

Frycz, Jerzy / Kwiatkowski, Edward

Średniowieczne witraże warsztatów toruńskich

Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo 6 (77), 89-118

1977

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Zakład Konserwatorstwa
i Muzeologii

Jerzy Frycz, Edward Kwiatkowski

SREDNIOWIECZNE WITRAŻE WARSZTATÓW TORUŃSKICH

Najstarsze przekazy źródłowe mówiące o hutach szkła i witrażystach na Pomorzu pochodzą dopiero z przełomu XIV i XV w.

Nie znaczy to jednak, że przemysł i rzemiosło szklarskie nie istniało tu wcześniej. Huty szkła zlokalizowane były początkowo na Pomorzu Gdańskim i w zachodniej części państwa krzyżackiego: w ziemi chełmińskiej, Pomezanii i okolicach Elbląga. Na terenie Warmii pierwsza huta szkła powstała dopiero w 1498 r., na południe od Dobrego Miasta. Prawdopodobnie już w XIII wieku książęta pomorscy założyli osiedle hutników koło wsi Smażyno (pow. Wejherowo). W 1391 r. wymienia się robotników szklarskich w okolicy Kartuz, w 1419 hutę koło Szklanej Góry (pow. Kartuszy) i w 1425 hutę koło Przywidza. W ziemi chełmińskiej istniała w 1401 r. huta szkła w Bratjanie n. Drwęcą i ona zapewne ze względu na bliskość i wygodę transportu wodnego stanowiła główne zaopatrzenie Torunia¹.

Malborska księga skarbowa mówi, że w 1401 r. Krzyżacy zakupili w Toruniu 14 cetnarów białego szkła (po półtora grzywny za cetnar) do oszklenia zamku w Ragnecie. Rok później 46 cetnarów białego szkła i 2 barwnego dla Ragnety w jednej z hut, płacąc za bezbarwne szkło po 16 skojców, a za kolorowe po 1 grzywnie i 5 skojców za cetnar². Wyższa cena szkła bezbarwnego zapłacona w Toruniu nie oznacza zapewne importu czy lepszej jakości produktu, tylko koszt pośrednictwa z wliczeniem transportu z huty. W hucie natomiast płacono za szkło kolorowe drożej niż za białe. Błędne okazały się więc wysuwane czasami przypuszczenia, że szkło bezbarwne było droższe w średniowieczu ze względu na trudności techniczne uzyskiwania szyb bez zabarwiających zanieczyszczeń. Zarówno wiado-

¹ F. Mager, *Der Wald in Altpreußen als Wirtschaftsraum*, t. 2, Köln 1960, s. 70; M. Arszyński, *Technika i organizacja budownictwa ceglanego w Prusach w końcu XIV i pierwszej połowie XV wieku*, *Studia z dziejów rzemiosła i przemysłu*, t. 9, 1970, s. 76.

² *Das Marienburger Tresslerbuch der Jahre 1399—1409*, wyd. Joachim, Königsberg 1896, s. 128, 185.

mości ze źródeł pisanych, jak i nowe badania właściwości fizyko-chemicznych szyb średniowiecznych, mówią o wysokim poziomie przemysłu szklarskiego na ziemiach polskich.

Informacja o cenach szkła ma jednak dla nas jeszcze inne znaczenie; skoro szkło barwne było droższe, a wykonanie witraża wymagało ponadto współpracy szklarza z malarzem³ i znacznie większego nakładu pracy niż zwykłe szklenie o geometrycznym układzie rombów szyb, to jest rzeczą oczywistą, że wykonanie barwnych witraży figuralnych i ornamentacyjnych nie było wcale powszechne w średniowiecznej architekturze, a zależało od możliwości finansowych i ambicji artystycznych zleceńodawców — panów feudalnych i mieszczaństwa.

Malborska księga skarbową podaje nie tylko wydatki na szkło, ale również w latach 1403—1404 na roboty szklarskie w Ragnecie; wspomina także o malowaniu na szkle obrazu⁴. Z rachunków można wnioskować, że wszystkie okna szklono szkłem bezbarwnym, a wykonano tylko jeden witraż barwny, zapewne do wschodniego okna kaplicy. Prawdopodobnie także w wielu kościołach tylko wschodnie okno było ozdobione witrażem. Wspomniane rachunki nie wymieniają witrażystów z imienia i nie mówią skąd ich sprowadzono.

Trzy miasta leżące nad dolną Wisłą: Toruń, Gdańsk i Elbląg dzięki swojemu położeniu, podobnie jak leżące u ujścia Renu miasta niderlandzkie, były w średniowieczu wielkimi ośrodkami gospodarczymi i kulturalnymi. W XIV w. szczególnie rozkwit osiąga Toruń; tak np. jego roczne dochody na przełomie XV i XVI w., w okresie, gdy zaczął już tracić znaczenie na rzecz Gdańska, były jeszcze trzykrotnie większe od dochodów miasta Krakowa i aż dziewięciokrotnie od zysków Poznania⁵. Olbrzymi ruch inwestycyjny w Toruniu sprzyjał wytworzeniu się tu w XIV w. silnego środowiska artystycznego. Świadczą o nim zachowane zabytki architektury, malarstwa i witrażownictwa⁶.

W najstarszej księdze ławniczej Starego Miasta Torunia wzmiankowani są szklarze: w 1388 r. — Niclos, w 1393 r. — Gunter, w 1409 r. — Sigmund, w 1411 r. — Petir. Wiadomo również, że mistrz toruński Mikołaj wykonał w 1 poł. XV w. oszklenie okien fary w Brześciu Kujawskim. Przekazy te pozwoliły Stanisławowi Herbstowi wysunąć uzasadnione przypuszczenie,

³ Współpracę malarza ze szklarzem mamy poświadczoną źródłowo we Wrocławiu. W 1416 r. malarz wrocławski Piotr oraz szklarz Mikołaj Fischbach zobowiązują się dostarczyć dla kościoła Św. Mikołaja w Brzegu 12 obrazów witrażowych; N. Pajzderski, *Śląskie witraże średniowieczne w zbiorach poznańskich*, Dawna sztuka, R. 1, 3/1938, s. 243.

⁴ *Das Marienburger Tresslerbuch...*, s. 269, 320, 326, zob. również s. 98, 202, 523.

⁵ L. Koczy, *Dzieje wewnętrzne Torunia do 1793 r.*, [w:] *Dzieje Torunia*, praca zbiorowa pod red. K. Tymienieckiego, Toruń 1933, s. 133—134.

⁶ G. Chmarzyński, *Sztuka Torunia*, [w:] *Dzieje Torunia...*, s. 471—544. M. E. Gąsiorowscy, *Toruń*, Warszawa 1963.

że toruński cech szklarski powstał jeszcze w XIV w., choć zachowany do dziś statut pochodzi dopiero z 1608 r.⁷

Obecnie największy zespół średniowiecznych witraży pomorskich posiada Muzeum Okręgowe w Toruniu. Znajdują się w nim ocalałe resztki oszkleń z kościołów toruńskich — dominikanów Św. Mikołaja i Mariackiego franciszkanów oraz z fary w Chełmnie. Te trzy zespoły witrażowe zostały w XIX w., w różnych okresach restauracji zamku malborskiego, przewieszone do Malborka i umieszczone w oknach kaplicy zamkowej. Zdemontowane i ukryte w czasie ostatniej wojny, wróciły do Torunia w stanie zdemastrowanym i zdekompletowanym. Po wykonaniu dokumentacji i konserwacji przeprowadzonej pod kierunkiem Edwarda Kwiatkowskiego w Pracowni Konserwacji Zabytków w Toruniu, zostały przekazane Muzeum, które posiadało już w swoich zbiorach fragmenty oszkleń po franciszkańskiego kościoła NMP⁸.

Ponadto w kościele Św. Jana, parafialnym Starego Miasta Torunia, zachowały się znikome resztki barwnego oszklenia w maswerku wielkiego wschodniego okna prezbiterium.

Poza Toruniem zachowały się 23 tafle witrażowe w katedrze we Włocławku. Niewątpliwie są one również dziełem warsztatu toruńskiego. Na Powiślu zachował się tylko jeden mały witraż z postacią św. Mikołaja w kościele wiejskim, w Lisewie koło Malborka. Wykonał go zapewne warsztat z bliżej od Torunia leżących ośrodków artystycznych — z Elbląga lub Gdańska.

Wiemy również z relacji J. Büschinga o istniejących jeszcze w XIX w. szczątkach witraży w kościele farnym w Golubiu. Zachowane dobrze były 3 tafle przedstawiające Ostatnią Wieczerzę, św. Krzysztofa oraz św. Annę, wszystkie w kolistych medalionach⁹.

Wobec braku przekazów źródłowych, określenie czasu powstania interesujących nas zespołów witrażowych musi opierać się na analizie stylu oraz wiadomościach dotyczących czasu powstania budowli, w których się znajdowały.

Witraże, szczególnie zespoły do dziś zachowane, pochodzą na ogół ze wschodnich okien prezbiteriów kościelnych, a więc z okien zajmujących szczególnie eksponowane miejsce centralne. Zarówno ze względów estetycznych jak i ekonomicznych (wykorzystanie rusztowań do montażu) musiano dążyć do wykonania tych witraży w okresie wykańczania prac budowlanych i oddawania obiektów do użytku. Trudno przypuszczać, by tak eksponowane okna zasłanianio przez czas dłuższy prowizorycznie błonami czy płótnem lub szklono bezbarwnie, nie dając zamknięcia optycznego ściany.

⁷ S. Herbst, *Toruńskie cechy rzemieślnicze*, Toruń 1933, s. 189.

