dalekiem od mistycyzmu ujęciu. ETHOS francuskiej sztuki tomistycznego okresu leży u podstaw tej koncepcji¹⁶): wszakże patetyczna interpretacja czaszki i partii podocznej, dostrzegalna zwłaszcza przy widoku pełnej figury, mówi o przeżyciu tej wizji artystycznej przez Niemca, prawdopodobnie nadreńczyka, jakby wskazywało na to szereg analogii sięgających romańskiego jeszcze okresu (ryc. 7)¹⁷).

W pewnej dysproporcji z traktowaniem głowy pozostaje tors Ukrzyżowanego. Płasko modelowany, przeprowadzony w myśl swoich rozumianej tektoniki, przypomina reliefowe ujęcia figur portallowych. Przestrzenna vibracja tego aktu jest zredukowana do minimum. Od skomplikowanych nuanse'ów płaszczyzn głowy odcina się wyraziście sympliczna rytmika klatki piersiowej o zbiegającym się wysoko trójkącie żeber, schematycznie zakreślony brzuch, oraz płaska szerokość bioder, ograniczonych łagodnym spływem ujętego po bokach perizonjum¹⁸). Płaskie i chude nogi, rozchylone w lekkim rozkurczu między kolanami, zakończone są pojętymi umownie, nakształt pletwy, stopami. Stylizacja form organicznych, zapoczątkowana dość kompromisowo w potraktowaniu zasadniczych brył maski twarzowej — tutaj osiąga swe crescendo plastyczne. Całość, oglądana zwłaszcza pod pewnym kątem widzenia (równolegle do pochylenia głowy Chrystusa) sprawia wrażenie romańskiego triumfalnego krucyfiksu, aczkolwiek upięcie perisonjum, oraz układ zarostu mówią już o początkach XIV stulecia¹⁹).

Krucyfiks starogardzki, pominięty w inwentaryzacji Heisego, oraz w późniejszych polskich opracowaniach (ks. Makowski) wydaje mi się być dziełem pierwszych lat XIV w. wykonanem przez miejscowego, północno-niemieckiego rzeźbiarza starszej generacji, wyszkolonego we Francji lub conajmniej w Nadrenji²⁰). Na terenie Pomorza jest to niewątpliwie najważniejsza pozycja w zakresie plastyki wczesno-gotyckiego okresu. Podniesiona przez Hedickiego ogólnikowość pojęć „romański”, i „gotycki” w odniesieniu do rzeźby średniowiecza — przychodzi tu na myśl ze szczególną siłą²¹). Podpadając w zasadzie pod hedickowską klasyfikację rzeźby romańskiej (monumental Steinmassenstil) chronologicznie przecież krucyfiks starogardzki lokuje się w okresie „mistycznego kierunku” (1300—1350), czemu znów zaprzecza z kolei jego wyraz plastyczny.

Przyjmując mimo wszystko terminy znanego niemieckiego metodologa, musimy uznać w naszym krucyfiksie produkt sztuki gotyckiej²²) (powstał on bowiem już po r. 1200), przyczem powin-

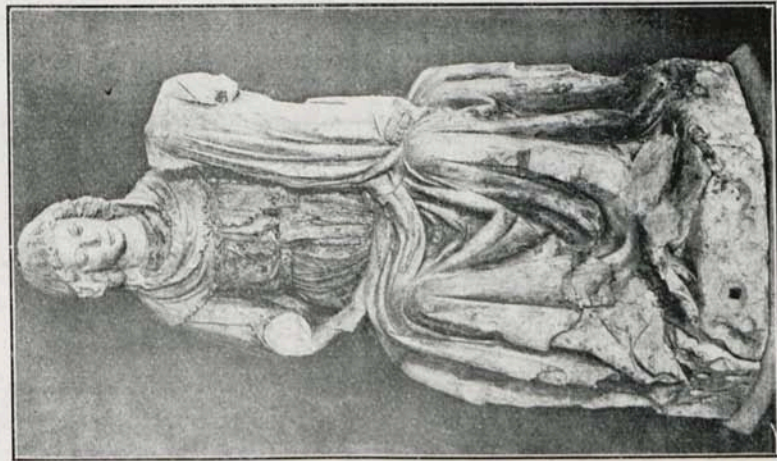
cjonalny być może anachronizm stylistyczny rzeźbiarza znalazł swój wyraz w redakcji torsu, podczas gdy jednocześnie piękna głowa Ukrzyżowanego, pomyślana nawskroś modernistycznie dla swego czasu, mówi wyraźnie o przekroczeniu przez autora doby „ludzi Staufenskich”.

Enigmatyczny dziś jeszcze rodowód form starogardzkiego krucyfiksłu świadczy jednak dowodnie o samodzielnej twórczości Prusa w zakresie plastyki wczesno-gotyckiej, zbytnio jak dotąd anektowanej na rzecz Śląska i Westfalji. O lokalnych możliwościach tego północno-niemieckiego stylu świadczyć może wielki krucyfiks katedry w Doberan²³). Interesującą byłaby możliwość odkrycia z czasem pośrednich ogniw pomiędzy tym niepospolitym dokumentem sztuki pomorskiej a późniejszymi już (ca 1400), choć należącymi do tej samej linii rozwojowej, śląskimi krucyfiksami z wrocławskich kościołów św. Marji Magdaleny i św. Elżbiety²⁴).

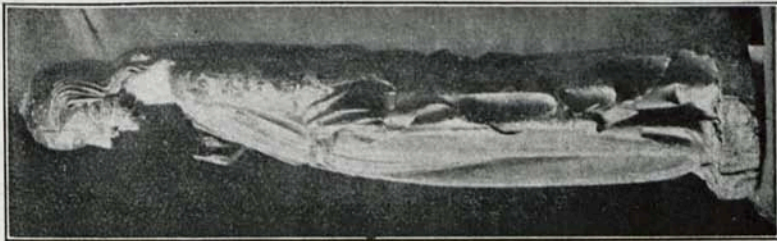
d. Tronująca Madonna z Ołoboku w świetle sztuki francuskiej i niemieckiej. Na bardziej pewny grunt wstępujemy przy próbie analizy drugiego niepospolitego dzieła wczesno-gotyckiej rzeźby, jakim jest posąg siedzącej Madonny z dawnego klasztoru Cystersek w Ołoboku pod Kaliszem. Czas jego powstania przypada jak sądzę na lata około 1320. Skłonny jestem widzieć w nim dzieło rzeźbiarza wykształconego w szkole górno-frankońskiej, który wykonał swą rzecz pod wpływem podobnych francuskich kompozycji (np. S. Germer), osiągając przez to rezultat bardzo zbliżony do analogicznych niemieckich parafraz, jak np. słynna Madonna z Maulbronn²⁵) i z Klosterneuburga (około 1320 r.)²⁶). Silny francuski kościec, tkwiący w statuarycznym kanonie tej rzeźby powoduje szereg dość przypadkowych w zasadzie analogii w całym kręgu sztuki nadreńskiej oraz południa i środka Niemiec²⁷). Ważniejsze jeszcze pokrewieństwa dostrzegamy w posagu siedzącej Madonny z Konstancji, wykonanej w pierwszej połowie XIV w. w rozmiarach bliskich do naszej figury (0,95 mtr.)²⁸). Przy zachowaniu ogólnej redakcji, właściwej niemieckim pochodnym Madonny z Maulbronn, obserwujemy tu szereg fascynujących zbieżności, z których najważniejszą, obok bardzo bliskiej interpretacji łona Madonny i gry materji na kolanach, będzie motyw Dzieciątka w długiej sukience, umieszczonego ze skrzyżowanymi nogami na prawem kolanie Matki. Bodajże włoski motyw skrzyżowanych nóg²⁹) (Madonna G. Pisano z Padewskiej Areny — 1305 r.!) łącznie z antykizującą manierą drapowania sukni Jezusa zbliżają w sposób wymowny obie te rzeźby od strony kompozycyjnej. Związek z posągiem z Konstancji ustala dla naszej figury częściowe wpływy szkoły Bodensee, najważ



