

Woźniak, Michał

Rzwoj formy monstrancji promienistych z warsztatów złotniczych Torunia

Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo 13 (186),
121-157

1989

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 Muzealnictwa

Michał Woźniak

ROZWÓJ FORMY MONSTRANCJI PROMIENISTYCH Z WARSZTATÓW ZŁOTNICZYCH TORUNIA

Zarys treści. Artykuł poświęcony jest przemianom formy monstrancji eucharystycznych, wykonywanych w toruńskich warsztatach złotniczych w ciągu XVII i XVIII w. Proces rozwojowy podlegał nieistotnym bądź niewielkim oddziaływaniom zewnętrznym, autor koncentruje zatem swą uwagę na dokonujących się w środowisku toruńskim stopniowych modyfikacjach, wiodących od typu retabulowego do pełnego wykształcenia się typu promienistego, jak również wariantów obowiązującego schematu. Jego odrębności i swoistości w zestawieniu z dziełami innych ośrodków złotniczych poświęcone zostanie osobne studium. Rekonstrukcja tego procesu oparta jest na analizie pełnego materiału zabytkowego.

Pierwsze monstrancje promieniste wykonane zostały w toruńskich warsztatach złotniczych z początkiem drugiej tercji XVII w., i to zrazu w postaci niekonsekwentnej, z silnymi reminiscencjami typu retabulowego. Najwcześniejsze słoneczne, bez archaizujących wtrętów datować można na ok. 1650 r.¹ Bynajmniej nie są to jednak początki historii monstrancji nowożytnej tak w Toruniu, jak w Prusach i w Koronie: po dłuższej przerwie spowodowanej nowinkami religijnymi, obejmującej większość XVI stulecia, od ok. 1590—1600 r. pojawia się w całej Rzeczypospolitej nowa fala fundacji sprzętów liturgicznych, w tym także monstrancji. Jednakże

¹ W dotychczasowej literaturze przedmiotu nie został przekonywająco wyjaśniony tak czas wykształcenia się promienistej, solarnej formy glorii, jak i jej geneza. Na podstawie pewnych przesłanek można przyjąć, że pierwsze egzemplarze takiego typu zrealizowano jeszcze w końcu XV w. we Włoszech. Kształt ten nie został jednak w pełni zaaprobowany także i w następnych stuleciu. Przełom, szybkie i gwałtowne przyjęcie nowego typu nastąpiło dopiero w połowie lub tuż po połowie XVII w. Zob. na ten temat przede wszystkim J. Braun SJ, *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung*, München 1932, s. 348—414; F. X. Noppenberger, *Die eucharistische Monstranz des Barockzeitalters. Eine Studie über Geschichte, Aufbau, Dekoration, Ikonologie und Symbolik der barocken Monstranzen vornehmlich des deutschen Sprachgebietes*, München 1958, passim.

naczynia służące prezentacji Ciała Chrystusa sporządzane we wstępnym etapie przynależą bez wyjątku do typu retabulowego. Wśród dużej ilości ostensoriów pochodzących z 1 połowy XVII w. nie zabrakło także wyrobów złotników toruńskich, łatwych do identyfikacji dzięki wybitym znakom gwarancyjnym, sporadycznie tylko kładzionym w innych ośrodkach wytwórczych. Wykazują ponadto znaczne ujednolicenie formy, są więc łatwo rozpoznawalne wśród zabytków pochodzących z ziem Korony, gdzie spotykane jest większe zróżnicowanie typów, struktur i rodzajów dekoracji. Ta cecha pozwala zarazem na powiększenie tej grupy o dalsze — nieznakowane — zabytki².

Typ retabulowy ostensoriów eucharystycznych jest zasadniczo prostą kontynuacją gotyckich monstrancji cylindryczno-wieżowych. Pomijam tutaj znacznie rzadziej występujące w wiekach XIV—XV naczynia typu tarczowego, gdzie reservaculum było kształtu dużej, kolistej kapsuły opiętej formami architektonicznymi, gdyż nie odegrały — jak się zdaje — większej roli w wykształceniu się na naszych ziemiach omawianych form. Ostensoria wieżowe w swej najprostszej wersji, spotykanej szczególnie w 2 połowie XIV w., składały się z cylindrycznego klosza osadzonego na wysmukłym trzonie i zwieńczonego stożkowym hełmem. Używane były przy tym zarówno dla pomieszczenia relikwii, jak i hostii, wspólna była bowiem obu kultom — świętych i eucharystycznemu — tendencja, wręcz żądanie, ukazywania materialnego znaku. Ostensoria mogły też powstać przez przeszklenie ścianek cyboriów, często wykazujących również formę architektoniczną. W toku późniejszego rozwoju stopiły się z typem wieżowym, bądź wyodrębniły do — nie znanego u nas — typu baldachimowego.

Szklane cylindry były jednak niewygodne przy wkładaniu hostii, ale przede wszystkim niedostosowane kształtem: podczas gdy relikwia mogła być oglądana ze wszystkich stron, hostia narzucała tylko dwie płaszczyzny oglądu. Stąd już wcześniej wąskie taśmy, służące do spinania podstawy ze zwieńczeniem, bywały rozbudowywane do postaci pary przypór, coraz bardziej masywnych i szerokich, określających awers i rewers takiego ostensorium, a przy tym akcentujących ważny ze względów ikonograficznych wieżowo-architektoniczny charakter naczynia. Wreszcie wykształciły się w cały system przypór, a przestrzenie pomiędzy poszczególnymi ich członami poczęto wypełniać bądź maswerkami czy arkadami, bądź figurkami świętych, które czasem przytwierdzano na zewnątrz szkarpu. Tendencja ta stanie się bardzo silna zwłaszcza w późnym gotyku, na przełomie XV i XVI stulecia. Początkowo zwarta struktura architekto-

² Nie jest to jednak zadaniem tego artykułu, pozwolę sobie zatem tylko w niektórych przypadkach zasugerować atrybucję. Znakowanie wyrobów złotniczych w Toruniu upowszechnia się w ciągu 1 tercji XVII w., nigdy jednak nie obejmuje wszystkich wykonanych przedmiotów. Przede wszystkim pomijano ten obowiązek przy realizacji zamówień z powierzonego materiału.

niczna, flankująca cylinder zawierający Sanctissimum, stopniowo w ciągu 1 połowy XVI w. ulega rozluźnieniu, prześwity boczne zostają znacznie poszerzone, a umieszczone tam figurki zyskiwały własną, określoną przestrzeń. Następowало przy tym wyraźne rozróżnienie pomiędzy filarkami stanowiącymi konstrukcję tych bocznych kompartymentów a coraz bardziej dekoracyjnie traktowanymi szkarpami, „przyklejanymi” od zewnątrz, w miejscu dawniej niekiedy zajmowanym przez figurki. Przekształcenia strukturalne dokonujące się podczas tego procesu uprawniają do nazywania tych ostatnich zabytków retabulowymi³.

Twórcy monstrancji z pierwszej połowy XVII w., jakby nie bacząc na tak duży przedział czasowy istniejący pomiędzy nimi a złotnikami późnogotyckimi, podejmują stosowany przez tamtych schemat kompozycyjny, wyciągając z wówczas dominującej — pobieżnie tu naszkicowanej — tendencji ostateczne konsekwencje, dając ostensoria o płaskich, rozbudowanych gloriach architektonicznych — tak jak ówczesne retabula ołtarzowe — kilkukondygnacyjnych i kilkuosiowych. Monstrancje toruńskie ze względu na czytelność kompozycji i oszczędność efektów dekoracyjnych stanowić mogą charakterystyczny przykład takich form, choć w wersji stosunkowo mało rozbudowanej. Pozostawmy na boku — jako nieistotne dla dalszych rozważań — porównywanie zabytków toruńskich realizujących ten schemat kompozycyjny z pozostałymi polskimi dla określenia regionalizmów, wyróżnienia środowisk twórczych, sprecyzowania podtypów i wariantów. Ważne jest jednakże określenie podstawowych reguł kompozycyjnych i wskazanie charakterystycznych kształtów niektórych części.

Pomimo zauważonej tak dużej jednolitości wytworów warsztatów toruńskich, sporządzanych przez co najmniej połowę stulecia, a właściwie przez trzy jego ćwiartki, rozpadają się one na trzy podgrupy. Pierwsza obejmuje dzieła powstałe zasadniczo w pierwszym dwudziestolecu XVII w., z wyjątkiem monstrancji Joachima Knoffa z 1602 r. (Włocławek), w warsztatach Albrechta I Weimmera i jego syna Assmanna (Tucz-

³ Liczne przykłady z terenu Polski A. Bochnak i J. Pagaczowski, *Polskie rzemiosło artystyczne wieków średnich*, Kraków 1959. Autorzy ci, a za nimi T. Adamek (*Typy monstrancji gotyckich w Polsce i problem regionów*, *Roczniki Humanistyczne*, 18, 1970, z. 5, s. 5—16) dokonują podziału monstrancji na tryptykowe i cylindryczno-wieżowe przede wszystkim na podstawie kształtu reservaculum, nie uwzględniając wcale lub w należyтым stopniu struktury architektonicznej glorii; przy tym wiele z monstrancji określanych przez tych badaczy jako tryptykowe posiadało pierwotnie cylinder, później dopiero wymieniony na kapsułę. Zbyt mało też poświęcają oni uwagi przemianom, jakim naczynia te podlegały, nie zauważając istnienia oddzielnej i bardzo licznej grupy ostensoriów z 1 poł. XVII w.; mowa jest o nich — zawsze traktowanych jako przynależne do typu gotyckiego — sporadycznie; służą zwykle jako egzemplifikacje długiego trwania gotyku lub wymieszania cech gotyckich z renesansowymi lub nawet barokowymi, przy tendencji do zbyt wczesnego ich datowania.

no 1610, Sadłowo, Grzymiszew) oraz Nickela II Gerlacha (Chełmża 1612, Niewieścín)⁴; następna — w 2 ćwierci stulecia — to wyłącznie wyroby warsztatu Zachariasza Langego (Brzozie, Gniezno, Okonin, Orzechowo)⁵;

⁴ Joachim Knoff (1596—1624), Włocławek, katedra: niepublikowana; Albrecht I Weimner (1568—1613), Tuczo: J. Kohte, *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Posen, I, Übersicht der Kunstgeschichte der Provinz Posen...*, Berlin 1898, s. 136; IV, *Der Regierungsbezirk Bromberg*, Berlin 1897, s. 37 (tu: dat. 1619); E. v. Czihak, *Die Edelschmiedekunst früherer Zeiten in Preussen*, II, *Westpreussen*, Leipzig 1908, s. 130, nr 23, poz. 2 (tu: dat. 1619); L. Lepszy, *Przemysł złotniczy w Polsce*, Kraków 1933, s. 287, nr 55; *Katalog zabytków sztuki w Polsce* (dalej cyt. KZS), XI, *Woj. bydgoskie*, pod red. T. Chrzanowskiego i M. Korneckiego, 8; tychże, *Pow. inowrocławski*, Warszawa 1974, s. XVII, 73, il. 194 (tu: dat. 1610); *Sadłowo* [w:] KZS, XI, 12; B. Kaczyńska i B. Szymanowska, *Pow. rypiński*, 1971, s. 19, il. 58; Assmann [Erazm] Weimner (1612—1626), *Grzymiszew*, [w:] KZS, V, *Woj. poznańskie*, pod red. T. Ruszczyńskiej i A. Sławskiej, 26; M. Kwiczala, *Pow. turecki*, 1959, s. 8, il. 47; z warsztatem Weimnerów związać można nieznakowane monstrancje w katedrze gnieźnieńskiej (z Chełma: KZS, XI, 8, s. XVII, 2, il. 196), Bobrownikach (KZS, XI, 9, R. Brykowski, I. Galicka i H. Śygietyńska, *Pow. lipnowski*, 1969, s. VII, 2, il. 150) i być może także w Sędzinie (KZS, XI, 1, J. Frycz, T. Chrzanowski i M. Kornecki, *Pow. aleksandrowski*, 1969, s. VII, 32, il. 127); Nickel II Gerlach (1612—1631), Chełmża: J. Heise, *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen*, II, *Kulmerland und Löbau*, 6—7, *Kreis Thorn*, Danzig 1889, s. 156 (nieatrybuowana, gotycka z renesansową stopą); *Diecezja Chełmińska. Zarys historyczno-statystyczny*, Pelplin 1928, s. 161 (późnogotycka, XVI w.); KZS, XI, 16, T. Chrzanowski i M. Kornecki, *Pow. toruński*, 1972, s. X, 19, il. 226 (tu: dat. 1612); Niewieścín, z kościoła bernardynów w Świeciu, gdzie notuje ją J. Heise, op. cit., I, *Pomerellen*, 4, *Kr. Schwetz*, 1887, s. 356 (nieatrybuowana, poł. XVI w., data 1752 na stopie dot. renowacji), KZS, XI, 15, T. Chrzanowski i T. Żurkowska, *Pow. świecki*, 1970, s. 17, il. 162 (tu: również nieatrybuowana ok. 1600 r., ze stopą 1752 złotnika toruńskiego „MG”); z warsztatem Gerlacha należałoby związać ponadto nieznakowaną monstrancję w Grodzicznie k. Lubawy (J. Heise, op. cit., II, 10, *Kreis Löbau*, 1895, s. 617 i n., tabl. 1, str. lewa, tu dat. ok. 1640, *Diecezja Chełm.*, s. 435, tu: dat. pocz. XVII w.), Łowiczku k. Aleksandrowa (KZS, XI, 1, s. VI, 10, il. 125) i ew. — jeśli nie jest to wyrób warsztatu Weimnerów — w Sędzinie, zob. wyżej.

⁵ Zachariasz Lange (1627—ok. 1625), Brzozie Polskie: J. Heise, op. cit., II, 8, *Kr. Strasburg*, 1891, s. 333 (tu: nieatrybuowana, 2 poł. XVI lub ok. 1600), *Diecezja Chełm.*, s. 488 (tu: nieatrybuowana, gotycka ok. 1600, podstawa późniejsza), KZS, XI, 2, T. Chrzanowski i T. Żurkowska, *Pow. brodnicki*, 1971, s. IX, 25, il. 173 (tu: dzieło monogramisty toruńskiego „BL”, 1 ćw. XVII w.); Gniezno, katedra (z Siedlimowa k. Strzelna): J. Kohte, op. cit., I, s. 136, IV, s. 47, (tu: późnogotycka, stopa monogramisty toruńskiego „ZL”, za nim powtarzają, z określeniem złotnika jako Lange: Czihak, op. cit., s. 131, nr 51, poz. 3; Lepszy, op. cit., s. 284, nr 35, poz. 3; KZS, V, op. cit., 3, T. Ruszczyńska, A. Sławska i inni, *Gniezno i pow. gnieźnieński*, 1963, s. 35, il. 497 (tu: gloria dat. 2 poł. XVI w.); Orzechowo: J. Heise, II, op. cit., 6—7, s. 161 (nieatrybuowana, k. XVI w.); *Diecezja Chełm.*, s. 717; KZS, XI, op. cit., 19, T. Chrzanowski i M. Kornecki, *Pow. wąbrzeski*, 1967, s. 16, il. 174 (także nieatrybuowana, dat. pocz. XVII w.); prawdopodobnie dziełem warsztatu Langego była także zaginiona w 1945 r. monstrancja w Okoninie k. Grudziądza, por. Heise, II, op. cit., 9, *Kr.*

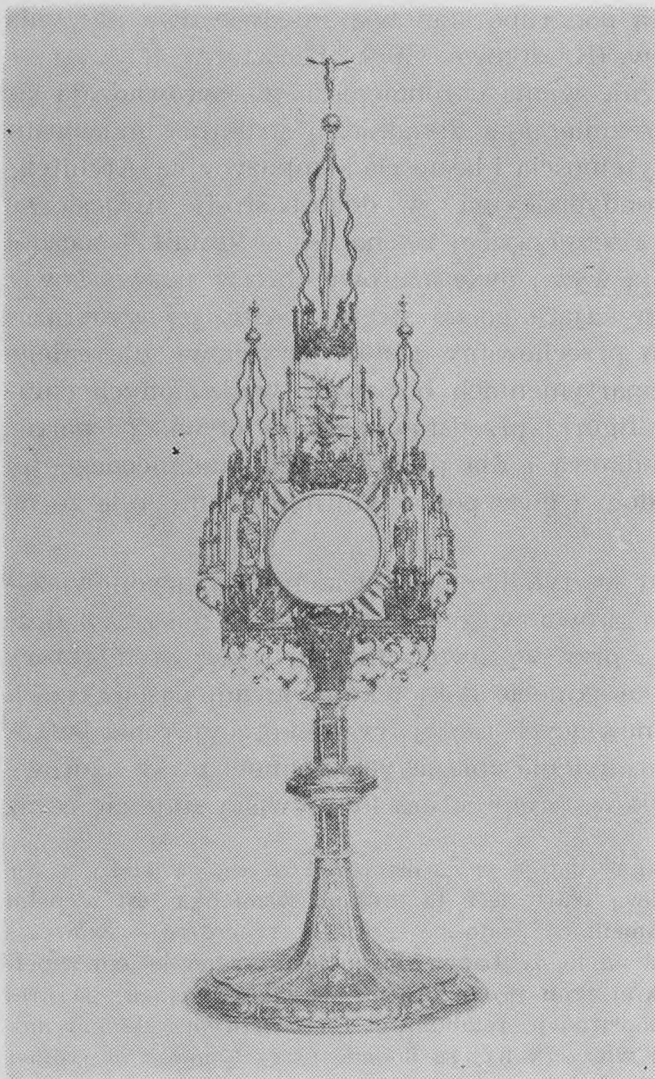
wreszcie trzecią, najmniejszą podgrupę stanowią zaledwie dwa naczynia wykonane już w 2 połowie w. (Krostkowo, Górka Klasztorna)⁶.