⁸ E. Kwiatkowski, *Witraże gotyckie z Torunia i Chełmna w zbiorach Muzeum w Toruniu*, Rocznik Muzeum w Toruniu, t. 1, 3/1963, s. 98—133.

⁹ J. Büsching, *Kunstaltertümer in Schlesien, Preuss-Polen und Preussen*, Museum, R. III, 6/1835, s. 42.



1. Toruń. Kościół Św. Jana, oszklenie zachowane w maswerku okna wschodniego (rys. E. Kwiatkowski)

Dlatego też, jeśli program ideowy i styl witraży nie wskazują na inny czas powstania, ukończenie budowy prezbiterium z reguły datuje w przybliżeniu także i umieszczony w nim witraż.

W zachowanych witrażach pomorskich można wyróżnić dwie zasadnicze grupy. Pierwszą stanowią okna z płasko traktowaną kompozycją o układzie medalionowym na tle geometrycznego ornamentu. Należą do tej grupy witraże dominikańskie z Torunia i katedralne z Włocławka. Oba te zespoły łączy wiele wspólnych cech, mimo że dominikańskie wykonane zostały prawdopodobnie około 1334 r., a włocławskie około dwadzieścia lat później. Druga grupa witraży jest młodsza, pochodzi z ostatniego trzydziestolecia XIV i I ćwierci XV w. Charakteryzuje ją wprowadzenie motywów architektonicznych o tendencjach perspektywicznych. Elementy architektoniczne wprowadzone są bądź w medaliony, jak np. w Chełmnie, bądź też występują jako obramowania i baldachimy figur, jak w kościele NMP w Toruniu i w Lisewie. Postacie proroków i świętych są modelowane bardziej plastycznie niż dawniej.

Przegląd witraży toruńskich można zacząć od resztek oszklenia zachowanych w maswerku (tj. górnej części okna) w kościele św. Jana (ryc. 1). Jak analiza stylu wskazuje, prezbiterium było ukończone około 1280 r. Wielkie czterodzielne wschodnie okno zostało w 1633 r. zasłonięte barokowym ołtarzem i zapewne wtedy zamurowano je, pozostawiając szyby

jedynie w maswerku. Są one dwojakiego rodzaju — w różycy tworzą wzór geometryczny z kolorowych szkieł bez opracowania malarskiego, niżej (liściasty ornament oraz motyw sterczynek architektonicznych) posiadają wtopiony rysunek. To dwojake traktowanie szyb pozwalało E. Kwiatkowskiemu wysunąć hipotezę, że szyby bez opracowania malarskiego są współczesne maswerkowi i pochodzą z czasu budowy prezbiterium, a więc z 2 poł. XIII w., podczas gdy szyby z opracowaniem malarskim wykonane zostały dopiero w 2 poł. XIV w., gdy motywy architektoniczne przyjęły się już w malarstwie witrażowym¹⁰. Zachowany fragment wieżyczki wskazuje, że w witrażu były przedstawione postacie pod baldachimami, typowe dla malarstwa ściennego w Toruniu w 4 ćwierci XIV w. Nie można jednak wykluczyć, że powstały wówczas wszystkie szyby, również i te bez opracowań malarskich. Jeśli zatem pominiemy hipotetycznie datowane drobne resztki oszkleń w różycy kościoła Św. Jana, to za najstarszy zachowany zespół witraży pomorskich należy uznać cykl z dominikańskiego kościoła Św. Mikołaja. Prezbiterium jego ukończono w 1334 r.¹¹ Kościół zburzono w 1834 r. i zapewne wtedy wywieziono z niego witraże do Malborka (ryc. 2).

Na toruńskie pochodzenie witraży wskazał architekt Konrad Steinbrecht, gdy w 1882 r. objął kierownictwo odbudowy zamku malborskiego i inwentaryzował oszklenia zabytkowe kaplicy¹². Późniejsze wielokrotne wypowiedzi konserwatora zamku B. Schmida o pochodzeniu wymienionych witraży z warsztatu witrażowego w Malborku są błędne. Formaty pól temu przeczą, gdyż widać wyraźnie, że zostały one w XIX w. znacznie rozszerzone i przystosowane do okien kaplicy malborskiej. Jako dalszy argument posłużyć może fakt, że mimo fragmentarycznie zachowanej tematyki, w kolekcji tej wyraźnie zaznaczają się wyobrażenia, wiążące się w typowy, średniowieczny cykl ikonograficzny. Każdemu wydarzeniu z życia Chrystusa, stanowiącemu scenę główną, dodano po bokach pojedyncze postacie przodków Chrystusa i proroków ze Starego Testamentu. Taki układ kompozycyjny scen charakterystyczny był dla umieszczonych centralnie okien wschodnich, podczas gdy w kaplicy zamku malborskiego sceny rozmieszczone były nielogicznie w bocznym oknie¹³. Do dziś zachowało się 7 tafli ze scenami z Nowego Testamentu ujętymi w formę kolistych medalionów, a mianowicie: Ofiarowanie, Chrzest Chrystusa w Jordanie, Ostatnia Wieczerza, Chrystus przed Piłatem (ryc. 2), Biczowanie, Ukrzyżowanie i Zmartwychwstanie oraz 10 tafli z postaciami następujących proroków i przodków: Habakuk, Amos, Izajasz (dwukrotnie), Samuel i Balaam, Ozeasz (rys. 3), Abraham, Jakub, Salomon.

¹⁰ J. F. [Frycz], *Prace konserwatorskie. Województwo bydgoskie*, Ochrona Zabytków, R. V, 2/1952, s. 124—125.

¹¹ Według kroniki klasztornej z XVII w., zob.: ks. Fankidejski, *Utracone kościoły i kaplice w dzisiejszej diecezji chełmińskiej*, Pelplin 1880, s. 28.

¹² WAP w Gdańsku, akta restauracji Malborka, sygn. Dział I/63a, nr 373.

¹³ E. Kwiatkowski, op. cit., s. 108.



2. Toruń. Witraż ze zburzonego dominikańskiego kościoła Św. Mikołaja. Chrystus przed Pilatem, ok. 1334 r. (fot. S. Kolowca)

Wszystkie pola witrażowe z prorokami i patriarchami z kościoła Św. Mikołaja mają identyczny układ kompozycyjny. Całą środkową płaszczyznę zajmuje postać proroka, trzymającego ukośnie banderolę z tekstem wygrawerowanym z kryjąco nałożonej farby. Postacie mają tło jasnoniebieskie, a ziemia, na której stoją, jest jasnozielona. Płaszczyzna dla postaci, wykreślona na zasadzie prostokąta (21×46), obramowana jest żółtą, wąską listewką malarsko zdobioną na przemian perełkami i esownicami. Listewka załamuje się ukośnie przed zaokrągleniem w narożach, w połowie pola po obu stronach zatacza na zewnątrz łuki, a od góry i od dołu pola tworzy mały, równoboczny kąt. Do płaszczyzny z listewką przylegają po obu stro-



3. Toruń. Witraż z kościoła Dominikanów, prorok Ozeasz, ok. 1334 r. (fot. PKZ — Toruń)

nach bordiury, otoczone wąskimi listewkami z perełkami i esownicami. Bordiury wypełniają zygzakowato ułożone liście dębu, na przemian w kolorze czerwonym i fioletowym. Trójkąty pomiędzy liśćmi dębu są od środka pola zielone, na zewnątrz żółte i zdobione malowanym motywem cztero-liścia przepołowionego. Krótkie odcinki czerwonego szkła pomiędzy płaszczyznami z postaciami proroków łączą kompozycje i kontrastują w barwie z niebieskim tłem dookoła postaci.

Profesor Karol Górski, który analizował legendy pisane majuskułą na banderolach, stwierdził, że mieszane są tam litery alfabetów kapitalnego i uncjalnego z przewagą ostatniego. Jest to typowe dla inskrypcji i pieczęci do połowy XIV w. Nie wszystkie napisy są pierwotne; część była uzupełniona w XV w. (w jednym wypadku w XVI w.), zapewne w czasie reperacji witraży po pożarze kościoła w 1423 r. Z tego czasu pochodzi cała postać proroka Samuela. Istnieją także uzupełnienia z XIX w., z czasów restauracji witraży w Malborku. Inny układ niż pola witrażowe z prorokami ma siedem pól ze scenami z Nowego Testamentu. W każdym polu mieści się wielopostaciowa scena w medalionie o średnicy 45 cm. Otoczony on jest podwójnym pierścieniem: wewnętrzny — jasny z perełkami i esownicami, zewnętrzny — czerwony. Medalion mieści się na dywanowym tle, zawierającym ustawione na przekątnych kwadraty, na przemian niebieskie i żółte z wyrysowanymi czteroliściami. Witraż po obu stronach ujmują trójdzielne bordiury, biegnące pionowo. Środkowy ich pas zdobiony jest kolejno w kwadraty i prostokąty. Na żółtych kwadratach malowany jest czteroliść. Między kwadratami mieszczą się prostokątne płaszczyzny podzielone pionowo na odcinki fioletowe i zielone. Obydwie zewnętrzne wąskie listewki bordiury są zdobione malarsko ukośną plecioną. Medaliony z figuralnymi scenami wchodzą częściowo w boczne bordiury i obwodem przylegają do zewnętrznych pasków z jasnozielonego szkła.

