

Toruński obraz Madonny z Dzieciątkiem z kościoła św. Jakuba w świetle najnowszych badań. Przyczynek do studiów nad lokalną działalnością artystyczną w Toruniu około roku 1400*

Juliusz RACZKOWSKI

Wydział Sztuk Pięknych, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
<https://orcid.org/0000-0003-3081-8615>

Monika JAKUBEK-RACZKOWSKA

Wydział Sztuk Pięknych, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
<https://orcid.org/0000-0002-7262-8468>

ABSTRAKT Na tle zachowanych dzieł malarstwa z okresu krzyżackiego Madonna z Dzieciątkiem z kościoła św. Jakuba w Toruniu (ob. Muzeum Diecezjalne w Toruniu, nr inw. MDT-M-007) jawi się jako unikatowy przykład gotyckiego obrazu tablicowego wysokiej klasy, nawiązującego do czeskiego stylu pięknego ok. 1400. W literaturze jest datowana na lata 1430–1440 i uważana za kompilatorskie dzieło mistrza osiadłego w Prusach, łączącego elementy malarstwa czeskiego z wpływami sztuki niderlandzkiej (Rogiera van der Weydena) lub kolońskiej. W świetle prowadzonych ostatnio badań porównawczych, wspomaganych technikami nieniszczącymi (NIR, UV, XRF oraz dendrochronologia z wykorzystaniem makrofotografii przyrostów rocznych), obraz ten należy uznać za dzieło wykonane w Toruniu nie później niż ok. 1410 r. (datowanie ścinki drewna: 1404, wykonanie podobrazia +2). Nosi on wyraźne cechy malarstwa czeskiego w kompozycji, stylu i technice wykonania oraz ogólnym oddziaływaniu, ale też wykazuje istotny rys indywidualizmu (w detalach ikonografii i kostiumu, ujęciu postaci, szczegółach technologicznych). Jest dokumentem działalności artystycznej w Toruniu ok. 1400 r. oraz religijnych potrzeb lokalnego środowiska, a także ważnym ogniwem w dziejach recepcji *imagines de Praga* w Europie Środkowej.

SŁOWA-KLUCZE państwo zakonne w Prusach, Toruń, gotyk, malarstwo tablicowe, Praga, malarstwo czeskie, czeski styl piękny, malarstwo XV w., malarstwo w Toruniu ok. 1400, badania nieniszczące dzieł sztuki, dendrochronologia

ABSTRACT *The “Virgin and Child” from the Church of St. Jacob in Toruń in the Light of Recent Research. A Contribution to the Study of the Local Artistic Activity in Toruń ca. 1400.* Against the background of the surviving paintings dating from the period under the rule of the Teutonic Order, the *Virgin and Child* from the church of St. James in Toruń (now the Diocesan Museum in Toruń, inv. no. MDT-M-007) must be seen as a unique example of a Gothic panel painting, referring to the Bohemian Beautiful Style circa 1400. In specialist literature, it is dated to between 1430 and 1440 and is considered to be a compilatory work by a master settled in Prussia, who combined elements of Bohemian painting with artistic influences derived from the Netherlands (e.g. Rogier van der Weyden) or from Cologne. On the basis of recent comparative research supported by analyses based on non-invasive methods (NIR, UV, XRF, dendrochronology based on macrophotography of annual growth rings), the painting must be recognised as produced in Toruń about 1410 (the felling of the tree dated to 1404, preparation of the support: at least +2 years). It bears clear features of Bohemian painting in its composition, style, technique of execution and overall impact, but it also shows a significant individual trait (in the details of iconography and costume, the depiction of figures, and technological details). It constitutes a document of the artistic activity in Toruń ca. 1400 and the religious needs of the local circles; it is also an important element in the history of the reception of the *imagines de Praga* in Central Europe.

KEYWORDS Teutonic State in Prussia, Toruń, Gothic style, panel painting, Prague, painting in Bohemia, Bohemian Beautiful Style, 15th-century painting, painting in Toruń ca. 1400, non-invasive examination of artworks, dendrochronology

ŚREDNIOWIECZNY Toruń, ważne miasto hanze-
atyczne strefy nadbałtyckiej, do końca XIV w. utrzy-
mujące ekonomiczną hegemonię wśród *civitates
principales* państwa zakonu krzyżackiego w Prusach,
wysuwa się na plan pierwszy również jako ośrodek
artystyczny. Pozostaje nim przynajmniej do począt-
ku wieku XV, kiedy powoli zaczyna ustępować miej-
sca Gdańskowi. W świetle najnowszych badań nad
sztuką państwa zakonnego, podważających istnienie,
a przynajmniej spójność *œuvre* „kręgów warsztato-
wych” ugruntowanych we wcześniejszej literaturze

przedmiotu¹, zachowane tu dziedzictwo kulturowe
można analizować pod względem wchłaniania obcych
impulsów. Najwybitniejsze dzieła, dzięki którym To-
ruń zajmuje poczesne miejsce w badaniach nad sztuką
powszechną, uznaje się obecnie za importowane,
począwszy od krucyfiks sprowadzonego w XIV w.
z Nadrenii², przez prace odlewnicze (flandryjskie
mosiężne płyty nagrobne³ i przypuszczalnie lubecką
antabę z brązu⁴), po kamienne rzeźby czeskiego stylu
pięknego około 1400⁵ oraz niderlandzkie obrazy tabli-
cowe z końca XV w.⁶ Obiekty te przekonują o dużych

* Artykuł powstał w ramach realizacji grantu NPRH nr 0122/NPRH6/H11/85/2018 „In-
wentarz Sztuki Torunia”, cz. 1: „Dziedzictwo sakralne, zespół staromiejski”.

1. Przede wszystkim miejscowa twórczość tzw. Mistrza Ukrzyżowań Toruńskich oraz Mistrza Pięknego Madonny Toruńskiej / Pięknych Madonn i jego kręgu; zob. Karl Heinz Clasen, *Die mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preußen. Die Bildwerke bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts* (Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1939), s. 192–197, 131–144. Mimo postępu badań i krytyki „teorii jednego mistrza”, propozycje Clasena bardzo długo były obecne w literaturze przedmiotu. O Mistrzu Ukrzyżowań zob. Janina Kruszelnicka, „Czternastowieczna figura Chrystusa Ukrzyżowanego ze Złotorii. Cenny nabytek Muzeum Okręgowego w Toruniu”, *Rocznik Muzeum Okręgowego w Toruniu* 7 (1980), s. 63–77; A. D. [Andrzej Drączkowski], „Figura Chrystusa Ukrzyżowanego z kościoła w Złotorii”, w: *Fundacje artystyczne na terenie państwa krzyżackiego w Prusach*, kat. wyst., Muzeum Zamkowe w Malborku, 25 czerwca – 12 września 2010 roku, red. Barbara Pospieszna (Malbork: Muzeum Zamkowe w Malborku, 2010), t. 1: *Katalog*, nr kat. I.5.5, s. 100.

2. Elżbieta Pilecka, „Gotycki krucyfiks z ołtarza Świętego Krzyża w kościele św. św. Janów w Toruniu”, w: *Album amicorum. Między Wilnem a Toruniem. Księga pamiątkowa dedykowana profesorowi Józefowi Poklewskiemu*, red. Elżbieta Basiul et al. (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2008), s. 257–270.

3. Na temat płyt metalowych sprawdzonych z Flandrii do Torunia zob. Zygmunt Kruszelnicki, „XIV-wieczna płyta nagrobna małżonków von Soest w Toruniu”, w: *Studia Pomorskie*, t. 1, red. Michał Walicki (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1957), s. 120–122. O płycie małżonków von Soest w kontekście produkcji flandryjskiej, zwłaszcza płyty Gillisa van Namain z kościoła św. Jakuba w Brugii, zob. Ronald van Belle, *Vlakke grafmonumenten en memorietafereelen met persoonsaftbeeldingen in West-Vlaanderen een inventaris, funeraire symboliek en overzicht van het kostuum* (Brugge: Uitgeverij Van de Wiele, 2006), s. 144, 508 (il.).
4. Antaba z głową lwa z portalu południowego prezbiterium kościoła świętojańskiego w Toruniu, obecnie przechowywana w Muzeum Okręgowym w Toruniu, została związana z Lubeką przez Ursulę Mende; zob. Ursula Mende, *Die Türzieher des Mittelalters* (Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1981), s. 91 i 264–265, nr kat. 132. Kwestia związków tego zabytku z *œuvre* Jana Apengetera pozostaje otwarta.

5. Zob. *Rzeźba kamienna czeskiego stylu pięknego z lat 1380–1400 na terenie państwa zakonu krzyżackiego w Prusach. Materiał – technika – styl – funkcja*, red. Monika Jakubek-Raczkowska (Malbork–Toruń: Muzeum Zamkowe w Malborku, Wydawnictwo Naukowe Towarzystwa Naukowego w Toruniu, 2022); o zabytkach czeskich zachowanych do dziś w Toruniu, s. 437–483.

6. Za niderlandzki import uznano ostatnio Pasję Toruńską; zob. Monika Jakubek-Raczkowska, Juliusz Raczkowski, „Uwagi o funkcjach i proveniencji artystycznej tzw. Pasji Toruńskiej”, w: *Stare i nowe dziedzictwo Torunia, Bydgoszczy i regionu. II*, red. Juliusz Raczkowski, Monika Jakubek-Raczkowska (Toruń: TNOiK „Dom Organizatora”, 2020), s. 132–135. Należy rozważyć tę możliwość także w przypadku obrazów z kościoła św. Jana – skrzydła ze Zwiastowaniem na rewersie oraz tablicowego obrazu pasyjnego z przedstawieniem Zdjęcia z krzyża (ob. Muzeum Diecezjalne w Pelplinie).

możliwościach finansowych i podążaniu lokalnych fundatorów za najnowszymi europejskimi trendami artystycznymi tak w zakresie formy, funkcji, jak oddziaływania w sferze religijności. W świetle aktualnych badań nad zjawiskiem importów artystycznych uchwycenie charakteru twórczości miejscowej, zwłaszcza dla czasu około roku 1400, w przededniu wielkiej wojny zakonu krzyżackiego z Polską, pozostaje nadal dezyderatem. Obfity, różnorodny i wyróżniający się w całym pasie nadbałtyckim zasób malowideł ściennych, sakralnych i świeckich, przekonuje o ogromnym potencjale, a przy tym zróżnicowanym poziomie czynnych w mieście pracowni malarskich⁷. Niejednorodny

poziom prezentują też wykonane na przełomie XIV i XV w. kwatery tzw. Poliptyku Toruńskiego, z których część można wiązać z owymi pracowniami⁸. Najpewniej na miejscu czynne były warsztaty stolarsko-snycerskie (zaopatrujące kościoły toruńskie w elementy drewnianego wyposażenia konstruowanego na wymiar⁹) i witrażownicze¹⁰ oraz pracownia kamieniarska, wykorzystująca znaną lokalnie technikę odlewu w sztucznym kamieniu¹¹. W mieście działał też prężny warsztat snycerski, którego twórczość można powiązać z monumentalną figurą Chrystusa w grobie z toruńskiego kościoła Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny¹². Uwarunkowania historyczne, struktura

7. Na przełomie XIV i XV w. zwracają uwagę przede wszystkim dwa, zapewne miejskie warsztaty, którym można przypisać większą grupę zachowanych realizacji. Pierwszy odpowiedzialny był za część wystroju w kościele franciszkańskim pw. Wniebowzięcia NMP, malowidła w domach przy ul. Żeglarskiej 5 i Kopernika 6 oraz prawdopodobnie część kwater Poliptyku Toruńskiego; drugi – o innym temperamencie – wykonał kompozycje figuralne w dawnych wielkich sieniach domów przy Rynku Staromiejskim 10 i Rynku 25 oraz w świetlicy przy ul. Żeglarskiej 16. Ich prace zdradzają żywą recepcję malarstwa czeskiego ostatniej ćwierci XIV w.; zob. Monika Jakubek-Raczkowska, Juliusz Raczkowski, Tomasz Kowalski, *Średniowieczne malowidła ścienne w kamienicach mieszczańskich Starego i Nowego Miasta Torunia / Medieval wall paintings in burghers' houses of the Old and New Town of Toruń* (Toruń: Towarzystwo Naukowe w Toruniu, 2017).

8. Zob. Juliusz Raczkowski, *Poliptyk Toruński. Studium zabytkoznawczo-konserwatorskie* (Toruń: Wydział Sztuk Pięknych UMK, 2016).

9. Przede wszystkim bariery emporii północnej oraz zespół stall chórowych z wystroju kościoła pw. Wniebowzięcia NMP oraz stalle z kaplicy kupieckiej i dawne stalle podwieżowe z kościoła świętojańskiego.

10. W badaniach nad witrażami ugruntowane jest przekonanie o lokalnej działalności warsztatu, pracującego od połowy XIV w. nie tylko dla Torunia, lecz także dla Chełmna i Włocławka; zob. Lech Kalinowski, Helena Małkiewicz, „Thorner Glasmalerei des 14. Jahrhunderts”, w: *Sztuka w kręgu zakonu krzyżackiego w Prusach i Inflantach*, red. Michał Woźniak (Toruń: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Muzeum Okręgowe w Toruniu, 1995), s. 147–175. Na koniec XIV w. można datować przede wszystkim zespół zachowanych relikwii z okna zachodniego kościoła NMP w Toruniu (kwatery ze św. Janem Chrzcicielem przechowywana w Detroit oraz kwatery z wyobrażeniem św. Jana Ewangelisty i *Ekstazą św. Marii Magdaleny* obecnie w Muzeum Okręgowym w Toruniu) pod wpływem wzorców czeskich.

11. Miejscowemu warsztatowi pozostającemu pod wpływem czeskim należy przypisać figuralne konsole w zakrystii fary świętojańskiej.