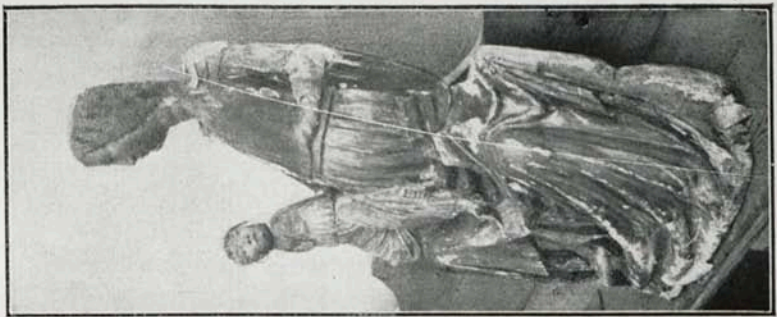
9.



10.



11.

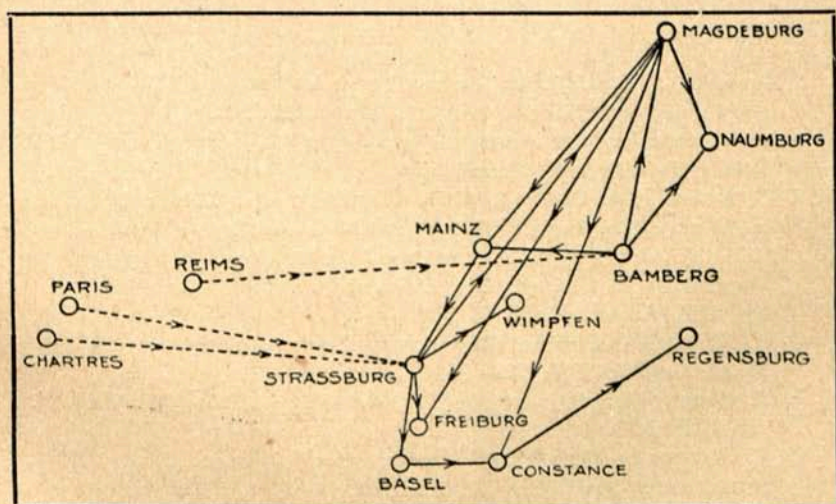


12.

Ryc. 9. St. Germer, Madonna z ok. 1300 r. Ryc. 10. Klosterneuburg, Madonna z ok. 1320 r. Ryc. 11. New York, Metropolitan Museum. Ś. Jakób młodszy z lat 1265—80. Ryc. 12. Otobok, Madonna z lat 1320 (ryc. 9 i 10 w/g. R. Ernsta, ryc. 11 w/g. J. Rorimer).

niejszego bodajże ośrodka drewnianej rzeźby gotyckiej XIII w. w Niemczech³⁰⁾.

W poszukiwaniu źródeł stylu ołobockiej Madonny zatrzymujemy się na górnej Frankonii i saskiem pograniczu. Odnajdziemy i na tem terytorjum zauważone przez nas uprzednio analogie kompozycyjne, jak np. figura św. Anny Samotrzeciej, znajdująca się wprawdzie w Stralsundzie, niemniej jednak opublikowana przez Schmitt'a jako dzieło magdeburskie z lat około 1300³¹⁾. Przede wszystkim jednak na terenie tym między Magdeburgiem i Bambergiem obserwujemy ożywioną produkcję artystyczną o cechach formalnych jak najbardziej bliskich naszej Madonnie³²⁾. Fascynujący układ szeroko rozłożonych płaszczyzn twarzy ołobockiego posągu, o wyodrębnionych kościach policzkowych i specyficznym modelunku ocznej orbity, nadającej obliczu Madonny wyraz maski buddyjskiej, są to wszystko komponenty znane z plastyki magdeburskiej; obserwować możemy je najdokładniej w interpretacji głowy posągu Jakóba mniejszego, znajdującego się w zbiorach Metropolitan Museum w New Yorku. Rzeźba new-yorska, określona przez Rorimera³³⁾ jako dzieło magdeburskie z lat 1265 — 1280 wykazuje mojem zdaniem specjalnie bliskie analogie stylistyczne: widzimy tu identyczny co i na figurze z Ołoboku gładki spływ równej płaszczyzny piersi, wydatne podanie się ku przodowi dolnej partji torsu, kanelurę fałd na partji brzucha, oraz ów charakterystyczny profil z wysuniętym kształtem ust i wnikliwym zarysem szyi. Odmienna nieco mimika linji, widoczna w zdynamizowanym przez rozsuniecie



13. Wykres oddziaływania plastyki francuskiej na niemiecką w XIII w. (wg. J. Rorimera).

kolan układzie fałd Madonny, przywodzi z kolei na myśl podobne tendencje w katedralnej plastyce Bambergu. Zależność stylistyczną rzeźb Magdeburga od Bambergu wykazał był jeszcze przed Rorimerem Dehio³⁴): utrwała się ona na kanwie wzajemnych relacji ówczesnych środowisk niemieckiej sztuki monumentalnej z katedralną plastyką Francji XIII w., w pierwszym rzędzie z Reims (por. ryc. 13).