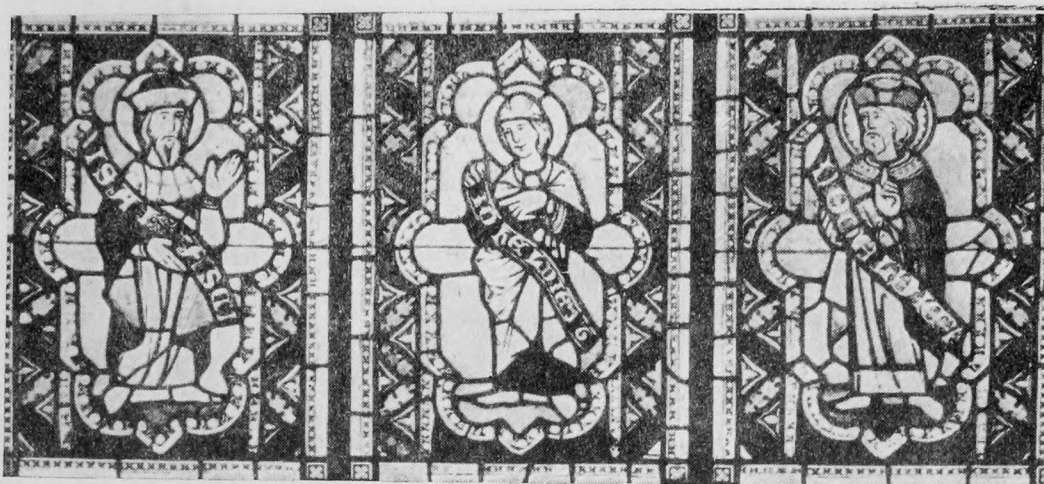
Do zespołu dominikańskiego należą bez wątpienia także trzy tafle z postaciami proroków przechowywane do czasów ostatniej wojny w Kunstgewerbemuseum w Berlinie (ryc. 4). Hermann Schmitz widział w nich dzieła południowo-wschodniej szkoły niemieckiej z końca XIII w., a Bernard Schmid pracę malborskiego warsztatu, zgodnie z błędną tezą o malborskim pochodzeniu witraży toruńskich ¹⁴.

Witraże dominikańskie charakteryzują krępe proporcje postaci o dużych głowach i rękach, ruch postaci spokojny, ale zarazem wyrazisty, a rysunek uzyskany mocnym i śmiałym pociągnięciem pędzla. System medalionowy oraz cechujący witraże styl linearno-płaszczyznowy bez elementów architektonicznych i prób wywołania iluzji przestrzeni odpowiada, tak jak i liternictwo, malarstwu 1 poł. XIV w., co pozwala datować witraże na czas ukończenia prezbiterium kościoła dominikanów około 1334 r. Tematycznie, stylistycznie i technicznie pokrewne są one późniejszym o około 20 lat witrażom z Włocławka. Fakt ten pozwolił wysunąć E. Kwiatkowskiemu przypuszczenie, że witraż dominikański mógł być młodzieńczym dziełem toruńskiego witrażysty, który później wykonał witraż włocławski ¹⁵.

W 1340 r. biskup Maciej z Gołanczewa położył kamień węgielny pod

¹⁴ H. Schmitz, *Die Glasgemälde des Königl. Kunstgewerbemuseums in Berlin*, t. 1, 1913, s. 3—6, 14, ryc. 20; B. Schmid, *Schloss Marienburg in Preussen*, Berlin 1925, s. 38—39; E. Kwiatkowski, op. cit., s. 108—109.

¹⁵ E. Kwiatkowski, op. cit., s. 110.



4. Witraże z Kunstgewerbemuseum w Berlinie, pochodzące zapewne z kościoła Dominikanów w Toruniu, wg H. Schmitz

nową gotycką katedrę we Włocławku. Dziesięć lat później zakończono budowę prezbiterium, o czym świadczą zapisy na utrzymanie stałego ołtarza pod wezwaniem Św. Jana Chrzciciela w 1350 r. i ołtarza Matki Boskiej Bolesnej w 1356 r.¹⁶

Władysław Stroner wiązał wykonanie witraża właśnie z ołtarzem maryjnym, toteż sądził, „że czas powstania okna przypadał mniej więcej na szóstą dziesiątkę lat XIV wieku”. Jest to datowanie bezsporne, w ramach którego można jedynie przyjmować, jak T. Dobrowolski, wykonanie około 1360 r.¹⁷ lub też kilka lat wcześniej, co wydaje się słuszniejsze.

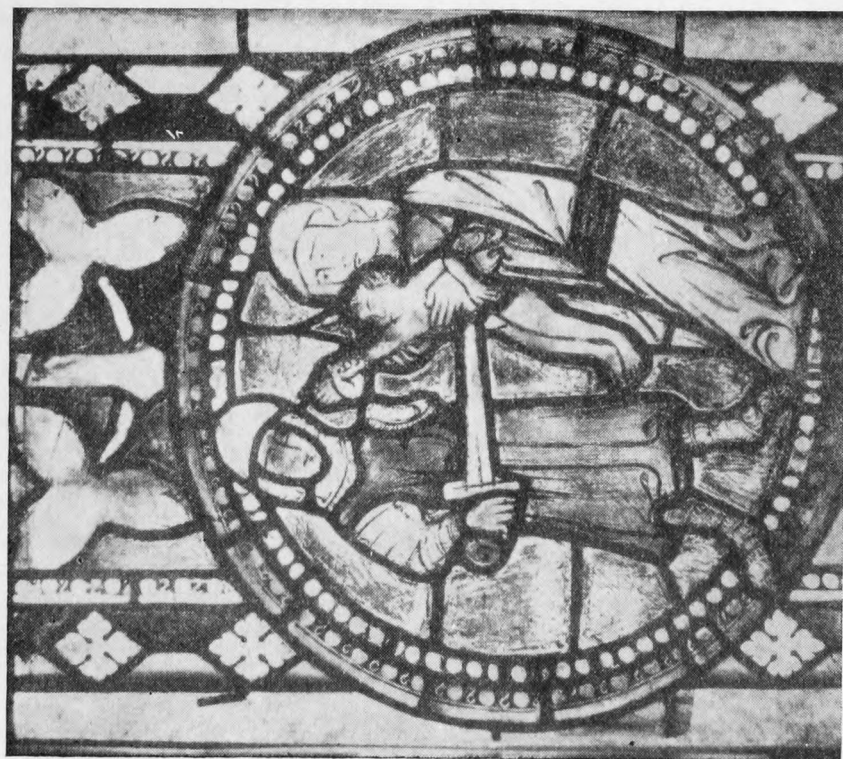
Witraż wypełniał pierwotnie główne, trójdzielne okno wschodnie katedry. Restaurowany w latach 1891, 1920—1928 i 1957—1958, dwukrotnie zmieniał miejsce i dziś znajduje się prowizorycznie umieszczony w bocznej kaplicy. Środkowy pas zawiera sceny z Nowego Testamentu, a mianowicie z życia Chrystusa (ryc. 5), boczne pasy — cykl genealogiczny od Abrahama do NMP i profetyczny od Mojżesza do Jana Chrzciciela (ryc. 6). Wszystkie te trzy szeregi łączy u góry głowa Chrystusa (ryc. 7). Jak pisze Paweł Grajner „Chrystus — Mesjasz wywodzący się od Abrahama poprzez królewski ród Dawida, zrodzony przez Maryję, zapowiadany przez proroków, a ukazany ludzkości przez Chrzciciela jest tematem tego witraża”, treść jego zaczerpnięta została z Biblii Ubogich¹⁸.

Z pasa środkowego zachowało się 7 pól: Ucieczka do Egiptu, Powalenie bożków egipskich, Rzeź niewiniątek, Powrót z Egiptu, Znalezienie w świą-

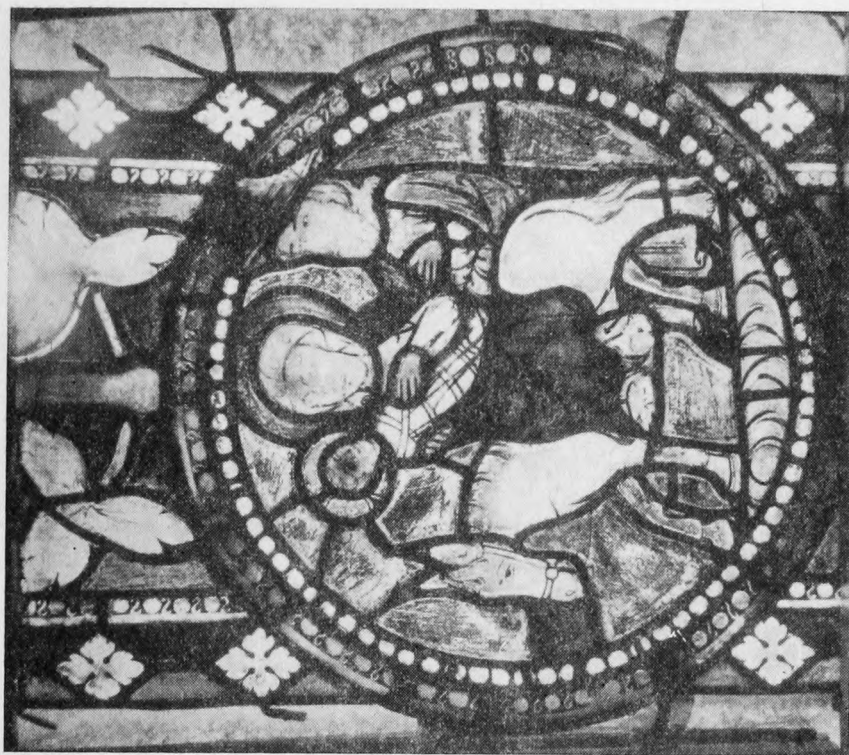
¹⁶ W. Stroner, *O witrażu średniowiecznym i katedrze włocławskiej*, Prace Sekcji Historii Sztuki i Kultury Tow. Nauk. we Lwowie, t. 1, 1/1924, s. 71—73.