Odmienności, oprócz zróżnicowania chronologicznego, sprowadzają się właściwie do szczegółów, nie zmieniając zasadniczej struktury monstrancji. Ta wyróżnia się dużą czytelnością i jasnością kompozycyjną. Architektoniczna gloria jest dwukondygnacyjna, w dolnej strefie trójosiowa, wsparta na poziomej belce, rozszerzającej się na osi w kształt 6-bocznej podstawy, której odpowiadają wyżej dwie ażurowe obręcze maswerkowe: międzykondygnacyjna i zamykająca górną strefę mieszczącą wyobrażenie NPMaryi; w ten sposób przechowany zostaje wyjściowy dla całego typu motyw wieży. W kompartymencie bocznych, wydzielonych smukłymi filarkami, występują figurki przedstawiające świętych. Te partie, dla ujednolicenia z osią środkową i dla przytłumienia nadmiernego jej eksponowania, ujęte są od dołu i góry podobnymi obręczami, tyle że na rzucie romboidalnym.

W miejsce dynamicznego wertykalizmu gotyckich kompozycji wieżowych pojawia się struktura zrównoważona, uspokojona, płaska, z dość niespokojnym ornamentem i przy wprowadzeniu do takiej architektury formuł atektonicznych, jak zamknięcie dolnej kondygnacji pasem trzech obręczy maswerkowych, stanowiących raczej fryz dekoracyjny niż belkowanie czy gzyms, czy też zastąpienie spiczastych hełmów przez ażurowe konstrukcje spiralne z drucików. Architektura rzeczywista staje się coraz

Graudenz, 1894, s. 536, tabl. 6, który datuje ją na ok. 1640; *Diecezja Chełm...*, s. 536 (tu: gotycka z podstawą barokową 1651); jeśli ta ostatnia wzmianka jest w pełni wiarygodna — a charakter ornamentacji zdaje się tę datę potwierdzać — wówczas byłby to przekonujący dowód na to, że Lange równocześnie z podjęciem zupełnie nowego na gruncie toruńskim typu promienistego w dalszym ciągu, po kres swej działalności, sporządzał monstrancje retabulowe. Ciekawym przykładem modernizacji gotyckiej monstrancji wieżyczkowej są dodane przez Langego ok. 1645—1650 do zabytku w Raciążu duże ornamentalne uszaki, wprowadzające akcent płaszczyznowy (KZS, XI, op. cit., 17, B. Biedrońska-Słota i I. Konopka, *Tuchola i okolice*, 1979, s. 20, il. 58, tu: przypisane C. Lützenbergerowi).

⁶ Johann Karsten?, złotnik pracujący poza cechem, obywatel m. Torunia od 1653, Krostkowo, ok. 1660—1680: KZS, XI, op. cit., 20, T. Chrzanowski i M. Kornecki, *Wyrzysk, Nakło i okolice*, 1980, s. XIII, 16, il. 96, 117 (tu: dzieło J. Knoffa lub A. Klessela, 2 ćw. XVII); Johann Christian Bierpfaff (1653—po 1680), Górka Klasztorna, ok. 1680: Kothé, op. cit., I, s. 136, IV, s. 168 (tu: dzieło monografisty „HCB”); Cihak, op. cit., s. 132, nr 72, poz. 6; Lepsz, op. cit., s. 280, nr 2, poz. 8; KZS, XI, 20, op. cit., s. XIII, 8, il. 97, 115. Przypuszczam, iż ta druga monstrancja, opatrzona znakiem gwarancyjnym warsztatu Bierpfaffa, jest w rzeczywistości także dziełem Karstena, współpracującego z tamtym złotnikiem — por. M. Woźniak, *Złotnictwo toruńskie 1 połowy XVII wieku*, Teka Komisji Historii Sztuki VII, Toruń 1987, s. 287, przyp. 31; tenże, *Sztuka złotników toruńskich okresu manieryzmu i baroku*, Warszawa 1987, s. 57 i n. Cylindryczne reservaculum zachowała do dziś tylko monstrancja włocławska Knoffa (1602), pozostałe mają kapsuły, choć bez wątplenia pierwotnie także i inne ostensoria, choć nie wszystkie, posiadały kłosze (z całą pewnością dzieło N. II Gerlacha z Chełmży,



1. Zacharias Lange, ok.
1630—1640, Orzechowo,
kościół paraf. (fot. W. Gór-
ski)

bardziej pozorna. Szkarpy opinające pierwotnie cylindryczne reservaculum zostają teraz w zminiaturyzowanej postaci doczepione do zewnętrznej pary filarków, służąc jako uszaki; podkreślają jeszcze płaszczyznowość całego założenia i bliskie pokrewieństwa z kompozycjami współczesnych ołtarzy. Wszystkie elementy glorii pozostają gotyckie, jedynie wprowadzane czasem pod przypory wolutki są już zaczerpnięte z repertuaru nowych form⁷.

1 1612). Wydaje się, że dopiero monstrancje Langego mają od razu zaprojektowane płaskie reservacula, może z wyjątkiem orzechowskiej.

⁷ W monstrancji Albrechta I Weimera w Sadłowie wprowadzone pomiędzy filarki a przypory, zaś w wykonanej przez tegoż złotnika w Tucznie całe uszaki są esownicowe; oba dzieła pochodzą z 1 dziesięciolecia XVII w. i są jednymi z najwcześniejszych realizacji tego rodzaju; po połowę XVII w. gotyizm w toruńskich ostensoriach retabulowych będzie surowo przestrzegany, por. przyp. 3.

Całkowite wyeliminowanie elementów gotyckich dokonane zostało dopiero w obu monstrancjach należących do trzeciej podgrupy, wykonanych ok. 1660—1680 r., przy wiernym zachowaniu dotychczasowej kompozycji: filarki zastąpione zostały przez kolumny tokańskie, przypory przez wolutowe uszaki, zaś partie maswerkowe przez ażurowe elementy rozetowe, przypominające manierystyczną biżuterię, w dalszym ciągu — choć tylko w partii centralnej — tworzące wieloboczne obręcze.

Kanonem objęte zostało także kształtowanie podstawy; jedynie kompozycja stopy podlega pewnym przekształceniom. W zabytkach grupy pierwszej ma ona jeszcze gotycką strukturę z wyraźnie zaznaczonym wielolistnym podziałem i prostym, często ażurowym cokolikiem; nowa jest jedynie ornamentacja. Dopiero Lange przekształca stopę w kierunku jej ujednolicenia, rezygnacji z graniastości; podział 8-listny zostaje wprowadzicie zachowany, ale jedynie w celu zaznaczenia artykulacji wewnętrznej; cokolik jest przy tym wygięty, włączony do kompozycji płaszcza. Stopa jednak w najmniejszym stopniu decyduje o strukturze całej formy. Prawie żadnym zmianom nie podlega natomiast rozwiązanie trzonu. Jest on krótki, okrągły, opięty kandelabrowymi kolumienkami, przepołowiony dużym kulistym nodusem, zwykle puklowanym; symetryczność trzonu względem osi doń prostopadłej zaakcentowana zostaje poprzez 6-boczny talerzyk opasujący nodus. Dla zniwelowania przykrego odczucia mogącego wynikać z ostrego zestawienia smukłego trzonu z rozłożystą belką glorii wprowadzony zostaje łącznik w kształcie odwróconego ostrosłupa ściętego o podstawie 6-bocznej, a dodatkowo jeszcze ażurowe woluty, podpierające niejako glorię. Do kształtu łącznika dostosowana też zostaje forma szyi stopy, stanowiąc z kolei płynne, bezkolizyjne połączenie trzonu z płytą stopy. Szyja i łącznik stanowią optyczne przedłużenie nabyt krótkiego trzonu, podporządkowując się zarazem osi symetrii, wyznaczonej przez talerzyk nodusa ⁸.

Równocześnie z powstającymi realizacjami typu retabulowego zastosowane zostało w środowisku toruńskim lat trzydziestych XVII w., najpóźniej ok. 1640 r. nowe rozwiązanie, zaproponowane przez Wilhelma Delassensy (monstrancje w Brudni i Radziejowie) ⁹. Nie był on jednak — jak się zdaje — rzeczywistym jego twórcą, a przyniesione zostało naj-

⁸ Jedyną niedogodność stanowi 8-listna artykulacja stopy, zaznaczająca się także w partii szyi, w zestawieniu z 6-dzielnym podziałem trzonu, któremu podlega także łącznik.

⁹ Wilhelm Delassensy (1625—po 1642), Brudnia: Kohte, op. cit., I, s. 136, IV, s. 27 (tu: dzieło monogramisty „WD”); Czihak, op. cit., nr 49, (tu: jako prawdopodobne dzieło Delassensy’ego); Lepsz, op. cit., s. 284, nr 36 (jw.); KZS, XI, 8, op. cit., s. XVII i n., 1, il. 195 i 217; Radziejów Kuj., kościół franc.: KZS, XI, op. cit., 11, J. Frycz, T. Chrzanowski i M. Kornecki, *Pow. radziejowski*, 1968, s. IV, 18, il. 57. Obydwie monstrancje uległy w czasach późniejszych przekształceniom: w pierwszej wymieniono pierwotny krąg nielicznych promieni na obecny o dużej ich liczbie i znacznej rozpiętości, w drugiej usunięto w 2 poł.

prawdopodobniej przez czeladnika przybyłego z Augsburga. Tam bowiem, w warsztacie Georga Ernsta pojawiło się nieco wcześniej, zbyt późno jednakże, by Delassensy mógł się z nim zapoznać osobiście podczas swej wędrowki czeladniczej¹⁰. Oprócz prototypu augsburskiego jedyne tego rodzaju znane egzemplarze, niezbyt przy tym liczne, wyszły z warsztatów toruńskich. Konstrukcja glorii tego typu, dla którego proponuję określenie „promienisto-wertykalny” lub „radialno-wertykalny”, wykazuje przedziwne heterogeniczne zestawienie, bo nie stopienie, elementów starej formy tryptykowej z motywem „słońca” — centralnym i dominującym w prawie wszystkich realizacjach barokowych. W rezultacie gloria posiada budowę dwuwarstwową: promienie w tle, zrazu dość rzadko rozstawione, niepokojąco przecinają się pod rozmaitymi kątami z wertykalnie rozstawionymi figurkami i sterczynkami, połączonymi dwiema parami esownic oplatających koliste reservaculum. Ta przednia warstwa jest daleko bardziej „agresywna” i ona to decyduje o charakterze całej glorii. Dolna — większa — para esownic jest przekształconą i zaadaptowaną do nowej roli parą wolut wspierających belkę glorii retabulowej; osadzone na górnych ich wybrzuszeniach figurki zdają się być wyjęte z prześwitów bocznych, wyobrażenie NM Panny w szczycie jest tym samym, co umieszczone w górnej kondygnacji retabulum; pionowy rytm tych elementów wzmagają jeszcze sterczynki. Nie są to jednak wyłącznie zdekomponowane elementy retabulowej glorii, nie występujące już w określonych kondygnacjach, a dość luźno rozstawione wokół reservaculum; raczej zredukowane i przekształcone: brak bowiem całkowicie członów architektonicznych; nie mogą ich zastąpić sterczynki, tym bardziej, że są przestylizowane w formy quasi-roślinne. Pozbawione konstrukcji architektonicznej, łączone są teraz ornamentalnymi wolutami; ponieważ te nie mogą zapewnić statyki, wszystkie te części opinają reservaculum.

W egzemplarzach typu retabulowego podstawa była wyraziście oddzielona od glorii za pomocą silnego akcentu horyzontalnego — belki, reservaculum zaś znajdowało się w środkowym prześwicie dolnej kondygnacji; formy architektoniczne stanowiły dlań niezwykle rozbudowaną oprawę. Teraz kapsuła na Sanctissimum wsparta w sposób mało organiczny na ostrosłupowym łączniku stała się miejscem centralnym: na niej opiera się — choć atektonicznie — cała konstrukcja glorii i wokół niej wybiegają w krąg promienie tworzące drugą, tylną warstwę, przydającą tyle niepokoju całemu rozwiązaniu. Łącznik flankowany jest przez parę dolnych promieni, wkroczył zatem, jak również woluty podpierające

XVIII w. glorię dodając obecną, zachowując jedynie figurkę Matki Boskiej i reservaculum, zaś z wolut opinających je utworzono ramiona, osadzając na ich końcach także oryginalne figurki wyjęte z pierwotnej glorii.

¹⁰ Monstrancja Ernsta dat. 1631, por. *Goldschmiedekunst aus steirischen Pfarren, Ausstellung*, Graz, Diözesanmuseum, 29 IV—30 IX 1981, katalog opr. B. Zingerle, s. 39, poz. 30, il. 29; Woźniak, *Złotnictwo toruńskie...*, s. 288.

niegdyś poziomą belkę, w strefę glorii. Wciągnięcie tutaj dwóch górnych członów podstawy, niejako wymieszanie elementów dwóch różnych stref staje się kolejnym wyróżnikiem typu promienisto-wertykalnego.

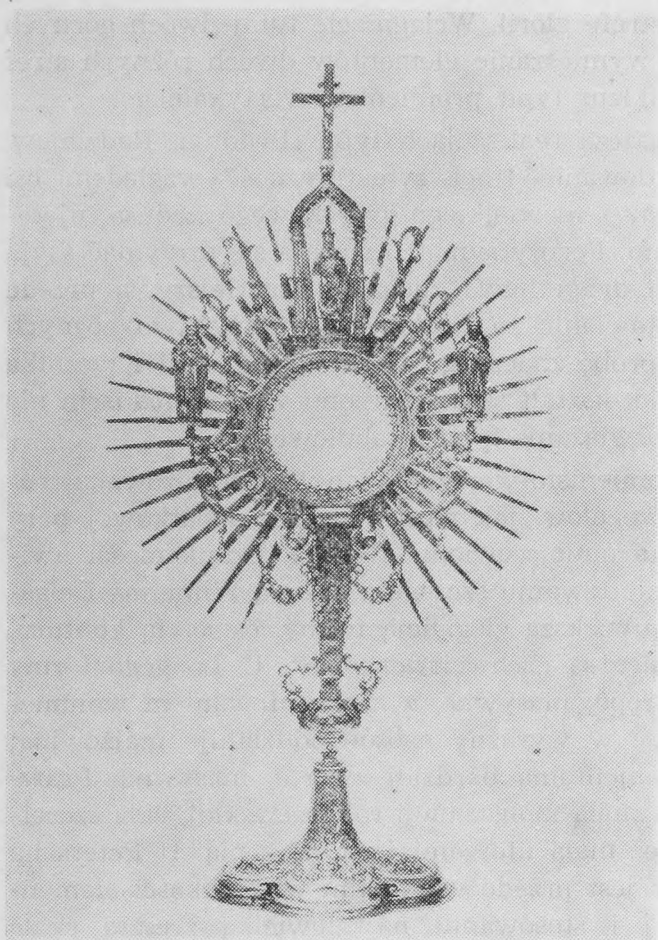
We wcześniejszych zwłaszcza realizacjach typu (Brudnia, Radziejów, Rościszewo)¹¹ trzon zdecydowanie traci symetryczność względem osi prostopadłej. Składa się teraz z niewielkiego gruszkowego nodusa, ujętego z obu stron przewężeniami. Pozory symetrii starają się utrzymać szyja stopy i łącznik; jednak ten drugi bywa znacznie smuklejszy, a przede wszystkim 8-boczny, w zestawieniu ze stożkową szyją. W dwu późnych dziełach odnotować trzeba próbę znacznego ujednolicenia szyi i łącznika (Unieck, Radoszyce)¹², jednak kształt samego trzonu wraz z nodusem nie wraca już do pierwotnego rozwiązania typu retabulowego.