Reasumując, widzimy w posągu Tronującej Madonny ołobockiego klasztoru niepospolite dzieło sztuki pierwszych lat XIV stulecia (ca 1320) powstałe w promieniu oddziaływania sztuki magdebursko-bamberskiej, trawestującej wzory francuskie (Ile de France³⁵). Styl naszej figury można wślad za Weigertem określić jako „schlaffe Stil”³⁶) tak znamienity dla swej generacji. Nie umiem ustalić narazie, czy mamy tu do czynienia z importem zaniesionym na śląskie pogranicze, czy też z dziełem wykonanym na miejscu. Okolicznością potwierdzającą do pewnego stopnia wynik stylistycznej analizy jest fakt sprowadzenia cysterek do Ołoboku z Bambergu, via Trzebnica³⁷). Sprowadzone do swego nowego klasztoru mniszki niemieckie lub ślązaczki utrzymywały niewątpliwie stosunki ze swym macierzystym klasztorem i owocem tych relacji mógł być import cennego posągu. Nie był to zresztą jedyny przykład z artystyczno-kulturalnego kontaktu Śląska z wielką filo-francuską sztuką Saksonji i Frankonji: mówił o tem niegdyś plastycznie zaginiony już dziś nagrobek Piotra Własta i jego żony we Wrocławiu, wzorowany na wspaniałej parze posągów margrafa Ekkeharda i księżny Utty z portalu Naumburskiej katedry³⁸).

PRZYPISY:

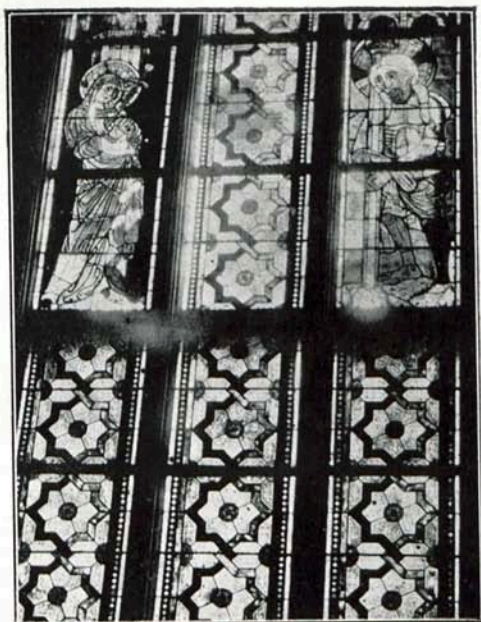
1. Prof. ks. S. Dettloff: *Dzieje rzeźby w Polsce do XVIII w.* Wydawnictwo zbiorowe „Sztuka Polska”. Warszawa 1932.
2. A. Misiąganka: Kilka uwag o grobowcu Łokietka. Kraków 1929, odbitka z Przeglądu Powszechnego.
3. P. Kutter: *Die Grabmäler der Werkstatt des Kölner Domhochaltarmeisters in der ersten Hälfte des XIV Jh.* Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 1928, V, 13; cf. ponadto w kwestji klasyfikacji tej grupy stylowej nagrobków H. Weigert: *Die Stilstufen der deutschen Plastik vom 1250 bis 1350.* Marburg 1927, 55.
4. E. Wiese: *Schlesische Plastik vom Beginn des 14 bis zur Mitte des 15 Jh.* Leipzig 1923, 23 — 25.
5. A. Brosig: *Rzeźba gotycka 1400 — 1450.* Bibl. Zab. Wielkop. II. Poznań 1928, 8.
6. K. Stępow ska: *Trzy zabytki snycerstwa polskiego.* Spraw. Kom. Hist. Sztuki. Kraków 1914, t. IX, CLXXXIII.
7. A. Brosig: *Plastyka gotycka na Pomorzu.* Zapiski Tow. Nauk. w Toruniu, 1929, nr. 3/4, 99 — 100.
8. A. Brosig: *Rzeźba... I. c., 10.*

9. *F. Kieslinger*: Die mittelalterliche Plastik in Österreich. Wien 1926, 63
10. *H. Bechtel*: Wirtschaftsstil des deutschen Spätmittelalters. München-Leipzig 1930.
11. Ks. arcbp. *A. Nowowiejski*: Płock. Wyd. II. Płock s. a., 445.
12. Por. moją notatkę w Biuletynie Naukowym. Nr. 4, 234.
13. *M. Walicki*: Poliptyk kaliski na tle problemu Mistrza ołtarza z Giesmannsdorf. Przegląd Hist. Sztuki. Kraków, Nr. 3/4, 95.
14. Np. posąg św. Barbary z pocz. 15 w. ze zbiorów Wilma, pochodzący z jednego z kościołów krakowskich, publikowany jako robota śląska. *J. Baum*: Die Skulpturensammlung Hubert Wilm. Cicerone, 1927, 755 — 756.
15. Materiał ilustracyjny francuski zgromadzony jest najlepiej w publikacjach *M. Aubert*: La sculpture française au début de l'époque gothique. Ed. Pantheon, 1929 i *P. Vitry*: La sculpture française sous le règne de St. Louis 1226 — 1270. Ed. Pantheon, 1929.
16. Por. rzeźbę z kości słoniowej franc. roboty ze zbiorów Luwru ca 1270 — 1290, przedstawiającą fragment zdjęcia z krzyża, oraz uwagi na ten temat *L. Morgenstern*: Die Ausdrucksbewegung des Schmerzes in der christlichen Kunst bis zum Ausgang der Renaissance. Strassburg 1921, 21 — 22, tabl. VI.
17. Cf. krucyfiks z końca XII w. w kościele św. Jerzego w Kolonii. *P. Clemen*: Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln. Düsseldorf 1916, 360, oraz *E. Lühgen*: Gotische Plastik in den Rheinlanden. Bonn 1921, tabl. 4.
18. Sposób upięcia perizonjum oraz włosów wskazuje na pocz. XIV w. por. reprod. u. *F. Kieslinger'a*: Zur Geschichte der gotischen Plastik in Österreich. Wien 1923, tabl. 13.
19. Cf. archaizujący krucyfiks ca 1340 z Heinrichs. *W. Passarge*: Der Kruzifixus aus H. Cicerone, 1924, 231.
20. Wiemy, że np. Mistrz z Xanten bawił w Prusach w latach 1360/61, cf. Deutsche Städtenbildung und deutsche Kultur im Preussenlande. Königsberg 1931, 132: szereg różnych wiadomości podaje *Brosig*: Plastyka... 1929, passim.
21. *R. Hedicke*: Romanisch und gotisch in der deutschen Plastik. Zeitschrift f. bild. Kunst. T. 60, 1926/27, 214.
22. *R. Hedicke*, l. c., 216, 218.
23. Warsztat prawdopodobnie lubecki z przed 1400, częściowo związany ze stylem Mistrza Bertrama (płaskorzeźby), cf. *M. Brückner*: Die Holzplastik in Mecklenburg (ca 1250 — 1450). Diss. Rostock 1926, 25 — 33, oraz *A. Mathaei*: Die Holzplastik in Schleswig-Holstein bis 1530. Leipzig 1901.
24. *Wiese*, o. c., tabl. LII, LIII.
25. Repr. *Dehio & Bezold*: Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst. Berlin s. a, I, 48: *W. Pinder*: Die deutsche Plastik des vierzehnten Jahrh. München 1925, tabl. 19.
26. *R. Ernst*: Die Klosterneuburger Madonna. Wien 1926, ponadto *F. Kieslinger*: Mittelalterl. Plastik... l. c., 45 — 46 i *Pinder*, opus cit., 21 sq. tabl. 20.
27. *I. Futterer*: Gotische Bildwerke der deutschen Schweiz (1220 — 1440). Augsburg 1930, 19, fig. 5, oraz 32 — 34, t. 30 — 32: madonny z Dallenwi i St. Katharinenthal (1310 — 1320).
28. *M. Schutte*: Der schwäbische Schnitzaltar. Strassburg 1907, 108 — 109,