¹⁷ *Historia sztuki polskiej*, praca zbiorowa pod red. T. Dobrowolskiego i W. Tatarkiewicza, Kraków 1962, t. 1, s. 341.

¹⁸ Ks. J. P. Grajner, *Średniowieczny witraż katedry włocławskiej*, Toruń 1960, (maszynopis w Zakładzie Konserwatorstwa i Muzeologii UMK).



a

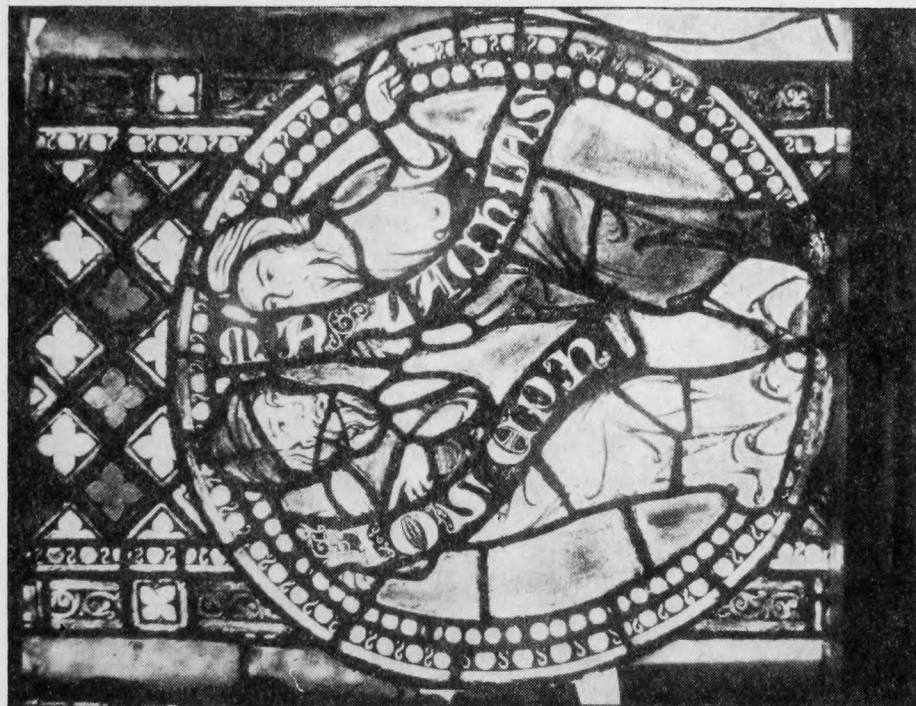


b

5. Włocławek. Witraże z katedry: a) Rzeź niewiniątek, b) Powrót z Egiptu, 1350—1360 r. (fot. S. Kolowca)



a



b

6. Włocławek. Witraz z katedry, prorocy: a) Eleazar i Sadok oraz b) Malachiasz i Józef, 1350—1360 — stan przed konserwacją (fot. PKZ — Toruń)

tyni, Chrząst Chrystusa oraz w polu zwieńczającym głowa Chrystusa, która nie jest autentyczna, lecz zrekonstruowana przez M. Kotarbińskiego w czasie restauracji witraża w latach 1920—1928 (w pracowni M. Białkowskiego w Warszawie). Po osiem pól zachowało się z szeregu genealogicznego ukazującego „przodków” i proroków ustawionych parami w medalionach. Medaliony genealogiczne i profetyczne umieszczone są na tle geometrycznym w ustawionych na przekątnej zielonych i czerwonych kwadracikach, natomiast środkowy cykl scen z Nowego Testamentu ma jako tło winną latorośl, symbolizującą życie, a także ofiarę.

Pokrewieństwa witraży dominikańskich z Torunia i włocławskich są uderzające — system medalionowy, płaskie i linearne ujęcie kompozycji, krępe proporcje postaci, podobne lub nawet identyczne motywy ornamentacji geometrycznego dywanika i pasków obramień, niebieski kolor tła scen figuralnych. Są jednak także różnice. W kolorystyce witraży dominikańskich przeważa kolor żółty i niebieski, we Włocławku równorzędną z niebieskim rolę gra zieleń i czerwień. W toruńskich pasy boczne zawierają pojedyncze postacie proroków i patriarchów w rozbudowanych obramieniach, tu wszystkie przedstawienia są zamknięte w koła. Tam postacie swobodnie wychodziły poza zamykający je krąg (np. w Ukrzyżowaniu), a we Włocławku nie wychodzą poza obwód zewnętrzny koła. Można więc mówić o redukcji i uproszczeniu układu kompozycyjnego całego okna, co jest zgodne z ogólnym rozwojem sztuki w pierwszej połowie XIV w.

Istotniejsze znaczenie mają jednak różnice w ruchu postaci i w ich modelunku. Prorocy i przodkowie we Włocławku mają pozy taneczne, mistrzowski rysunek stał się pewnego rodzaju kaligrafią. Artysta komplikuje ruchy postaci, rozkoszuje się pewnością swojej ręki, cieszy prowadzoną przez siebie kreską (ryc. 8).

W dominikańskich witrażach ruch postaci i gruby, mocny rysunek wyrażają tylko przedstawioną treść, we Włocławku mamy pewnego rodzaju stylizację, dbałość o formę, styl dworski. Narzuca się pytanie, czy oba zespoły witrażowe mogą być dziełem tego samego warsztatu, a nawet, jak uważał Edward Kwiatkowski, jednego mistrza?

W. Stroner wskazywał na związki witraża włocławskiego z mariackimi w Krakowie (z około 1370 r.), a oba zespoły wiązał z obszarem południowo-wschodnich Niemiec (bawarsko-austriackim), podnosząc, że na tym obszarze, tak jak w zabytkach włocławskich i krakowskich, ornamentyka późno-romańska, okrągłe formy medalionów, geometryczne tła, trwają aż do połowy, gdzieś do końca XIV w.

O pokrewieństwie witraży włocławskich i krakowskich wspomina też Feliks Kopera¹⁹, a Tadeusz Dobrowolski mówi o witrażach krakowskich, że „powstały niewątpliwie w Krakowie, w jakiejś pracowni miejscowej,

¹⁹ F. K o p e r a, *Dzieje malarstwa w Polsce*, t. 1, Kraków 1925, s. 237.



8. Rysunek głów witraży włocławskich: a) Abraham, Włocławek, b) NP Maria ze sceny Znalezienia w świątyni, Włocławek (rys. K. Łyskowski)

w której wypalono zapewne także witraż włocławski”²⁰. Trzeba jednak stwierdzić, że witraż włocławski posiada znacznie więcej wspólnych cech z witrażem dominikańskim w Toruniu, niż z mariackimi w Krakowie. Szczególnie charakterystyczna jest ornamentyka listew — perełki i esownice w Toruniu i Włocławku oraz niemal identycznie traktowane tło medalionów, podczas gdy w Krakowie listwy obramowań mają ornamentację roślinną, a tło, nawet tam, gdzie występują także kwadraciki, wzbogacone jest kółeczkami na stykach. Należy również pamiętać, że ciąg chronologiczny interesujących nas zespołów witrażowych rozpoczynają witraże dominikańskie z Torunia, najstarsze zaś mariackie z Krakowa są nieco późniejsze od włocławskich.

Twórca witraży włocławskich stosował ten sam repertuar form, co autor witraża dominikańskiego, kontynuował jego sztukę. Czy stworzył sam obydwa cykle? Jest to wątpliwe ze względu na wspomniane już różnice w sposobie modelowania i rysowania twarzy: oczu, ust, kości policzkowych. Okres 20 lat, który dzieli interesujące nas zespoły, nie jest wprawdzie tak długi, by wykluczał działalność jednego mistrza, istnieje bowiem możliwość

²⁰ *Historia sztuki polskiej...*, s. 342.

ewolucji jego sztuki. O ile jednak ewolucja w kierunku stylizacji i formalizmu jest możliwa, to jednak różny sposób podejścia w modelowaniu twarzy nasuwa wniosek, że mamy tu do czynienia z dwoma różnymi mistrzami, z których młodszy — autor witraży wrocławskich był uczniem i kontynuatorem mistrza witraży dominikańskich. Wspomniany już związek z Krakowem tłumaczy się wspólną ich genezą z witrażami południowo-wschodnich Niemiec. Jednakże mistrz witraży dominikańskich uczyć się mógł w Erfurcie, w środowisku turyngskosaskim²¹, a nie w bawarskiej Ratyzbonie, której oddziaływania na Kraków dopatrywał się W. Stroner.

Najprawdopodobniej jednak węzłem łączącym Toruń i Kraków było śląskie środowisko witrażowe, którego centrum był Wrocław. Niestety, o tym, że Wrocław był ośrodkiem witrażownictwa, wiemy przede wszystkim ze źródeł pisanych, bowiem żadne większe zespoły witrażowe nie zachowały się na Śląsku²².

Drugą grupę witraży, które możemy uważać za wytwór warsztatu toruńskiego z ostatniego 30-lecia XIV w. stanowią, jak już wspomniano, witraże z Chełmna i z kościoła NMP w Toruniu.