Budowa monstrancji promienisto-wertykalnych jest stypizowana; różnice dotyczą właściwie szczegółów, jak wprowadzenie dodatkowej pary sterczynek czy też odmienne umiejscowienie figurek. Odmienności uwidaczniają się dopiero w ukształtowaniu szczegółu. Dzieła Wilhelma Delassensy'ego wyróżniają się największą elegancją formy, ostrością konturu, precyzją wykonania; esownice są „schweifwerkowe”. U Langego formy ornamentalne są bardziej krępe, masywne, z zaakcentowaniem wolumenu, na uformowanie esownic w wyraźny sposób oddziałuje małżowina; cała przednia warstwa ornamentalna bardziej zwarta, masywna. Prawdziwy tryumf małżowiny to stopa monstrancji rościszewskiej, cała ściśle pokryta ornamentem, bez mała utożsamiająca się z nią. U Petersena wpływ małżowiny widoczny jest przede wszystkim w miękkości elementów warstwy ornamentальной i stosowaniu na niewielką zresztą skalę zmarszczeń. Bardziej zasadniczą zmianą jest zdeformowanie całej tej warstwy: woluty dolne biegną prawie poziomo, obniża się jakość wykonania. To samo, może nawet w mocniejszych słowach, należałoby wypowiedzieć o zabytku chojnickim¹³. Jeśli esownice u Delassensy'ego są niezwykle sprężyste, to tutaj zdecydowanie ciastowate. Sax natomiast w swej realizacji radoszyckiej powraca niejako do rozwiązania Langego. W ostensorium z Chojnic, a zwłaszcza późniejszym o ok. 4 lata z Radoszyc wzrasta

¹¹ Wilhelm Delassensy, Brudnia i Radziejów, por. przyp. 8. Zacharias Lange, Rościszewo, ok. 1645—1650: KZS, X, *Woj. warszawskie*, pod red. I. Galickiej i H. Sygietyńskiej, 23, te i D. Kaczmarzyk, *Pow. sierpecki*, 1971, s. V, 17, il. 70, 83—84 (tu: złotnik toruński „ZI” lub „IZ”); monstrancja przekształcona w 2 poł. XVIII w. przez dodanie do nielicznych promieni drugiego „słońca” o większej średnicy i z gęsto ułożonych wiązek promieni.

¹² Steffan Petersen (1660—po 1695), Unieck, ok. 1670: KZS, X, 23, op. cit., s. V, 28, il. 71; Jacob Sax (1648—po 1682), Radoszyce, ok. 1680: KZS, III, *Woj. kieleckie*, pod red. J. Z. Łozińskiego i B. Wolff, 5, M. Kwiczala i in., *Pow. konecki*, 1958, s. 32, il. 49 (tu: nieatrybuowana).

¹³ Chojnice, kościół pojezuicki, 1676: stopa Johann I von Hausen (1675—ok. 1690), lata 1680: KZS, XI, op. cit., 5, P. Pałamarz i J. Petrus, *Chojnice, Czersk i okolice*, 1979: s. XIII, 23, il. 175, 202 (tu: w całości jako dzieło Hausena).



2. Wilhelm Delassensy, ok.
1630—1640, Brudnia, kościół par. (fot. W. Górski)

znacznie udział promieni: stają się masywniejsze, grubsze u nasady, zwiększa się także ich ilość. Gdyby odjąć przednią warstwę ornamentально-wertykalną, wówczas kształt glorii niewiele odbiegałby od form „czystych” monstrancji promienistych.

Nawrót Saxa do typu radialno-promienistego — wiemy, że wcześniej sporządził taką monstrancję słoneczną — był spowodowany przez gust zlecniodawcy, ale umożliwiony tradycją warsztatową. Mistrz ten był bowiem — z całą pewnością można to powiedzieć o okresie przeszło roku (od czerwca 1647 do września 1648) — bliskim współpracownikiem Langego, w czasie, gdy ten zbliżał się do kresu swej aktywności zawodowej. Podobieństwa pomiędzy ostensoriami w Uniecku i Chojnicach mogłyby wynikać z podobnej zależności, gdyby to drugie było rzeczywiście dziełem Hausena; terminował on bowiem, choć tylko przez jeden kwartał, w warsztacie Petersena, wykonując swą pracę mistrzowską: jako syn złotnika toruńskiego Sebastiana miał zagwarantowane ulgi. Trudno też oczekiwać, by w tak krótkim czasie uległ oddziaływaniu swego opiekuna. W przeciwieństwie do monstrancji petersenowskiej ostensorium w Choj-

nicach ma na powierzchni elementów glorii silnie zaakcentowany efekt „smoczej skóry”.

Zabytki reprezentujące typ promienisto-wertykalny są stosunkowo nieliczne, a czas ich powstania rozciąga się na przeciąg ok. 40—50 lat. Pierwsze, autorstwa Delassensy'ego, wykonywane są równocześnie z monstrancjami retabulowymi Langego. Przypadkowo ostatnie realizacje obu typów są sobie współczesne, pochodzą bowiem z ok. 1680 r., z czasu, kiedy w produkcji złotników toruńskich dominuje już zdecydowanie typ promienisty. Jego początki w tutejszym środowisku przypadają na połowę XVII w., a dokładnie na początek lat pięćdziesiątych i wiążą się z działalnością warsztatu Langego. W twórczości tego artysty skupia się jak w soczewce zarówno różnorodność form i typów monstrancji eucharystycznych pierwszego okresu ich wzmożonego po reformacji występowania, jak również mozolne konstruowanie nowej struktury naczynia przy wykorzystaniu wielu dotychczasowych form i rozwiązań: nie radykalne zerwanie ze starą kompozycją, ale jej przebudowanie w celu osiągnięcia nowej pożądaney jakości.

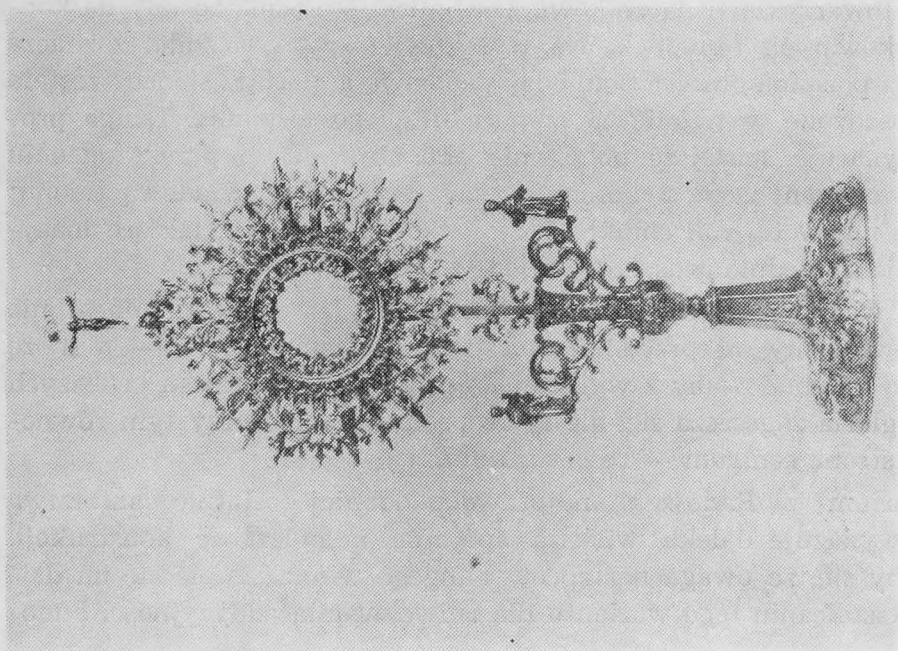
Lange zaproponował dwa rozwiązania wiodące do oczyszczenia glorii z przedniej warstwy ornamentalno-figuralnej: jedno polega na przesunięciu statuetek do strefy trzonu (Płochocin¹⁴), drugie na całkowitej rezygnacji z dekoracji figuralnej (Radoszki¹⁵). Pierwsze stanowi początkowe ogniwo dłuższej serii ostensoriów z „pseudoramionami”, wiodącej do wykształcenia się typu z już w pełni usamodzielnionymi ramionami. Woluty znów towarzyszą tu łącznikowi, zaś figurki osadzone zostały na końcach łodyżkowatych ramionek. Na wysokości szczytu łącznika zaznacza się wyraźna pozioma granica pomiędzy podstawą a glorią: „słońce” zostało sztucznie osadzone w trzonie za pomocą długiego trzpienia. Druga propozycja wykazuje ściślejsze połączenie obu stref dzięki przekształceniu łącznika w element zgoła dekoracyjny czy też w część składową trzonu; towarzyszą mu w tej roli smukłe, rozczłonkowane woluty, łączące masywniejszy niż uprzednio gruszkowy nodus z promieniami.

W obu wersjach bardzo silnie akcentowany jest motyw słońca: nie dość, że uwolniony od przedniej warstwy dekoracyjnej, to — a może dzięki temu — zbudowany z większej ilości promieni, zarazem grubszych u nasady; gloria zagęszcza się, ale tylko promieniami, i przy tym równomiernie w stronę centrum — reservaculum.

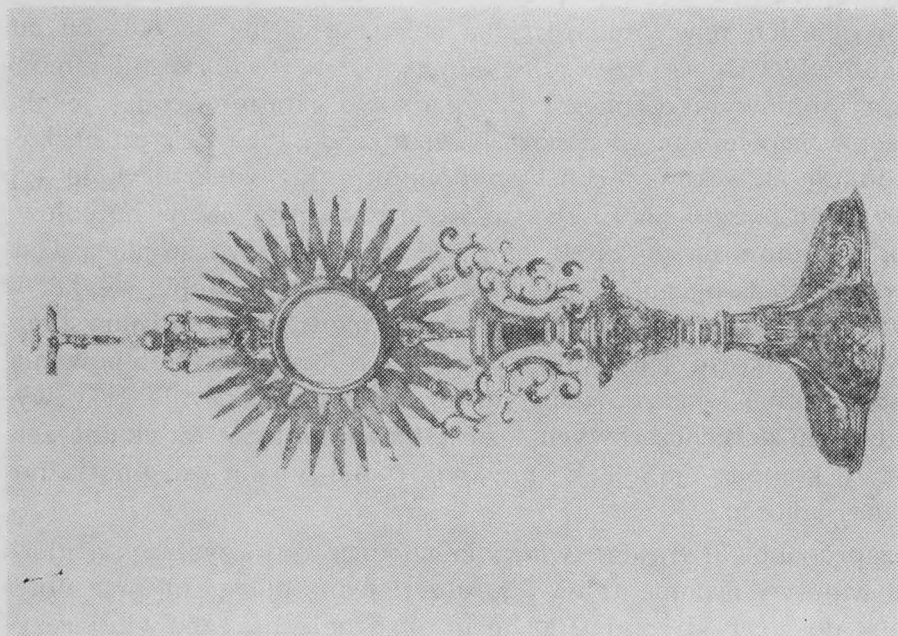
Ostensorium z Radoszek, najprawdopodobniej ostatnie autorstwa Langego, wykazuje daleko większą spójność i logiczność konstrukcji. Wydawałoby się, że uwaga następców Langego winna skupić się na dalszym przekształcaniu tego wariantu dla zniwelowania addycyjności budo-

¹⁴ Płochocin k. Świecia, ok. 1650: KZS, XI, 15, op. cit., s. VII, 35, il. 165 (tu: dzieło być może Lützenbergera).

¹⁵ Radoszki k. Brodnicy, ok. 1650—1652: niepublikowana.



3. Zacharias Lange, ok. 1650, Płochocin, kościół par.
par. (fot. E. Marcjanik)



4. Zacharias Lange, ok. 1650, Radoszki, kościół par.
(fot. W. Górski)

wy trzonu i zapewnienia płynnego przejścia pomiędzy podstawą a glorią. Monstrancje „bezramienne” stanowić będą jednak tylko niewielki ułamek produkcji warsztatów toruńskich. W głównym nurcie rozwojowym ostensoriów znajdują się te, które wykazywać będą wzrastający udział pośredniej — między stopą a glorią — strefy ramion wraz z umieszczonymi tam figurkami. Poszukiwanie właściwego rozwiązania przypadnie na całą drugą połowę XVII w., kulminując dopiero w początkach następnego.

Rozdzielenie glorii od trzonu w pierwszych monstrancjach promienistych sprawia wrażenie, jak gdyby bezpośrednio na łączniku znaleźć się miała architektoniczna konstrukcja retabulowa, podpierana dodatkowo przez wolutowe pseudoramiona, kończące się zawsze na wysokości płytki zamykającej łącznik. By temu przeciwdziałać stosuje się w początkowym okresie półśrodki; najczęstszy to takie ukształtowanie biegu pseudoramion i takie umiejscowienie figurek, by od góry tworzyły obrys linii wklęsłej, jak gdyby były przygotowane na przyjęcie kolistej glorii. Po raz pierwszy takie rozwiązanie pojawia się na nieznakowanej monstrancji w Połajewie z lat 1650-tych, pochodzącej z warsztatu Langego, a wykonanej po śmierci mistrza, względnie z pracowni Saxa¹⁶. W innych realizacjach stosuje się dodatkowy zabieg, polegający na głębszym wciśnięciu w łącznik promienia, na którym osadzona jest gloria; skutkiem tego krańce sąsiednich promieni wkraczają w strefę pseudoramion, zaś figurki sytuują się na tle glorii (J. Sax, Nowa Wieś Królewska, ok. 1660—1670; P. Detloff, Gozdowo, ok. 1680—1690¹⁷); podobny efekt można osiągnąć przez samo wyniesienie figurek w górę (Detloff, Buczyna, ok. 1670—1675¹⁸). Jest przy tym uderzające, że ostensoria te wykonują mistrzowie związani z tradycją warsztatu Langego: Sax — jak już o tym była mowa — odbywał tam jako czeladnik mutjar, w czasie, gdy mistrz ten wykonywał monstrancję rościszewską, a może już płochocińską, zaś Detloff z kolei — u Saxa.

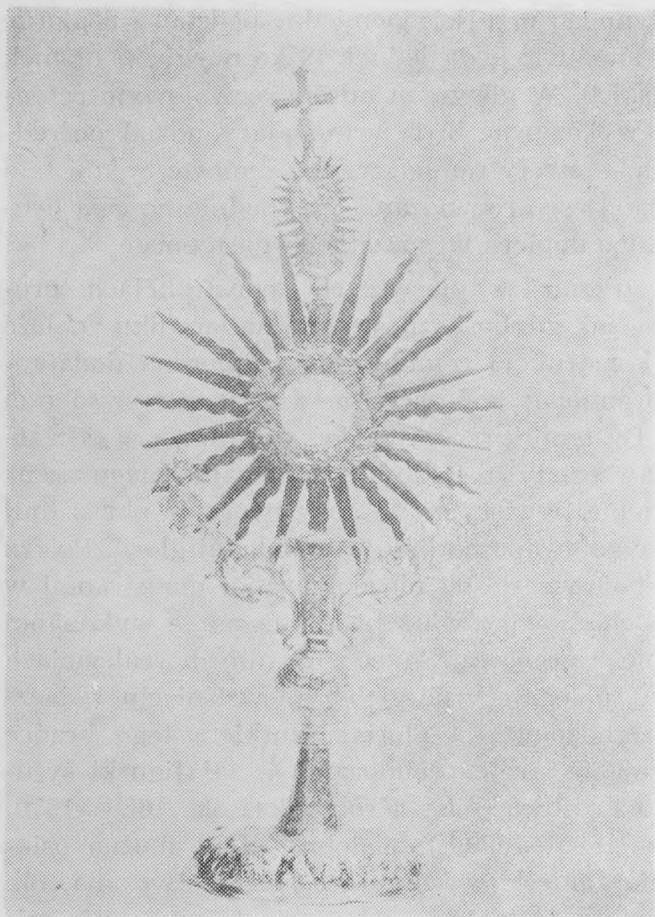
Prawdopodobnie też w warsztacie Saxa powstała około 1680 r. monstrancja byszewska, przerobiona później przez Jenny’ego, a powtórnie na przełomie XIX i XX w.¹⁹ W ukształtowaniu stopy jest bardzo bliska

¹⁶ Połajewo k. Radziejowa, ok. 1650—1660: KZS, XI, 11, op. cit., s. IV, 14, il. 61 (tu: zapewne dzieło P. Detloffa); *Rocznik Diecezji Włocławskiej*, Włocławek 1978, s. 247 (tu: nieatrybuowana, poł. XVII w.).

¹⁷ Jacob Sax, Nowa Wieś Królewska k. Wąbrzeźna: KZS, XI, 19, op. cit., s. 15, il. 176 (tu: 2 poł. XVII w.); Paul Detloff (1662—1691), Gozdowo k. Sierpca: KZS, X, 23, op. cit., s. 5, il. 72 (tu: 2 poł. XVII w.).

¹⁸ Buczyna k. Radziejowa: KZS, XI, 11, op. cit., s. IV, 2, il. 59 (tu: 2 poł. XVII w.), *Rocznik Diec. Włocł.*, s. 242 (tu: poł. XVII).