- t. 9, oraz *I. Futterer*: Die seeschwäbische Holzbildnerei im frühen 14. Jahrh. Das schwäbische Museum, 1928, I.
29. Borgo San Donino (LXIc), Pavia — San Michele (LVIIIc), Verona (LVIIa) Parma (LXIb), Trient (LXIc) etc; por. *R. Hamann*: Die Salzwedeler Madonna. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft. Marburg 1927, III, 134 sq. Interesującym byłoby zbadanie tego motywu pod kątem stosunku do wędrownych motywów antycznych.
30. *J. J. Rorimer*: A monumental German wood statue of the thirteenth century. Metropolitan Museum Studies, t. I, cz. 2, 170. New York 1929.
31. *O. Schmitt*: Die Stralsunder Anna Selbdritt. Baltische Studien N. F., t. XXXIII, z. I. Stettin 1931, 36; wymieniona jest już w r. 1307.
32. Materiał ilustracyjny podaje ważna rozprawa *W. Paatz'a*: Die Magdeburger Plastik um die Mitte des XIII Jh. Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, 1925, 91 — 120.
33. *Rorimer*, opus cit., 163,
34. *G. Dehio*: Geschichte der deutschen Kunst. Berlin 1926, I, 326 sq, oraz *Rorimer*, opus cit. passim.
35. *Ernst*, I. c.
36. *Weigert*: Die Stilstufen... 42 sq.
37. *S. Karwowski*: Klasztor PP. Cystersek w Ołoboku. Rocznik Tow. Przyjaciół Nauk w Poznaniu, XXVI, 1899, 6 oraz *F. Winter*: Die Cisterzienser des nordöstlichen Deutschlands. Gotha 1868 — 71, II, 30.
38. *Ch. Gündel*: Das schlesische Tumbengrab im XIII Jh. Strassburg 1926, 26.

GWIDO CHMARZYŃSKI (TORUŃ) — ŚREDNIOWIECZNE WITRAŻE TORUŃSKIE

Kościół zamkowy w Malborku oraz Muzeum Miejskie w Toruniu przechowują fragmenty dawnych witraży z franciszkańskiego kościoła N. P. Marji w Toruniu. Stan zachowania fragmentów malborskich jest stosunkowo dobry i pozwala w zupełności zrekonstruować kompozycję całego witrażu według pierwotnego układu w toruńskim kościele Marjackim¹⁾. Fragmenty muzealne stanowią jedynie szczątki z dawnego okna zachodniego²⁾. Witraże malborskie przedstawiają dwa różne typy stylistyczne: 1) okno o trójdzielnym układzie w pionowe pasy, zdobione „dywanowym” wzorem geometrycznym z wielkich gwiazd ośmiobocznych, nad którymi to pasami skrajnymi znajdują się przeszło 2-metrowe postacie Matki Boskiej Bolesnej oraz Chrystusa przy kolumnie (ryc. 1) — przedstawia styl starszy; 2) okno o układzie dwudzielnym, w którym ponad kolumną z wzorów roślinnych znajduje się (tylko jedna stara) figura św. Barbary pod baldachimem (ryc. 2), pochodzi z okresu młodszego; 3) fragmenty muzealne wreszcie (ryc. 3 — 5), pochodzące z witraża, złożonego niegdyś z drobnych scen figuralnych, którego



Ryc. 1 — 2. Malbork. Kościół zamkowy. Witraże z kościoła N. M. P. w Toruniu.



Ryc. 3 — 4. Toruń. Muzeum Miejskie. Fragmenty witraży z kościoła N. M. P.

jednak obecnie — mimo pewnych wskazówek Heisego³⁾ — nie można teoretycznie zrekonstruować, reprezentują stopień stylistyczny, współczesny witrażowi z św. Barbarą. Niepublikowane dotychczas witraże powyższe stanowią ważny przyczynek dla poznania źródeł sztuki witrażerskiej na ziemiach Polski i b. ziemiach Zakonu Niemieckiego, tembardziej, że posiadamy obecnie publikacje najważniejszych witraży z Krakowa (kościół Marjacki i dominikański⁴⁾, Włocławka (katedra)⁵⁾ oraz częściowo Chełmna (kolegata — od r. 1889 również w Malborku)⁶⁾. Wszystkie datowane są na 2-gą połowę XIV wieku.

Witraże toruńskie w Malborku interesują monumentalnem ujęciem postaci, umieszczonych u szczytu okien, przyczem akcenty pionowe tych wielkich figur podkreślone są jeszcze przez baldachimy względnie nisze architektoniczne o bocznych ścianach w kształcie drewnianych konstrukcyj z uskokami, znanych z malarstwa czeskiego 2-iej połowy XIV w. oraz wcześniejszej sztuki witrażerskiej bawarsko-austriackiej⁷⁾. Kościół franciszkański w Toruniu posiadał niegdyś wszystkie okna zdobione witrażami, których wielko-figuralne kompozycje stanowiły godny odpowiednik do bogatego zdobnictwa malarskiego wysmukłych szkarp wewnętrznych kościoła, pokrytych fascynującymi postaciami świętych pod wysokimi architekturami i odzwierciadlających bezpośrednio sugestje czeskich kanonów estetycznych⁸⁾. Sztuka witraży franciszkańskich obraca się w tej samej atmosferze stylistycznej. Datowanie grupy starszej, przedstawiającej M. Boską Bolesną i Chrystusa, zbliża nas do cyklu chełmińskiego (po 1350), wykazującego pokrewne rozwiązanie formalne; bliskie szczególnie jest traktowanie twarzy i kończyn, przyczem jednak postacie toruńskie są postępowe pod względem plastycznego woluminu i rozmieszczenia ich w przestrzeni. Opracowanie ciała Chrystusa niewiele wprowadzie różni się od Ukrzyżowanego w witrażu chełmińskim⁹⁾, ale całość zjawiska toruńskiego, wyraziście ustosunkowanego przestrzennie do kolumny i podkreślenie dobitne logiki plastycznej szat (u M. Boskiej), odbija znacznie od płaszczyznowego ujęcia scen chełmińskich. Nowe zdobycze z południa (Czechy) zadecydowały o rozwoju stylu artysty toruńskiego, młodszego od chełmińskiego, lecz pozostającego w związku genetycznym z warsztatem, działającym dla Chełmna. Postęp ten uwiadacznie niedwuznacznie porównanie toruńskiej „Bolesnej” z chełmińską sceną Golgoty, na której kompozycję niezawodnie oddziaływało karlsztyńskie Ukrzyżowanie mistrza Teodoryka¹⁰⁾. Łączność rozwojowa z Chełmnem pozwala umieścić czas powstania I-iej grupy toruńskiej na okres drugiej generacji, t. j. około 1380, kiedy to kościół franciszkański był już całkowicie gotowy¹¹⁾.