W czterodzielnym oknie wschodnim prezbiterium fary w Chełmnie zachowały się do 1888 r., tj. do przewiezienia do Malborka, 32 kwatery figuralne, jednakże poważnie zniszczone i zdekompletowane. Według opisu J. Heisego były na nich przedstawione następujące sceny: 1) Zwiastowanie, 2) Pasterze przy żłobku, 3) Spotkanie Maryi z Elżbietą, 4) Obrzezanie, 5) Ofiarowanie Jezusa w świątyni (ryc. 9), 6) Pokłon trzech Króli, 7) Rzeź niewiniątek, 8) Ucieczka do Egiptu, 9) Ostatnia wieczerza, 10) Chrystus w Getsemani, 11) Święty Piotr ucina ucho Malchusowi, 12) Chrystus przed Pilatem, 13) Chrystus zelżony, 14) Biczowanie, 15) Chrystus upada pod krzyżem, 16) Przybijanie do krzyża, 17) Maryja i św. Jan pod krzyżem, 18) Zdjęcie z krzyża, 19) Złożenie do grobu, 20) Zmartwychwstanie. Sceny te były uszeregowane od dołu ku górze w dwóch pasach środkowych okna. W zewnętrznych dwóch pasach zachowało się 11 kwater z prorokami i apostołami: Ezechielem, Jozuelem, Zachariaszem, Melchizedechem, Jakubem starszym, Andrzejem, Jakubem młodszym, Piotrem, Filipem, Tomaszem i Pawłem. U góry dwa środkowe pola ostrołukowe wypełniały siedzące postacie NMP i Chrystusa, tworzące scenę koronacji Maryi²³. Ponadto w środkowym oknie południowej ściany prezbiterium znajdował się niegdyś witraż z ornamentem dywanowym *en grisaille*, w którym znajdowały się także całe postacie pod architektonicznymi baldachimami. Heise widział

²¹ Ornamentacja oraz traktowanie postaci podobne jak w datowanych na pierwsze dziesięciolecie XIV w. witrażach z kościoła Augustianów w Erfurcie i z 1 poł. XIV w. w Mühlhausen. Por. D. Reutsch, *Glasmalerei des frühen vierzehnten Jahrhunderts in Ost-Mitteldeutschland. Mitteldeutsche Forschungen* 10, Köln 1958, tabl. 24, 28, 29; H. Wentzel, *Meisterwerke der Glasmalerei*, Berlin 1954, s. 13, 109, il. 35.

²² N. Pajzderski, op. cit., s. 245.

²³ J. Heise, *Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kulmerlandes und der Lobau*, Gdańsk 1887—1895, s. 51, 52.



9. Chełmno. Witraż z kościoła farnego, Ofiarowanie w świątyni, ok. 1370 r. (fot. PKZ — Toruń)

jego resztki: popiersie św. Barbary i 2 pola ornamentacyjne, a także w południowo-wschodnim oknie nawy 2 bardzo zniszczone, z których jedno posiadało w środku na belce poprzecznej motyw trzech głów, a drugie trzech krzyży.

Formaty kwater chełmińskich odpowiadały ściśle wymiarom okien malborskich, dokąd zostały przewiezione w końcu XIX w. i osadzone w czterech bocznych oknach kaplicy. Rozdzielono jednak kwatery według ich tematyki. Powstał więc witraż z prorokami, drugi z apostołami i ojcami kościoła, trzeci maryjny i czwarty ze scenami z Pasji. Każde okno miało 24 pola w trzech pasach, dlatego zaszła konieczność wykonania dla nich aż 66 nowych kwater. Tematykę ikonograficzną ustalił dr Hanoch z Lipska, natomiast konserwację kwater chełmińskich oraz nowe kompozycje wykonał najlepszy wówczas w Niemczech witrażysta J. Haselberger z Lipska²⁴.

Obecnie istnieje w muzeum toruńskim tylko 13 kwater zabytkowych z dawnego okna wschodniego, reszta zaginęła w 1945 r. i nie została dotąd

²⁴ E. Kwiatkowski, op. cit., s. 106—107.

odnaleziona. Z nowych kwater Haselbergera zachowały się jedynie 33 kompozycje, które po ich konserwacji w Toruniu w 1962 r. przekazano do muzeum malborskiego.

Sredniowieczne kwatery chełmińskie cechuje płaszczyznowe, dwuwymiarowe założenie w obrazowaniu tematu, który przedstawiony jest sugestywnie, lecz zarazem w niektórych taflach dość prymitywnie. Kontrastowa, nasycona kolorystyka, na którą składa się barwa niebieska w tłach, czerwona, zielona, żółta i fioletowa szat oraz jasnozielona architektonicznych elementów, korzystnie wpływa na czytelność obrazów. W taflach bocznych pasów okna występują biblijne postacie z napisami gotyką minuskałą na wijących się banderolach oraz z architektonicznymi elementami o dziwacznych formach i naiwnym perspektywicznie rysunku. Każda kwatera ma żółte obramowanie, tworząc figurę geometryczną złożoną z czterech odcinków koła w rogach, łączonych rozwartymi kątami (ryc. 10).

Trójkątne odcinki szyb, kolejno zielone i fioletowe, wyrównują płaszczyznę do formatu kwadratu. Do obu boków pola przylegają wąskie pasy z jasnozielonego szkła. Wymiary pól są następujące: szerokość około 59 cm i wysokość około 57 cm. Artystyczny poziom poszczególnych taflí jest niejednorodny. Rękę mistrza kierującego warsztatem możemy dostrzec w wieńczących kompozycję postaciach Chrystusa i Maryi (znanych jedynie z fotografii). Zwraca tu uwagę zarówno dobry rysunek siedzących postaci, jak i logiczna architektura tronów. Niejednorodność poziomu poszczególnych kompozycji wydaje się wynikać nie tylko z powodu udziału czeladników w realizacji, ale także z powodu korzystania z różnych wzorów dla poszczególnych scen i związanych z tym różnych proporcji postaci.

Twórca witraży chełmińskich zrezygnował całkowicie z motywów roślinnych, nie wprowadzał on również wolnej przestrzeni pomiędzy poszczególnymi scenami. W przezroczu okna przylegały one ściśle do siebie, każda zamknięta wąskim obramowaniem, zdobionym malarsko kolejno perełkami i esownicami, ornamentem występującym także we wcześniejszych witrażach toruńskich. Osobliwą cechą chełmińskich kwater jest szlifierskie opracowanie czerwonego szkła powłokowego. Na szatach tego koloru występują białe, koliste ozdoby.

W witrażach chełmińskich obserwujemy jeszcze nawiązanie do tradycyjnego systemu medalionowego z wpisywaniem postaci i scen w obramienia składające się z półkoli przedzielonych rozwartymi ramionami kątów.

Witraże chełmińskie datowane były przez Heisego na około połowę XIV w.²⁵ Datowanie to przyjął także T. Dobrowolski²⁶, natomiast Józef Fischer²⁷, wskazując po raz pierwszy na zależność zespołu od środowiska Pragi czeskiej, przesunął czas powstania na koniec XIV w. Karol

²⁵ J. Heise, op. cit., s. 52.

²⁶ *Historia sztuki polskiej...*, s. 342.

²⁷ J. L. Fischer, *Handbuch der Glasmalerei*, wyd. 2, Leipzig 1937, s. 77a.

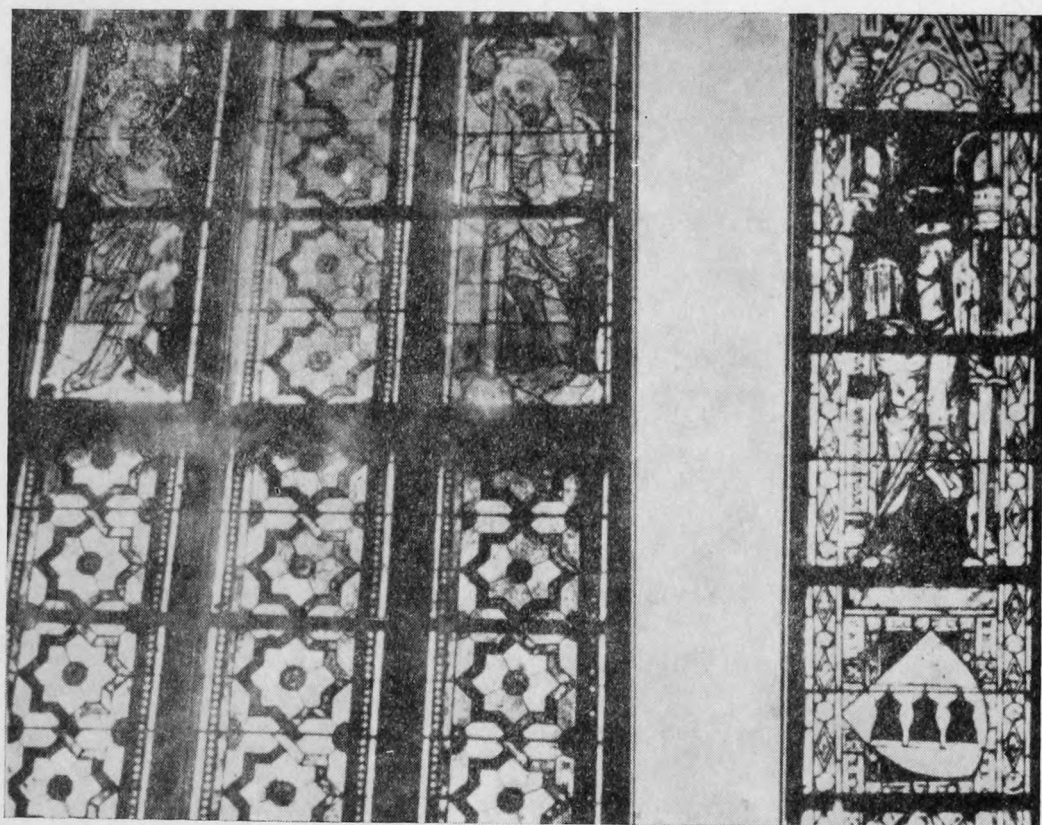


10. Chełmno. Witraż z kościoła farnego, Obrzezanie, ok. 1370 r. (fot. PKZ — Toruń)

Górski, analizując teksty na banderolach, stwierdził, że posiadają one cechy pisma kratowego XIV w. i że użycie minuskuły wskazuje na drugą połowę wieku. Gwido Chmarzyński, zajmując się witrażami z kościoła mariackiego w Toruniu, uważa, że ich „seria starsza powstała około 1380 r. wykazuje zależność od warsztatu witraży chełmińskich o charakterze bohemizującym”²⁸.