12. Zob. Monika Jakubek-Raczkowska, Juliusz Raczkowski, „Gotyckie rzeźby z kościoła w Świerczynkach. Przyczynek do badań nad średniowiecznym dziedzictwem Torunia”, w: *Stare i nowe dziedzictwo Torunia*, red. Juliusz Raczkowski (Toruń: Wydział Sztuk Pięknych UMK, 2013), s. 108–125; Katarzyna Sinoracka, „Gotycka Pieta z kościoła p.w. św. Wawrzyńca w Kijewie Królewskim – przyczynek do badań nad warsztatami snycerskimi ziemi chełmińskiej na przełomie XIV i XV wieku”, w: *Dziedzictwo Torunia i ziemi chełmińskiej – odkrycia i reinterpretacje*, red. Monika Jakubek-Raczkowska (Toruń: TNOiK „Dom Organizatora”, 2021), s. 33–50; Monika Jakubek-Raczkowska, Monika Czapska, *Bilde von Prage. Czeska rzeźba kamienna stylu pięknego około 1400 w państwie krzyżackim w Prusach*, kat. wyst., Muzeum Zamkowe w Malborku (Malbork: Muzeum Zamkowe w Malborku, 2020), s. 76–79, nr kat. 8–10, s. 111–121 (autorstwo not: Monika Jakubek-Raczkowska).

i dynamika produkcji artystycznej w tym okresie, krąg zleceniodawców, a także problem kreowania lokalnych form stylowych wciąż czekają na pogłębienie badań szczegółowych i – w dalszej perspektywie – na syntezę. Na podstawie dotychczasowych ustaleń można stwierdzić, że cały wspomniany zasób, choć co do jego miejscowego wykonawstwa nie ma raczej wątpliwości, wykazuje wyraźny wpływ wzorów czeskich. Przykładem tej tendencji jest również wysokiej klasy obraz Madonny z Dzieciątkiem ze zbiorów Muzeum Diecezjalnego w Toruniu¹³, stanowiący przedmiot niniejszego studium (il. 1).

Malowidło zostało wykonane w technice temperowej na grubym podobraziu z trzech starannie dobranych i obrobionych desek dębowych, ciętych promieniowo¹⁴. Symetryczna, harmonijna kompozycja, o wtórnym formacie owalu (51 × 42 cm), nosi cechy stylu pięknego około 1400. Przedstawia umieszczoną na neutralnym złotym tle, ujętą frontalnie półpostać młodzieńczej Marii o smukłych proporcjach ciała i wyidealizowanej twarzy. Ukoronowana, odziana w szaty o barwie ciemnego błękitu i lśniące białe maforium, oburącz podtrzymuje usadowione na prawym przedramieniu nagie Dzieciątko, które lewą dłonią ujmując jej podbródek, a wyprostowany palec wskazujący prawej dłoni kieruje w dół. Postaci nacechowane głęboką powagą nie nawiązują kontaktu ani ze sobą, ani z widzami; nie eksponują żadnych atrybutów. Maria zastyga w esowatym kontrapoście zbyt lekko, ostentacyjnie, unosząc przed sobą ciężar

Jezusa, który pręży się w nienaturalnej pozie, krzyżując nóżki i rozkładając ręce na boki. Wyszukane upozowanie i wystudiowana uroda obojga zestawione z emocjonalnym napięciem decydują o sile oddziaływania dzieła. Przykuwa ono uwagę z jednej strony precyzją opracowania i dekoracyjnym wykończeniem szczegółów, z drugiej – nastrojem podniosłej celebracji. Jest to jedyny taki obraz w zachowanej średniowiecznej spuściźnie Torunia.

Uchwytne archiwalnie proveniencja dzieła sięga niestety tylko do początku XIX w. Wiadomo, że pochodzi ono z kościoła św. Jakuba na Nowym Mieście w Toruniu, gdzie zostało odnotowane w inwentarzu kasacyjnym konwentu benedyktynek w 1817 r. jako element wyposażenia (odrębny względem nastawy) na ołtarzu św. Michała Archanioła¹⁵. Stanowiło następnie własność kościoła św. Jakuba, który po kasacie klasztoru pełnił już wyłącznie funkcje świątyni parafialnej; jeszcze przed II wojną światową należało do wspomnianego ołtarza¹⁶. Stan zachowania obrazu w latach 50. XX w., kiedy to oddano go do konserwacji¹⁷, był bardzo zły. W latach 70. obraz był przechowywany na plebanii¹⁸, nie pełnił funkcji kultowych. W 1989 r. trafił jako depozyt parafii do Muzeum Diecezjalnego w Pelplinie, gdzie znajdował się do 2016 r.¹⁹

Zabytek ten jest jednym z wielu znanych przykładów adaptacji dzieł średniowiecznych do nowych funkcji w okresie nowożytnym. Pierwotnie miał zapewne format prostokątny²⁰. Analiza biegu linii okręgów w nimbie Madonny wskazuje, że był o około 10 cm

13. Nr inw. MDT-M-007.

14. Szerokości poszczególnych desek: 108 mm, 200 mm, 112 mm. Grubość desek waha się w granicach 17–21 mm.

15. Karola Ciesielska, „Inwentarze kościoła św. Jakuba i klasztoru benedyktynek w Toruniu”, *Zapiski Historyczne* 52, z. 3 (1987), s. 127: „Ein Bildnis gemalte der Jungfrau Maria im ovalen Rahmen”.

16. Na ołtarzu św. Michała odnotował go Gwido Chmarzyński, „Sztuka w Toruniu”, w: *Dzieje Torunia*, red. Kazimierz Tymieniecki (Toruń: nakł. Zarządu Miejskiego w Toruniu, 1933), s. 512. Również Brutzer opisał go „auf einem Altar der Kirche”; zob. Gregor Brutzer, *Mittelalterliche Malerei im Ordenslande Preußen*, t. 1: *Westpreußen* (Danzig: s.n., 1935), s. 66.

17. Prace przeprowadził zespół konserwatorski pod kierunkiem Leonarda Torwirta, ich dokumentacja nie zachowała się; zob. Ziemowit Michałowski, Alicja Karłowska-Kamzowa, „Badania konserwatorskie obrazu Madonny z kościoła św. Jakuba w Toruniu”, *Ochrona Zabytków* 33, nr 3 (1980), s. 232.

18. Ibid.

19. Nr inw. MDP/1/M.

20. Pierwszej rekonstrukcji dokonała Lucyna Skarżyńska, „Madonna z Dzieciątkiem. Obraz z kościoła św. Jakuba w Toruniu z pocz. XV w.” (rozprawa magisterska, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, 1967), il. 14.



1 *Madonna z Dzieciątkiem*, po 1404 – przed 1411, dawniej w kościele św. Jakuba w Toruniu (ob. Muzeum Diecezjalne w Toruniu). Fot. Juliusz Raczkowski

wyższy niż obecnie. Zgodnie z tradycją ikonograficzną figura Marii była zapewne ujęta w półpostaci (lewa ręka była widoczna w całości) i wyodrębniona z tła. Sugeruje to, że pole obrazowe było o kilka centymetrów większe u dołu i po bokach. W XVIII w. malowidło przycięto do obecnego kształtu i ujęto w rocaille'ową ramę o cechach *Blumenrokoko*²¹ (il. 2). Choć zwyczajowo w literaturze obiekt określany jest mianem feretronu, nic w formie nowożytnego obramienia nie wskazuje, by faktycznie miał pełnić funkcje procesyjne. Przycięcie obrazu do kształtu owalnego jest zgrubne, o nieregularnym obrysie, co rzuca się w oczy przy obserwacji rewersu. Rokokowa rama rzeźbiona jest tylko na awersie, z tyłu płasko ścięta i zeszlifowana (il. 3), co pozwala sądzić, że cały obiekt był przeznaczony do oglądu jedynie od frontu. Kształt i opracowanie ramy sugerują, że służył jako zwieńczenie niedużego retabulum w typie kartuszowym. Retabulum to najprawdopodobniej zostało zdekomponowane przed 1817 r., albowiem obraz figuruje w ówczesnym inwentarzu jako samodzielny²². Z kolei fakt, że eksponowano go w XIX w. na mense ołtarzowej i że nie umknął uwadze inwentaryzatora, ugruntowuje przekonanie, że nie pełnił on funkcji feretronu, lecz przedstawienia kultowego²³. Zapewne przy okazji nowożytnej

modernizacji dzieło zostało też silnie przemalowane: Madonnie przydano ciemnoczerwony welon, wyrowadzony spod korony znacznie wyżej niż w oryginalnej kompozycji²⁴ (il. 4–5). Fotografie sprzed II wojny światowej ukazują nadto na obrazie srebrne aplikacje: dość plastyczną liściastą koronę na głowie Marii i diadem na główce Dzieciątka²⁵ (il. 5). O argentariach tych nie ma jeszcze mowy w inwentarzu z 1817 r. Możliwe, że zostały dodane później i pochodziły z innego obiektu, na co wskazuje ich wyraźne niedopasowanie – korona Marii znacznie wychodziła poza ramę, a jej nasadzony bardzo nisko dolny brzeg deformował kształt czoła, z kolei korona Dzieciątka była w dolnym obrysie zdecydowanie za wąska. Niezależnie od momentu, w którym je dodano, można stwierdzić, że gotyckie malowidło – w bujnej nowożytnej ramie, z wotywnymi koronami, nieco zmodernizowane stylistycznie – musiało być w kościele św. Jakuba przez długi czas otoczone jakąś formą czci.

TORUŃSKI OBRAZ MADONNY Z DZIECIĄTKIEM W ŚWIETLE DOTYCHCZASOWYCH BADAŃ

Dzieło zostało wprowadzone do literatury przedmiotu w 1933 r. przez Gwidona Chmarzyńskiego²⁶,

21. Wąskie obramienie składa się z dwóch naprzeciwległych ażurowych esownic u dołu ramy i dwóch układów róż u góry, całość od zewnątrz ujmują wąskie grzebienie; w dolnej części ramy osadzono pojedynczy wypukły medalion, w górnej na osi – plastyczną muszlę z uskrzydloną główką putta. Ornament ten nie jest opracowany zbyt precyzyjnie, jego formy są miękkie i obłe. Wprawdzie nie można definitywnie wykluczyć, że dopasowanie jest całkowicie wtórne (czyli że istniejącą rokokową ramę wykorzystano jako oprawę dla starego malowidła w bliżej nieokreślonym czasie), ale fakt, że obraz w 1817 r. jest notowany „w owalnej ramie”, wskazuje, że mamy tu raczej z późnonowożytnym działaniem celowym.

22. Omówienie okoliczności tego działania wobec braku źródeł nie jest możliwe.

23. Cztery feretrony z kościoła św. Jakuba w inwentarzu z 1817 r. zostały wymienione osobno; zob. Ciesielska, „Inwentarze kościoła św. Jakuba i klasztoru benedyktynek w Toruniu”, s. 128–129.

24. Obraz z czytelnym zakresem przemalowań jest reprodukowany w pracy Brutzer *Mittelalterliche Malerei im Ordenslande Preußen* (il. 16), który odnotował: „Der Grund des Bildes ist mit gelber Farbe übermalt, und am Kopf der Maria hat man eine dicke rote Paste aufgelegt, die unter der Krone durchscheinen sollte” (s. 66). Przemalowania te nie do końca wprawnie usunięto podczas konserwacji / restauracji w latach 50. XX w., obraz został też bardzo silnie przemyty, nie ma więc możliwości badania nawarstwień po kątem ewentualnych pigmentów pozwalających datować to przemalowanie.

25. Obraz z koronami reprodukowany jest w: Gwido Chmarzyński, *Toruń dawny i dzisiejszy* (Toruń: nakł. Zarządu Miasta Torunia, 1933), il. 61. Brutzer w 1935 r. (czas ukończenia dysertacji) pisał już tylko o otworach po gwoździach, z czego wynika, że musiały one zostać usunięte krótko po 1933 r. (por. il. 4); zob. Brutzer, *Mittelalterliche Malerei im Ordenslande Preußen*, s. 66.

26. Obraz nie został uwzględniony w inwentarzu Heisego; zob. Johannes Heise, *Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Thorn* (Danzig: Verlag von Th. Bertling, 1889). Pomija go

który określili jego czas powstania na koniec XIV w.²⁷ Kilka lat później zostało ujęte w katalogu malarstwa Prus Zachodnich Gregora Brutzera, który uznał je za import czeski i przesunął czas jego powstania na lata 20. XV w.²⁸ Przez długi czas zabytek pozostawał w zapomnieniu, jeśli nie liczyć niepublikowanej pracy magisterskiej Lucyny Skarżyńskiej z 1967 r.²⁹ Obiekt przykuł uwagę badaczy malarstwa pomorskiego dopiero po gruntownych badaniach technologicznych przeprowadzonych przez Ziemowita Michałowskiego w 1979 r.³⁰ Przyniosły one wiele ważnych informacji dotyczących podobrazia, gruntu oraz zastosowanych materiałów malarskich i pozwoliły stwierdzić wysoki poziom warsztatowy dzieła. Obszerny artykuł napisany wówczas we współpracy z Alicją Karłowską-Kamzową, łączący wnikliwą analizę materiałoznawczo-konserwatorską z krótkim rozpoznaniem w zakresie tradycji artystycznej³¹, na długo zdeterminował sposób postrzegania obrazu jako pracy stylowo

synkretycznej, łączącej cechy malarstwa czeskiego i zachodnioeuropejskiego, powstałej przed połową XV w. Michałowski celnie podkreślał znaczenie identyfikacji podobrazia jako dębowego, typowego dla warsztatów północnych³². Karłowska-Kamzowa wskazała natomiast na kompilacyjność ujęcia ikonograficznego, wynikającą z jednoczesnej inspiracji czeskim malarstwem tablicowym i rzeźbami Pięknych Madonn, podkreślała także występowanie komponentów o zachodniej proveniencji, takich jak gest lewej rączki Dzieciątka, odsłonięte uszy Marii znane z malarstwa kolońskiego około 1400, typ zdeformowanej twarzyczki Jezusa, właściwy malarstwu niderlandzkiemu, np. pracom Rogiera van der Weydena³³.

Bezpośrednią reakcją na ponowne „odkrycie” dzieła był krótki artykuł Ivo Kořána, który uznał je za świadome naśladownictwo czeskich obrazów tablicowych z połowy XIV w., w duchu retrospektywnych tendencji około 1400³⁴. Argumenty natury

też Heuer, autor pierwszego opracowania z zakresu sztuki średniowiecznej Torunia; zob. Reinhold Heuer, „Die Werke der bildenden Kunst und des Kunstgewerbes in Thorn bis zum Ende des Mittelalters”, *Mitteilungen des Copernicus-Vereins für Wissenschaft und Kunst zu Thorn* 24, nr 2 (1916), s. 39–70; nr 3 (1916), s. 73–129.

27. Chmarzyński, „Sztuka w Toruniu”, s. 512–513. Obraz został uznany za dzieło z końca XIV w. tożsamy z wizerunkiem odpustowym u toruńskich dominikanów, badacz wskazał na czeskie prototypy (Madonna ze Złatej Korony), ale i na wpływy zachodnie z Norymbergi (szeroki rozstaw oczu o podpuchniętej dolnej powiece); por. Chmarzyński, *Toruń dawny i dzisiejszy*, s. XVI, tabl. 61 (z datowaniem na koniec XIV w.).