O stopień dalszy posunął się twórca witraża z św. Barbarą. Miejsce „związania” plastycznego, sumarycznie nakreślonych linii szat i bezwyrazowości fizjonomicznej ustąpiło elegancji i rytmicznemu rozmieszczeniu linii fałd, nowemu życiu autonomicznemu szat z jednoczesnym podkreśleniem własnych praw struktury cielesnej oraz „upiększeniu” wyrazu twarzy w myśl kanoniki drugiego stylu karolińskiego. Bliskie więzy stylistyczne tego witraża z wspomnianymi malowidłami na szkarpach (szczególnie z postacią św. Elżbiety)¹²⁾ tegoż kościoła są wymownym świadectwem współpracy jednego warsztatu malarskiego w Toruniu. Stosowanie podobnych baldachimów podkreśla te związki. Witraże typu ostatniego powstały więc w czasie malarskich prac polichromowych w kościele, t. zn. około 1400, przyczem stwierdza się w dziełach tych przyływ nowej fali czeskiej, stwarzającej równocześnie w dziedzinie plastycznej nowy kanon „Pięknych Madonn”.

W warsztacie w którym wykonano witraż z św. Barbarą, powstał także szereg fragmentarycznie zachowanych szyb z Muzeum Miejskiego. Są to siedzące postacie św. Piotra i Pawła oraz dwóch proroków, pozatem św. Marja Magdalena unoszona przez dwa anioły (twarz świętej zniszczona), medaljon z wyobrażeniem św. Jana Ewangelisty (do pasa), prorok z księgą pod baldachimem (fragment do kolan), prorok z koroną (zachowany b. fragmentarycznie do rąk) oraz duża twarz Chrystusa (?). Ostatnie trzy fragmenty należą stylistycznie do I-ej grupy witraża z figurami pasyjnemi. Reszta jest wyrazem nowszego kierunku, reprezentowanego w witrażu z św. Barbarą. Siedzące postacie św. Piotra i Pawła oraz dwóch proroków wkomponowane są w formy rombów, nie pozwalających jednak odtworzyć ich rozmieszczenia w ogólnej kompozycji witraża. Pewne podobieństwa fragmentów tych z krakowskimi witrażami z kościoła Marjackiego świadczą o wspólnej provenjencji stylistycznej (porównać monumentalną twarz Chrystusa (?) z Chrystusem z Wniebowzięcia N. P. Marji w Krakowie¹³⁾, siedzących apostołów i proroków z prorokami w półkolach, otaczających romb ze sceną Narodzenie Chrystusa tamże)¹⁴⁾. Szczególnie interesującymi wskaźnikami równorzędnego oddziaływania centrali czeskiej na twórczość pomorską i krakowską są witraże w krakowskim kościele Dominikanów ok. 1400 (św. Katarzyna)¹⁵⁾ i nasz witraż z św. Barbarą. Młodsza nieco grupa św. Marji Magdaleny jest dla Torunia wymowna na tle rozwiązań tego wdzięcznego tematu w dziedzinie plastycznej i malarskiej na Pomorzu (Gdańsk, Toruń)¹⁶⁾, co wskazywałoby również na pochodzenie miejscowe witraży toruńskich. Na problem miejsca wykonania tych dzieł rzucają interesujące światło medaljony z tegoż kościoła franciszkańskiego (obecnie w Mu-

zeum Miejskim w Toruniu), przedstawiające herby najstarszego patrycjatu toruńskiego¹⁷⁾ i wykonane ok. 1380.

Dzieł toruńskich nie można pod względem formalnym bezpośrednio powiązać z grupą krakowską czy bliższą Włocławską. Wykazany związek rozwojowy z Chełmnem wskazuje na własną egzystencję pomorskich artystów-szklarzy, którą to egzystencję na dworze W. Mistrza można udowodnić archiwalnymi źródłami¹⁸⁾. W okręgu chełmińskiej sztuki obracają się twórcy wcześniejszych witrażów, wykonanych dla zamku malborskiego¹⁹⁾, a linję witrażu z św. Barbarą kontynuuje twórca szyby z monumentalną postacią św. Mikołaja w Lisewie malborskiej ok. 1420²⁰⁾, dzieła o nowym i autonomicznym walorze w przestrzeni okiennej.

O twórczości toruńskiej witrażników świadczy cech szklarski, założony w XIV w., oraz wiadomość o wykonaniu w poł. XV w. witraży przez mistrza toruńskiego Mikołaja dla kościoła parafialnego w Brześciu (Kujawskim?)²¹⁾.

P R Z Y P I S Y:

1. Umieszczono je w oknie północnym obok krucyfiksów oraz południowo przy ścianie zachodniej kościoła zamkowego. *B. Schmid*: Schloss Marienburg in Preussen. Berlin 1928, p. 40—41. Część witraży została w r. 1820 sprzedana do Malborka, część wywieziono około roku 1898 tamże.
2. *J. Heise*: Bau — u. Kunstdenkmäler Westpreussen. II, 2, p. 284/5.
3. *Ibid.* — Resztek witraży we wschodnim oknie kościoła św. Jana nie można było bliżej zbadać z powodu trudnego dostępu; *Heise*, op. cit., p. 259.
4. *Ks. Henryk Brzuski*: Witraże średniowieczne w kościele N. P. Marji w Krakowie. Kraków 1926. *St. Wyspiański*: Witraże dominikańskie. Rocznik Krakowski II (1899), p. 201 sq.
5. *Wł. Stroner*: O witrażu średniowiecznym w Katedrze Włocławskiej. Prace Sekcji Hist. Sztuki i Kult. Tow. Nauk. we Lwowie, I (1929), p. 71 sq.
6. *Heise*, op. cit. II, 1, p. 51 sq., tab. 4—5. *L. J. Fischer*: Handbuch der Glasmalerei. Leipzig 1914, p. 95, tab. 22.
7. *Fritz Burger*: Die Deutsche Malerei. Berlin — Neubabelsberg 1913, t. I, fig. 205 sq.
8. *Hermann Ehrenberg*: Deutsche Malerei u. Plastik von 1350 — 1450. Bonn — Leipzig 1920, fig. 55. *R. Heuer* w Mitteil. d. Copp.-Verein Thorn, 24 (1916), tab. VIII-X. *G. Chmarzyński*: Toruń dawny i dzisiejszy. Toruń 1933, ryc. 63. *M. Walicki* w Studjach do Dziejów Sztuki w Polsce II (1930), p. 88 (malowidła w Jindřichov—Hradec); por. także relacje malowideł toruńskich z monumentalnym pojmowaniem postaci ludzkich do praskich w klasztorze Emaus.
9. *Heise*, op. cit. tab. 5.
10. *Ibid.* — *W. Worringer*: Die Anfänge der Tafelmalerei. Leipzig 1924, fig. 20. Na związku z Pragą wskazał także *Stroner*, op. cit. p. 91 przyp. 2.
11. *Heise*, op. cit. p. 283.
12. *Chmarzyński*, op. cit. ryc. 63 (szkarpa od strony prawej).

13. Ks. *Brzuski*, op. cit. ryc. 3.
14. Op. cit. ryc. 8 i passim.
15. *F. Kopera*: Dzieje Malarstwa w Polsce. Kraków 1925, t. I, fig. 205.
16. Dyptyk w kaplicy św. Jakóba w Gdańskiej Marienkirche (ok. 1430); *Ehrenberg*, op. cit. fig. 67, oraz relief ołtarzowy w kościele św. Jana w Toruniu ok. 1505, *ibid.* fig. 81. Medaljon ze św. Janem Ewang. w Muz. Miejsk. w Toruniu powstał równocześnie z identyczną stylistycznie sceną Marji Magdaleny na witrażu.
17. Pod względem heraldycznym opracowane w *Der deutsche Herold*, 1909, Nr. 12. Również w Chełmnie były tarcze herbowe: „fundatorum stemmata”, *Heise* op. cit. str. 51, przyp. 163.
18. *B. Schmid*: Baukunst u. bild. Kunst zur Ordenszeit, w *Deutsche Staatenbildung u. Deutsche Kultur im Preussenlande*. Königsberg 1931, p. 138.
19. *H. Schmitz*: Glasgemälde des Königl. Kunstgewerbe-Museums in Berlin. Berlin 1923, t. I, p. 14, t. II, p. 3.
20. Die Denkmalpflege in des Provinz Westpreussen — 1910. Danzig 1911, tab. 3.
21. Archiwum m. Torunia, kat. I. 1193. Wiadomości o cechu szklarzy i notatce archiwalnej zawdzięczam p. Dr. Stanisławowi Herbstowi — Warszawa, który zagadnienie cechu szklarskiego w Toruniu omawia w książce swej *Toruńskie Cechy Rzemieślnicze*. Toruń 1933 (w druku). Fotografij witrażów Toruńskich w Malborku użył mi łaskawie p. konserwator Dr. B. Schmid — Malbork.

GWIDO CHMARZYŃSKI (TORUŃ) — OBRAZ UKRZYŻOWANIA Z LIGNÓW NA POMORZU

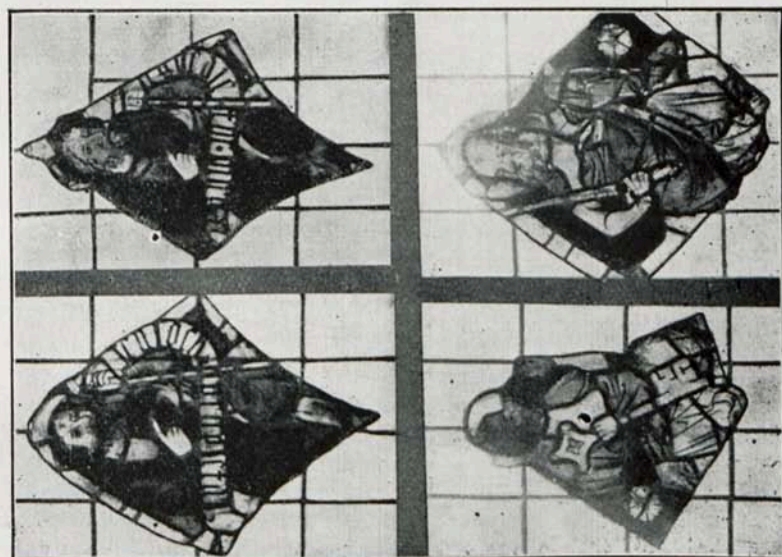
W zbiorach diecezjalnych w Pelplinie (obecnie w Pałacu Biskupim) znajduje się obraz malowany na drzewie dębowym rozmiarów 80 × 130 cm., przedstawiający scenę Ukrzyżowania (ryc. 6). Dzieło to pochodzi z kościoła parafjalnego w Lignowach (pow. tczewski), dokąd miało się dostać w 2-iej poł. XIX w. w darze od pewnego rolnika z wsi okolicznych¹⁾. W r. 1931 został obraz odnowiony po przeniesieniu go do pobliskiego Pelplina.

Kompozycja sceny Golgoty przeprowadzona jest według obowiązującego w końcu XIV i na pocz. XV w. schematu ikonograficznego. Uderza brak krzyżów z łotrami, co nadaje obrazowi większą zwartość, skierowując ruchy i grupy wyłącznie około centralnego punktu krzyża. Krucyfiks wysunięty jest na gładkim tle złotym wysoko poza odcinającą się od złota linię horyzontu, nieśmiało zakrytą grupami postaci akcesoryjnych. Pustą przestrzeń między ramionami krzyża i grupami dolnymi wypełniają dwaj aniołowie o dobrze skonstruowanych linjach skrzydeł, przyczem asymetryczne rozmieszczenie aniołów przeprowadził artysta bardzo umiejętnie

Tabl. X.



Ryc. 6. Pelplin, Muzeum diecezjalne. Obraz Ukrzyżowania z kościoła w Lignowach.