Istotnie witraże chełmińskie charakteryzują tak uderzające analogie z malowidłami ściennymi na zamku Karlstein w Czechach, szczególnie zaś z dziełami działającego tam w latach 1357—1365 mistrza Teodoryka, że można je uznać za dzieło jego ucznia. Mistrz Teodoryk był wyrazicielem nowego stylu dążącego do realizmu, a nawet naturalizmu. Charakteryzuje go obojętność dla konstrukcji przestrzennych, skierowanie głównej uwagi

²⁸ G. Chmarzyński, op. cit., s. 511; zob. tenże, *Średniowieczne witraże toruńskie*, Biuletyn Historii Sztuki i Kultury, R. II, 1/1933, s. 34—37.



11. Witraże z toruńskiego kościoła NPM w Malborku (stan przed 1939 r.): a) Matka Boska i Chrystus przy kolumnie oraz ornament, ok. 1370 r., b) św. Barbara, ok. 1400 r., uzupełnienie XIX w. (wg G. Chmarzyńskiego)

na sylwetkę ludzką o krępych kształtach, dużej głowie, żywym wyrazie mięsistych twarzy i rąk ²⁹. Cechy te będziemy obserwować także w witrażach z kościoła mariackiego w Toruniu i choć nie są dziełem jednej ręki, to jednak mają tak wiele cech wspólnych, że można je uważać za dzieła pochodzące z jednej szkoły o czeskiej genezie artystycznej.

Bezpośrednia zależność od środowiska artystycznego dworu Karola IV w Pradze, w szczególności warsztatu mistrza Teodoryka, pozwala witraże chełmińskie uważać za powstałe około 1370 r. lub nieco później. Datowanie ułatwia także szczegół kostiumologiczny, a mianowicie rozszerzające się zakończenia rękawów, tzw. muffy, na które moda promieniująca z Pragi przyjmuje się u nas dopiero w 4 ćwierci XIV w.

Inne dzieła tej samej orientacji artystycznej to witraże z kościoła NMP w Toruniu (ryc. 11 i 12). Potężna wysoka hala została zbudowana w latach

²⁹ A. Matějček, J. Pešina, *La peinture gothique theque 1350—1450*, Praha 1950, s. 22; V. Dvořáková, D. Menclova, *Karlštejn, Praha 1965*. Dziękuję Marii Michnowskiej za pomoc w interpretacji ikonograficznej witraży z kościoła NMP.

1343—1370, a prezbiterium ukończono dopiero pod koniec XIV w.³⁰ Kościół był specjalnie bogato wyposażony w witraże, gdyż znajdowały się one prawdopodobnie we wszystkich oknach. Można przyjąć nawet, że wykonanie witraży było z góry planowane przez konwent franciszkański i architekta, bowiem okna o wysokości przeszło 15 m stanowią akcent dominujący w pięknej, lecz surowej architekturze wnętrza, której zasadniczą ozdobę stanowią witraże i malowidła ściennie.

W okresie wojen napoleońskich kościół został uszkodzony i w latach 1810—1830 obrócony na magazyn.

Na życzenie patronującego romantycznej restauracji Malborka nadprezydenta von Schön, burmistrz toruński Mellin w 1819 r. wysłał do Malborka około 10 tafli witrażowych, między innymi z naturalnej wielkości postaciami Matki Boskiej Bolesnej i Chrystusa przy kolumnie oraz motywami architektonicznymi³¹.

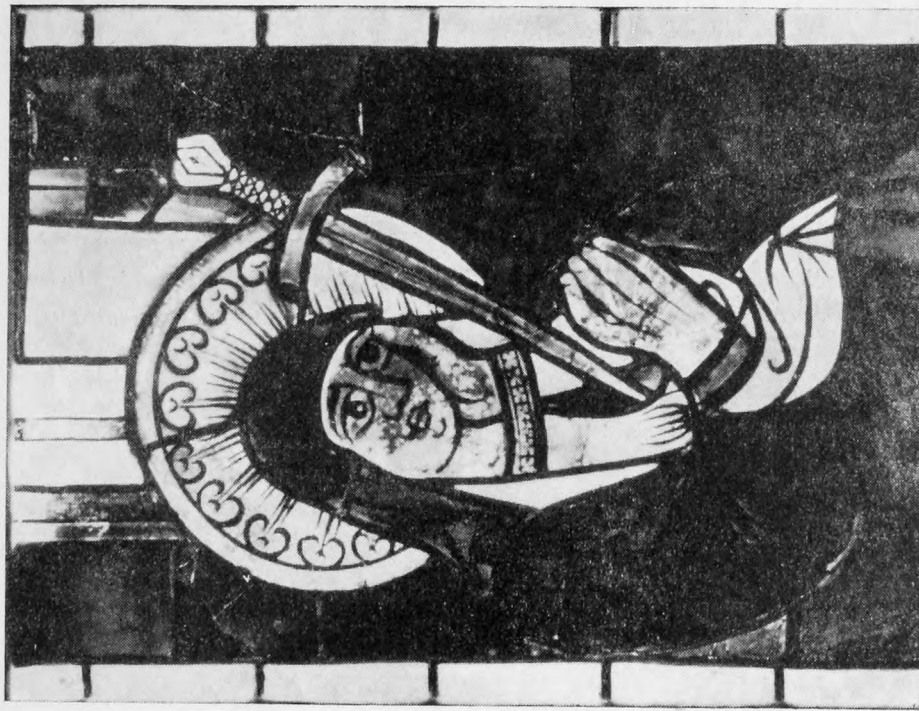
Jednakże w latach osiemdziesiątych XIX w., kiedy Heise inwentaryzował zabytki Torunia, istniała jeszcze pewna ilość witraży w oknach południowych prezbiterium i hali nawowej. Na ich podstawie Heise sądzi, że witraże posiadały ogólnie jednakową kompozycję i składały się z kolorowego geometrycznego wzoru z umieszczonymi w górnej części pojedynczymi postaciami pod architektonicznymi baldachimami³². Kolorystykę witraży stanowiły barwy: zielona w dwóch rodzajach (jasnym i oliwkowym), niebieska, czerwona, żółta, fioletowa, a także brązowożółta oraz różowa, stosowana do karnacji. Dywanowy ornamentalny wzór składał się z ośmioramiennych gwiazd, ujętych po bokach pasami w kolorach zielonym i żółtym. Tło było białe, natomiast obramowania gwiazd niebieskie i czerwone. Kółka w środku gwiazd były żółte, a po bokach występowały obok żółtej barwy także zielona, niebieska i fioletowa. Ornament był zestawiony z kolorowych szybek bez opracowania malarskiego. Wpalony rysunek występował tylko na białym tle oraz w przedstawieniach figuralnych i elementach architektonicznych.

Oprócz tych witraży znajdowały się także dobrze zachowane szyby w maswerku wielkiego okna zachodniego. Było tu 8 pól odnoszących się tematycznie do sceny Wniebowstąpienia. Scena ta zajmowała środek maswerku, nad nią umieszczona była wielka głowa Boga-Ojca (niewątpliwie błędnie interpretowana dotąd jako Chrystusa lub apostoła — ryc. 13). Po bokach znajdowały się postacie św. Piotra i Pawła oraz Izajasza (ryc. 14) i Enocha. Tu także zapewne umieszczona była unoszona przez anioły do nieba Maria Magdalena (ryc. 15). Zarówno postać Izajasza, jak i Enocha

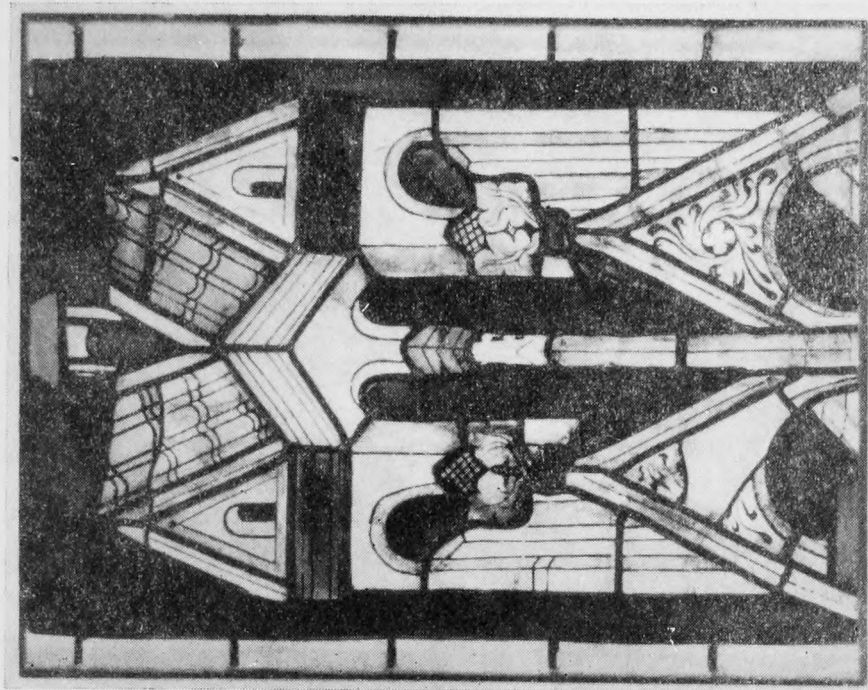
³⁰ Z. Nawrocki, *Pofranciszkański kościół NMP w Toruniu. Próba rekonstrukcji dziejów budowy*, Zeszyty Naukowe UMK, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo II, Toruń 1966, s. 72.