28. Brutzer, *Mittelalterliche Malerei im Ordenslande Preußen*, s. 66–67, il. 16.

29. Skarżyńska, „Madonna z Dzieciątkiem”. Tom z tekstem zaginął, tom z ilustracjami jest dostępny w archiwum Katedry Zabytkoznawstwa i Muzealnictwa UMK.

30. Projekt badań objął: dokumentację IR i UV, rentgenogram, stratygrafię i mikrochemiczne badania próbek polichromii, badanie spoiw (nie podano metody) oraz mikroskopowe oznaczenie gatunku drewna; zob. Michałowski, Karłowska-Kamzowa, „Badania konserwatorskie obrazu Madonny z kościoła św. Jakuba w Toruniu”, s. 232, przyp. 2.

31. *Ibid.*, s. 232–244. Niestety w artykule nie została opublikowana pełna baza badań; zakres przemalowań i retuszy oraz rysunek przygotowawczy na podstawie IR zostały zamieszczone w formie rysunkowych schematów (il. 2–3), nie podano tabeli wyników analiz mikrochemicznych, a stratygrafię przedstawiono w formie czarno-białego schematu dla trzech próbek bez zaznaczania dokładnego miejsca ich pobrania (il. 5) – nie wiadomo, czy badano tylko te trzy próbki. Rentgenogram nie został dołączony, co jest dużą stratą, gdyż badanie takie nie zostało już później ponowione.

32. *Ibid.*, s. 236–237.

33. *Ibid.*, s. 243–244.

34. Ivo Kořán, „Madona od sv. Jakuba v Toruni”, *Umění* 30, nr 1 (1982), s. 72–74. Frontalne ujęcie twarzy Marii porównał do czeskich Hodegetrii, a typ oblicza do Madonny z Kamenného Ujezda oraz do budapesztańskiego obrazu św. Małgorzaty. Rzadko spotykane w Czechach uczesanie z kręconych włosów odsłaniających wysokie czoło powiązał z Madonną Strahovską oraz Madonną Tronującą z Hradca Kralové, a odsłonięte uszy wywiódł z dzieł Conrada von Soest i Mistrza Franckego. W malarstwie czeskim połowy XIV w. dostrzegł także źródła poszczególnych motywów: układu nóżek Jezusa, otwartej prawicy Marii, gestu jej lewej dłoni. Obraz toruński uznał za przejaw czeskiego historyzmu (*ibid.*, s. 73).



2 *Madonna z Dzieciątkiem*
z kościoła św. Jakuba
w Toruniu w rokokowej
ramie z 2. połowy XVIII w.,
stan obecny. Fot. Juliusz
Raczkowski

3 *Madonna z Dzieciątkiem*
z kościoła św. Jakuba
w Toruniu, odwrocie.
Fot. Juliusz Raczkowski

styloznawczej, zestawione przez Karłowską-Kamzową, były przytaczane w kolejnych publikacjach przez Jerzego Domasłowskiego³⁵, Halinę Turską³⁶ oraz Elżbietę Pilecką i Annę Błażejewską³⁷. Kořán jako jedyny odrzucił domniemany wpływ malarstwa niderlandzkiego, widząc w ekspresyjnym ujęciu Dzieciątka o zmierzwionych włosach parafrazę starszych czeskich pierwowzorów³⁸, i silniej wyeksponował wzorce czeskie, uznając toruńskie malowidło za zwieńczenie ostatniej fazy czeskiego stylu pięknego. Był też skłonny przesunąć jego datowanie na lata 20.–30. XV w., zwracając uwagę na miękkość drapeirii³⁹. Kwestia wcześniejszego datowania – na koniec

XIV w. – proponowanego przez Gwidona Chmarzyńskiego nie była już więcej podnoszona.

W późniejszych badaniach nie poświęcono dziełu baczniejszej uwagi; nie stało się ono przedmiotem odrębnego studium. Warto jednak odnotować, że jako reprezentatywne dla sztuki regionu było przedstawiane na trzech wystawach czasowych: *Ars Sacra. Dawna sztuka diecezji toruńskiej* w Toruniu (1993)⁴⁰, *Quis ut Deus. Kunst zur Zeit des Deutschen Ordens. Schätze aus dem Diözesanmuseum in Pelplin* w Lüneburgu (2001)⁴¹ oraz *Bilde von Prage. Czeska rzeźba kamien na stylu pięknego około 1400 w państwie krzyżackim w Prusach* w Muzeum Zamkowym w Malborku

35. Jerzy Domasłowski, „Malarstwo tablicowe poza Gdańskiem w pierwszej połowie XV wieku”, w: Jerzy Domasłowski, Alicja Karłowska-Kamzowa, Adam Labuda, *Malarstwo gotyckie na Pomorzu Wschodnim* (Warszawa–Poznań: Państwowe Wydawnictwo Naukowe – Oddział w Poznaniu, 1990), s. 120–121. Autor omówił obraz w kontekście licznych przykładów malarstwa tablicowego 1. połowy XV w. zachowanych poza Gdańskiem, datował go na ok. 1440 r. Zwrócił uwagę na jego związki z czeskim malarstwem (kompozycyjne podobieństwa Madonny świętowitowej oraz obrazów tablicowych ze Svojsina, Roudnic i Brna) oraz z rzeźbą (dłonie Marii sztywne na wzór Pięknych Madonn, z których miałyby zostać zaczerpnięte także typ twarzy i skłon głowy Marii). Podkreślił cechy odmienne w typologii (twarz z odsłoniętymi uszami wywodząca się ze sztuki Kolonii lub Niderlandów) oraz technologii. Podobnie, ze wskazaniem na charakterystyczną dla środowiska pomorskiego syntezę elementów o różnej proveniencji, uważają również Liliana Krantz-Domasłowska, Jerzy Domasłowski, *Kościół św. Jakuba w Toruniu* (Toruń: Towarzystwo Naukowe w Toruniu, 2001), s. 77–79. Por. też: Jerzy Domasłowski, „Obraz Maria z Dzieciątkiem”, w: *Malarstwo gotyckie w Polsce*, red. Adam S. Labuda, Krystyna Secomska, t. 2: *Katalog* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, DiG, 2006), s. 268–269; idem, „Gotyckie malarstwo tablicowe Prus krzyżackich w XIV i 1. połowie XV wieku”, w: *Fundacje artystyczne na terenie państwa krzyżackiego w Prusach*, t. 2: *Eseje*, s. 153 (ze wskazaniem na proveniencję z klasztoru Cysterek-Benedyktynek w Toruniu).

36. Zob. Halina Turska, „Madonna z Dzieciątkiem – feretron”, w: *Ars Sacra. Dawna sztuka diecezji toruńskiej. Wystawa zorganizowana dla uświetnienia obchodów 750-lecia ustanowienia Diecezji Chełmińskiej 5 XI – 31 XII 1993*, kat. wyst., Muzeum Okręgowe w Toruniu, red. Michał Woźniak (Toruń: Muzeum Okręgowe w Toruniu, 1993), s. 43–44. Autorka powtórzyła za Karłowską-Kamzową teorię o bizantyńskich korzeniach typu i pośrednictwie czeskim w jego recepcji, wskazała na związki z rzeźbą toruńskiej Pięknej Madonny, a obraz Dzieciątka wywiodła ze sztuki niderlandzkiej i niemieckiej XV w.

37. Anna Błażejewska, Elżbieta Pilecka, „Sztuka średniowieczna”, w: Anna Błażejewska, Katarzyna Kluczajd, Bogusław Mansfeld, Elżbieta Pilecka, Jacek Tylicki, *Dzieje sztuki Torunia* (Toruń: Muzeum Okręgowe w Toruniu, 2009), s. 138–139; malowidło niewiadomej proveniencji z ok. 1440 r., omówione ze wskazaniem na wielość inspiracji wymienianych w literaturze (jednak bez podania odsyłaczy), płynących z Czech, Wrocławia, Burgundii, Awinionu, Italii.

38. Kořán, „Madona od sv. Jakuba v Toruni”, s. 73.

39. Ibid., s. 74.

40. Zob. Turska, „Madonna z Dzieciątkiem – feretron”, s. 43–44.

41. Zob. Roman Ciecholewski, *Quis ut Deus. Kunst zur Zeit des Deutschen Ordens. Schätze aus dem Diözesanmuseum in Pelplin*, kat. wyst., Westpreußisches Landesmuseum, Lüneburg (Lüneburg: Nordostdeutsches Kulturwerk, 2000), s. 175, 39 (il.); z określeniem: warsztat miejskowy czynny ok. 1440 r. i ze wskazaniem na wpływy czeskie.

(2020/2021)⁴². Ta ostatnia była okazją do ponownego przyjrzenia się malowidłu w kontekście jego związków z czeskim stylem pięknym. Ekspozycja na tle kamiennych rzeźb importowanych do Prus, jak też krytyczna analiza stylu pozwoliły na przesunięcie jego datowania na 1. ćwierć XV w.⁴³ Ponadto w ramach realizacji projektu Inwentarz Sztuki Torunia, po przeszło czterech dekadach, dzieło zostało jeszcze raz poddane analizom zabytkoznawczym z wykorzystaniem nowoczesnych metod nieinwazyjnych: ponowiono obserwacje w bliskiej podczerwieni (il. 6) i świetle UV (il. 7)⁴⁴, przeprowadzono pomiary składu pierwiastkowego pigmentów z użyciem spektrometru rentgenowskiego XRF⁴⁵. Wykonano też nieniszczące badania dendrochronologiczne z wykorzystaniem makrofotografii sztorca deski⁴⁶. Zwłaszcza ostatnie z wymienionych

badania, przeprowadzone przez Barbarę Gmińską-Nowak i Tomasza Ważnego⁴⁷, zaowocowały danymi o kluczowym znaczeniu, umożliwiającymi uzupełnienie rozpoznania zaproponowanego przez Ziemiowita Michałowskiego i Alicję Karłowską-Kamzową, wzmocnienie argumentacji odnośnie do proveniencji artystycznej obrazu, a także nowe spojrzenie na jego synkretyzm stylowy.

W ostatnich dwóch dekadach znaczenie badań dendrochronologicznych dla studiów z zakresu historii sztuki niezwykle wzrosło. Przyczynił się do tego rozwój instrumentarium, wprowadzenie metody nieniszczącej i ciągle rozbudowywanie chronologii referencyjnych (wzorców przyrostowych)⁴⁸. Kolejne projekty badawcze z jednej strony przynoszą szczegółową wiedzę o pojedynczych obiektach⁴⁹, a z drugiej

42. Jako przykład kanonu urody typowego dla czeskiego stylu pięknego obraz został wyeksponowany w pierwszym dziale wystawy, prezentującym założenia projektu badawczego „Styl piękny w redakcji czeskiej na terenie państwa zakonnego w Prusach – rzeźba kamienna z lat 1380–1400”, wyjęty z rokokowej ramy, w korespondencji z wizerunkiem Piękną Madonny Toruńskiej.

43. Jakubek-Raczkowska, Czapska, *Bilde von Prage*, nr kat. 19, s. 177–179 (autorstwo noty: Monika Jakubek-Raczkowska). Krótka analiza stylistyczno-ikonograficzna dzieła ze wskazaniem na aspekty techniczne (imitacja kaboszonów, punce), dowodząca, że jest to dzieło malarza czeskiego lub kształconego w Pradze, osiadłego na miejscu i przejmującego impulsy z Zachodu (m.in. gest Jezusa znany z rzeźby francuskiej i flandryjskiej), z datowaniem na 1. ćwierć XV w.

44. Dokumentację wykonał Juliusz Raczkowski w 2021 r.

45. Serię pomiarów składu pierwiastkowego warstwy malarskiej metodą XRF z użyciem spektrometru Hitachi X-MET8000Expert XRF z kolimatorem wykonał Juliusz Raczkowski, 2021 r.; zakres – 16 pomiarów punktowych na awersie: karnacja Marii na policzkach (2), usta Marii (2), karnacja Marii w partii dłoni (2), płaszcz (2), suknia przy dekolcie (1), podbicie płaszcza (2), prążki na podbiciu płaszcza (1), włosy Marii (1), włosy Jezusa (1), maforium (1), kaboszon korony (1).

46. Z uwagi na ryzyko uszkodzenia obiektu nie było możliwości wykonania wywiertu. Mimo owalnego kształtu podobrazia, sposób przycięcia środkowej deski pozwolił na pomiar szerokości przyrostów rocznych. Badanie przeprowadziło Laboratorium Dendrochronologiczne Wydziału Sztuk Pięknych UMK na podstawie sekwencji makrofotografii sztorca deski autorstwa Juliusza Raczkowskiego w 2021 r.

47. Barbara Gmińska-Nowak, Tomasz Ważny, „Analiza dendrochronologiczna obrazu tablicowego Madonna z Dzieciątkiem (Feretron Maryjny z Kościoła p.w. św. Jakuba w Toruniu)”, Toruń 2021 (dokumentacja badawcza dostępna w archiwum projektu Inwentarz Sztuki Torunia).

48. Na ten temat zob. Tomasz Ważny, *Dendrochronologia obiektów zabytkowych w Polsce* (Gdańsk: Muzeum Archeologiczne w Gdańsku, 2001), s. 29–34. Dla dębiny bałtyckiej zob. Tomasz Ważny, „Baltic Timber in Western Europe – an Exciting Dendrochronological Question”, *Dendrochronologia* 20, nr 3 (2002), s. 313–320.