Ryc. 5. Toruń, Muzeum Miejskie. Fragmenty witraży z kościoła N. M. P.

i naturalnie, z jednej strony wobec ich czynności podchwytywania krwi Zbawiciela z boku i z rąk, z drugiej strony wobec rozluźnienia asymetrycznego grup po dwóch stronach krzyża (opadanie konturowej linii górnej grupy po prawej stronie). Ośrodkiem lewej grupy górnej jest niewidomy setnik Longin w otoczeniu pachołków, dworzanina i rycerza, który stanowi równocześnie kompozycyjne przejście do żałobnej grupy Maryj z św. Janem i Marią Magdaleną, obejmującą dół krzyża. Centralną postacią po przeciwnej stronie jest sprawiedliwy setnik z banderolą (niezapisaną), wokół którego rozmieszczono mniejsze zwarte grupki: wyżej po lewej stronie żołnierz z lancą pośród pachołków i rycerzy, po prawej młody rycerz w otoczeniu dwóch uczonych, poniżej starzec i młodzieniec, przysłuchujący się słowom setnika; prawy dolny kąt obrazu zajmuje grupa trzech giermków, z których jeden odwrócony tyłem stanowi repoussoir perspektywiczne dla całej grupy górnej. U podnóża krucyfiksu leży czaszka z piszczelami, powiązana kompozycyjnie rozkwitłą fuksją z białą plamą niżej leżącego psa. Dół pokryty bujną roślinnością. Wszystkie postacie — z wyjątkiem żałobnych świętych osób — odziane są w modne stroje z początku XV wieku. Kompozycja cała jest udanie zrytmizowana grupami, w których rozmieszczeniu znać usilne dążenie do przeprowadzenia naturalnej głębi, podkreślanej miejscami widocznymi skrawkami ziemi ukwieconej, plastyką postaci, wzajemnie zrelacjonowanych gestami głów i rąk oraz pozycjami. Szereg postaci, jak np. rycerz z profilu w długim płaszczu, ślepy setnik, klęcząca przed M. Boską niewiasta z profilu oraz sprawiedliwy setnik, wykazują monumentalizujące tendencje, przyczem znowu inne grupy świadczą o zapożyczaniu się artysty z obowiązujących ogólnie szablonów kompozycyjnych tematu pasyjnego. Obraz interesuje przede wszystkim problematyką, wyrażoną w poszukiwaniu nowych form zdobywania przestrzennego ambiente i naturalizmu indywidualnego szeregu postaci przy równoczesnej myśli idealistycznej, tradycyjnej, objawiającej się w braku pejzażu na dalszym planie, elegancką kaligrafią linearną umownych pól, w nieumiejętności przerwania „ścisku” postaci, który artysta stara się rozwiązać zapomocą perspektywicznych skrótów figur, oraz pseudo-naturalistycznymi rekwizytami roślinnymi, które jeszcze nie stworzyły jedności z ziemią: rośliny posiadają życie własne. Te spostrzeżenia znamionują początki malarskiego naturalizmu północno-europejskiego (poza walniejszemi zdobyczami van Eycków), zdążającego do realizacji Moserów i Multscherów. Okres przełomowy dobitnie podkreślają złote nimby osób świętych i kontury osób graniczących z tłem, które występują jak intarsje silnie skonstrastowane.

W zasięgu dwóch atmosfer artystycznych powstał obraz lignowski: w kręgu sztuki kolońskiej oraz sztuki westfalskiej, w której to ostatniej wysuwa się w tym czasie postać mistrza Konrada z Soest. Zespół i skala kolorystyczna (czerwień, róż, zieleń, niebieski, fiolet i srebrno-popielaty), subtelnie zrytmizowane na całym obrazie, charakteryzują twórczość tego mistrza, z którego form kompozycyjnych i częściowo opracowań formalnych czerpał wzory twórca naszego obrazu²⁾.

Ślady wpływów twórczości westfalskiej i pokrewnej jej hamburskiej na ziemię pruskie w pocz. XV w. wywołują szczególne zainteresowanie obrazem lignowskim: ołtarz św. Trójcy i św. Doroty w gdańskiej Marienkirche stanowią świadectwa zmiany artystycznego frontu na północnym Pomorzu po inspiracjach czeskich³⁾. Główne dzieło mistrza Konrada, ołtarz Ukrzyżowania z Nieder-Wildungen z r. 1404⁴⁾ jest punktem wyjścia dla sprecyzowania stylu naszego obrazu. Pojawienie się dużej ilości obrazów, będących wyraźną parafrazą ołtarza z Nieder Wildungen, na terenach leżących na wschód i sięgających aż do Meklenburgji⁵⁾, jest wymowne dla Ukrzyżowania lignowskiego, stanowiącego zatem ostatnie geograficzne ogniwo wschodnie wielkiego łańcucha rozwiązań westfalskich. Im dalej od centrali, tem więcej formy oryginalne Konrada uzyskują przekształceń, barbaryzacji, aż wreszcie na terenie pomorskim podlegają przemianom nowym, które już należy tłumaczyć miejscowym środowiskiem, ulegającym własnym prawom kształtowania. Przypuszczenie o wykonaniu dzieła lignowskiego na miejscu nabiera cech prawdopodobieństwa na tle zbliżonego formalnie ściennego malowidła Ukrzyżowania w krużganku pelplińskim (ok. 1400)⁶⁾, którego monumentalnie potraktowane osoby towarzyszące, frontalnie rozstawione, nasuwają również myśl o jego westfalskim pochodzeniu. Porównanie figur pelplińskich z predellą wielkiego ołtarza Marienkirche w Osnabruck (banderole!)⁷⁾, Ukrzyżowanego w Pelplinie, Lignowach oraz obrazie Ukrzyżowania w Wallraff-Richartz-Museum w Kolonji Nr. 9 (ok. 1400)⁸⁾, gdzie pojawia się również charakterystyczne tło ciemne usiane gwiazdami, wreszcie pokrewny obrazom pelplińskiemu, lignowskiemu oraz westfalskim (oraz niektórym kolońskim) ogólny etos artystyczny — wskazuje na wspólne źródła malowideł pomorskich. Szereg giottowskich idei plastycznych na obrazie lignowskim potwierdza związki genetyczne tego dzieła z środowiskiem soest'owskim, w którym nieobce były te południowe zapożyczenia, przewiezione drogą bezpośrednich studjów w Burgundji⁹⁾.

Temat Ukrzyżowania pielegnowała szkoła westfalska ze szczególnym zamiłowaniem, opracowując go w wielofiguralnem ujęciu

od najwcześniejszego pojawienia się malarstwa sztalugowego. Ze-stawienie postaci sprawiedliwego setnika z Lignów z tąż postacią na westfalskiem Ukrzyżowaniu w Wehrden (obecnie w Frankfurcie 1360 — 80)¹⁰⁾ pouczy o linii rozwojowej tej charakterystycznej choćby postaci w obrębie regionu. Szereg wspólnych rekwizytów, akcesoryj oraz szczególnych formalnych ujęć i ugrupowań osób w obrazie naszym i dziełach w centrali westfalskiej powstałych wskazuje na genezę jednolitą Golgoty lignowskiej. Pewne naleciałości kołońskie¹¹⁾ są również charakterystyczne dla formowania się stylu Konrada i wogóle malarstwa westfalskiego na przełomie XIV/XV wieku.