³¹ Wojewódzkie Archiwum Państwowe, Toruń, Akta Magistratu m. Torunia, sygn. cl. XI, 3, nr 4.

³² J. Heise, op. cit., s. 284—285.



a



b

12. Toruń. Fragmenty witraży z kościoła NMP: a) Matka Boska, ok. 1370 r., b) Architektura baldachimu (fot. PKZ — Toruń)



13. Toruń. Bóg Ojciec z maswerku zachodniego okna kościoła NMP, 4 ćw. XIV w.
(fot. PKZ — Toruń)



15. Toruń. Prorok Izajasz z maswerku zachodniego okna kościoła NMP, 4 ćw. XIV w.
(fot. S. Kolowca)



15. Toruń. Wniebowzięcie Marii Magdaleny z kościoła NMP — 4 ćw. XIV w. (fot. S. Kolowca)

odnosi się typologicznie do Wniebowstąpienia Chrystusa. Patriarcha Enoch (Henoch) został bowiem według Biblii po 365 latach bogobojnego żywota wzięty żywcem do nieba, a średniowiecze znało również apokryf o wniebowzięciu Izajasza.

Tematycznie kompozycja witraży w maswerku tłumaczy się więc logicznie, nie daje nam jednak wskazówek, czym wypełnione były niższe partie okna.

W latach 1898—1900 wykonano w kościele toruńskim nowe witraże dla prezbiterium, a w latach następnych, aż do 1916 r. wykonano witraże w nawie³³. Witraże te, mimo że nie mają żadnych autentycznych szyb, nawiązują kompozycyjnie i kolorystycznie do dawnego oszklenia, wprowadzając mistyczny nastrój do strzelistej hali kościoła. Część witraży średniowiecznych, które aż do 1898 r. zachowały się na pierwotnym miejscu, sprzedano wówczas do Malborka. Szyby z maswerku okna zachodniego oraz znajdujące się w innych oknach witraże z herbami patrycjatu toruńskiego przeniesiono do Muzeum w Toruniu, fragmenty dostały się także do Muzeum w Kolonii³⁴.

Z witraży, które przewieziono do Malborka, po ostatniej wojnie odnaleziono tylko górną część postaci Matki Boskiej oraz fragment zwieńczenia architektonicznego. Znajdują się one obecnie w Muzeum w Toruniu wraz ze wspomnianymi już ocalałymi 6 taflami z maswerku okna zachodniego i trzema fragmentami o nieustalonej pierwotnej lokalizacji, być może pochodziły one z okna wschodniego północnej nawy³⁵.

Ponadto w Muzeum znajdują się cztery witrażowe herby mieszczan toruńskich, zapewne fundatorów oszklenia w kościele NMP. Herby te, umieszczone pierwotnie w dolnej części okien, pochodzą tak jak wszystkie witraże z czwartej ćwierci XIV w.

Biorąc pod uwagę sposób rysowania i modelowania postaci w witrażach mariackich, możemy wyróżnić prace paru artystów. Fragmentarycznie zachowana postać NMP oraz nie odnalezionego Chrystusa ujęte są monumentalnie. Artysta nie wprowadza w tło ani ornamentu ani elementów architektonicznych, które mogłyby odwracać uwagę od treści przedstawienia — dramatu Pasji. Naturalnej wielkości postaci robią wrażenie zastrygłych w ruchu rzeźb. Szczególnie postać Matki Boskiej (ryc. 12a) opięta płaszczem układającym się w liczne fałdy przypomina antykizującą rzeźbę francuską z XIII w. Nie może tu być jednak mowy o jakiejś bezpośredniej zależności. Charakterystyczne jest natomiast w naszym witrażu odczucie bryły, która oddana została w nim linearnie, znakomicie wpaloną grubą kreską bez żadnych prób cieniowania, jakie widzieliśmy już w Chełmnie

³³ Z. Nawrocki, op. cit., s. 58—59.

³⁴ G. Chmarzyński, *Średniowieczne witraże...*, s. 34.

³⁵ E. Kwiatkowski, op. cit., s. 111—112, 130—133; J. Heise, op. cit., s. 284, wspomina, że we wschodnim oknie w północnej nawie zachowały się dwie małe figurki o podobnym układzie, co w maswerku zachodnim.

i obserwować będziemy w innych witrażach z kościoła NMP w Toruniu. Zachowany fragment zwieńczenia architektonicznego (ryc. 12b) aczkolwiek różni się zabarwieniem konturówki, posiada te same cechy stylistyczne, odczucie przestrzeni i bryły bez prób cieniowania.

Inaczej rysowane są szyby w maswerku zachodniego okna: głowa Boga-Ojca, św. Piotr, św. Paweł oraz prorocy Izajasz i Enoch. Dla szyb tych charakterystyczne jest cieńsze i bardziej precyzyjne prowadzenie pędzla. Zmarszczki pod oczami przybierają formę trójkąta, szczególnie widoczną w rysunku głowy Boga-Ojca (ryc. 13), ale czytelną również w twarzy proroka Enocha. Duże twarze proroków i apostołów cechuje dobitna, realistyczna charakterystyka. Kreska jest prowadzona swobodnie, nawet z pewną nonszalancją, nie trzymając się ściśle formy (wygięto ku dołowi łuki brwi, modelunek nosa).

Wtłoczenie krępych postaci bez żadnych ram w maswerk okienny przypomina traktowanie postaci przez mistrza Teodoryka, w pewnym stopniu także witraże chełmińskie. Charakterystyczny zarówno tu, jak i w Chełmnie jest sposób cieniowania fałdów szat kreskami w kratkę. W scenach Ofiarowania w Świątyni (ryc. 9) i Ucieczce do Egiptu z Chełmna obserwujemy także charakterystyczne trójkąty pod oczami w twarzach mężczyzn. Podobieństwo traktowania postaci i prowadzenia kreski jest tak duże, że i w tym wypadku trzeba myśleć o artyście należącym do tej samej szkoły. Inny typ twarzy i proporcji głów w stosunku do całej postaci wskazują jednak na różne ręce mistrzów, a różnice szkła i zabarwienia konturówki mówią także o wykonaniu przez inny warsztat. Głowa Boga-Ojca oraz Wniebowzięcie Marii Magdaleny są starannie modelowane, traktowane bardziej miniatursko. Takie traktowanie głowy Boga może być wytłumaczone dużym jej formatem, jak również wagą tematu. Natomiast bardzo precyzyjny rysunek twarzy aniołów unoszących Marię Magdalenę (ryc. 15) sugeruje, że mamy tu do czynienia z ręką zupełnie innego (należącego jednak do tego samego warsztatu) malarza, który malował także (niestety źle zachowaną) szybę z lecącym aniołem. Malarz ten myślał kategoriami malarstwa tablicowego, jeśli nie miniatury.

Wysoki poziom artystyczny cechuje medalion z traktowanym *en grisaille* popiersiem św. Jana Ewangelisty na zielonym tle (ryc. 16). Lawowana światłocieniowa głowa apostoła, tak jak ręce i ruch postaci są bardzo dobrze rysowane. Cienie szaty nie są już znaczne kreskowaniem w kratkę, jak to było w poprzednio omówionych witrażach, lecz przez bardziej malarskie, podkreślające fałdy, ciemne lawowanie pędzlem. Nieco podobne traktowanie szat wykazuje niezidentyfikowana brodata postać (proroka?) z księgą, jednakże obok cieni lawowanych posiada ona także kreskowania, a rysunek jej jest znacznie słabszy niż we wszystkich wyżej omówionych witrażach. Gwido Chmarzyński wiązał ją z starszą grupą witraży mariackich, datowaną przez niego około 1380 r.³⁶; wydaje się jednak, że tafla ta jest

³⁶ G. Chmarzyński, *Średniowieczne witraże...*, s. 36.



16. Toruń. Św. Ewangelista z kościoła NMP — 4 ćw. XIV w. (fot. S. Kolowca)

późniejsza — być może, mamy tu nawet do czynienia z naprawą i uzupełnieniem oszklenia.