49. Precyzyjne datowanie dortmundzkiego ołtarza Berswordtów zob. Andrea Zupancic, „Der Berswordt-Altar in der Dortmunder Marienkirche”, w: *Der Berswordt-Meister und die Dortmunder Malerei um 1400. Stadtkultur im Spätmittelalter*, red. Andrea Zupancic, Thomas Schilp (Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte, 2002), s. 132. Datowanie konstrukcji



4 *Madonna z Dzieciątkiem* z kościoła św. Jakuba w Toruniu, stan przed 1935. Repr. wg Brutzer, *Mittelalterliche Malerei*, il. 13



5 *Madonna z Dzieciątkiem* z kościoła św. Jakuba w Toruniu, stan przed 1933. Repr. wg Chmarzyński, *Toruń dawny i dzisiejszy*, il. 61



6 *Madonna z Dzieciątkiem* z kościoła św. Jakuba w Toruniu, obraz w bliskiej podczerwieni (NIR). Fot. Juliusz Raczkowski



7 *Madonna z Dzieciątkiem* z kościoła św. Jakuba w Toruniu, obraz fluorescencji wzbudzonej UV. Fot. Juliusz Raczkowski

poszerzają bazę referencyjną. Analizy dendrochronologiczne umożliwiają określenie geografii ścinki drzewa (pochodzenie materiału)⁵⁰ oraz – w zależności od sposobu przygotowania deski – mniej lub bardziej precyzyjne datowanie *post quem*. Dendrochronologia ma zastosowanie przede wszystkim dla drzew iglastych i dębiny⁵¹. W przypadku tej ostatniej o możliwości dokładnego datowania rocznego decyduje zachowana liczba przyrostów bielu⁵² (zewnątrznej, jaśniejszej warstwy drewna, pełniące funkcje przewodzące i magazynujące, powstałej w ostatnich sezonach wegetacji drzewa, obejmującej najmłodsze słoje przyrostu pnia). Jego obecność w obiektach zabytkowych zależy od precyzji przygotowania materiału przez warsztat – zwykle pozbywano się części bielastych ze względu na

ich podatność na atak drewnojadów, stąd precyzyjne datowanie nie zawsze jest możliwe. Dla dokładnego określenia czasu ścięcia drzewa wystarczy jeden przyrost bielu – w zależności od terenu, na którym rośnie, dolicza się konkretną medianę, uzyskując datę roczną pozyskania drewna.

Pochodzenie drewna użytego na podobrazie toruńskiego dzieła, stwierdzone w badaniach, nie jest dużym zaskoczeniem – jest to dębina miejscowa z obszaru Dolnej Wisły, pomiędzy Toruniem a Grudziądem⁵³. Ponieważ środkowa deska podobrazia zachowała częściowo przyrosty bielu (ostatni z roku 1393), stąd po dodaniu mediany możliwe było uzyskanie daty ścięcia drzewa (1404)⁵⁴. Uwzględniając okres przeznaczony na sezonowanie, który określany

i rzeźb ołtarza z Lüneburga zob. Eliza Reichel, „Die Konstruktion der Goldenen Tafel”, w: *Die Goldene Tafel aus Lüneburg. Akten des wissenschaftlichen Kolloquiums. Ergebnisband des Forschungsprojektes*, red. Antje-Fee Köllermann, Christine Unsinn (Hannover–Petersberg: Niedersächsisches Landesmuseum, Michael Imhof Verlag, 2021), s. 198–199. Określenie czasu powstania *post quem* dla wybranych obrazów kolońskich, które były badane w końcu lat 80. XX w. i w 2013 r., zob. Josef Bauch, Dieter Eckstein, Peter Klein, „Dendrochronologische Untersuchungen an Gemäldetafeln des Wallraf-Richartz-Museums, Köln”, w: Frank Günther Zehnder, *Katalog der Altkölner Malerei* (Köln: Stadt Köln, 1990), s. 667–683; Katja von Baum, Peter Klein, Teresa Neuhoﬀ, Caroline von Saint-George, „Der holzerne Bildträger”, w: *Die Sprache des Materials. Die Technologie der Kölner Tafelmalerei vom „Meister der Heiligen Veronika” bis zu Stefan Lochner* (Köln–München: Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Doerner-Institut, Bayerische Staatgemäldesammlungen, 2013), s. 21–27. O geografii ścinki i datowaniu podobrazia Ołtarza Gandawskiego Jana van Eycka zob. Pascale Fraiture, „Dendrochronologie / Dendrochronologie / Dendrochronology”, w: *Van boomstam tot altarpiece / Du tronc d'arbre au retable / From Tree Trunk to Altarpiece*, red. Anna van Grevenstein-Kruses (Brussel: KIK-IRPA, 2015), s. 36–39; ołtarza Hansa Memlinga zob. Iwona Szmelter, „Zagadnienia wielodyscyplinarnych badań i identyfikacji tryptyku *Sąd Ostateczny* z Muzeum Narodowego w Gdańsku jako dzieła Rogiera van der Weyden i Hansa Memlinga”, w: *Sąd Ostateczny Hansa Memlinga. Losy – prawo – symbole*, red. Joanna Kamień et al. (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2019), s. 101–102. 50. Ważny, *Dendrochronologia obiektów zabytkowych w Polsce*, s. 38–44.

51. Odnośnie do interpretacji badań dendrochronologicznych zob. Ważny, *Dendrochronologia obiektów zabytkowych w Polsce*, s. 35–37. O walorach i ograniczeniach tej metody zob. m.in. Kristof Haneca, Katarina Čufar, Hans Beeckman, „Oaks, Tree-Rings and Wooden Cultural Heritage. A Review of the Main Characteristics and Applications of Oak Dendrochronology in Europe”, *Journal of Archaeological Science* 36 (2009), nr 1, s. 1–11.

52. Ważny, *Dendrochronologia obiektów zabytkowych w Polsce*, s. 15, 35–37.

53. Na obszary sąsiadujące z Toruniem wskazują chronologie referencyjne (wzory przyrostowe), z którymi zsynchronizowano badaną sekwencję przyrostów rocznych z desek podobrazia; zob. Haneca, Čufar, Beeckman, „Oaks, Tree-Rings and Wooden Cultural Heritage”, s. 5.

54. Uzyskanie wiarygodnego precyzyjnego wyniku było możliwe dzięki zachowanym przyrostom bielu 3(+1), sama deska zachowała 125(+1) przyrostów rocznych. Są to wartości kluczowe w przypadku datowania drewna historycznego. Jako założenie liczby brakujących przyrostów bielu przyjęto medianę dla dębiny z tego terenu: 15 przyrostów rocznych bielu (liczba minimalna przerostów bielu to 9, maksymalna 23). Zob. Gmińska-Nowak, Ważny, „Analiza dendrochronologiczna obrazu tablicowego *Madonna z Dzieciątkiem*”, s. 4.

jest dla podobrazu w granicach od minimum dwóch do maksimum 10⁵⁵/15⁵⁶ lat dla XV w.⁵⁷, dzieło można datować najwcześniej ok. 1406 r.⁵⁸, najpóźniej – na rok 1419. Ta ostatnia data jest ze względów technicznych mniej prawdopodobna – zwykle do wyniku badania dendrochronologicznego dodaje się tylko dwuletni okres sezonowania, ponieważ warsztaty przystępowały do pracy z surowcem stosunkowo szybko, kiedy świeża dębina była jeszcze dość miękka⁵⁹. Druga dekada XV w. jako czas powstania dzieła jest mniej wiarygodna także z uwagi na okoliczności historyczne. Wielka wojna Zakonu Najświętszej Marii Panny z Polską (1409–1411)⁶⁰ i późniejsze działania militarne, które bezpośrednio dotknęły miasto⁶¹, osłabiły je gospodarczo⁶². Kryzys wpłynął na produkcję rzemieślniczą i zapewne objął także twórczość artystyczną. Pozwala to przyjąć możliwy czas ufundowania i wykonania obrazu około 1410 r.

Uzyskane wyniki dostarczają zasadniczego argumentu na potwierdzenie dotychczas funkcjonującej hipotezy: nie ma wątpliwości, że mamy do czynienia

z dziełem wykonanym na miejscu, w warsztacie toruńskim, na podobrazu z lokalnie nabytego materiału. Co więcej, powstało ono znacznie wcześniej niż dotąd przyjmowano – w pierwszej dekadzie, nie zaś w połowie XV w., co istotnie zmienia jego miejsce w dziejach twórczości rodzimej.

TORUŃSKI OBRAZ W KONTEKŚCIE TRADYCJI CZESKIEGO MALARSTWA TABLICOWEGO

Kompozycja toruńskiego dzieła (z Marią ujętą w półpostaci i Dzieciątkiem po jej prawej stronie), sposób idealizacji, ogólna maniera malarska (rzut draperii, modelunek, kolorystyka), noszą wyraźne cechy czeskiego stylu pięknego, co podkreślano już w literaturze. Jako pierwowzór obrazu wskazywano Piękną Madonnę Toruńską (il. 8)⁶³ lub dzieła z kręgu malarstwa praskiego I. ćwierci XV w., opracowanego przez Milenę Bartlovą⁶⁴ i w kontekście rozprzestrzenienia w Europie przez Jana Klípu⁶⁵. W dotychczasowych

55. Zupancic, „Der Berswordt-Altar in der Dortmunder Marienkirche”, s. 133.

56. Bauch, Eckstein, Klein, „Dendrochronologische Untersuchungen an Gemäldetafeln des Wallraf-Richartz-Museums”, s. 668; podobnie Ważny, *Dendrochronologia obiektów zabytkowych w Polsce*, s. 94.

57. Dla obiektów z XVI i XVII w. przyjmowany jest przedział od 2 do 8 lat; zob. Ważny, *Dendrochronologia obiektów zabytkowych w Polsce*, s. 94.

58. Tak sugerują Gmińska-Nowak, Ważny, „Analiza dendrochronologiczna obrazu tablicowego Madonny z Dzieciątkiem”, s. 4.

59. Konkluzja ta płynie z zestawienia danych dendrochronologicznych ze znanymi datami fundacji i realizacji dzieł; zob. Bauch, Eckstein, Klein, „Dendrochronologische Untersuchungen an Gemäldetafeln des Wallraf-Richartz-Museums”, s. 668.

60. W konflikcie Toruń stał lojalnie po stronie władz krzyżackich. Miasto wystawiło kontyngent podczas działań wojennych na ziemi dobrzyńskiej (1409) i oddział w sile 214 zbrojnych na wyprawę grunwaldzką, w której wielu mieszczan poległo lub dostało się do niewoli; zob. Janusz Tandecki, „Rozkwit toruńskiego ośrodka handlowego i produkcyjnego w latach 1350–1411”, w: *Historia Torunia*, red. Marian Biskup, t. 1: *W czasach średniowiecza (do roku 1545)* (Warszawa–Toruń: Instytut Historii PAN, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Towarzystwo Naukowe w Toruniu, 1999), s. 216–217.

61. Zlokalizowany za murami klasztor Cysterszek-Benedyktynek zburzono z uwagi na zagrożenie oblężeniem w 1414 r.

62. Największe załamanie gospodarcze w całym państwie zakonnym, także w Toruniu, nastąpiło w latach 1416–1417; kryzys utrzymywał się od 1411 do 1454 r. i odbijał na handlu nieruchomościami oraz rzemiośle; zob. Zenon Hubert Nowak, „W okresie kryzysu państwa krzyżackiego (1411–1454)”, w: *Historia Torunia*, s. 262–263.

63. Jako pierwsi uczynili to Michałowski, Karłowska-Kamzowa, „Badania konserwatorskie obrazu Madonny z kościoła św. Jakuba w Toruniu”, s. 244.

64. Milena Bartlová, *Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400–1460* (Praha: Argo, 2001).

65. Jan Klípa, Adam Pokorný, *Ymago de Praga. Desková malba ve střední Evropě 1400–1430* (Praha: Národní galerie, 2012).



studiach podnoszono głównie podobieństwo do Madonny z Roudnic pędzla Mistrza z Třeboni (1380; il. 9)⁶⁶ i Madonny z katedry św. Wita w Pradze (1392–1395; il. 10)⁶⁷, dzieł uznawanych za malarskie analogie czeskich Pięknych Madonn, a także do wizerunków Madonn ze Svojsína (1410–1420; il. 11)⁶⁸, Złatej

66. Národní galerie w Pradze, nr inw. O 71102, datowanie za: Jan Royt, *The Master of the Třeboň Altarpiece* (Prague: Charles University in Prague, Karolinum Press, 2014), s. 169. W kontekście obrazu toruńskiego: Domasłowski, „Malarstwo tablicowe poza Gdańskiem w pierwszej połowie XV wieku”, s. 120.

67. Národní galerie w Pradze, nr inw. O 8777; wczesne datowanie przyjmujemy za: *Nad slunce krásnější. Plzeňská madona a krásný sloh. Publikace k výstavě*, kat. wyst., Západočeská galerie, Plzeň, red. Petr Jindra, Michaela Ottová (Plzeň: Západočeská galerie, Praha: Kato­lická teologická fakulta Univerzity Karlovy, 2020), nr kat. I/29, s. 268–271 (autorstwo noty: Jan Klípa, Michaela Ottová). Dzieło bywa także datowane na ok. 1415 r.; zob. *Bohemia and Central Europe 1200–1550. The Permanent Exhibition of the Collection of Old Masters of the National Gallery in Prague at the Convent of St Agnes of Bohemia*, red. Štěpánka Chlumská (Prague: National Gallery, 2008), s. 143. Por. Bartlová, *Poctivé obrazy*, s. 158–166. W kontekście obrazu toruńskiego: Michałowski, Karłowska-Kamzowa, „Badania konserwatorskie obrazu Madonny z kościoła św. Jakuba w Toruniu”, s. 243; Domasłowski, „Malarstwo tablicowe poza Gdańskiem w pierwszej połowie XV wieku”, s. 120.

68. Národní galerie w Pradze, nr inw. VO 4, datowanie za: *Bohemia and Central Europe 1200–1550*, s. 143. Bartlová (*Poctivé obrazy*, s. 206) datowała ten obraz później, dopiero po 1425 r. W kontekście dzieła toruńskiego wymienili je: Michałowski, Karłowska-Kamzowa, „Badania konserwatorskie obrazu Madonny z kościoła św. Jakuba w Toruniu”, s. 243; Domasłowski, „Malarstwo tablicowe poza Gdańskiem w pierwszej połowie XV wieku”, s. 120.