¹⁹ Byszewo k. Bydgoszczy: Kohte, op. cit., I, s. 136, IV, s. 17 (jako monogramista toruński „I·I”), Czihak, op. cit., s. 136, nr 97, poz. 2 (jako Jacob Jenny); *Diecezja Chełm...*, s. 224 (tu: monogramista toruński II); Lepszy, op. cit., s. 284, nr 30, poz. 2 (tu: Jenny); J. Wolski, *Polski Słownik Biograficzny*, XI, 1964—1965, s. 172 (s. v. Jenny Jakub); KZS, XI, op. cit., 3, T. Chrzanowski i M. Kor-

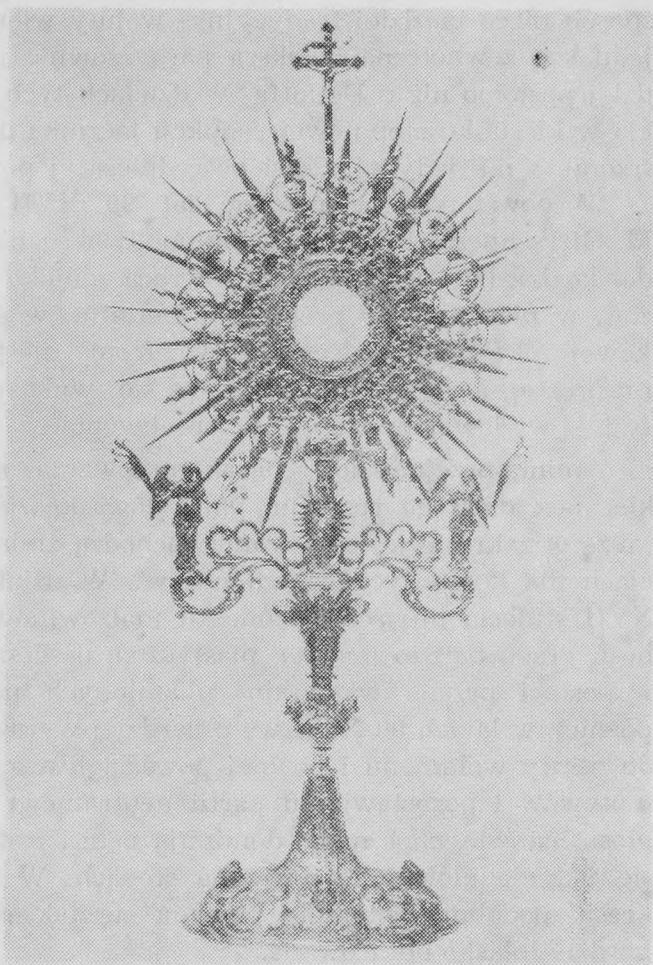


5. Paul Detloff, ok. 1680—
1690, Gozdowo, kościół par.
(fot. W. Górski)

radoszyckiej Saxa, jak i gozdowskiej Detloffa — wydęty płaszcz, miękki kontur, analogiczna kompozycja motywów ornamentalnych; trzon ma uformowany w sposób niebywale tradycyjny; silniej niż w monstrancjach promienistych 3 ćwierci stulecia, może nawet bardziej zdecydowanie niż w ostensoriach promienisto-wertykalnych, akcentowana jest symetria stopy i łącznika; identyczne rozwiązanie wykazuje jedynie monstrancja tego właśnie typu w Radoszycach, dość bliskie Detloffa w Byczynie. Druga detloffowska w Gozdowie, jak i Saxa w Nowej Wsi mają szyje stożkowe, u Langego zaś czwórlistna stopa przechodzi znienacka w 8-boczną szyję.

necki oraz R. i T. Juraszowie, *Bydgoszcz i okolice*, 1977, s. XXI, 39, il. 188, 196 (tu: dzieło monogramisty „I•I” z ok. 1670—1680). Znak „I•I” identyfikuję — podobnie jak Czihak — z imiennikiem J. Jenny’ego (1704—po 1749), ale stosowanym przezeń tylko w 1 okresie działalności, do ok. 1730; późniejsze jego prace opatrywane są puncą „JJ”, której Czihak nie znał; styl monstrancji byszewskiej, a być może także znajomość tego ostatniego znaku skłoniły T. Chrzanowskiego i M. Korneckiego do wydzielenia grupy zabytków, będących dziełami „zagadkowego, niezidentyfikowanego dotychczas złotnika toruńskiego”, określanego roboczo właśnie jako „Monogramista I•I”.

6. Jacob Sax?, ok. 1680,
Byszewo, kościół par. (fot.
E. Marcjanik)



Obok tak tradycyjnie potraktowanej podstawy pewnym zmianom podlegają pseudoramiona. U Detloffa przywierają wprawdzie jeszcze do łącznika, ale zmienia się ich kształt: każde posiada postać podwójnej woluty, spiętej u nasady, o zdecydowanie schweifwerkowo-małżowinowym charakterze; kierunek ich biegu jest diagonalny. Autor monstrancji byszewskiej (J. Sax?) dokonał wydawałoby się niewielkiej, ale radykalnej i brzemiennej w następstwa zmiany: położył woluty poziomo, mocując je do szczytu łącznika (jeśli to nie jest rezultatem przeróbek). Figurki aniołków na ich końcach zahaczają jednak o krańce promieni; ramiona wraz z nimi stapiają się z glorią, stanowiąc dla niej jedynie podstawę, a nie cezurę pomiędzy nią a trzonem. Podobny efekt osiąga około 10 lat później syn tego złotnika Hans Jacob w swej monstrancji grudziądzkiej²⁰, choć w

²⁰ Hans Jacob Sax (1681—ok. 1693), Grudziądz, kościół pojezuicki, ok. 1691—1693: Heise, II, 9, op. cit., s. 500 (nieatrybuowana), KZS, XI, op. cit., 7, R. Brykowski i T. Żurkowska, *Pow. grudziądzki*, 1974, s. XVIII, 19, il. 158 (tu: 4 ćw. XVII w.); przerabiana w 2 poł. XVIII w.

sposób nieco bardziej tradycyjny: woluty wiernie towarzyszą łącznikowi, jednakże zewnętrzna, większa para esownic jest położona znacznie bardziej poziomo niż u Detloffa. W dziełach tych uwidacznia się też tendencja w kierunku stopniowej redukcji łącznika do roli jednego z elementów trzonu, a nie jedynej części pośredniczącej pomiędzy trzonem a glorią.

W powstałych w połowie lat 90 XVII w. dwóch monstrancjach M. Gierschnera (Przecno i Sadlno, 1694²¹) ukształtowanie tej partii jest daleko bardziej archaiczne i powraca niejako do wcześniejszych rozwiązań: w pierwszej do propozycji Detloffa, w drugiej aż do formy łodyżkowej z 3 ćwierci stulecia. Rozwój formy nie przebiega bynajmniej po linii prostej, a przy tym wznoszącej się; wykazuje nieprzewidziane nawroty i — wydawałoby się — niekonsekwencje.

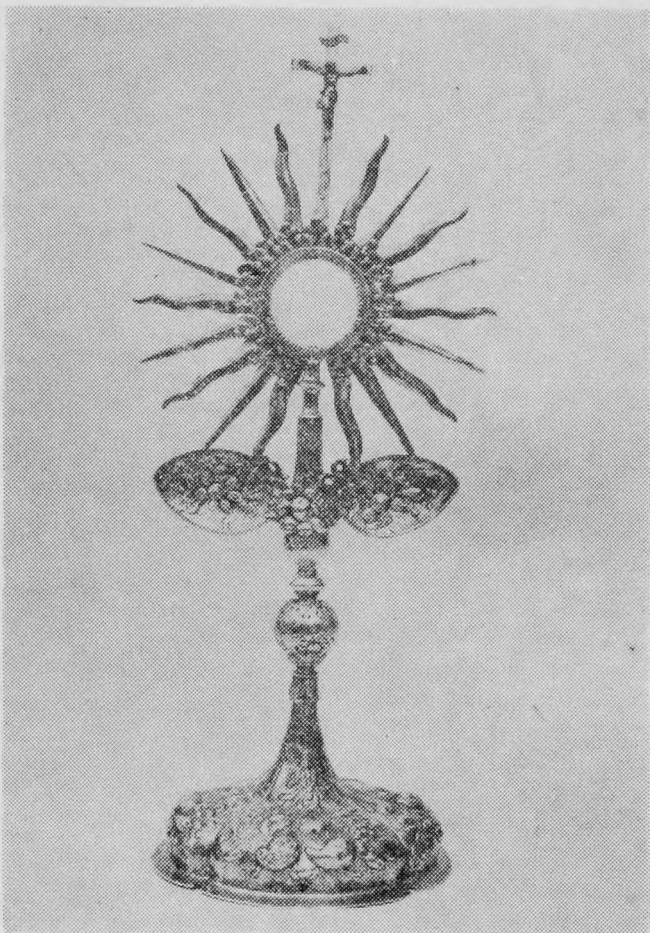
Zanim przejdę do scharakteryzowania monstracji wyznaczających kierunek dalszego rozwoju, parę słów poświęcić trzeba dekoracji, gdyż także w zakresie jej stosowania zachodzą zmiany o pewnych konsekwencjach dla kompozycji całych naczyń. W dziełach powstałych w 3 tercji XVII stulecia miejsce ornamentu małżowinowego zajmuje bujna roślinność, zrazu bardzo miękka, plastyczna, dość szczelnie pokrywająca stopę, w postaci przede wszystkim ulistnionych pęków kwiatów i owoców; później, w latach 90 XVII w., o bardziej wyrazistym rysunku, z tendencją do utraty wolumenu i pewnej powściągliwości, widocznej w grupowaniu motywów i pozostawianiu partii neutralnego tła; silnie dochodzi też do głosu listowie, choć nadal dominują pęki i festony. Nieprzerwanie stosuje się jedynie główki anielskie na stopach. W bardziej ograniczonym zakresie podobna dekoracja pojawia się także na trzonach, choć zawsze bardziej płasko opracowana.

Od ok. 1690 r. dekoracja floralna zostaje wyzyskana dla większego akcentowania centrum glorii poprzez poszerzanie krawędzi reservaculum i otaczanie go dodatkowo ażurowym wieńcem akantowym (N. Bröllmann, Łysakowo²²). Jednocześnie dokonano drobnego zabiegu, jakże charakterystycznego dla doskonalenia całej kompozycji glorii: zasłanianie cienkiego trzpienia względnie promienia służącego do osadzania glorii już to paskiem ornamentu (Gierschner, Przecno), już to — co bardziej istotne — reliefowym wyobrażeniem NPMaryi, rzadziej jakiegoś świętego (N. Bröllmann, Łysakowo). Stosowanie figurek pod reservaculum oraz tychże szerokie oprawy staną się wkrótce typowym elementem toruńskich ostensoriów, prawie nieodzownym.

²¹ Martin Gierschner (1684—po 1694), Przecno k. Torunia, po 1690: KZS, XI, 16, op. cit., s. 59, il. 232; Sadlno k. Radziejowa, 1694: KZS, XI, 11, op. cit., s. IV, 20, il. 58, *Rocznik Diec. Włocł.*, s. 279 (tu: nieatrybuowana), ta druga przerabiana w 2 poł. XVIII w.

²² Nicolaes Bröllmann (1672—po 1702), Łysakowo: KZS, X, op. cit., 1, I. Galićka, H. Sygietyńska oraz Z. Kossakowska i J. Rutkowska, *Ciechanów i okolice*, 1977, s. XVII, 40, il. 126.

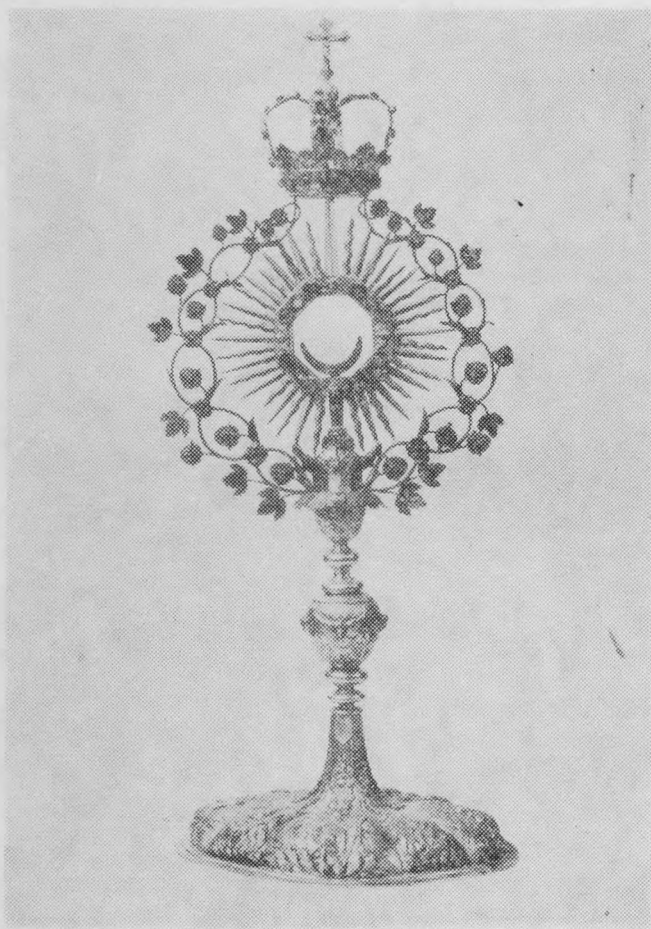
7. Johann I von Hausen,
ok. 1689, Lubawa, kościół
pobernardyński (fot. W
Górski)



Wśród zabytków pochodzących z ostatniej dekady XVII w. zaobserwować można również wzrost dekoracji figuralnej w strefie glorii, prowadzący do jej zagęszczania (N. Bröllmann, Łysakowo: putta z chrystogramem; Sax, Grudziądz: medaliony ze świętymi jezuickimi). Wyobrażenia świętych pojawić się mogą także na stopie, jak w okazałym podomnikańskim ostensorium Martina Gierschnera w toruńskim kościele św. Jakuba z 1694 r.²³ W dziele tym element figuralny zastosowany został także w trzonie: wyobrazenie św. Dominika osadzone w kielichu, z którego wybiega winna latorośl opasująca promienie. Sposób takiego wzbogacenia kompozycji glorii ponad ćwierć wieku później podejmie Jacob Weintraub w swych dwóch monstrancjach: działuńskiej i lubrańskiej.

Realizacje te pozbawione są ramion, podobnie jak trzy inne: Johanna I von Hausen w Gostkowie 1683 r. i Lubawie 1689 r. oraz Steffana

²³ Martin Gierschner, Toruń, św. Jakub (ze zburzonego kościoła dominikańskiego św. Mikołaja): Kohte, op. cit., I, s. 136, przyp. 2 (tu: jako monogramista „MG”); Czihak, op. cit., s. 134, nr 88, poz. 2; Lepsi, op. cit., s. 283, nr 18, poz. 3.



8. Martin Gierschner, ok. 1694, Toruń, kościół p.w. św. Jakuba (fot. W. Górski)

Petersena w Dębowej Łące ok. 1690²⁴. Można by zatem mówić o odzyciu w końcu XVII stulecia — choć w postaci marginalnej — typu monstrancji bezramiennej. Te trzy ostatnie realizacje zasługują na baczniejszą uwagę z innego względu. Dokonano w nich bowiem niezwykle istotnej innowacji, początkowo jakby niezauważonej, znacznie później dopiero w pełni wyzyskanej przy konstruowaniu formy monstrancji z ramionami: trzon przybiera postać tralki. Wyeliminowany zostaje zatem graniasty łącznik i zarazem addycyjność budowy trzonu, połączenie podstawy z glorią jest płynne i bardziej logiczne, dzięki wnikanui tralki w obręb glorii i oparciu reservaculum bezpośrednio na niej. Rezygnacja z ramion przyczynia się do koncentracji na reservaculum okolonym promieniami.

²⁴ Johann I von Hausen, Gostkowo k.Torunia: *Diecezja Chełm...*, s. 648 (notuje tylko podstawę): KZS, XI, 16, op. cit., s. 32 (tu: gloria nowsza); całość oryginalna, jedynie na przełomie XIX/XX w. dodano wieniec winorośli w glorii i wymieniono reservaculum; Lubawa, kościół pobernardyński św. Michała Arch. i Jana Chrzciciela (dawniej u św. Anny): *Diecezja Chełm...*, s. 442, poz. 4; Stefan Petersen, Dębowa Łąka k. Wąbrzeźna, zaginiona ok. 1980 r.: KZS, XI, 19, op. cit., s. 4, il. 175 (gloria wymieniona na przełomie XVIII/XIX w.).

Jedyny, a bardzo istotny, mankament, to zmniejszone w tej wersji możliwości wprowadzenia dekoracji o repertuarze figuralnym, w owym czasie posługującej się wyłącznie statuetkami, na przełomie stuleci XVII/XVIII coraz bardziej powszechnej. Decydujące zatem dla ostatecznego kształtu monstrancji będzie połączenie takiego tralkowego trzonu z ramionami już usamodzielnionymi. Nie nastąpi to jednak od razu, a jak wszelkie przemiany w tym środowisku powolną drogą wpisywania starych motywów i przyzwyczajęń w nowe rozwiązania konstrukcyjne.