Datowanie witraży mariackich waha się w granicach ostatniego trzdziestolecia XIV w. J. Heise, nie wykluczając możliwości pochodzenia niektórych fragmentów z dawniejszego budynku kościelnego, uważał, że zachowane witraże, ogólnie biorąc, pochodzą z czasu budowy kościoła, tj. z około 1370 r. Gwido Chmarzyński rozróżniał dwie grupy: stylistycznie starszą, datowaną przez niego, jak już wspomniano, około 1380 r., do której zalicza Matkę Boską Bolesną i Chrystusa przy kolumnie oraz głowę Boga i proroka z księgą; i drugą — młodszą z niezachowanym dziś (ryc. 11a) przedstawieniem św. Barbary³⁷. Do tej grupy datowanej około 1400 r. zalicza też więk-

³⁷ Ibid., s. 35—36. Pochodzenie witraża ze św. Barbarą z kościoła NMP w Toruniu wydaje się wątpliwe, gdyż ani Mellin w liście do nadprezydenta v. Schöna z 1819 r.,

szość szyb w maswerku okna zachodniego i podkreśla związek tej grupy z malowidłami ściennymi w kościele NMP. Charakterystyczne jest dla nich występowanie dużych postaci na tle tronów z baldachimami architektonicznymi. Zaginięcie witraża ze św. Barbarą uniemożliwia obecnie jego analizę. Nie ulega jednak wątpliwości, że szyby z maswerku zachodniego, charakteryzujące się podobnym sposobem modelowania co witraże chełmińskie, jak i zachowaną postać Matki Boskiej (ryc. 17) można odnosić do około 1380 r., ewentualnie Matka Boska i Chrystus przy kolumnie mogły być wykonane wcześniej, równocześnie z oszkleniem w Chełmnie a zarazem wykończeniem naw kościoła NMP w Toruniu około 1370 r. Postać św. Barbary tak jak i medalion ze św. Janem Ewangelistą mogą być późniejsze. Należy bowiem pamiętać, że wykonywanie witraży dla wszystkich i to tak dużych rozmiarów okien kościoła mariackiego w Toruniu musiało ciągnąć się czas dłuższy. Gwido Chmarzyński wiązał działalność witrażystów z malarzami, którzy wykonali malowidła ścienne kościoła³⁸. Z kolei Maria Michnowska wskazywała na pewną zależność stylistyczną tych malowideł od polptyku, który zdobił wielki ołtarz w tym kościele, uważając, że cały zespół jego twórców był zespołem artystów zakonnych³⁹. Być może szczególne badania toruńskiego malarstwa ściennego i sztalugowego w czwartej ćwierci XIV w. pozwoliłyby wyodrębnić dzieła malarskie i witrażowe poszczególnych twórców. Należy jednak wątpić, by wystrój malarski i witrażowy kościoła franciszkańskiego był wykonany w całości przez warsztat zakonny. Prawdopodobna jest jednak współpraca malarzy zakonników z witrażystami cechowymi.

Nie ulega natomiast wątpliwości, że elementy architektoniczne występujące na witrażach z kościoła NMP w Toruniu (a także fragment z kościoła św. Jana) posiadają ten sam „masywny” charakter, co architektura tronów i baldachimów w ówczesnym, toruńskim malarstwie ściennym i posiada genezę czeską. W witrażach saskich elementy architektoniczne są lżejsze, bardziej ażurowe. Oddźwięk toruńskiej malowanej architektury napotkamy jeszcze we fragmencie witrażowym z postacią św. Mikołaja w Lisewie (ryc. 18) datowanym przez Bernarda Schmida na około 1400 r., a Gwidona Chmarzyńskiego na około 1420 r.⁴⁰

ani w inwentaryzacji kościoła NMP nie wspomina się o nim. Heise natomiast mówi o figurach pod baldachimami i popiersiu św. Barbary w Chełmnie. J. Heise, op. cit., s. 52.

³⁸ G. Chmarzyński, *Średniowieczne witraże...*, s. 35–36. Por. Heuer, *Die Geschichte der bildenden Kunst und des Kunstgewerbes in Thorn bis zum Ende des Mittelalters. Mittheilungen des Copernicus-Vereins für Wissenschaft und Kunst*, H. 24, Toruń 1916, s. 60–64. Heuer datuje malowidła ścienne w kościele NMP na ostatnie dwudziestolecie XIV w.

³⁹ M. Michnowska, *Ze studiów nad XIV-wiecznym polptykiem toruńskim*, Teka Komisji Historii Sztuki TNT, t. 2, Toruń 1961, s. 206–207.

⁴⁰ B. Schmid, *Die Denkmalpflege in der Provinz Westpreussen*, Bericht 8, 1910, Gdańsk 1911, s. 18; G. Chmarzyński, *Średniowieczne witraże...*, s. 37.



18. Lisewo, woj. gdańskie. Witraż z postacią św. Mikołaja w kościele parafialnym, stan przed 1939 r. (fot. IS PAN)

Witraż ten zamyka średniowieczne dzieje pomorskiego malarstwa na szkle. Na terenie Polski w okresie późnego gotyku i renesansu nie rozwija się sztuka witrażowa. Wprowadzając do wnętrza większą ilość tryptyków ołtarzowych, rzeźb, malowideł ściennych i tablicowych, ograniczano się na ogół do oszklenia bezbarwnego na północy o wzorze rombowym, a w południowej Polsce — gomułkami.

Być może, że i u nas, tak jak w innych krajach, próbowano kontynuować sztukę witrażystów średniowiecznych, tworząc coraz bardziej realistycznie malowane kompozycje malarskie na szkle, jednakże żaden przykład takich kompozycji u nas się nie zachował. Można więc przypuszczać, że jeśli nawet były, należały one do rzadkości.

Sztuka witrażowa, przeżywając swój rozkwit razem z rozwojem wczesnego i dojrzałego gotyku, w pełni odżyje dopiero wraz z nim w XIX w.

Jerzy Frycz, Edward Kwiatkowski

LES VITRAUX MÉDIÉVAUX DES ATELIERS DE TORUŃ

(Résumé)

Les plus vieilles assignations de source qui parlent des verreries et des vitragistes en Poméranie proviennent de la fin de XIV. et du commencement de XV. siècle. Dans la Terre de Chełmno en 1401 existait une verrerie à Bratian au bord de Drwęca et c'est elle qui était sans doute le fournisseur principal de Toruń, qui au moyen-âge, surtout au XIV, et à la première moitié de XV, siècle était le centre de l'art de vitrage sur le terrain de Prusy, en rayonnant sur Kujawy — province avoisinante — ainsi que sans doute aussi sur la Poméranie de Gdańsk.

Voilà la liste des vitraux liés à l'atelier de Toruń qui se sont conservés:

1. Toruń, église St. Jean. Dans la claire-voie en haut de la fenêtre est du prosibitère on voit les restes du vitrage ornemental et un fragment de la tourelle montre que le vitrail représentait des personnages sous des baldaquins. E. Kwiatkowski suggérait la hypothèse que les vitres de la rosette qui froment la composition géométrique sans élaboration de peinture proviennent du quart 4. de XIII siècle, et les vitres peintes avec l'ornement végétal et les éléments architectoniques de la 2. moitié de XIV. siècle.

2. L'ensemble de vitraux de l'église des dominicains (St. Nicolas), à Toruń, maintenant Musée de District, (avant 1944 à l'église du château à Malbork).

Ces vitraux proviennent de la triple fenêtre est. La parcelle du milieu contenait les scènes de la vie de Christ enfermées dans des médaillons circulaires, (il n'en existe que sept maintenant). De deux côtés se trouvaient les personnages des prophètes de Vieux Testament (4 parcelles) et des ancêtres de Christ (6 parcelles).

Trois parcelles avec les personnages des prophètes qui se trouvaient dans la collections Kunstgewerbemuseum à Berlin appartiennent sans doute à cet ensemble. Le style linéaire et plat, sans éléments architectoniques et sans essais d'évoquer des illusions de l'espace, ainsi que la manière de tracer les lettres répondent à la première

moitié de XIV, siècle, ce qui permet de dater ces vitraux au temps du parachèvement de la structure du presbytère de l'église des dominicains — environ 1334.

3. Włocławek. La cathédrale. L'ensemble de vitraux de 1350—60, premièrement de la fenêtre est du presbytère, il existe 23 parcelles. Comme thème et composition cet ensemble est proche de celui des dominicains à Toruń, il contient le cycle de la vie de Christ dans la parcelle du milieu, de deux côtés le cycle généalogique depuis Abraham jusqu'à la Ste Vierge et le cycle prophétique depuis Moïse jusqu'à St. Jean Baptiste. Le couronnement de la parcelle du milieu formait la tête de Christ adorée par Marie et Jean Baptiste — les personnages couronnant les deux parcelles latérales. Les ancêtres et prophètes sont disposés par couples dans des médaillons circulaires.

T. Dobrowolski attribuait le vitrail de Włocławek à l'atelier de Cracovie, tandis-que J. Frycz et E. Kwiatkowski y voit l'oeuvre du maître de Toruń — élève et continuateur du maître des vitraux dominicains et celui-ci pouvait provenir du pays de Turinge-Saxe.

4. Ensemble de vitraux de la quadruple fenêtre est de l'église à Chełmno (en 1888 il y avait 32 parcelles) maintenant 13 parcelles au Musée de District à Toruń (entre 1888—1945 à Malbork). Les scènes de Nouveau Testament de la vie de Marie et de Christ remplissaient la parcelle centrale de la fenêtre, de deux côtés se trouvaient les figures de Vieux Testament. L'ensemble était couronné par les personnages assis de Marie et de Christ qui la couronnait. Le manque d'intérêt pour l'ornement et les constructions spacieuses — ainsi que l'attention spéciale à la forme du corps humain (les personnages trapus, à grandes têtes, à la vive expression des visages et des mains charnues) permettent à dater ces vitraux environ 1370 et de voir dans leur créateur l'élève du maître Théodoric de Tchèque.

5. L'ensemble de vitraux de l'église Ste-Marie (autrefois franciscaine) à Toruń, maintenant au Musée de District. Une partie de vitraux était à Malbork entre 1898 et 1945, les fragments se trouvent à Cologne. Autrefois les vitraux se trouvaient dans toutes les fenêtres de l'église Ste-Marie, ils étaient fondés par les bourgeois de la ville dans la dernière trentaine d'années de XIV. siècle. Le haut de la fenêtre était rempli de grandes figures des saints, plus bas se trouvait l'ornement et ensuite les blasons des fondateurs. Il n'en reste que quelques blasons et les vitres de la claire-voie du haut de la grande fenêtre ouest, dont le thème est lié à l'Ascension — une partie du personnage de Marie et les fragments de l'architecture du baldaquin.

Ces vitraux ainsi que ceux de Chełmno démontrent les influences tchèques et s'associent aux peintures murales contemporaines à l'église autrefois franciscaine.