←

8 Piękna Madonna Toruńska, zaginiona. Repr. wg Karl Heinz Clasen, *Der Meister der Schönen Madonnen. Herkunft, Entfaltung und Umkreis* (Berlin–New York, 1974), il. 8
9 Mistrz z Třeboni, *Madonna z Roudnic*, ok. 1380, Národní galerie w Pradze. Fot. Národní galerie w Pradze

10 *Madonna z Dzieciątkiem* z katedry św. Wita, 1392–1395, Národní galerie w Pradze, kadr bez obramienia. Fot. Národní galerie w Pradze

11 *Madonna z Dzieciątkiem* ze Svojšina, ok. 1410–1420, Národní galerie w Pradze. Fot. Juliusz Raczkowski

12 *Madonna z Dzieciątkiem* z Lnáře, 1410–1420, Národní galerie w Pradze. Fot. Juliusz Raczkowski



Koruny (przed 1420)⁶⁹ i z Brna (1. tercja XV w.)⁷⁰. Jako przynależne do tej grupy wymienić można jeszcze: Madonnę z kościoła św. Trójcy w Budziejowicach⁷¹, pokrewne obrazy z Rynu (1410–1420)⁷² i Lnáře (1410–1420; il. 12)⁷³, Madonnę z klasztoru w Vyšším Brodzie (ok. 1410–1420)⁷⁴ oraz zabytki wrocławskie – z katedry św. Jana (ok. 1410)⁷⁵ i ze zbiorów Uniwersytetu Wrocławskiego (po 1420, zniszczony)⁷⁶. Oprócz obrazu Mistrza z Třeboni i Madonny świętowitowej są to w większości malowidła datowane na drugą dekadę XV stulecia i później, a zatem prawdopodobnie młodsze od dzieła toruńskiego, jeśli przyjąć, że powstało ono przed wojną polsko-krzyżacką, ewentualnie równoległe, jeśli założyć dłuższy okres sezonowania drewna. Łączy je ikonografia zogniskowana na tych samych treściach, eksponująca nagość Dzieciątka oraz młodzieńczość – nieskazitelność – Marii, nieoperująca dodatkowymi atrybutami. Wszystkie reprezentują zasadniczo dwa powtarzalne typy, powielane w malarstwie czeskim aż po połowę XV w.⁷⁷, scharakteryzowane przez Milenę Bartlovą⁷⁸. W typie *Maria Regina*, wywodzącym się od Madonny z Roudnic, ukoronowana Bogarodzica niesie na lewym ramieniu upozowane bokiem do widza Dzieciątko i nawiązuje z nim czuły kontakt wzrokowy. W typie określanym *Maria Beata*, reprezentowanym przez obraz z katedry św. Wita, Madonna w płaszczu zarzuconym na głowę

podtrzymuje na prawym ramieniu Dzieciątko ukazane frontalnie, a obie postaci szukają kontaktu z widzem. Poszczególne obrazy różnią się detalami, które mogły być kompilowane – jak w przypadku Madonny ze Svojšína w typie *Maria Beata*, ale w koronie na głowie – i w sposobie opracowania malarskiego, ale powtarzają ogólne układy póz i rzut draperii.

Choć bohemizm toruńskiego obrazu jest niewątpliwie silny, to jednak dzieło niesie też pewien indywidualizm: nie jest to standardowe nawiązanie do żadnego z tych typów i nie ma bezpośrednich analogii w malarstwie czeskim. Jest ono jeszcze „świeże”, starsze od większości przywołanych tu przykładów. Inaczej niż w kompozycjach czeskich, w których oblicze Marii ujmowano ortogonalnie lekko w trzech czwartych, Maria ukazana jest tu *en face* i jakby z góry; ponadto układ jej ciała sugeruje, że upozowana jest *en pied*, w esowatym kontrapoście, z prawym ramieniem uniesionym wyżej niż lewe i prawą ręką odsuniętą mocno od torsu, pochylając głowę ku Dzieciątku (jakby balansowała). Być może dlatego wywołuje silniejsze skojarzenia z rzeźbami Pięknych Madonn (il. 8, 17) niż z obrazami tablicowymi, choć inaczej niż u czeskich posągów, Dzieciątko usadowione jest po prawej stronie Marii (jak w typie *Maria Beata*). Kanon jej urody jest charakterystyczny dla czeskiego stylu pięknego, rozpoznawalnego u Mistrza z Třeboni i u Pięknych

69. Národní galerie w Pradze, nr inw. O 8631, datowanie za: *Nad slunce krásnější*, nr kat. I/31, s. 274 (autorstwo noty: Jan Klípa; tamże reprodukcja). W kontekście obrazu toruńskiego wymienił Chmarzyński, „Sztuka w Toruniu”, s. 512–513.

70. *Madona Svatotomášská*, Moravská galerie w Brnie, nr inw. č. A 1721, datowanie za: *Nad slunce krásnější*, nr kat. I/32, s. 276–278 (autorstwo noty: Jan Klípa; tamże reprodukcja). W kontekście obrazu toruńskiego wymienił Domasłowski, „Malarstwo tablicowe poza Gdańskiem w pierwszej połowie XV wieku”, s. 120.

71. *Madona svatotrojická*, Alšova jihočeská galerie w Hlubokiej na Weltawę, nr inw. č. O-2, datowanie za: *Nad slunce krásnější*, nr kat. I/33, s. 280–281 (autorstwo noty: Jan Klípa; tamże reprodukcja).

72. *Madona rynecká*, od 1919 r. w kościele NMP przed Tynem, datowanie za: *Nad slunce krásnější*, nr kat. I/30, s. 272 (autorstwo noty: Jan Klípa; tamże reprodukcja).

73. Národní galerie w Pradze; zob. Bartlová, *Poctivé obrazy*, s. 77–79.

74. Národní galerie w Pradze, nr inw. O 7071.

75. Muzeum Narodowe we Wrocławiu, nr inw. XI 342, datowanie za: Bożena Guldan-Klamecka, Anna Ziomecka, *Sztuka na Śląsku XII–XVI w. Katalog zbiorów* (Wrocław: Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2003), nr kat. 19, s. 228–229 (il.).

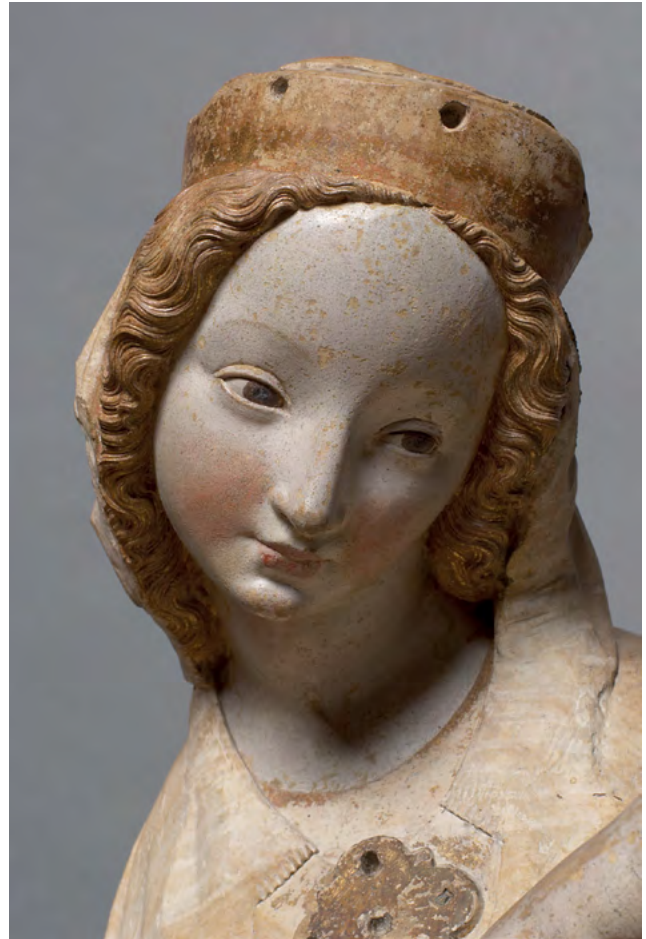
76. Datowanie za: Jan Klípa, „Gesta krásných madon. Poznámky ke kresbě z Erlangen”, w: *Ars linearis IV*, red. Alena Volrábová (Praha: Národní galerie, 2014), s. 8 (il.).

77. Zob. Madonnę z Krumlova (po 1450) z Národní galerie w Pradze, powtarzającą kompozycję Madonny z Roudnic, datowanie za: *Bohemia and Central Europe 1200–1550*, s. 70 (il.).

78. Bartlová, *Poctivé obrazy*, s. 77–79.



13 *Madonna z Dzieciątkiem* z kościoła św. Jakuba w Toruniu, twarz Marii. Fot. Juliusz Raczkowski



14 Piękna Madonna z Czeskiego Krumlova, 1390, Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, twarz Marii. Fot. © KHM-Museumsverband

Madonn: Maria (por. il. 13–14) ma bladą, wydłużoną, owalną twarz, o wysokim czole, wąskim długim nosie z nieznacznie poszerzonymi skrzydełkami, pełnych krótkich wargach i wystającym podbródkiem. Lekko podpuchnięte migdałowate oczy, o brązowych tęczęwkach⁷⁹ i mocno wysklepionych górnych powiekach, są osadzone płytko i dość daleko od siebie; wydają się też nieco skośne („kocie”). Łukowate brwi są jasne, zaznaczone bardzo delikatnie za pomocą linearnych, rudawych kępek⁸⁰. Czytelne są też nienaturalne proporcje jej sylwety typowej dla stylu pięknego – długa szyja i nadmiernie wąskie, opadające ramiona. Czeski

ideał zdradzają smukłe dłonie o długich, ale pulchnych palcach z krótko przyciętymi paznokciami (il. 15–16). Nastroj smutnej zadumy (kąćki warg opuszczone, wzrok skierowany w dal), wywodzący się z typu bizantyńskiej Eleusy, to znamię zarówno starszych obrazów kultowych z połowy XIV w., wiązanych z kręgiem Mistrza z Vyššego Brodu, określanych w literaturze jako „czeskie wizerunki łaskawe” (niem. böhmische Gnadenbilder⁸¹), jak i nawiązujących do nich obrazów z 1. połowy XV w., a także Pięknych Madonn.

Maria odziana jest w ciemnobłękitną suknię o półkolistym dekolcie i wąskich rękawach sięgających

79. Jak u Madonn na czeskich obrazach tablicowych, a także u Marii z Pięknych Madonn i Pięknych Piet, które zachowały oryginalną polichromię: Piękne Madonny ze Šternberka i Altenmarkt im Pongau, Pieta kanonika Křiváka z Ołomuńca.

80. To także motyw charakterystyczny dla rzeźby polichromowanej.

81. Na co dobitnie wskazywał Kořán, „Madona od sv. Jakuba v Toruni”, s. 73.



powyżej nadgarstka oraz w tej samej barwy płaszcz krojony z półkola, z ciemnoczerwonym podbiciem⁸². Jest to kolejny element, który można uznać za typowy – błękitne szaty nosi Madonna z Roudnic, jest to też kanon przyjęty w obrazach z 1. połowy XV w. Do zabiegów niespotykanych w malarstwie czeskim ani w XIV, ani w 1. połowie XV w. należy natomiast udekorowanie podszewki płaszcza cienkimi białymi i złotymi prążkami. Złocona brosza, spinająca szatę wierzchnią dość nisko na piersiach, ma kształt romboidalny. W porównaniu z malarskimi i rzeźbiarskimi

przedstawieniami Madonn czeskich atrybut jest niewielki i częściowo zasłonięty postacią Dzieciątka (il. 15), przez co został pozbawiony symbolicznej, władczej wymowy. Jasne falujące włosy, rozdzielone równo nad czołem i zaczesane za uszami, są osłonięte – jak w dziełach czeskich – białym, lekkim, drobno sfałdowanym maforium, opadającym długimi kaskadami na piersi⁸³. Pozbawione jest ono jednak występującego w sztuce czeskiej przełomu XIV i XV w. motywu karbowania brzegu i gęstych prążków na powierzchni⁸⁴, a charakterystyczny układ kaskad, zwłaszcza

82. Jest to kanon kolorystyczny typowy dla malarstwa czeskiego początku XV w.; zob. Madonny z Lnáře, z klasztoru w Vyšším Brodzie, z Wrocławia i in. Najważniejsze starsze Madonny, z połowy XIV w., jak Madonna ze Zbraslavii i Vyšehradu, malowane były najpewniej z użyciem cennej ultramaryny naturalnej – ich płaszcze są jaśniejsze, o znacznie bardziej intensywnym odcieniu błękitu.

83. Lewy rąbek jest zamalowany u dołu.

84. Występuje on w przedstawieniach tablicowych wielu Madonn czeskich z XV w. i jest być może efektem naśladownictwa rzeźb Pięknych Madonn. Gradzinowanie powierzchni ich welonów zostało wskazane przez Hlobila jako motyw autochtonicznie czeski (nawiązanie do relikwii *peplum cruentatum*); zob. Ivo Hlobil, „Gravierte Schleier von Madonnen und Vesperbildern. Ein autochthones Motiv des böhmischen Schönen Stils und seine religiöse Funktion”, *Umění* 66, nr 1–2 (2018), s. 2–35. Jego powielenie – w rzeźbie lub malarstwie – było traktowane przez tego badacza jako wskazanie na praskie pochodzenie twórcy.

←

15 *Madonna z Dzieciątkiem* z kościoła św. Jakuba w Toruniu, lewa dłoń Marii i stopy Jezusa. Fot. Juliusz Raczkowski

Widoczne czarne podrysowanie i linearne wykończenie brunatnym konturem oraz opracowanie broszy czernią na złocie.

16 *Madonna z Dzieciątkiem* z kościoła św. Jakuba w Toruniu, prawa dłoń Marii. Fot. Juliusz Raczkowski
Widoczne zagłębienie się jej palca serdecznego w skórę Dzieciątka oraz zarys pierścienia na palcu wskazującym; z prawej strony – drobne złote prążki na podbiciu płaszcza. Dostrzegalne linearne wykończenie szczegółów ugrowym konturem oraz rytowane linie przygotowawcze wzdłuż palców Marii.

17 Piękna Madonna z Czeskiego Krumlova, 1390, Kunsthistorisches Museum w Wiedniu. Fot. © KHM-Museumsverband



prawy rąbek spływający po łuku i tworzący rodzaj „konturu” dla postaci Dzieciątka, przywodzi na myśl starsze pierwowzory, np. Madonnę z Veverí⁸⁵. Głowę Marii wieńczy typowa dla tego okresu, wytłoczona w pozłocie korona zdobiona malarską imitacją barwnych inkrustacji szlachetnymi kamieniami i perłami (przed przycięciem obrazu diadem był zaopatrzony we fleurony).

Dzieciątko jest drobne, nieco nieforemne (zwłaszcza w partii nóg), ukazane z zastosowaniem nieanatomicznych skrótów perspektywicznych; usadowione

z wyprostowanymi plecami, bokiem do widza i dynamicznie gestykulujące. Takie upozowanie wydaje się w porównaniu z czeskimi malowidłami z XV w. równie nietypowe, co frontalne ujęcie twarzy Marii. Gest lewej rączki Chrystusa to motyw charakterystyczny przede wszystkim dla ikonografii zachodnioeuropejskiej⁸⁶, choć nieobcy XV-wiecznemu malarstwu o czeskiej orientacji⁸⁷. Dzieciątko dotykające policzka Matki lub ujmujące ją pod brodę można spotkać wcześniej w malarstwie późnego Duecenta i Trecenta⁸⁸. Nóżki są wyprostowane i skrzyżowane. Dla układu stóp (jedna

85. Národní galerie w Pradze, nr inw. 07232; zob. *Bohemia and Central Europe 1200–1550*, s. 24 (il.).

86. Gest ujmowania Marii za podbródek przez Dzieciątka lub dotknięcia jej policzka pojawia się przede wszystkim w wielu pochodzących z 1. połowy XIV w. rzeźbach maryjnych z terenów Île-de-France, Normandii, Szampanii, a także w rzeźbie flandryjskiej.