Bliski osiągnięcia tej syntezy był Nicolaes Bröllmann, ale nie potrafił czy nie mógł dokonać radykalnego przełomu. Najwcześniejsza jego monstrancja, przechowywana w Łysakowie, posiada jeszcze trzon z łącznikiem, ale zdecydowanie poziomo akcentowane ramiona, już prawie usamodzielnione. Dzieło to cechuje przy tym duża jasność i wyrazistość kompozycyjna. Ma ono duże znaczenie dla rozwoju typu toruńskiej monstrancji: tutaj dokonano na glorii po raz pierwszy w tak znacznym stopniu koncentracji elementów dekoracyjnych. Analogiczny schemat kompozycyjny podejmie kilka lat później Jakob Weintraub. Mocno akcentowane ramiona, choć odmiennego kształtu, znalazły zastosowanie w ostensorium z Wabcza²⁵; niestety, z powodu znacznych przekształceń dokonanych w 2 połowie XVIII w. niemożliwością pozostaje określenie ich stosunku do pierwotnej glorii. W monstrancjach z Papowa 1694 r.²⁶ i współczesnej jej z Dzierżązna²⁷ Bröllmann zaproponował typ pośredni pomiędzy bezramiennym a zaopatrzonym w ramiona: od górnej części tralki odchodzi na boki para wolut ujmujących dołem promienistą glorię; niejako modyfikacja typu z pseudoramionami. To rozwiązanie nie znalazło jednak kontynuatorów; zaniechał go i sam autor, wprowadzając do nieco późniejszej monstrancji z Młynca 1696 r.²⁸ parę wolutowych ramion z figurkami na końcach, przytwierdzonych do trzonu na styku nodusa i lalki; wnikają one jednak, choć nieznacznie, w obręb glorii, co uniemożliwia pełne ich usamodzielnienie.

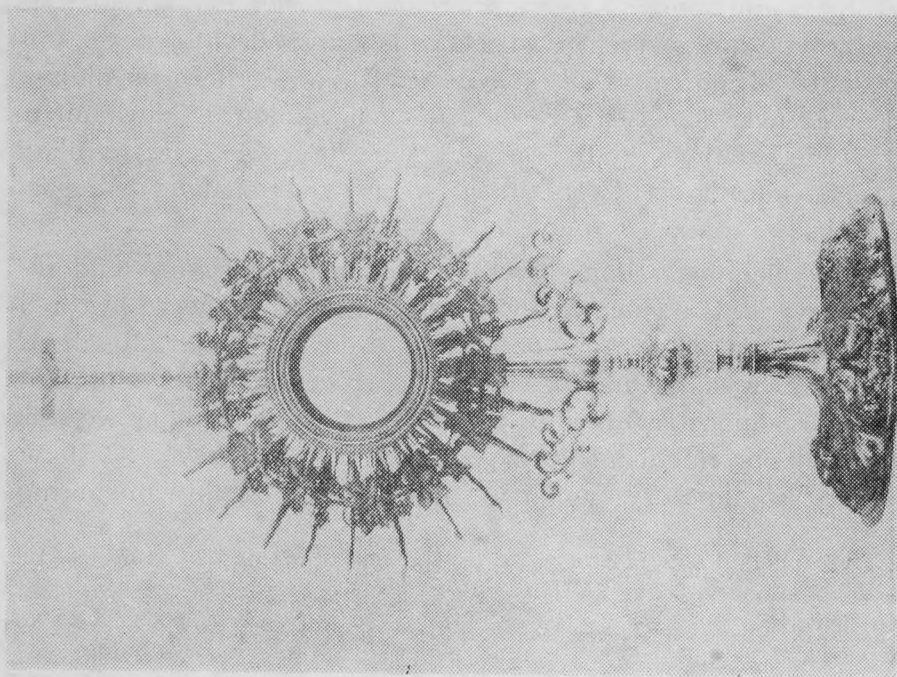
Ostateczne wyciągnięcie konsekwencji z dotychczasowych tendencji rozwojowych przypadnie Jacobowi Weintraubowi, choć pierwsze jego realizacje bynajmniej nie zwiastują podjęcia przezeń bardziej radykalnych kroków. Weintraub wykonał największą — spośród wszystkich złotników toruńskich — ilość monstrancji i on też łączy swą twórczością wczesny okres monstrancji promienistej, przypadający na 2 połowę XVII w., charakteryzujący się uporczywym, choć powolnym poszukiwaniem naj-

²⁵ Wabcz: KZS, XI, 4, T. Mroczko, *Dawny pow. chełmiński*, 1975, s. 136, il. 335 (gloria wymieniona w 3 ćw. XVIII w.).

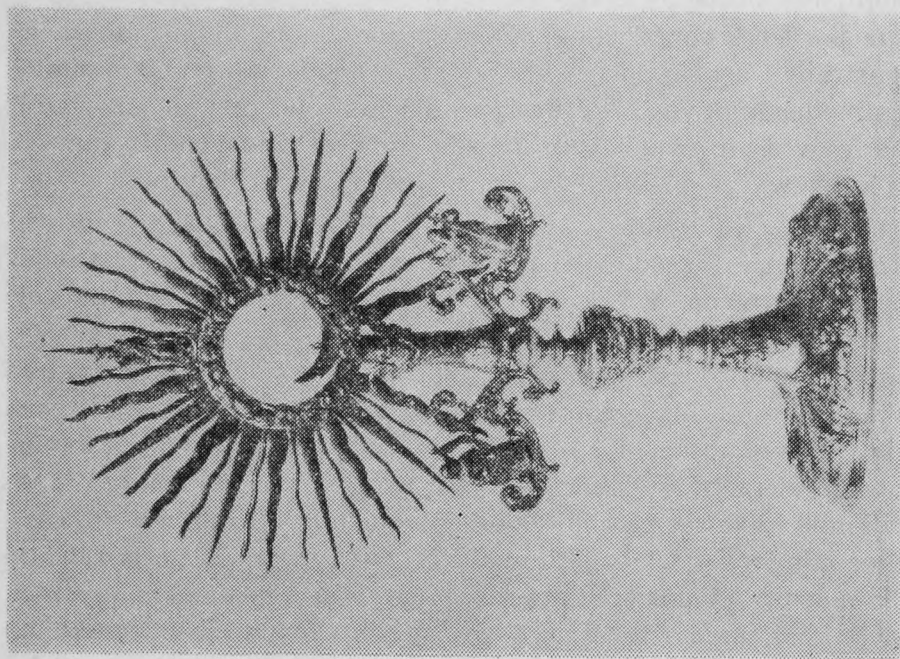
²⁶ Papowo Toruńskie: KZS, XI, 16, op. cit., s. 56 (tu: gloria pocz. XX w.); z tego czasu pochodzi jedynie reservaculum i winorośl. promienie oryginalne.

²⁷ Dzierżązna k. Tczewa: niepublikowana, zaginiona, informację zawdzięczam p. mgr Barbarze Rol.

²⁸ Młynec: niepublikowana, pochodzi z Ciechocina.



9. Niclaes Bröllmann, ok. 1694, Papowo Toruńskie,
kościół par. (fot. W. Górski)



10. Niclaes Bröllmann, ok. 1696, Młyniec, kościół
par. (fot. W. Górski)

bardziej adekwatnego rozwiązania z okresem dojrzałym, zbliżonym w czasie z apogeum barokowego złotnictwa toruńskiego, zamykającym się w ramach 1 tercji XVIII w.

Monstrancje wykonane przez tego złotnika rozpadają się wyraźnie na dwie następujące po sobie grupy: pierwsza obejmuje prawie wszystkie naczynia powstałe przed rokiem 1710, druga — wszystkie późniejsze; z tej chronologii wyłamuje się jedynie monstrancja z Grabowa, sporządzona ok. 1700 r.²⁹ Tak przeprowadzona klasyfikacja określa zarazem podział twórczości Weintrauba na okresy o równej bez mała długości. Pierwsza grupa obejmuje zabytki ściśle łączące się z typem monstrancji toruńskiej 4 ćwierci XVII w., w drugiej grupie mieszczą się dzieła o zmodyfikowanej konstrukcji. Zdecydowana większość wyrobów warsztatu Weintrauba posiada ściśle daty fundacji; pozwala to na znaczne sprecyzowanie czasu powstania pozostałych i skonstruowanie przekonującego ciągu chronologicznego³⁰.

Najwcześniejsza z monstrancji weintraubowskich — w Jeżewie³¹ nie może jeszcze pretendować do miana wyrobu typowego dla tego warsztatu: zbyt dużo tu reminiscencji XVII-wiecznych, i to w dużej mierze obcych środowisku toruńskiemu. Zaraz po niej, jeszcze w latach 90 XVII w., przypada jednakże cała seria dzieł charakterystycznych dla pierwszej fazy twórczości: Jaktorowo, ok. 1695, Chełmża, ok. 1695—1700, Wtelnio, 1698, Żuławka Sztumska, 1699, Toruń — św. Jakub 1704 i wreszcie na koniec, silnie już wkraczająca w XVIII w., w kościele Panny Maryi w Toruniu z 1710 r.³² W monstrancjach tych stopniowo wzrasta udział dekoracji, kulminującej w ostatniej z nich dużym otokiem na glorii wokół reservaculum oraz kartuszami z przedstawieniami figuralnymi na stopie.

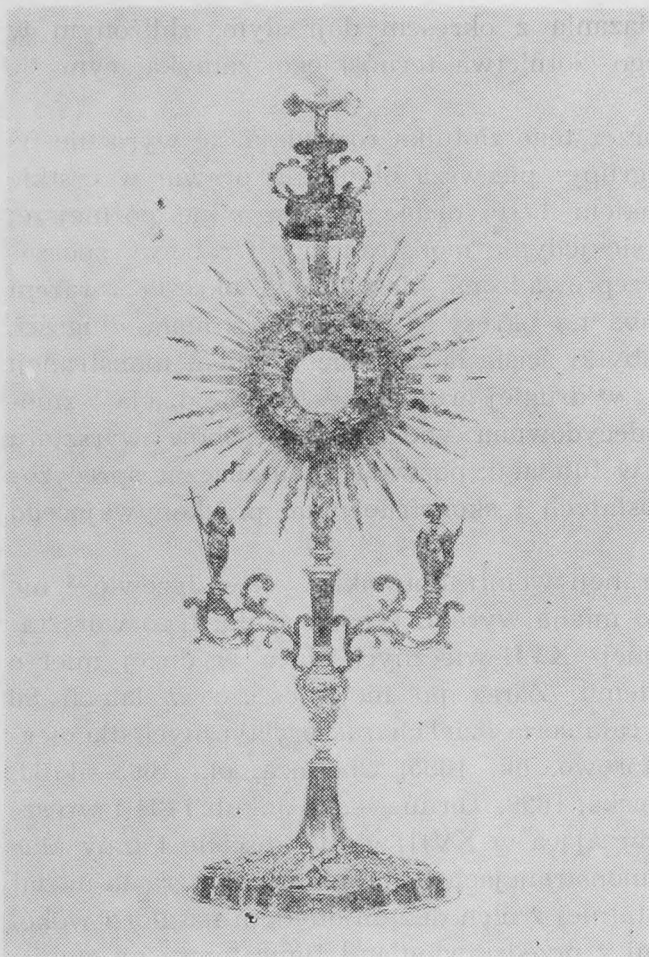
²⁹ Jacob Weintraub (1692—po 1728), Grabowo k. Lubawy, fund. 1697: niepublikowana; prawdopodobnie z tej klasyfikacji nieco wyłamywała się także monstrancja z 1709 r., po której pozostała tylko stopa wraz z częścią pierwotnie tralkowego trzonu — do nodusa — w berlińskim Muzeum Rzemiosł Artystycznych; Czihak, op. cit., s. 134, nr 91, poz. 10; Lepszy, op. cit., s. 287, nr 58, poz. 10.

³⁰ Zauważyć trzeba, że żadne z dzieł datowanych — poza monstrancją berlińską, ale bardzo nieznacznie — nie łamie tego podziału, grabowska natomiast nie prezentuje jeszcze wykształconego w pełni schematu obowiązującego wśród zabytków należących do drugiej grupy.

³¹ Jeżewo, po 1692: KZS, XI, 15, op. cit., s. VII, 7, il. 164.

³² Jaktorowo: KZS, V, op. cit., 1, U. Czartoryska, i M. Kutzner, *Pow. chodzieski*, 1965, s. 5, il. 31; Chełmża; kolegiata, pochodzi z kościoła franc.: Heise, II, 6—7, op. cit., s. 156 (tu: nieatrybuowana); KZS, XI, 16, op. cit., s. XI, 19, il. 230; Wtelnio k. Koronowa: Kohte, I, s. 136, IV, s. 25 (tu: dzieło monogramisty „IW”), Czihak, op. cit., poz. 12 (s. v. Weintraub); Lepszy, op. cit., poz. 12; KZS, XI, 3, op. cit., s. 77 (tu: dat. 1694), ob. destruk; Żuławka Sztumska: Czihak, op. cit., poz. 11; Lepszy, op. cit., poz. 11; Toruń, kościół św. Jakuba: Kohte, op. cit., I, s. 136, przyp. 2 (tu: jako monogramista „IW”); Czihak, op. cit., poz. 7; *Diecezja Chełm...*, s. 659, poz. 9b; Lepszy, op. cit., poz. 7; Toruń, kościół NMP (pochodzi z kościoła św. Wawrzyńca): Czihak, op. cit., poz. 8; Lepszy, op. cit., poz. 8; B. Makowski, *Sztuka na Pomorzu*, Toruń 1932, s. 204.

11. Jacob Weintraub, ok.
1704, Toruń, kościół p.w.
św. Jakuba (fot. W. Górski)



Realizacje te znamionuje zachowanie graniastego łącznika, dość smukłego i — w przeciwieństwie do zabytków XVII-wiecznych — pozbawionego dekoracji oraz zasłanianie trzpienia glorii reliefowym wyobrażeniem NPMaryi, pomieszczonym wprost na owym łączniku. Bezpośrednim ogniwnem łączącym te dzieła z realizacjami przedstawicieli starszej generacji barokowej jest ostensorium łysakowskie z ok. 1690 r. roboty Bröllmanna, u którego Weintraub odbywał staż (mutjar) od Bożego Narodzenia 1691 r. do uzyskania mistrzostwa na świętego Jana roku następnego³³. Podobieństwo to wzmacnia jeszcze fakt częstego stosowania w owym czasie przez Weintrauba nodusa o identycznej formie i dekoracji, jak zastosowany w tymże ostensorium bröllmannowskim.

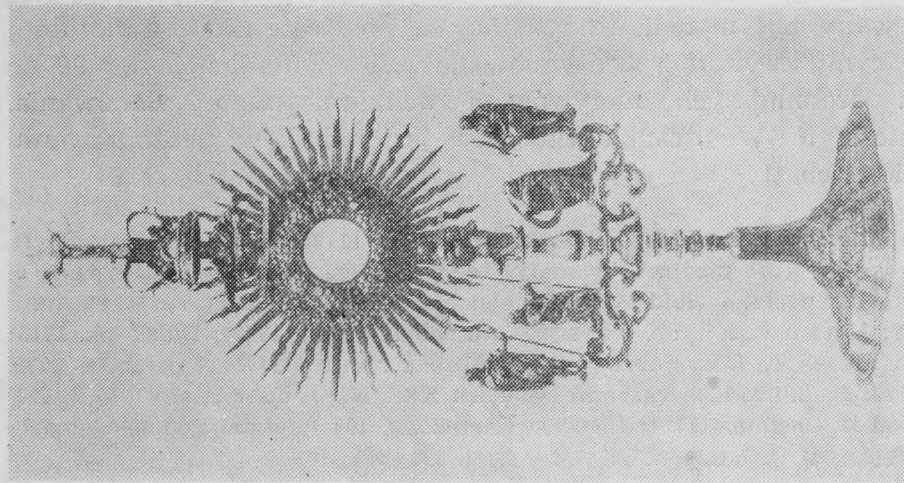
Kształt ramion również nie odbiega od wzorców z końca stulecia i, zgodnie z panującą wtedy tendencją, dolne esownice posiadają wyraźnie horyzontalny bieg, górne zaś — kierując się ukośnie — kończą się w dalszym ciągu na wysokości równej szczytowi łącznika. Dzięki jednak

³³ Archiwum Państwowe Toruń, kat. IV, XIII—5, k. 7; XIII—6, k. 38.

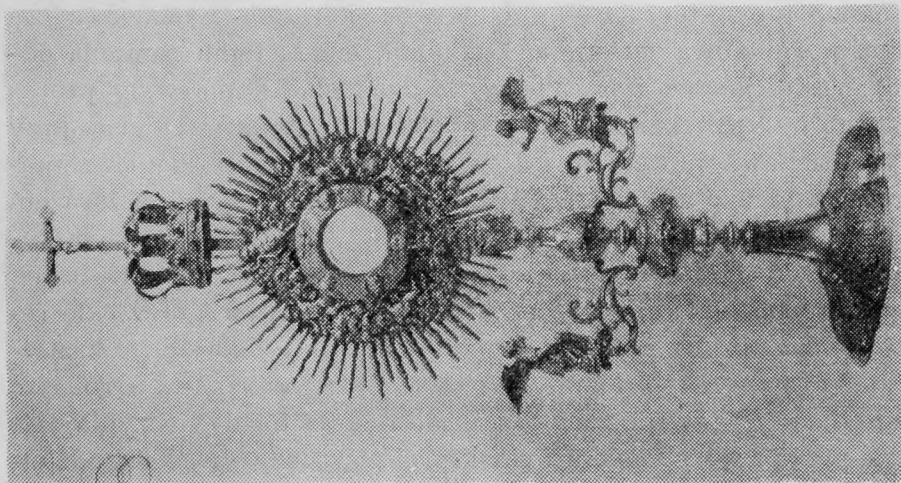
dodatkowemu wydłużeniu elementów trzonu figurki osadzone na końcach ramion już to stykają się zaledwie z krańcami promieni (Jeżewo, Żuława, Toruń), już to wyraźnie się od nich oddalają (Jaktorowo, Chełmża, Wtelno). Monstrancja osiąga zatem stadium ostatecznego usamodzielnienia się ramion aż do samoistnej strefy, zajmującej dużą część przestrzeni pomiędzy stopą a glorią i znakomicie ją komponującej. Wymóg pozostawienia ramion wykorzystali złotnicy dla osiągnięcia ciekawego efektu zrytmizowania struktury, wprowadzając pomiędzy szyję stopy a „słońce” szerszą niż to konieczne partię trzonu, swymi rozczłonkowanymi ramionami i rozstawionymi figurkami wzmacniając płaszczyznowość naczynia, akcentującą lico glorii. Monstrancja zyskała zatem trójdzielną strukturę, jednakże w dalszym ciągu addycyjnie budowaną.