Obraz z Lignów jest zmiennym zjawiskiem na Pomorzu wobec współczesnych przemożnych jeszcze infiltracji estetycznych form czeskich na ziemię pruskie; pojawienie się w tym czasie orjentacji zachodniej (m. i. także na częściach dawnego ołtarza wielkiego w kość. Marjackim w Toruniu) wskazuje na przesyt kończących się problemów bohemizujących, które na terytorjum północnoniemieckiem zapłodniły twórczość malarską do nowych rozwiązań autonomicznych, w których orbicie — przy równoczesnej innej zachodniej koniunkturze artystycznej — znalazło się malarstwo westfalskie¹²⁾.

P R Z Y P I S Y,

1. Obraz wymieniają ogólnie: *Heise*: Bau — u. Kunstdenkmäler... Westpreussen, t. I., 4, p. 276; Diecezja Chełmińska. Zarys histor.-statystyczny. Pelplin 1928, p. 274; Ks. *B. Makowski*: Sztuka na Pomorzu. Toruń 1932, p. 64. Obszerniej nieco omówił to dzieło *B. Schmid*: Die bildende Kunst in Preussen zur Zeit des deutschen Ritterordens w monogr. zbior. Die Provinz Westpreussen in Wort u. Bild 2, t. II Danzig 1915, p. 455. Wiadomość o darowaniu obrazu kościołowi lignowskiemu zawdzięczam p. Konserwatorowi dr. *B. Schmidowi* — Malbork.
2. *Schmid*, l. c.
3. *H. Ehrenberg*: Deutsche Malerei u. Plastik von 1350 — 1450. Bonn-Leipzig 1920, p. 84 sq., fig. 70 — 76. *W. Worringer*: Anfänge der Tafelmalerei. Leipzig 1924, p. 276, fig. 91 — 92.
4. *Worringer*, op. cit. p. 200 sq., fig. 62 sq. *Burger — Schmitz — Beth*: Die Deutsche Malerei. Berlin — Neubabelsberg 1917, t. II., fig. 487 sq., p. 393. *H. Karlinger*: Die Kunst der Gotik. Berlin 1928, p. 135, fig. 583. *C. G. Heise*: Norddeutsche Malerei. Leipzig 1918, tab. XIII.
5. Ca 1400 — 1420: Warrendorf i Isselhorst (Landesmuseum Monaster), Darup, Wallraf — Richartz — Museum w Kolonji Nr. 8 a i 367, Paulskirche w Soest, Lambertikirche w Hildesheim, Göttingen (Welfenmuseum w Hanowerze) i t. p. *Burger — Schmitz — Beth*, op. cit., fig. 498 — 502, 513, 515; Katalog Wallraf — Richartz — Museum: Die ältesten deutschen Gemälde 1300 — 1430, cz. I, Köln 1923, fig. p. 43 i 54.
6. *Heise* op. cit. tab. 5 (dla nauki posiada już tylko ta reprodukcja znaczenie, wobec późniejszego fatalnego odnowienia malowidła w pocz.

- bież. wieku). *Ehrenberg*, op. cit. p. 72 niesłusznie doszukuje się wpływów norymberskich. Wskazywanie na środowisko czeskie wydaje się wątpliwe; *Burger — Schmitz — Beth*, op. cit. p. 416. *B. Schmid*: Baukunst u. bildende Kunst zur Ordenszeit, w *Deutsche Staatenbildung u. Deutsche Kultur im Preussenlande*, Königsberg 1931, p. 135, t. 51, widzi wpływy środkowo-reńskie, stwierdza jednak przytem własny styl malowidła.
7. *Burger — Schmitz — Beth*, op. cit. fig. 506.
 8. Katalog Wallraf — Richartz — Museum, op. cit. fig. 50.
 9. *Worringer*, op. cit. p. 213.
 10. *K. Schaefer*: Ein Kalvarienberg d. XIV. Jh aus Wehrden an der Weser. *Ztschr. f. bild. Kunst* LXI, 1927 — 28, p. 84 sq. *Sydney C. Cockerell* (*Burlington Magazine* 1927, p. 108 sq.) łączy obraz ten z paryską szkołą minjatorską Jean'a de Pucelle.
 11. Istnieją np. relacje postaci „sprawiedliwego setnika” na obrazie lignowskim do malowideł ściennych w Sali Hanzeatyckiej ratusza w Kolonji (ca 1370), katalog Wallraf — Richartz — Museum, op. cit. fig. p. 38, oraz aniołów w Lignowach do typu kolońskiego — ołtarz z St. Laurenz w Kolonji (ca 1380), *ibid.* fig. p. 40.
 12. Fotografję obrazu z Lignów zawdzięczam niezwykle uprzejmości J. E. Ks. Biskupa Okoniewskiego z Pelplina. Według łaskawie udzielonej informacji Ks. Prof. Dr. Liedtkiego z Pelplina obraz mógł pochodzić pierwotnie z klasztoru cysterskiego w Pelplinie, skąd mógł być wywieziony po kasacie klasztoru i dostać się w świeckie ręce (cf. przyp. 1). Ewentualne archiwalne potwierdzenie tego faktu silniej jeszcze świadczyłoby mogło o związkach Pelplińskiego malowidła ściennego z obrazem, a tem samem o żywym ruchu artystycznym w klasztorze za rządów opata Piotra Honigfelda; *Chmarzyński* w *Zap. Tow. Nauk.* IX, p. 77.

TADEUSZ DOBROWOLSKI (KATOWICE) — GOTYCKIE MALOWIDŁA ŚCIENNE W KOŚCIELE PARAFJALNYM W CHEŁMNIE NA POMORZU.

W halowym, dwuwieżowym kościele parafjalnym w Chełmnie na Pomorzu, wystawionym z cegły w ciągu 1-szej połowy XIV-go w. pod wezwaniem N. P. Marji ¹⁾ zachowały się w prezbiterjum i nawie reszty średniowiecznej polichromji. Odkryte w r. 1925 i 1928 malowidła ²⁾ mogą rzucić, jak się zdaje, wcale charakterystyczne światło na problem malarstwa ściennego na Pomorzu, reprezentowanego sporym szeregiem zabytków, publikowanych przez Heisego, Heuera, Ehrenberga, autora niniejszej pracy i innych. Ostatnio doniesiono w *Biuletynie Naukowym*, wydawanym przez Zakład Architektury Polskiej w Warszawie ³⁾, o odkryciu w chełmińskim kościele Benedyktynek malowań ściennych o treści, jak się zdaje, świeckiej. Stosunek polichromji klasztornej do malowideł w kościele parafjalnym będzie można ustalić dopiero po osta-