87. Np. zniszczona w 1945 r. Madonna ze zbiorów Uniwersytetu Wrocławskiego; zob. Klípa, „Gesta krásných madon”, s. 8.

88. Zob. np. Mistrz z Varlungo, *Tronująca Madonna*, ok. 1290, Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, nr inw. 49.39; Giotto, *Madonna z Dzieciątkiem*, ok. 1330, Ashmolean Museum w Oxfordzie; Bernardo Daddi, *Madonna z Orsanmichele* we Florencji, ok. 1340–1350; Bernardo Daddi (warsztat), *Tronująca Madonna*, ok. 1339–1340, Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, nr inw. 1975.1.59; Puccio di Simone, tryptyk z *Tronującą Madonną*, ok. 1350, Lord Methuen Collection w Corsham Court.



18 Poliptyk Toruński, kwatery z Chrystusem przed Piłatem i Niesieniem krzyża, ok. 1380–1390, Muzeum Diecezjalne w Pelplinie. Fot. Juliusz Raczkowski

ukazana od spodu, z mocno usztywnionym dużym palcem, druga bokiem, z rozstawionymi, podgiętymi paluszkami; il. 15) można wskazać podobieństwa w malarstwie czeskim⁸⁹, ale przełożenie lewej nogi nad prawą jest unikatowe. Sposób prezentacji Dzieciątka, które Maria unosi przed sobą obiema rękami, zbliżony jest do Madonny z katedry św. Wita, a przede wszystkim do figur Pięknych Madonn w geście *ostensio* (jak np. rzeźby z Pilzna i Czeskiego Krumlova; il. 17). Dla układu jej prawej dłoni o mocno rozcapierzonych palcach można wskazać liczne analogie w malarstwie czeskim (typ *Maria Beata*)⁹⁰ i – rzadziej – w rzeźbiarskich figurach Pięknych Madonn⁹¹, podobnie jak dla motywu zagłębiania się jej palców w ciało Jezusa⁹² (palec serdeczny Marii na toruńskim obrazie jest ustawiony w taki sposób, by marszczyć jego skórę;

il. 16). Lewą ręką Maria chwyta z kolei za lewą łydkę Dzieciątka w bardzo charakterystyczny sposób – zdaje się obracać ją tak, by pokazać widzowi podbicie stopy.

Na podstawie przedstawionych analiz można stwierdzić, że zgodnie z poglądem przyjętym w literaturze toruńskie dzieło odwołuje się do kanonu wizerunków maryjnych, jakie w XIV i na początku XV w. licznie powstawały w warsztatach praskich i były czeskim, stołecznym dobrem eksportowym, podobnie jak rzeźby kute z opoki praskiej. Mimo czytelnych asocjacji typologicznych, trudno jednak wskazać dlań dokładne pierwowzory: obraz z kościoła św. Jakuba pozostaje jedynym bohemizującym przedstawieniem Madonny w półpostaci, w którym Matka Boża ukazana jest całkowicie frontalnie i nie szuka kontaktu ani z widzem, ani z Dzieciątkiem, a także jedynym

89. Np. Madonny z katedry św. Wita w Pradze, ze Svojšina, Złatej Koruny i Lnáře.

90. Np. u Tronującej Madonny z Jidřichov Hradec (Národní galerie w Pradze), u Madonn ze Złatej Koruny, Svojšina, Lnáře i katedry św. Wita; zbliżony układ zobrazowany jest na szkicu z Erlangen datowanym na 1. ćwierć XV w. (Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, sygn. H 62/B 3); zob. Klípa, „Gesta krásných madon”, s. 4–11.

91. Np. u Madonny z Czeskiego Krumlova i u zbliżonych do niej salzburskich rzeźb ze sztucznego kamienia z Hallstatt (Národní galerie w Pradze) i Bad Aussee.

92. Np. u Pięknych Madonn z Pilzna, Altenmarkt im Pongau i ze Šternberka na Morawach, na obrazach z katedry św. Wita i z kościoła NMP przed Tynem w Pradze oraz ze Złatej Koruny.

z bardzo nielicznych, w których Jezus upozowany jest bokiem do widza, usadowiony z wyprostowanymi plecami i dotyka podbródka Matki. Szereg wskazanych wyżej drobnych motywów kompozycyjnych i kostiumowych również odbiega od współczesnych czeskich kanonów.

Nawet mimo tych odrębności względem malarstwa początku XV w. możliwość sprowadzenia tego dzieła z Czech mogłaby wydawać się godna rozważenia wobec poświadczanego rozległego eksportu praskich obrazów tablicowych w 1. połowie XV w.⁹³ Równoczesne pojawienie się w Toruniu przynajmniej sześciu praskich dzieł rzeźbiarskich⁹⁴ wskazuje, że estetyka czeskiego stylu pięknego musiała odpowiadać

zarówno gustowi artystycznemu, jak i miejscowym potrzebom religijnym⁹⁵, a sprowadzenie gotowego dzieła z Pragi nie stanowiło problemu ani technicznego, ani finansowego. Samo zastosowanie dębiny jako podobrazia – faktycznie rzadko używanej w warsztatach czeskich⁹⁶ – nie wykluczałoby jeszcze możliwości importu także tej tablicy. Wobec przedstawionych wyżej wyników badań dendrochronologicznych możliwość tę należy jednak zdecydowanie wykluczyć. Mamy niewątpliwie do czynienia z obrazem namalowanym przez artystę czynnego na miejscu.

W zachowanym dziedzictwie Torunia i – szerzej – państwa zakonnego w Prusach, w którym dzieła z tego okresu należą do nielicznych wyjątków⁹⁷, omawiane

93. Niektóre z rozproszonych dziś czeskich zabytków również nie znajdują swych typologicznych odpowiedników w dziedzictwie zachowanym w samych Czechach, podobnie jak obraz toruński; przykładem są Madonny z klasztoru w Benediktbeuren oraz z katedry w Augsburgu; zob. Klípa, Pokorný, *Ymago de Praga*, s. 103–127.

94. W kościele świętojańskim do dziś znajdują się *Vir Dolorum*, konsola z Mojżeszem i *Ekstaza św. Marii Magdaleny*; zob. *Rzeźba kamienna czeskiego stylu pięknego z lat 1380–1400*, odpowiednio nr kat. 15, s. 471–476, nr kat. 14, s. 455–461, nr kat. 13, s. 437–444 (autorstwo not: Monika Jakubek-Raczkowska, Jolanta Ratuszna). Z tym też kościołem można wiązać rzeźbę św. Barbary z Barbarki (ob. Muzeum Diecezjalne w Pelplinie), zaginioną Piękną Madonnę oraz – najpewniej – *Chrystusa w Ogrójcu* (ob. Muzeum Zamkowe w Malborku); zob. *ibid.*, odpowiednio nr kat. 11, s. 409–415, nr kat. 16, s. 487–491, nr kat. 8, s. 357–365 (autorstwo not: Monika Jakubek-Raczkowska, Jolanta Ratuszna). Wszystkie zachowane dzieła z tej grupy zostały wykonane z opoki praskiej.

95. Monika Jakubek-Raczkowska, „Czeski styl piękny w kulturze religijnej państwa zakonnego w Prusach. Rozważania o funkcji”, w: *Rzeźba kamienna czeskiego stylu pięknego z lat 1380–1400*, s. 179–200.

96. W czeskich warsztatach używano do budowy podobrazia przede wszystkim drewna iglastego, co potwierdzają wyniki nowoczesnych badań materiałoznawczych. Analizy *œuvre* Mistrza z Třeboni wykazały użycie desek świerkowych do dużych tablic (ołtarz z Třeboni, *Ukrzyżowanie* z kościoła św. Barbary i z Vyššego Brodu, *Adoracja Dzieciątka* z Hlubokiej). Mniejsze tablice – Madonna z Roudnic i obraz z Církvicy – zostały wykonane na podobraziiu z drewna lipowego; zob. Adam Pokorný, „Appendix. The Master of the Třeboň Altarpiece’s painting technique”, w: Jan Royt, *The Master of the Třeboň Altarpiece* (Prague: Charles University in Prague, Karolinum Press, 2014), s. 240. Podczas prowadzonych przed paroma laty kompleksowych badań dendrologicznych nad zespołem dzieł średniowiecznych z Národní galerie w Pradze zidentyfikowano 14 gatunków drewna, z niewielkim tylko udziałem dębiny. W starszym zespole malowideł, z połowy XIV w., dominuje klon (cykl wyszebrodzki, Madonna ze Strahova) i buczyna (Madonny Rzymska i Zbraslavska). 31% przebadanych podobrazii z lat 1340–1450 wykonanych jest ze świerku (*Picea*) i drewna lipowego (*Tilia*), 27% z drewna innych drzew iglastych – sosny (*Pinus*) i jodły (*Abies*). Niekiedy różnicowano drewno desek i ram (do których sporadycznie stosowano dębinę); zob. Václava Antušková, Ivana Vernerová, Štěpánka Chlumská, Helena Dáňová, Anna Třeščíková, Radka Šefců, „Dřevo jako materiál sochařských a malířských děl bohemikální provenience 1280–1550. Identifikace dřeva”, *Bulletin of the National Gallery in Prague* 26 (2016), s. 199.

97. Wśród dzieł z końca XIV i 1. ćwierci XV w. obok wspomnianych kwater Poliptyku Toruńskiego można przywołać obraz z Chrystusem Salwatorem z kościoła świętojańskiego w Toruniu, Poliptyk Grudziądzki (oba ob. Muzeum Narodowe w Warszawie), zaginioną szafę relikwiiową z Kwidzyna, obraz *Ukrzyżowanie* z Lignów (ob. Muzeum Diecezjalne w Pelplinie),

malowidło nie znajduje bezpośrednich analogii. Najbliższe pod względem stylu, techniki i czasu powstania wydają się na gruncie lokalnym kwatery pasyjne Poliptyku Toruńskiego (ok. 1380–1390; il. 18), osadzone w starszej praskiej stylistyce 3. ćwierci XIV w. (np. Mistrza Emausa)⁹⁸. Obraz z kościoła św. Jakuba reprezentuje zdecydowanie styl piękny i pozostaje jedyną znaną obecnie pracą anonimowego malarza, której poziom zarówno artystyczny, jak i techniczny odstaje od innych wykonanych na miejscu obrazów tablicowych. Być może na zastosowane przez artystę specyficzne ujęcie kompozycyjne – *Madonna en face*, *Jezus en trois quarts* – w jakimś stopniu faktycznie wpłynęło oddziaływanie rzeźb w typie Pięknych Madonn, choć gest *ostensio* wyklucza raczej *Madonnę Toruńską* jako pierwowzór i każe brać pod uwagę inną figurę czeskiej proveniencji⁹⁹. Wydaje się jednak, że źródła nienaturalnego układu rąk Marii, ustawienia stóp i gestów Dzieciątka należy szukać w malarstwie, przy czym niezborne proporcje i skrót perspektywiczny lewej ręki mogłyby wskazywać nawet na mechaniczne przejście motywu z wzornika rysunkowego¹⁰⁰. Przeciw tej możliwości przemawia jednak technika wykonania i malarskie opracowanie dzieła, sugerujące, że jego twórca znał z autopsji czeskie malarstwo przełomu XIV i XV w.¹⁰¹



19 *Madonna z Dzieciątkiem* z kościoła św. Jakuba w Toruniu, Dzieciątko (obraz w bliskiej podczerwieni, NIR). Fot. Juliusz Raczkowski
Widoczne czarne podrysowanie (zwłaszcza w partii ramion Dzieciątka) oraz rytowane linie draperii na maforium Marii.

epitafium Bartłomieja Boreschowa (katedra we Fromborku), dwa zaginione dyptyki z klasztoru Cysterek w Królewcu, obrazy na skrzydłach pomorskich *Madonn* szafkowych z Klonówki i Lubiszewa (ob. Muzeum Diecezjalne w Pelplinie), w sanktuarium w Sejnach oraz w Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze i Musée national du Moyen Âge – Thermes et Hôtel de Cluny w Paryżu, malowidła z drzwiczek sakrariów w Mątowach i Marianne, a także kilka datowanych na ok. 1400 r. realizacji z kościoła NMP w Gdańsku, wykonanych w warsztatach gdańskich: obrazy na skrzydłach ołtarza św. Elżbiety (Muzeum Narodowe w Gdańsku) i kwatery retabulum baldachimowego z kościoła NMP (*in situ* jako depozyt Muzeum Narodowego w Warszawie); z późniejszych prac (2. ćwierć XV w.) – kwatery z ołtarza św. Doroty, św. Mikołaja, św. Jadwigi, dwie tablice z Trójcą Świętą (późniejsza w MNW) oraz Dyptyk Winterfeldów (MNW).

98. Zob. Raczkowski, *Poliptyk Toruński*, s. 86–100, 137–149.

99. Na terenie państwa zakonnego nie zachowała się żadna Piękna *Madonna* w geście *ostensio*, którą można by uznać za import z Czech, choć istnienie wielu rzeźb snycerskich w tym typie (Obozin, Niedźwiedzica, Lichnowy, Kończewice, Strzecz) wskazuje, że model ów był tu znany; zob. Monika Jakubek-Raczkowska, *Rzeźba gdańska przełomu XIV i XV wieku* (Warszawa: DiG, 2006), s. 125–128.

100. W studium szkicu dłoni z Erlangen wykazano, że rysunki tego typu nie zawsze powstawały jako pomocnicze studia warsztatowe, lecz były też wykonywane na podstawie gotowych realizacji malarskich i w kompilacyjny sposób przekazywały ich rozwiązania dalej; zob. Klípa, „Gesta krásných madon”, s. 11.