Wreszcie w drugim okresie swej twórczości Weitraub wprowadza w miejsce takiego addycyjnego — trzon tralkowy. W przeciwieństwie do prób Bröllmanna nie wspiera reservaculum bezpośrednio na lalce, a pozostawia figurkę reliefową zasłaniającą trzpień; dzięki temu ramiona odgrywają taką rolę, jak we wcześniejszych dziełach. Długotrwały proces zostaje zakończony: uzyskano płynne połączenie trzonu z glorią przy jednoczesnym zachowaniu ramion, co więcej, wytworzeniu z nich samodzielnej strefy, rozdzielającej zdecydowanie podstawę od glorii, a zarazem stanowiącej bardziej „tektoniczne” wsparcie dla „słońca” i przy tym sugerującą wraz z nimi kształt mandorli; ramiona te stanowią jednocześnie podstawę wysmukłego trójkąta równoramiennego, opisującego zwykle reservaculum, czasem wraz z otokiem. Tralka Weintrauba ma obfite kształty, jest pełna, przy tym wyraźnie członowana. Dekoracja — o różnym stopniu napięcia — nigdy nie zaciera ani nie rozbija formy naczynia, jest jej całkowicie podporządkowana, a jednak próbująca odgrywać samodzielną rolę — w wyznaczonych granicach. Wystrój mniejszej monstrancji nowomiejskiej jest dość skromny; z reguły jednak te późniejsze są bogatsze, z reliefami figuralnymi na stopie: większa nowomiejska, dulska, bądkowska, starogrodzka³⁴. We wcześniejszej grupie podział płaszcza stopy dokonywany był metodą tradycyjną, za pomocą dekoracji floralnej z dominującymi kwiatami. Kontynuowana jest też tendencja lat 90 do stosowania drobniejszych motywów i delikatniejszego członowania. Dojrzewanie stylu Weintrauba widoczne jest także w ukształtowaniu główek anielskich.

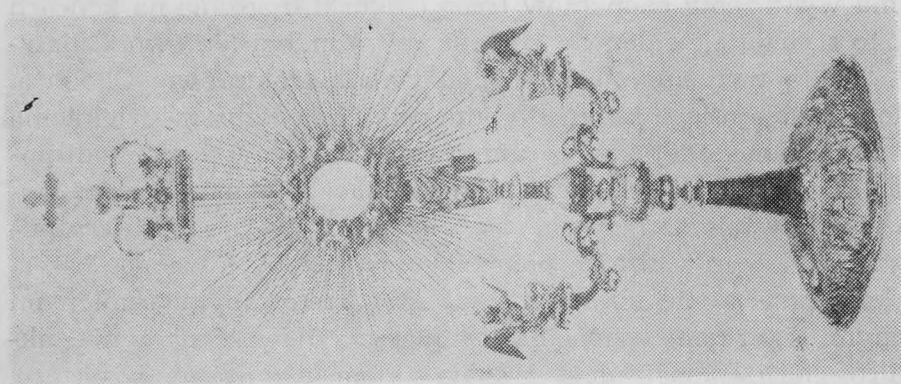
³⁴ Nowe Miasto Lubawskie, dwie monstrancje z 1712: mniejsza: Heise, II, 10, op. cit., s. 689 (tu: nieatrybuowana); Czihak, op. cit., poz. 16; Lepszy, op. cit., poz. 16; większa: ibid., poz. w obu publikacjach 15; *Diecezja Chełm...*, s. 498, poz. 7; Makowski, op. cit., s. 204 (tu: błędnie data 1727); *Dulsk, ok. 1715: KZS, XI, op. cit., 6, T. Chrzanowski i M. Kornecki, Pow. golubski, 1973, s. IX, 7, il. 125; Bądkowo k. Aleksandrowa, 1720: KZS, XI, 1, op. cit., s. VI, 2, il. 128, 155; Starogród k. Chełmna, 1722: Diecezja Chełm..., s. 154 (wyrobu podobno angielskiego); KZS, XI, 4, op. cit., s. XXV, 124 i n., il. 334, 340.*



12. Jacob Weintraub, ok. 1700, Grabowo, kościół par. (fot. W. Górski)



13. Jacob Weintraub, ok. 1722, Starogród, kościół par. (fot. W. Górski)



14. Jacob Weintraub, ok. 1712, Nowe Miasto Lubawskie, kościół par. (fot. W. Górski)

Wraz z addycyjnością ustąpiła ostrość kształtu, konturu, widoczna nie tylko w środkowej partii trzonu, ale także w sposobie budowania stopy. Zapowiedzią takiego nowego rozwiązania była już monstrancja grabowska, wyróżniająca się przy tym najobfitszym programem ikonograficznym, zmuszającym w tym wypadku złotnika do wprowadzenia na ramiona nie dwóch, lecz czterech statuetek. W ramach takiego ogólnego schematu poszczególne realizacje są pomiędzy sobą bardziej zróżnicowane, niż w obrębie grupy wcześniejszej; złotnik w różny sposób alternuje promienie, oprócz statuetek en pied frontalnie ustawionych wprowadza — dominujące teraz — klęczące anioły dynamizujące kompozycję, o dośrodkowym kierunku ruchu, stosuje rozmaite kształty ramion. Wreszcie dwie ostatnie z jego monstrancji — w Działyniu z 1723 r. i niezachowana z Lubrańca³⁵ różnią się od poprzednich rezygnacją z ramion, za to opleceniem niewielkiego kręgu promieni wieńcem winorośli. Rozwiązanie to nawiązuje poniekąd do wcześniejszego o około 30 lat ostensorium Gierschnera, choć jest bez porównania lepsze jakością wykonania. Weintraub przy bliższym wejrzeniu okazuje się nowatorem umiarkowanym: wykorzystuje wcześniejsze propozycje, wyciąga konsekwencje z czynionych uprzednio prób. Sformułowany przez niego model jest dziełem wysokiej klasy — nie eksperymentem, ale syntezą, także i pod względem techniczno-rzemieślniczym wybijającym się ponad przeciętny poziom lokalnej wytwórczości. Kontynuuje i w ten sposób najlepsze tradycje Nicolaesa Bröllmanna, czołowego złotnika toruńskiego ostatniej ćwierci XVII w.

Ta dojrzała twórczość nie mogła pozostać w toruńskim środowisku bez echa, choć trudno było o dotrzymanie kroku w biegłości i kunszcie. Dokonał tego jednak — jeśli on jest tu rzeczywistym twórcą — Thomas Friedeck w monstrancji ze Świerczynek³⁶, bardzo bliskiej zabytkowi z kościoła Panny Maryi z 1710 r., wprowadzając zaledwie kilka drobnych i właściwie nieistotnych modyfikacji. Nieco słabiej już wypadła monstrancja w Radzynie z ok. 1725 r. pochodząca z warsztatu Johanna II von Hausena³⁷, a wzorująca się na starogrodzkiej. Gdyby nie wybite na obu tych zabytkach znaki złotnicze, można by je bez wahania odnieść do produkcji warsztatu Weintrauba. A może w rzeczywistości nimi były? Ogólnie rzecz biorąc, Hausen, bez mała rówieśnik Weintrauba, ale jednak młodszy od niego stażem mistrzowskim o 9 lat, kolega, przyjaciel i może

³⁵ Działyn k. Dobrzynia: KZS, XI, 6, op. cit., s. IX, 10, il. 126, 139; Lubraniec: S. Muznerowski, *Lubraniec. (Monografia)*, Włocławek 1910, s. 127—129.

³⁶ Thomas Friedeck, obywatel m. Torunia od 1695, pracował poza cechem, Świerczyński k. Torunia: KZS, XI, 16, op. cit., s. 66, il. 228 (tu: jako monogramista „TF”); identyfikacja znaku „TF” z imiennikiem Friedecką: M. Woźniak, *Sprzęty liturgiczne w kościele SS. Miłosierdzia (d. Benedyktynów) w Chełmnie. Z badań nad złotnictwem na ziemi chełmińskiej XVII—XVIII w.*, AUNC, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo 10, Toruń 1982, s. 129.

³⁷ Johann II von Hausen (1701—po 1747), Radzyń Chełm.: Heise, II, 9, op. cit., s. 569; KZS, XI, 19, op. cit., s. 27, il. 179.

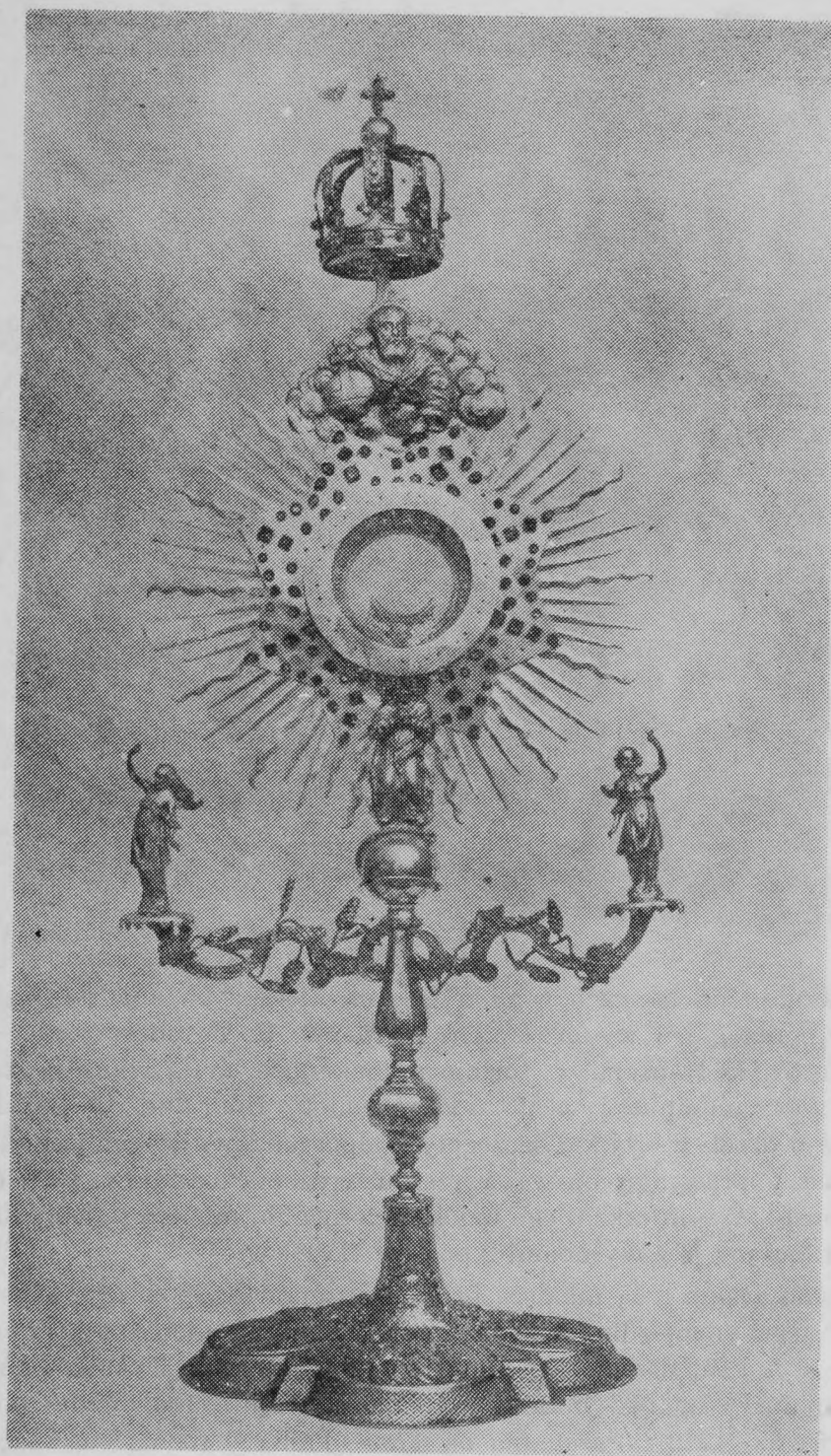
współpracownik, nie dorównuje mu jakością i choć zrazu jego produkcja jest w porównaniu z Weintraubem dość anachroniczna, nie można mu odmówić równej tamtemu konsekwencji w wypracowaniu samodzielnego rozwiązania, w ramach ogólnego typu monstrancji. Przypadnie to jednak dopiero na 2 ćwierć XVIII w., po śmierci Weintrauba lub krótko po 1728 r., Hausen zatem przejmuje po nim przodownictwo.

Początek nie był zbyt obiecujący. Monstrancja w Płużnicy³⁸, wykonana w początkach działalności zawodowej Hausena, tuż po 1701 r. i niestety przekształcona w 2 połowie wieku, realizuje typ silnie zakorzeniony w doświadczeniach poprzedniego stulecia: ramiona nie są tu bowiem jeszcze wykształcone, jest to zatem ostatnia realizacja typu z „pseudo-ramionami”. Przy tym zastosowany już tu został 8-boczny trzon tralkowy, taki, jaki Weintraub umieścił tylko jeden raz w nieco wcześniejszej lub współczesnej monstrancji grabowskiej, a jaki stanie się elementem charakteryzującym naczynia Hausena; wieńcząca go kula opasana węzłem jednoznacznie przekonuje, iż pierwotnie umieszczona była nań figurka Niepokalanej, jak to również spotykamy w większości prac tego złotnika. Dwie kolejne realizacje: ostrowska z lat ok. 1710—1715 i jeżewska ok. 1720 r.³⁹ zdradzają wytężony okres poszukiwań adekwatnej formy; w tej pierwszej pojawiają się ramiona o kształcie zawsze w późniejszej grupie stosowanym. Tworzą ją następujące zabytki, wszystkie powstałe w 2 ćw. stulecia: w Oborach, Płonnem, Radzyniu i Pelplinie⁴⁰. Ramiona te, choć oplecione winoroślą, są grubsze i nie tak finezyjne jak u Weintrauba, ale przede wszystkim o znacznie większej niż tam rozpiętości. Jeśli dotychczas były one nieco krótsze od średnicy glorii, zaś ze względu na dużą jej ażurowość wydawały się pełnić rolę wystarczającej a nie przesadnej podstawy optycznej, to teraz wykraczają daleko poza krańce promieni. Ich zdecydowana linia pozioma stanowi zarazem podstawę prawie równobocznego trójkąta, którego wierzchołek tworzy umieszczona w szczycie glorii plakieta, sama w sobie trójboczego kształtu, z przedstawieniem Boga Ojca wraz z Gołębicą. Wyobrażenie to jest nowym akcentem plastycznym, nie znanym w dotychczasowych realizacjach (znów z wyjątkiem grabowskiej!), a prawie niezbędnym w ostensoriach wykonywanych w 2 połowie w. Tradycja Weintraubowska widoczna jest w częstym

³⁸ Płużnica: KZS, XI, 19, op. cit., s. 19 (tu: dzieło J. I von Hausen z k. XVII w.).

³⁹ Ostrowo k. Gniewkowa: KZS, XI, 8, op. cit., s. XVIII, 40, il. 205; Jeżewo k. Sierpca: KZS, X, 23, op. cit., s. 7, il. 73.

⁴⁰ Obory k. Lipna: KZS, XI, 9, op. cit., s. VII, 40, il. 148 (tu: dzieło J. I v. Hausen, 4 ćw. XVII w.); Płonne k. Dobrzynia: KZS, XI, 6, op. cit., s. 40, il. 124 (określenie jw.); Radzyń Chełm.: Heise, II, 9, op. cit., s. 569; KZS, XI, 19, op. cit., s. 27, il. 181; Pelplin (pochodzi z d. katedry w Chełmży): R. Frydrychowicz, *Geschichte der Cistercienserabtei Pelplin und ihre Bau- und Kunstdenkmäler*, Düsseldorf 1905, s. 523; tenże, *Przewodnik po Pelplinie*, s. 129 (w obu pracach: monstrancja nieatrybuowana, renesansowa), J. Ciemnołoński, J. S. Pasierb, *Pelplin*, Wrocław 1978, s. 259 i n.