101. Przekrojowo o technice stosowanej w XV w. zob. Bartlová, *Poctivé obrazy*, s. 83–87.

UWAGI O TECHNICIE WYKONANIA

Obraz namalowano w technice tłustej tempery na gruncie kredowo-klejowym, z wykorzystaniem złota płatkowego położonego na bolus w partii tła. Wśród zastosowanych rozwiązań technicznych, charakterystycznych dla czeskiego malarstwa tablicowego, zwraca na pewno uwagę obustronne zagruntowanie podobrazia (na odwrociu mogło być one marmoryzowane, jak w kilku znanych przykładach czeskich). Do warsztatowej tradycji malarstwa czeskiego należy też sposób opracowania podrysowania (płynna linia, w wielu miejscach pogłębiona rylcem; il. 19–20)¹⁰², a także użycie miejscowych olejnych podmalówek z bieli ołwowej¹⁰³ oraz spoiwa olejnego w głębszych warstwach malarskich¹⁰⁴. Opracowanie malarskie kładzione jest w wielu cienkich laserunkowych warstwach¹⁰⁵. Malarz zastosował delikatny modelunek światłocieniowy w partii twarzy i linearne wykończenie detali (włosy, oczy, fałdy skórne) lekkim konturem o zróżnicowanej grubości kreski. Jest to bliskie malarstwu czeskiemu I. ćwierci XV w. (il. 21a–c). Zgaszona, szarawa karnacja Marii modelowana jest na policzkach różem, a w partiach cienia – tonem chłodniejszym, co daje efekt *chiaroscuro*. Różem zaznaczono woreczki łzowe, wypukłość górnych powiek wydobyto pociągnięciami bieli, powiek dolnych – szarością, górny kontur szpary oka ciemną kreską, kontur dolny bielą, a krągłość



20 *Madonna z Dzieciątkiem z kościoła św. Jakuba w Toruniu, fragment. Fot. Juliusz Raczkowski*
Widoczne czarne podrysowanie prześwitujące spod warstwy malarskiej (kontury ręki Dzieciątka), rytowane linie draperii na maforium Marii oraz wykończenie powierzchni lekkim ugrowym konturem.

podróbka i rynienkę podnosową – szarym cieniem. Włosy modelowane są cienkimi linearnymi pasemkami od tonów ciemniejszych do bardzo jasnych i bieli, za pomocą której podkreślono m.in. ślimakowate zawięnięcia kędziorów na główce Dzieciątka¹⁰⁶.

Oszczędne dekoracje tła złożone na pulment – nimby i korona – noszą cechy charakterystyczne dla malarstwa czeskiego przełomu XIV i XV w. Nimby mają dużą średnicę, wykreślono je regularnie z cyrkla, rytując na warstwie gruntu szereg zmniejszających się koncentrycznie okręgów: u Dzieciątka zagęszczenie linii tworzy bordiurę na obrzeżu, u Madonny układają

102. Odnotowali to Michałowski, Karłowska-Kamzowa, „Badania konserwatorskie obrazu Madonny z kościoła św. Jakuba w Toruniu”, s. 233. Podobne podrysowanie pędzlem o płynnych liniach, z wykorzystaniem podcięć rylcem dla zaznaczenia zasadniczych partii kompozycji, stosował warsztat Mistrza z Třeboni; zob. Pokorný, „Appendix”, s. 241.

103. Stwierdzone przez Michałowskiego pod warstwą karnacji i błękitu płaszczka; zob. Michałowski, Karłowska-Kamzowa, „Badania konserwatorskie obrazu Madonny z kościoła św. Jakuba w Toruniu”, s. 234. Podobny zabieg – cienkiej olejnej warstwy bieli – stwierdzono w partiach błękitnych szat w pracach Mistrza z Třeboni; zob. Pokorný, „Appendix”, s. 244; o białej imprimaturze zob. też: Adam Pokorný, „Technika malby českých deskových obrazů 1400–1420”, w: Klipá, Pokorný, *Ymago de Praga*, s. 191–192. Biały podkład pod partiami błękitu pogłębiał zdolność krycia pigmentów (*ibid.*, s. 192).

104. W twórczości Mistrza z Třeboni również stwierdzono wykorzystanie różnych typów spoiw na jednym obrazie, w tym w farbach stosowanych do karnacji w warstwach malarskich leżących niżej, pod wykończeniem, zob. Pokorný, „Technika malby českých deskových obrazů 1400–1420”, s. 245. Mieszanie różnych typów spoiw w obrębie jednego dzieła było charakterystyczne dla warsztatów czeskich, co wykazały badania FTIR i HPLC przy wielu obrazach; zob. Pokorný, „Technika malby českých deskových obrazů 1400–1420”, s. 201–203.

105. Zob. Michałowski, Karłowska-Kamzowa, „Badania konserwatorskie obrazu Madonny z kościoła św. Jakuba w Toruniu”, s. 238, il. 5 (stratygrafia).

106. W ten sposób są modelowane detale twarzy Madonn z katedry św. Wita, ze Svojišina oraz z Lnáře.



21a–c Sposób opracowania szczegółów fizjonomicznych:
 a. *Madonna z Dzieciątkiem* z kościoła św. Jakuba w Toruniu; b. *Madonna z Dzieciątkiem* z katedry św. Wita w Pradze; c. *Madonna z Dzieciątkiem* z Lnáře

się one w dwie szerokie taśmy i wypełniają niemal cały nimb. Do opracowania powierzchni zostały wykorzystane trzy rodzaje puncyn, charakterystyczne dla malarstwa czeskiego końca XIV w.: pięciopunktowa rozetka i dwie puncyny kulkowe o różnej średnicy¹⁰⁷ (il. 22a–b). Posłużono się najprawdopodobniej także radełkiem, pozostawiającym ślad z gęstych wklęsłych

kropek, które układają się we wzory sieciowe¹⁰⁸. Mimo skromnego repertuaru, zdobienia są bardzo dekoracyjne, gdyż mistrz operował różnorodnymi puncami, tworząc różnorakie układy ornamentów ciągłych¹⁰⁹. Zdecydowanie czeską precyzję zdradza (niestety słabo zachowane) opracowanie korony Marii, wykonane na warstwie złotej folii kryjącymi impastami w technice laserunkowej (*pictura translucida*¹¹⁰; il. 23). Imitacje inkrustacji rubinami o kaboszonym szlifie tworzą poziome owale w kolorze czerwonym, każdy ujęty przez cztery niewielkie, koliste „szafiry”; nieregularnie na diademie rozmieszczono imitację białych pereł, malowanych grubymi pociągnięciami pędzla; wszystkie kamienie są obramione drobnymi kropeczkami wykonanymi fakturalnie.

107. Taki dobór puncyn o skromnych kształtach wykazują dzieła Mistrza z Třeboni i inne obrazy z lat 90. XIV w.; zob. Adam Pokorný, „Punched Decoration in Bohemian Medieval Panel Paintings”, w: *For the Eyes to Admire. Decorative Technics in Medieval Paintings and Sculpture, 14th–16th Centuries*, red. Helena Dáňová, Štěpánka Chlumská, Radka Šefců (Prague: National Gallery, 2017), s. 52–56; por. id., „Appendix”, s. 242; id., „Technika malby českých deskových obrazů 1400–1420”, s. 188–189.

108. Użycie radełka także należało do warsztatowej praktyki warsztatów czeskich; zob. Pokorný, „Technika malby českých deskových obrazů 1400–1420”, s. 188–189.

109. W nimbie NMP, licząc od zewnątrz: pojedyncze duże kółka (A) o sporym rozstawie, rozetki (B) przeplatane z kółkiem (A), podwójny alternujący rząd rozetek (B) dających zygzak, pojedynczy rząd mniejszych kólek (C) o dość dużym rozstawie, taśma romboidalna o podwójnej linii zbudowanej z drobnych kropek (D).

110. Zdaniem Michałowskiego w farbach użyto spoiwa olejnego; zob. Michałowski, Karłowska-Kamzowa, „Badania konserwatorskie obrazu Madonny z kościoła św. Jakuba w Toruniu”, s. 236.

22a–b *Madonna z Dzieciątkiem* z kościoła św. Jakuba w Toruniu, zastosowane typy puncowań i rytów w obrębie nimbu Marii (makrofotografia). Fot. Juliusz Raczkowski



Bardzo podobną dekorację można znaleźć na koronie Madonny z Roudnic przypisywanej Mistrzowi z Třeboni, „inkrustowanej” błękitnymi owalnymi kaboszonami (il. 24).

Mimo uzyskanego przez malarza bohemizującego efektu i niektórych zastosowanych przez niego rozwiązań technicznych zbieżnych z praktyką warsztatów czeskich, odebrana przez niego „lekcja czeska” była pod względem technologicznym jednak dość powierzchowna. Toruński obraz nie wykazuje bowiem kilku rozwiązań, jakie w świetle ostatnich badań prowadzonych nad dziełami praskiej proveniencji odróżniają malarstwo czeskie XV w. od twórczości innych ośrodków. Są to m.in.: całkowite przeklejenie podobrazia płótnem¹¹¹, zastosowanie podwójnej warstwy



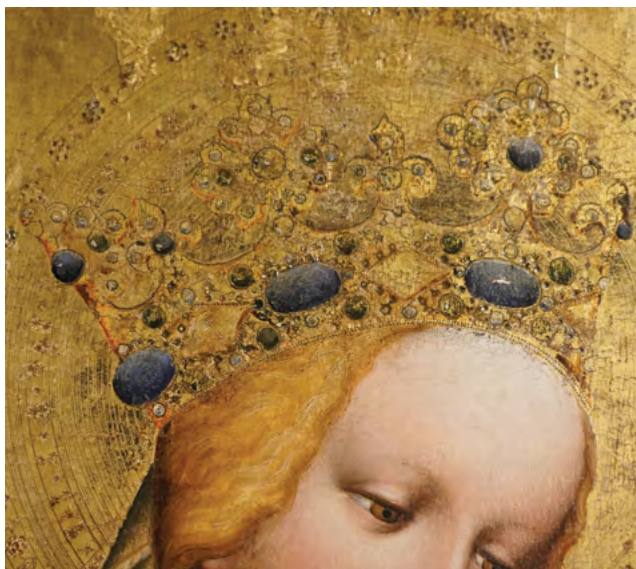
gruntu (w tym gruntu krzemianowego na spodzie), przypominającej italskie *gesso grosso* połączone z *gesso sottile*¹¹² oraz charakterystyczne zielone podmalowania karnacji (spotykane w dziełach czeskiego stylu pięknego, wiernych starszej tradycji¹¹³). Pewne odrębności względem techniki czeskiej wykazuje ponadto skromna paleta kolorystyczna¹¹⁴. Większość zastosowanych

111. Pokorný, „Technika malby českých deskových obrazů 1400–1420”, s. 180.

112. Ibid., s. 181. Malowidło toruńskie ma jedną warstwę gruntu klejowo-kredowego; zob. Michałowski, Karłowska-Kamzowa, „Badania konserwatorskie obrazu Madonny z kościoła św. Jakuba w Toruniu”, il. 5.

113. Pokorný, „Technika malby českých deskových obrazů 1400–1420”, s. 195.

114. Badania Ziemowita Michałowskiego wykazały zastosowanie podmalówki z tłustej bieli ołowiowej (na spoiwie olejnym) w partii karnacji i płaszcza oraz wielowarstwowe laserunkowe opracowania plam koloru. Raport z przeprowadzonych przez niego analiz pigmentów jest jednak dość skromny. Autor podaje interpretację wyników dla kilku próbek, pobranych z karnacji Marii, maforium, wierzchu płaszcza i jego podszewki, ale bez danych bazowych i metodyki. Wyniki te zostały więc uzupełnione o 16 pomiarów XRF (Juliusz Raczkowski), w tym niebadanej wcześniej partii włosów Madonny i Jezusa, ust Madonny oraz dekoracji na podszewce płaszcza. Ponadto ponowiono badania pigmentów wierzchu i podbicia płaszcza, maforium oraz karnacji.



23 *Madonna z Dzieciątkiem* z kościoła św. Jakuba w Toruniu, fragment korony Marii. Fot. Juliusz Raczkowski

Widoczne opracowanie diademu czarnym konturem, pozostałości warstwy malarskiej na czerwonych i błękitnych kaboszonach oraz wykończenie białymi kropkami.

24 Mistrz z Třeboni, *Madonna z Dzieciątkiem* z Roudnic, po 1380, Narodní galerie w Pradze, fragment il. 9

Widoczne linearne opracowanie nimbu, kilka rodzajów puncyn punktowych oraz opracowania diademu (imitacji kaboszonów) w manierze pictura translucida.

w niej pigmentów jest typowa i dość powszechna, a sposób kładzenia warstw nie kłóci się z praktyką stosowaną w warsztatach czeskich¹¹⁵. Zwraca jednak

uwagę kilka odmiennych od niej szczegółów – jak użycie w partii włosów Marii i Jezusa żółcieni cynowo-ołowiowej¹¹⁶, która w malarstwie czeskim początku

115. Np. w partii podszewki płaszcza na cynobrowej warstwie spodniej leży organiczny laserunek olejny z użyciem laku; zob. Michałowski, Karłowska-Kamzowa, „Badania konserwatorskie obrazu Madonny z kościoła św. Jakuba w Toruniu”, s. 235; pomiar XRF (Juliusz Raczkowski) potwierdził starszą identyfikację dla tej partii opracowania malarskiego (ibid., s. 235–236). Analogiczny dobór pigmentów wykazały badania dzieł czeskich; zob. Pokorný, „Technika malby českých deskových obrazů 1400–1420”, s. 198. Z pewnością ostrożnością należy podejść do opisu warstwy błękitu płaszcza Madonny toruńskiej jako ultramaryny mieszanej z drobinami pirytu (Michałowski, Karłowska-Kamzowa, „Badania konserwatorskie obrazu Madonny z kościoła św. Jakuba w Toruniu”, s. 236). Kolor ten jest ciemny i zgaszony, pozbawiony świetlistości typowej dla farb z zawartością ultramaryny naturalnej, a pomiar XRF w trzech miejscach (Juliusz Raczkowski) wykazał występowanie miedzi (co sugeruje raczej zastosowanie azurytu) oraz żelaza (być może pozostałość z przemalowania błękitem pruskim). Badania przeprowadzone dla obrazów czeskich tylko sporadycznie potwierdzają wykorzystanie ultramaryny, której koszt był niemal równy cenie złota (czystą ultramaryną namalowano m.in. płaszcz Madonny z katedry św. Wita i szaty na epitafrum Jana z Jeřeni), częściej stosowano ultramarynowe laserunki lub używano azurytu – np. u Madonn z Vyššego Brodu, Wrocławia i in.; zob. Pokorný, „Technika malby českých deskových obrazů 1400–1420”, s. 200.