15. Johann II von Hausen, 2 ćw. XVIII w., Radzyń Chełm., kościół par. (fot. W. Górski)



16. Jacob Jenny, ok. 1730—1740, Parchanie, kościół par. (fot. W. Górski)

umieszczaniu na końcach ramion figurek klęczących aniołów i zasłanianiu trzpienia glorii wyobrażeniem NPMaryi. Rzecz uderzająca — wcześniejsze dzieła Hausena, w formie archaizujące, mają wiele jeszcze delikatnych ornamentów i wcale udatne reliefy figuralne. W późniejszych nie dba o detal, wszystkie szczegóły podporządkowuje kompozycji całości naczynia, poprzestając na wytworzeniu wrażenia okazałości przy oglądzie z dystansu. W tym także jego dzieła należące do młodszej grupy stanowią pomost łączący je z wyrobami 2 połowy XVIII w.

Równocześnie z tą młodszą grupą hausenowską powstaje kilka ostensoriów jego rówieśnika Jacoba Jenny. Jedna z nich, najpóźniejsza, w katedrze gnieźnieńskiej⁴¹, pomimo wielu różniących się detali nawiązuje proporcjami i ogólną budową do dzieł Weintrauba, dwie pozostałe: z Grabi z ok. 1728 i Parchania ok. 1730—1735 r.⁴² różnią się znacznie od

⁴¹ Jacob Jenny (1704—po 1749), Gniezno, katedra: niepublikowana, informację o niej zawdzięczam kanclerzowi Kurii Metropolitalnej ks. E. Palewodzińskiemu.

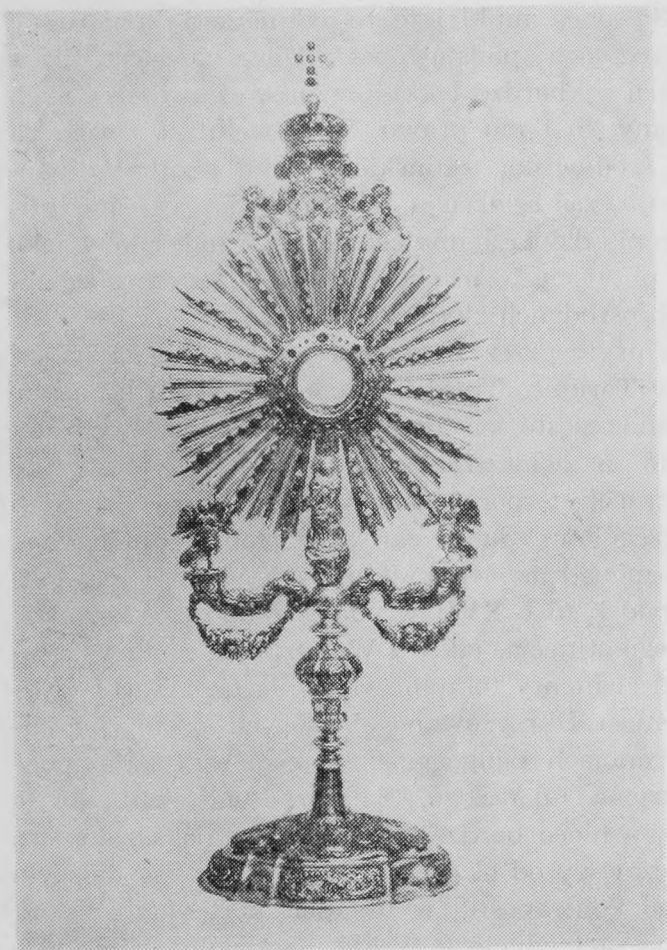
⁴² Grabie k.Aleksandrowa (zaginiona): Heise, II, 6—7, op. cit., s. 123 (tu: nieatrybuowana, „renov. 1728”); KZS, XI, 1, op. cit., s. 7, il. 126 (tu: dzieło mono-

innych dzieł toruńskich. Są one smuklejsze, o odmiennej konstrukcji i inaczej rozwiązanych szczegółach; podstawowa różnica zaznacza się w całkiem innej koncepcji glorii — bardzo lekkiej, ażurowej, o delikatnych liniach. Jeśli uznać — a mamy ku temu prawo — typ weintraubowski za charakterystyczny wytwór środowiska toruńskiego, jako rezultat długo-trwałego i mozolnego rozwoju, zaś realizacja Hausena jako jego modyfikacja, to oba wymienione teraz dzieła Jenny'ego określić należałoby jako rezygnację z tego wzorca i przejęcie form obcych, pochodzących z repertuaru stosowanego w innych ośrodkach złotniczych.

Przemawiają też za tym użyte przez Jenny'ego detale, odbiegające od powszechnie stosowanych w Toruniu. Tutaj bowiem, jakby nie licząc się z upływem czasu, stosowano często na przestrzeni kilkudziesięciu lat identyczne elementy; widać to zwłaszcza po tych, które wykonywano techniką odlewu na wosk tracony: sporządzane wg tych samych modeli różnią się nieistotnymi szczegółami. Są to zarówno drobne, aplikowane ornamenty, występujące w monstrancjach radialno-wertykalnych, a także w wielu promienistych pod koniec XVII w., dalej ramiona o kształcie identycznym tak w 4 ćw. tego stulecia, jak i u Weintrauba, nodusy, łączniki czy całe trzony, a więc elementy tektoniczne, wreszcie figurki wyobrażające świętych i Chrystusa Ukrzyżowanego, których prototypy odnajdujemy często w monstrancjach Langego, a ich ciąg zamykają monstrancje Weintrauba i Hausena młodszego. Bardzo długo statuetki te pozostają zwarte i blokowe, a nieco bardziej swobodne stają się dopiero w niektórych zabytkach poczynawszy od ok. 1670—1680 r., choć w dalszym ciągu brak im rzeczywistego kontrapostu; w układzie szat długo, bo od początku XVIII w. widoczne są tradycje gotyckie. Szczególnie silne ciążenie tradycji prezentuje figurka Matki Boskiej w zwieńczeniu, już nawet przez samo jej umiejscowienie: pierwotnie w górnej kondygnacji glorii retabulowej, później w arkadzie u szczytu glorii promienisto-wertykalnej, wreszcie przytwierdzona do górnego promienia glorii słonecznej, tuż pod wieńczącym krucyfiksem; dopiero w latach 90 XVII w. zajmuje pozycję pod reservaculum, by jej nie opuścić już do końca XVIII w.

Na lata 40 XVIII w. przypada ważna cezura w dziejach złotnictwa toruńskiego, podobna do zaznaczającej się w 2 połowie XVI w. Wymierają w tym czasie wszyscy złotnicy należący do młodszej generacji barokowej, pracujący w 2 ćwierci stulecia. Przychodzą nowi, bez wyjątku wyuczeni w innych ośrodkach złotniczych, starzy zaś, głównie z powodu podeszłego wieku i uporczywego trwania przy tradycjach barokowych, często nawet nie podbarwionych regencją, nie byli już w stanie oddziaływać na styl następców. Sytuacja w historii cechu toruńskiego bez preceden-

gramisty toruńskiego „II”, ok. 1670); Parchanie k. Inowrocławia: Kohte, op. cit., I, s. 136, IV, s. 36 (tu: dzieło monogramisty toruńskiego „I*1”); Cihak, op. cit., s. 136, nr 97, poz. 4 (s. v. Jenny); Lepsi, op. cit., s. 284, nr 30, poz. 4 (jw.); Wolski, op. cit.: KZS, XI, 8, s. 62, il. 201 (jako dzieło Jenny'ego).



17. Jan Letyński ok. 1750,
Skepe-Wymyślin, kościół
bernardynów (fot. W. Gór-
ski)

su. Nawet w granicznej sytuacji połowy XVII w. znaleźli się twórcy albo wybiegający swymi koncepcjami daleko w przód (Lange), albo też wyuczeni w konwencjach manierystycznych pracowali wraz z przedstawicielami starszej generacji barokowej, współtworząc ją (Sax). Teraz, sto lat później, następuje przerwanie tradycji warsztatowej⁴³. Bynajmniej nie wojna północna, zdobycie miasta przez wojska szwedzkie po dotkliwym bombardowaniu 1703 r. i nakładane wysokie ciężary wojenne były bezpośrednią przyczyną tego upadku, choć działalność gospodarcza miasta napotykała na znaczne utrudnienia. Dwie z monstrancji weintraubowskich w toruńskich kościołach św. Jakuba 1704 i NMP 1710 (z przedmiejskiego św. Wawrzyńca) zostały sprawione wkrótce po oblężeniu; świątynie, także protestanckie, оголоcone na potrzeby wojenne z części naczyń kultowych, wyposażano powoli w nowe sprzęty. Kryzys ekonomiczny i polityczny pociągnął za sobą duże napięcia społeczne, kulminujące w tzw. tumulcie toruńskim 1724 r., którego skutki odbiły się wprost

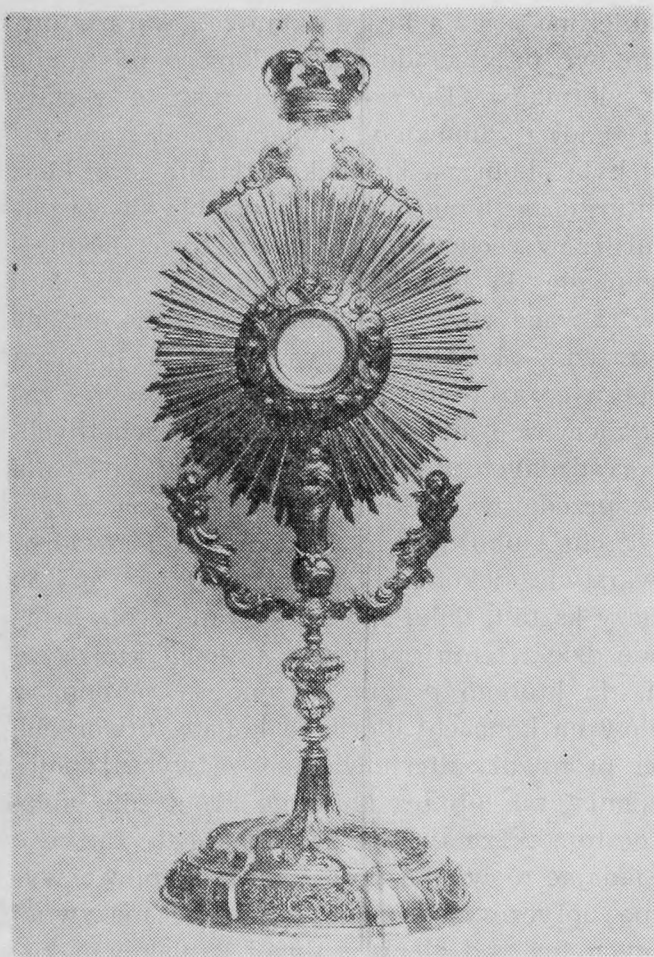
⁴³ Woźniak, *Sztuka złotników toruńskich*, s. 13 i n.

na produkcji cechowej. Ograniczona została liczba czynnych warsztatów, nowi mistrzowie mogli zatem być przyjęci do cechu dopiero po zgonie większości dotychczasowych złotników. Decyzje takie podjęte zostały przede wszystkim w obliczu spadku zamówień, płynących od tradycyjnych zlecniodawców, jakimi była okoliczna katolicka szlachta oraz kler. Popyt jednak na naczynia liturgiczne bynajmniej nie osłabł, ale zaspokajany był nie tyle przez mistrzów cechowych, co przez coraz liczniejszych przeszkodników. Równolegle do ilościowego obniżenia produkcji spada także jakość wyrobów. Uwaga złotników koncentruje się przede wszystkim na osiągnięciu wrażenia okazałości i przepychu, za pomocą lichego nieraz materiału: srebra coraz to niższej próby, ale prawie zawsze złoczonego oraz obfitej kameryzacji imitacjami kamieni szlachetnych.

Większość monstrancji sporządzonych w 2 połowie XVIII w. wyróżnia się kilkoma cechami. Są to przede wszystkim: zbudowana na owalu masywna stopa o dużym wyđęciu i ukośnych podziałach przeprowadzonych najczęściej tylko w warstwie dekoracji, w znikomy zaś sposób wpływających na jej zasadniczy kształt, dalej skontrastowana z nią krótka i wąska szyjka, łącząca się dzięki temu optycznie z niewielkim trzonem, najczęściej tralkowym, do którego przytwierdzone są ramiona z figurkami świętych lub aniołów na końcach; glorie są koliste, utworzone z wiązek nierównej długości promieni, alternowanych zazwyczaj pojedynczymi promieniami płomienistymi lub też znacznie krótszymi wiązkami prostych, układanych gęsto, tak że tworzą zwarte koliste tarcze o postrzępionym konturze. Posiadając niewielką ilość światła stanowią wyraźnie dominującą partię; po optycznym przyłączeniu dość masywnej strefy ramion, często biegnących tuż pod glorią, i dużej kabłąkowej korony wieńczącej całość, gloria zdaje się szybować w powietrzu, gdyż smukły trzon staje się niezauważalnym łącznikiem, zwłaszcza zaś gdy niesiona jest w procesji przez kapłana, mającego owinięte welonem dłonie.

Monstrancje te wykonywane były w dwóch podstawowych wariantach, różniących się tak wielkością, jak i okazałością wystroju. Ostensoria retabulowe były zwykle dość wysokie, ok. 70—90 cm, wczesnobarokowe oscylowały wokół 60 cm wysokości; w okresie późnego baroku zauważalna jest wyraźna tendencja do ponownego zwiększania ich wymiarów. I tak weintraubowskie mierzą zwykle powyżej 70 cm, choć rzadko przekraczają 90 (wyjątkiem jest tu ostensorium starogrodzkie 94,3 cm, a zwłaszcza nowomiejskie, legitymujące się rzadko osiąganą wysokością, 120 cm). Dzieła Hausena młodszego oscylują w granicach 90—100 cm i ta wielkość zostanie utrzymana w zabytkach rokokowych dla wariantu bogatszego. Te skromniejsze zadowolają się z reguły wysokością ok. 60—70 cm.

Głównymi dostawcami monstrancji w tym czasie byli Jan Leżyński (1742—po 1780) i Michael David Hausmann (po 1742—1784),



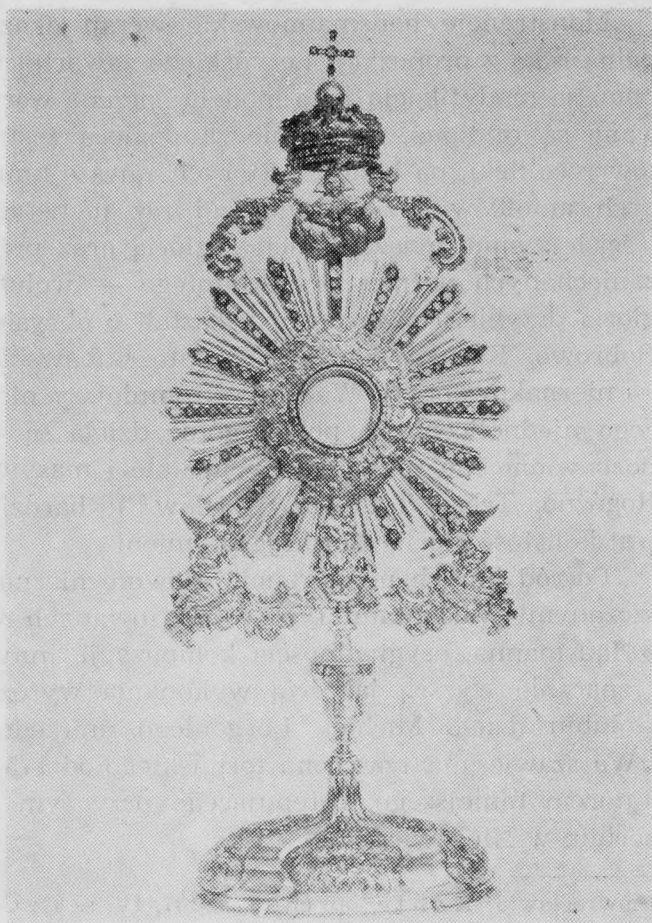
18. Jan Letyński, 3 ćw.
XVIII w., Skarlin, kościół
par. (fot. W. Górski)

a ostro prowadzona walka konkurencyjna zaprowadziła pierwszego z nich przed sądy i do aresztu⁴⁴. Obydwaj kształcili się i praktykowali jako czeladnicy w tych czasach, kiedy warsztaty złotnicze Europy środkowej pracowały jeszcze całkowicie w duchu tradycji barokowych z nalotem dekoracji regencyjnej, rzadko ingerującej w formę całego przedmiotu. Taki charakter stylowy znamionuje zwłaszcza wczesne prace Letyńskiego z lat 40 (Toruń 1744 i 1747, Zabartowo 1744, Fordon 1745⁴⁵); są one przy tym smuklejsze, ze słabo wykształconymi ramionami. Gloria natomiast przybiera kształt typowy także i dla późniejszych rozwiązań. Przełomowym dziełem jest fundowana w 1750 r. monstrancja w klasztorze bernardynów

⁴⁴ E. Celińska, *Jan Letyński — złotnik toruński z połowy XVIII wieku*, AUNC, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo 3, Toruń 1968, s. 169 i n.

⁴⁵ Toruń, św. Jan. 1744: Czihak, op. cit., s. 137, nr 103, poz. 1; Lepszy, op. cit., s. 285, nr 37, poz. 1; Celińska, op. cit., s. 173, il. 1—3; J. Samek, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, XVII, 1972 (s. v. Letyński Jan), s. 194; Toruń, NMP 1747: Czihak, op. cit., poz. 4; Lepszy, op. cit., poz. 4; Celińska, op. cit., s. 176; Samek, op. cit.; Zabartowo: Kohte, op. cit., I, s. 137, IV, s. 172; Czi-

19. Michael David Hausmann, 3 ćw. XVIII w., Toruń-Podgórze, kościół poreformacki (fot. W. Górski)



w Skępem ⁴⁶, bez mała powielona w kilku późniejszych realizacjach (Przysiersk 1751, Świecie 1770, Nowe ⁴⁷): na stopie dominuje rokoko, ukośne pasy wyraźnie akcentowane, ramiona składające się z bardzo masywnych wolut posiadają podwieszane girlandy. W wariancie skromniejszym prawie brak kameryzacji, ramiona krótsze i smuklejsze, rokokowe, z zaniżającą wolutą i osadzonymi na końcach główkami anielskimi (Gułtowy 1759, Jaksice, Nowogród, Skarlin ⁴⁸).

hak, op. cit., poz. 8; Lepszy, op. cit., poz. 8; Celińska, op. cit., il.6; KZS, XI, 13, T. Chrzanowski i T. Żurkowska, *Pow. sępoleński*, 1970, s. 34, il. 102; Samek, op. cit.; Bydgoszcz-Fordon, 1745: Kohte, op. cit., I, s. 137, IV, s. 17; Czihak, op. cit., poz. 10; *Diecezja Chełm...*, s. 250; Lepszy, op. cit., poz. 10; Celińska, op. cit., il. 5; KZS, XI, 3, op. cit., s. XXI, 34, il. 190; Samek, op. cit. ⁴⁶ Skępe-Wymyślin: Celińska, op. cit., s. 173 i 176, il. 4 (tu: jako zaginiona); KZS, XI, 9, op. cit., s. VII, 54, il. 152; Samek, op. cit.

⁴⁷ Przysiersk k. Świecia: KZS, XI, 15, op. cit., s. VIII, 37, il. 170; Samek, op. cit.; Świecie, św. Andrzej Bobola (przeniesiona 1945 z kościoła starofarnego): *ibid.*, s. 46, il. 169; Nowe: *ibid.*, s. 23, il. 171.

⁴⁸ Gułtowy: KZS, V, op. cit., 24; *Pow. średzki, opr. zbiorowe*, 1964, s. 7, il. 117 (tu: monogramista „IL”); Celińska, op. cit., il. 7; Samek, op. cit.; Jaksice k.

Monstrancje hausmannowskie wersji okazałej wydają się korzystać pełną ręką z propozycji Letyńskiego zawartej w jego monstrancji w Skępem, są modyfikacją tego modelu; przede wszystkim odmiennie kształtowane są ramiona, wyłącznie za pomocą zestawionych ze sobą elementów rocaille'u, na końcach których zawsze umieszczone są figurki klęczących aniołków. Dzięki większej niż u Letyńskiego rozpiętości ramion i ściślejszemu związaniu ich z glorią oraz przejściu od tego złotnika — zaniechanych później przez tamtego — wolutek podpierających koronę, gloria przybiera duży, zwarty kształt o obrysie trójkąta (Grudziądz 1755, Bobrowo, Karnkowo, Nowe Miasto Lubawskie, Toruń-Podgórz i Obory — nieznakowana⁴⁹). Wariant skromniejszy nie wykazuje tak daleko idącego ujednolicenia, a poszczególne dzieła są — jak i u Letyńskiego — pozbawione nie tylko przepychu, ale i masywności (Nawra, Polanowice, Rogóźno, Trłąg, Trutowo, Unisław⁵⁰); bardziej przy tym akcentowana jest kolistość glorii, sam krąg promieni.

Pośród innych monstrancji, głównie nieznakowanych, będących uproszczonymi wariantami typów realizowanych w warsztatach Letyńskiego i Hausmanna, oryginalnością kompozycji, innymi, smukłymi proporcjami i znacznie wyższą jakością wykonania wyróżnia się przechowywane w Golubiu dzieło Michała Borgoniego, uprzednio czynnego w Krakowie i Warszawie, mistrza cechu toruńskiego od 1751 r.⁵¹ Złotnik ten jest także autorem mniejszego, ustępującego przy tym jakością wykonania ostensorium w Niedźwiedziu⁵².

Inowrocławia: Kohte, op. cit., I, s. 137, IV, s. 33; Czihak, op. cit., poz. 7; Lepsi, op. cit., poz. 7; Celińska, op. cit.; KZS, XI, 8, op. cit., s. 18, il. 203; Samek, op. cit.; Nowogród k. Dobrzynia: KZS, XI, 6, op. cit., s. 35, il. 127; Skarlin k. Nowego Miasta Lubawskiego, niepublikowana.

⁴⁹ Grudziądz: Heise, II, 9, op. cit., s. 500; Czihak, s. 137, nr 104, poz. 8; Lepsi, op. cit., s. 283, nr 26, poz. 8; H. Załęska, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, IX, 1960—1961, s. 314 (s. v. Haussmann Michał Dawid); KZS, XI, 7, op. cit., s. XVIII, 12, il. 163; Bobrowo k. Brodnicy: *Diecezja Chełm...*, s. 115; KZS, XI, 2, op. cit., s. IX, 2n, il. 175; Karnkowo k. Lipna: KZS, XI, 9, op. cit., s. VII, 21, il. 154; *Rocznik Diec. Włocł.*, s. 209; Nowe Miasto Lubawskie (pochodzi z klasztoru w Łąkach): Czihak, op. cit., poz. 7; Lepsi, op. cit., poz. 7; Załęska, op. cit.; Toruń-Podgórz, niepublikowana; Obory k. Lipna: KZS, XI, 9, op. cit., s. VII, 40, il. 153 (zapewne roboty Letyńskiego).

⁵⁰ Nawra k. Torunia: KZS, XI, 16, op. cit., s. 51 i n.; Polanowice k. Inowrocławia: KZS, XI, 8, op. cit., s. 69, il. 200; Rogóźno k. Grudziądza: KZS, XI, 7, s. 56, il. 164; Trłąg k. Mogilna: Kohte, op. cit., I, s. 137, IV, s. 63 (tu: jako monografista „MDH”); Czihak, op. cit., poz. 6; Lepsi, op. cit., poz. 6; Załęska, op. cit., KZS XI, 10; Z. Białłowicz-Krygierowa, *Mogilno, Strzelno, Trzemeszno i okolice*, 1982, s. 92, il. 289; Trutowo k. Lipna: KZS, XI, 9, op. cit., s. 64, il. 151; Unisław k. Chełmna: KZS, XI, 4, op. cit., s. 132, il. 338 (tu: jako dzieło J. Mazargui-la).

⁵¹ Golub: KZS, XI, 6, op. cit., s. 18, il. 128.

⁵² Niedźwiedź k. Wąbrzeźna: KZS, XI, 19, op. cit., s. 12, il. 80 (tu: jako dzieło monogramisty bydgoskiego „MB”).

W końcu XVIII w. cechy monstrancji Hausmanna przejmuje czynny jeszcze przez całą 1 ćwierć XIX w. Józef Staniszewski, w sposób jednakże wysoce uproszczony i zbarbaryzowany, redukując przy tym wielkość i ilość promieni w glorii; jedyną innowacją są pojawiające się gdzieś klasycyzujące palmetki czy cekiny⁵³. Za mało to jednak, by uznać te wyroby za reprezentujące nowy styl. Ostatnią wreszcie z monstrancji promienistych wykonanych w Toruniu jest przechowywane w tutejszej farze świętojańskiej dzieło Ernsta A. Plengortha (1824—po 1866) z 1834 r.⁵⁴ Niczym nie zdobiona, zwarta kolistą gloria o zbyt dużej średnicy, urozmaicona jedynie alternowaniem długości wiązek promieni, wsparta na prostym trzonie z owalną stopą, której jedyną ozdobą jest rząd prymitywnych palmetek obiegający cokolik. Wyjątkowo niskie walory artystyczne i techniczne sytuują ten zabytek już na samej granicy zainteresowania historyka sztuki.

Śledząc przemiany formy toruńskich monstrancji promienistych zaobserwować można paradoksalną sytuację: więcej ze sobą wspólnego posiadają wszystkie monstrancje XVII-wieczne, pomimo występowania aż trzech odmiennych typów: retabulowego, radialno-wertykalnego i promienistego, niż wyłącznie słoneczne monstrancje 1 i 2 połowy XVIII w. Pojawienie się w glorii monstrancji motywu słońca nie pociąga za sobą automatycznie rezygnacji z większości elementów, tworzących dotychczasową strukturę naczynia. W ciągu przeszło 50 następnych lat poszukiwano najbardziej odpowiedniej podstawy i oprawy dla promienistej glorii. Przemiany następowały powoli, w toku mozolnego rozwoju, z wyraźną niechęcią pozbywano się dotychczasowych kształtów. Konserwatyzm znamionował także zlecniodawców; jeszcze około 30 lat po pierwszym w Toruniu sformułowaniu „czystej” monstrancji promienistej kontynuowane są — zdawałoby się — anachroniczne rozwiązania. Przez większą część XVII stulecia współistnieją już to dwa, już to trzy całkowicie różne typy ostensoriów, przy czym w ramach każdego z nich widoczna jest duża jednolitość kompozycyjna. Różnice są często niewielkie i ograniczone do szczegółów. Godzi się podkreślić, że jedynym złotnikiem produkującym naczynia przynależne do wszystkich trzech typów był Lange, najwszechstronniejszy artysta drugiej ćwierci stulecia; jeśli dwa schematy kompozycyjne tylko zaadaptował w trzecim, promienistym, okazał się twórcą archetypu obowiązującego przez kilka dziesięcioleci. Wydaje się też, że tylko niektórzy złotnicy, bynajmniej nie stanowiący większości, specjalizowali się w wytwarzaniu ostensoriów.

Powolne przemiany nie dotyczą naturalnie tylko typu, struktury. Zmienia się także charakter sylwety, w ciągu 2 połowy XVII w. staje się

⁵³ Józef Staniszewski (1793—1826), Wrocki k. Golubia, 1802: KZS, XI, 6, op. cit., s. 49; Brodnica, św. Katarzyna: Heise, II, 8, op. cit., s. 444; KZS, XI, 2, s. IX, 12, il. 177; Chełmno, fara: KZS, XI, 4, op. cit., s. 20.

⁵⁴ Niepublikowana.

ona coraz bardziej miękka, o liniach mniej ostrych, płynnych, wzrasta masowość, widoczna choćby w stopniowym pogrubianiu promieni i zaniku dużej początkowo ażurowości glorii, dalej zwiększeniu wymiarów nodusa, wydęciu stopy. Dekoracja ornamentalna coraz silniej stapia się z całą formą, nie stanowiąc przydatku (aplikowanego), a integralną jej część; wzrasta też udział elementów figuralnych.

Cały ten rozwój zamyka Weintraub, prezentując zarazem wyroby na najwyższym jakościowo poziomie, porównywalnym na gruncie toruńskim jedynie z niektórymi dziełami artystów 1 połowy XVII w.

Poważną modyfikacją tego modelu stały się realizacje Hausena młodszego z 2 ćwierci XVIII w., mogące stanowić stopniowe przejście od kompozycji późnobarokowych do rokokowych. Może doszłoby do takiego procesu, gdyby nie gwałtowne przerwanie lokalnej tradycji warsztatowej, ułatwione czy nawet spowodowane przez głęboki kryzys nękający wówczas cech złotników. Nowi twórcy przynoszą rozwiązania odmienne od stosowanych dotychczas w Toruniu, cechy zaś wspólne nie wykraczają poza ogólne podobieństwa typu monstrancji promienistej. Nie uległa odwróceniu jedna tylko tendencja — wiodąca w kierunku degradacji jakości artystyczno-technicznej na rzecz blichtru, a w końcu całkowitej degeneracji. Pozorny rozkwit produkcji w 3 ćw. XVIII w. nie pociągnął za sobą odrodzenia sztuki złotniczej, był blaskiem zachodzącego słońca. Rychły i nieodwracalny upadek zdawał się być nieunikniony, tak jak bliska katastrofy była dawna potęga ekonomiczna miasta, dodatkowo od 1772 r. pogarszana zmianami granic państwowych. Po przyłączeniu Torunia do Prus na mocy drugiego rozbioru Polski, a później postanowień Kongresu Wiedeńskiego, cech wegetował jeszcze do 1832 r., by ulec rozwiązaniu. Dziwnym zrządzeniem losu historia toruńskich monstrancji jest dłuższa tylko o dwa lata.

DIE FORMENTWICKLUNG DER STRAHLENFÖRMIGEN MONSTRANZ IN DEN GOLDSCHMIEDEWERKSTÄTTEN TORUŃ

(Zusammenfassung)

Mit den 90er Jahren des XVI. Jh., nach einer längeren, über 50 Jahre dauernden Unterbrechung, beginnen die Kirchen in ganz Polen, sich mit neu spendierten liturgischen Geräten zu füllen, unter denen — neben Kelchen — deutlich eucharistische Monstranzen dominieren. Ähnlich, wie in anderen Goldschmiedestädten der Krone, werden auch in Toruń — in der ersten Hälfte des XVII. Jh. — Ostensorien vom retabelartige hergestellt, die spätmittelalterliche Formen fortsetzen. Die hiesigen Goldschmiede haben jedoch eine bedeutende Vereinheitlichung der Struktur erreichen können. Verhältnismäßig früh, denn bereits um 1630, erscheinen die ersten Sonnenmonstranzen, anfangs noch mit starken Reminiszenzen des Retabeltyps, die deshalb vom Autor mit dem Attribut vertikalstrahligh bezeichnet wurden (W. Delessensy).

Die vordere Schicht ihrer Schaufläche — bestehend aus Figürchen und Pinakeln, verbunden mit Voluten die wiederum das Reservaculum umflechten entstand infolge der Einschränkung der architektonischen Glorie durch Ausscheidung der Konstruktionselemente. Diese, in Polen nur in der Produktion der thorner Goldschmiede bekannte Form, wird bis um 1680 fortgesetzt, und parallel dazu, seit etwa 1650, werden bereits „formreine“, strahlenförmige Monstranzen (Z. Lange) hergestellt, in der ersten Etappe mit bescheidenem Ornament. Die Glorie wird sozusagen von allen Zugaben „gereinigt“ und die Figürchen entweder überhaupt ausgeschieden, oder — was öfters vorkommt und typisch für thorner Werkstätten ist — auf die Schenkel (Arme) herabgesetzt, die anfangs noch kurz und der ganzen Komposition unterordnet sind.

Drei Tendenzen werden die in der zweiten Hälfte des XVII. Jh. hergestellten Monstranzen charakterisieren: die Entwicklung jener Arme bis zu einer selbständigen Zone, die den Raum zwischen dem Fuß und der Gloride komponiert, die Ausscheidung der „geerbten“ Schaft, der die architektonische Schaufläche aufnehmen sollte und das allmähliche Bereichern des ganzen Gefäßes, insbesondere der „Sonne“. Im Laufe der sukzessiven Wandlungen kulminieren diese Bestrebungen in den Werken um 1690, als die Belusterschäfte angewendet werden, die eine zusammenhaltende Verbindung des Fusses mit dem Schaugefäß, sowie ausgebaute ikonographische Programme sichern (J.I.v. Hausen, H.J. Sax, M. Gierschner, des N. Bröllmann).

Doch die Verbindung dieser Komponenten zu harmonischen Kompositionen erfolgt erst in den ersten Jahrzehnten des XVIII. Jh. (J. Weintraub), als auch die Füße reichlich mit mehrfigürlichen Darstellungen versehen wurden. Der klassischen Form entspricht eine volle Zusammensetzung der wichtigen Elemente, die das Bildprogramm der Monstranz darbieten. Das erarbeitete Modell wird zur Grundlage vieler Realisationen im Laufe der 30er Jahre des XVIII. Jh., neben denen auch eine unterschiedliche Variante mit stark betonten Armen erscheint (J. II von Hausen).

Typisch für alle diese Produkte ist die immer kleiner werdende Sorge um das Detail und dessen Unterordnung der ganzen Komposition, die jetzt vereinfacht wird, sowie allmähliche Niedergang der künstlerisch — technischen Qualität.

Nicht ohne Einfluß auf diese ungünstige Wandlungen blieb die große politisch-sozial-ökonomische Krise der Stadt, die auch das Goldschmiedehandwerk zum Fall brachte. In der Konsequenz wird um 1740 die Werkstattkontinuität unterbrochen. Die Werke aus der zweiten Hälfte des XVIII. Jh., anders komponiert, werden in 2 Varianten realisiert, differenziert sowohl in der Größe, als auch in der Fülle der Ausstattung. Große, kompakte Schaufläche, vergoldet und mit Edelsteinimitationen bedeckt, sollen entsprechenden Eindruck hervorrufen, sie sind voller Pracht, doch unsorgfältig und oft sogar primitiv ausgeführt.