116. Wykorzystanie żółcieni cynowo-ołowiowej potwierdzają wyniki badań XRF, uwidacznia się ona także na obrazie fluorescencji wzbudzonej UV; zob. il. 3.

XV w. stosowana była rzadko (w połączeniu z innymi pigmentami, np. do opracowania partii zielonych)¹¹⁷. Inaczej niż w malarstwie czeskim opracowano też usta Madonny, które malowane są mieszaniną czerwieni żelazowej i bieli ołowiowej dającej lekki odcień różu¹¹⁸ w miejsce intensywnie karminowej czerwieni. Do namalowania dekoracji na podszewce płaszcza użyto być może aury pigmentu¹¹⁹. Są to odrębności wynikające najpewniej z miejscowych uwarunkowań, w tym – lokalnych praktyk warsztatowych i dostępności pigmentów.

Wskazane odrębności techniczne są dodatkowym argumentem przeciw importowi obrazu z Czech. Omówione szczegóły wykończenia – krój i rowkowanie nimbów, rozmieszczenie puncyn, imitacja kaboszonów – wskazują natomiast, że mistrz mógł kształcić się w Pradze lub też że wykorzystany przez niego pierwowzór (nieznany dziś import czeski¹²⁰) musiał być stosunkowo nieodległy w czasie (około 1400); mogą też przemawiać na korzyść teorii, że w Toruniu – podobnie jak w innych ośrodkach artystycznych w Europie Środkowej – wskutek długotrwałej zależności artystycznej malowano „po czesku”. Podobne, modne w 2. połowie XIV w. zdobienia stosowały pracujące w Toruniu w zbliżonym okresie warsztaty, z których pochodzą młodsze kwatery Poliptyku Toruńskiego¹²¹. Obraz z Madonną zdaje się uzupełniać o element pruski panoramę praskich modeli i ich miejscowej recepcji, nakreślona przekonująco przez Jana Klípa¹²². Teorię Ivo Kořána o świadomym zastosowaniu elementów retrospektywnych, wobec faktu, że dzieło powstało w Toruniu, trzeba chyba odrzucić, choć nie można

wykluczyć, że możliwy prototyp malarski mógł być starszy¹²³ (stylizacja włosów Marii oraz usadowienie i układ nówek Jezusa nasunęła Kořánowi skojarzenie z Madonnami ze Strahova (Strahovská obrazárna w Pradze) i Veveří, pochodzącymi sprzed 1350 r.

Rodzi się jednak pytanie, czy wobec aktualnego stanu wiedzy o szerokiej i długotrwałej recepcji czeskiej sztuki w państwie zakonnym w Prusach, a także wobec przesunięcia datowania omawianego obrazu nieco wstecz, należy nadal widzieć w nim manieryczną kompilację wzorów praskich z nadreńskimi i niderlandzkimi?

OBRAZ TORUŃSKI A TRADYCJA MALARSTWA NADREŃSKO-WESTFALSKIEGO

W dotychczasowej literaturze wskazywano dwa motywy, które miałyby świadczyć o zachodnim wykształceniu mistrza toruńskiej Madonny – zaczesanie rozpuszczonych włosów za uszy Marii (u Madonn czeskich włosy są fryzowane w nisko opadające fale, odsłaniają jedynie dolny kraniec uszu) oraz charakterystykę postaci Jezusa. Pierwszy z nich jest w istocie cechą charakterystyczną malarstwa powstającego w końcu XIV i pierwszych dekadach XV w. w warsztatach czynnych na zachodnich terenach Rzeszy, głównie w Dolnej Nadrenii i Westfalii. Działały one w ośrodkach miejskich, przede wszystkim w Dortmundzie i Kolonii, i wypracowały oryginalne ujęcie stylu pięknego w redakcji „dworskiej” pod wyraźnym wpływem franko-flamandzkim. Niektórzy z artystów znani są z imienia, jak Conrad von Soest, znakomita

117. Pokorný, „Technika malby českých deskových obrazů 1400–1420”, s. 198.

118. Wyniki badań XRF.

119. W pomiarach XRF obecny jest arsen (As).

120. Na istnienie w Toruniu tablic maryjnych, być może w typie czeskim, wskazuje określenie kultowego wizerunku w kaplicy kuśnierzy u toruńskich dominikanów.

121. Kwatery pasyjne *Niesienie krzyża* i *Omdlenie Marii* oraz *Chrystus przed Pilatem* i *Biczowanie* na awersach; zob. Raczkowski, *Poliptyk Toruński*, zespół II, s. 86–100, 137–149; kwatery franciszkańskie *Prezentacja Marii w świątyni* i *Cud św. Klary* oraz *Stygmatyzacja św. Franciszka* i *Św. Anna Samotrzcę* na rewersach; zob. *ibid.*, s. 101–116, 149–159.

122. Klípa, Pokorný, *Ymago de Praga*.

123. Kořán, „Madona od sv. Jakuba v Toruni”, s. 73. W mieście mogły znajdować się nieznanne dziś pierwowzory z połowy XIV w., tym bardziej że działał tu wówczas kształcony w Czechach warsztat starszych kwater Poliptyku Toruńskiego; zob. Raczkowski, *Poliptyk Toruński*, zespół I, s. 55–73, 118–137. Trudno jednak hipotezy te potwierdzić, a żywa parafraza czeskiego stylu pięknego wskazuje, że nawet jeśli artysta sięgnął do konkretnego modelu, musiał to być obraz młodszy, z końca XIV w.

większość pozostaje jednak anonimowa. Charakter tego malarstwa – mimo różnic w indywidualnej manierze – jest dość homogeniczny, a wzajemne relacje zarówno pomiędzy centrami artystycznymi, jak i poszczególnymi malarzami pozostają wciąż kwestią sporną. W badaniach ostatnich lat utrwała się przekonanie o przewodniej roli dwóch osobowości twórczych – tzw. Mistrza ołtarza Berswordtów (niem. Berswordt-Meister) i Conrada von Soest, obu osiadłych w Dortmundzie. Pierwszy był aktywny na przełomie XIV i XV w.; przypisywane mu dzieła datowane są na okres od 1386 do 1400 r., a apogeum jego twórczości jest określane na ok. 1390 r.¹²⁴ Götz J. Pfeiffer¹²⁵ podkreślał bezpośrednią lekcję francuską Mistrza ołtarza Berswordtów, który miałby kształcić się w kręgu dworu Karola V¹²⁶, a zdobyte doświadczenia przekazać

dalej, m.in. do Kolonii. Miał on wyrzec silny wpływ na lokalne malarstwo westfalskie¹²⁷ i w jakimś stopniu na malarstwo nieco młodszego, ale zdecydowanie samodzielnego Conrada von Soest, poświadczonego archiwalnie w Dortmundzie w latach 1394–1442, który świadomie nawiązywał do wypracowanej przez niego typologii¹²⁸. Efektem oddziaływania Mistrza ołtarza Berswordtów miałyby być niezwykle liryczna kolońska redakcja stylu pięknego, uwzględniająca wcześniejszą tradycję „szkoły kolońskiej”¹²⁹. To z kręgu westfalskiego miałby wyjść najważniejsi anonimowi mistrzowie początku XV w. – aktywny 1395–1415 Mistrz św. Weroniki (niem. Meister der Hl. Veronika)¹³⁰ i działający w latach 1415–1430 Mistrz ze św. Wawrzyńca (niem. Meister von St. Laurenz)¹³¹. Pracowali oni w manierze na tyle bliskiej, że niektóre dzieła przypisywane

124. Mistrzowi przypisywane są przede wszystkim retabulum z kościoła NMP w Bielefeld (datowanie dendrochronologiczne po 1386 r.) i retabulum Ukrzyżowania (ołtarz Berswordtów) z kościoła NMP w Dortmundzie (1400). Corley, podając za najstarszymi ujęciami badawczymi (w których ten anonimowy malarz był traktowany jako uczeń Conrada) i datując ołtarz dortmundzki na ok. 1431 r., uznała go za głównego konkurenta dla Conrada von Soest, od którego nie wahała się zapożyczać; zob. Brigitte Corley, *Conrad von Soest. Painter among Merchant Princes* (London: Harvey Miller Publishers, 1996), s. 84. Jest to jednak stanowisko odosobnione. Badacze malarstwa westfalskiego pozostają zgodni co do pionierskiej roli tego mistrza dla twórczości Westfalii i jego niezależności od Conrada. Przedstawienie stanu badań ze zwróceniem uwagi na relacje obu malarzy zob. Götz J. Pfeiffer, *Die Malerei am Niederrhein und in Westfalen um 1400. Der Meister des Berswordt-Retabels und der Stilwandel der Zeit* (Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2009), s. 11–14, 192–198.

125. Zob. m.in. Götz J. Pfeiffer, „Die Retabelkunst des Meisters des Berswordt-Retabels in Westfalen”, w: *Das Landkirchener Retabel im Schleswig-Holsteinischen Landesmuseum Schloss Gottorf. Retabelkunst um 1400 in Norddeutschland. Akten des internationalen Kolloquiums am 4. und 5. Oktober 2002 in Schleswig, Schloss Gottorf*, red. Uwe Albrecht, Bernd Bünsche (Kiel: Verlag Ludwig, 2002), s. 98–112. Wcześniejsze badania Pfeiffera rekapitułuje monografia *Die Malerei am Niederrhein und in Westfalen um 1400. Der Meister des Berswordt-Retabels und der Stilwandel der Zeit*.

126. Pfeiffer, *Die Malerei am Niederrhein und in Westfalen um 1400*, s. 135–160.

127. *Ibid.*, s. 178–180. Zdaniem tego badacza retabula z Waredorp, Darup i Isselhorst, uważane wcześniej za dzieła powstałe pod wpływem Conrada von Soest, są efektem inspiracji ołtarzem Berswordtów z Dortmundu.

128. *Ibid.*, s. 192–204, zwłaszcza s. 203.

129. *Ibid.*, s. 172–178.

130. W starszej literaturze podkreślano jego lokalne, kolońskie wykształcenie i bezpośrednie zetknięcie ze sztuką Burgundii; zob. Zehnder, *Katalog der Altkölner Malerei*, s. 316. Według Pfeiffera przemożny wpływ na jego twórczość miał Mistrz ołtarza Berswordtów; zob. Pfeiffer, *Die Malerei am Niederrhein und in Westfalen um 1400*, s. 172–178. Zdaniem Zupancic ważniejsze było oddziaływanie Conrada von Soest; zob. Andrea Zupancic, „Eine Dortmunder Malerschule?”, w: *Der Berswordt-Meister und die Dortmunder Malerei um 1400.*, s. 284.

131. Zehnder, *Katalog der Altkölner Malerei*, s. 491; por. Katja von Baum, „Beobachtungen zum Meister von St. Laurenz”, w: *Die Goldene Tafel aus Lüneburg*, s. 367–378.

są im obu jako efekt współpracy¹³², atrybucje innych pozostają sporne¹³³. Do kręgu westfalskiego włączane są wreszcie dzieła z odleglejszych ośrodków, jak retabulum z Lüneburga (tzw. Goldene Tafel), w którym czytelny jest wpływ m.in. Mistrza ołtarza Berswordtów¹³⁴.

O ile układ zaczesanych za uszy włosów w wizerunkach kobiecych jest faktycznie znamieniem większości tych obrazów¹³⁵, o tyle trudno uznać go za argument rozstrzygający na rzecz konkretnego kręgu malarskiego, który miałby oddziaływać na toruńskiego artystę. Jest to bowiem jedyny zbieżny motyw w westfalskiej spuściźnie, w której poza nim trudno odnaleźć dla obrazu toruńskiego więcej analogii. Odrębności manieri malarskiej najłatwiej wskazać, porównując twarze kobiece. Mimo drobnych różnic, jak np. opuchnięte oblicza niewiast w ołtarzu w Bielefeld (il. 25) czy pociągłe twarze o mocno zarysowanej żuchwie w ołtarzu Berswordtów (il. 26), w całej twórczości kręgu nadreńsko-westfalskiego dominuje ten sam ideał, który odnajdziemy zarówno w przedstawieniach *Madonn z kwiatem groszku* Mistrza św. Weroniki (i/lub Mistrza ze św. Wawrzyńca), w kwaterach kolońskiego ołtarza św. Klary (il. 27), jak i w narracyjnych kompozycjach Conrada von Soest z Bad Wildungen (il. 28) lub Dortmundu (il. 29). Wspólny im model to pociągłe owalne oblicze o jasnej karnacji i bladoróżowych ustach – te dwie cechy łączą je z malowidłem z Torunia. Odmienne są

jednak ujęcia (zawsze *en trois quarts*) oraz proporcje fizjonomii – oczy niewiast są osadzone znacznie bliżej i mniejsze niż u Madonny toruńskiej, bardzo często wółprzymknięte, a ich zewnętrzne kąciki wyraźnie opuszczone. Długie nosy zawsze ukazwane są w skrócie. Inny jest krój ust – są krótsze, z charakterystycznym sercowatym wycięciem górnej wargi; broda jest mocniej wyeksponowana, okolona fałdem drugiego podbródka. Odmienne jest koncepcja postaci Dzieciątka. W malarstwie kolońskim jest ono drobne, o dużej niemowlęcej główce, naiwnie uśmiechnięte, pozbawiane surowości Jezusa z toruńskiego obrazu. Sposób malowania jest także inny – dzieło toruńskie nie ma nic wspólnego ani z lekką manierą Mistrza ołtarza Berswordtów, pracującego cienkimi, czasem transparentnymi warstwami malarskimi, ani z delikatnym *sfumato* Mistrza św. Weroniki, ani też z dekoracyjnym, pełnym linearnej ornamentyki malarstwem Conrada von Soest. Typologicznie obraz toruński zdecydowanie odstaje od wzorów zachodnioniemieckich i ciąży ku malarstwu czeskiemu: kolońskie tablice maryjne (dyptyki i tryptyki) o niewielkich gabarytach, przeznaczone do prywatnej dewocji, ukazują w ramionach Marii drobne, tylko częściowo odsłonięte ciało Jezusa, bez gestu ostentacji; postaci skupione są na czulej relacji. Toruński malarz mógł oczywiście znać powstające współcześnie mu obrazy westfalskie, o ile docierały do Torunia lub o ile on sam przebywał w Kolonii

132. Np. tryptyk z Madonną i świętymi Katarzyną i Barbarą w zbiorach Wallraf-Richartz-Museum w Kolonii; zob. *Die Sprache des Materials*, kat. 9, s. 238.

133. Mistrzowi ze św. Wawrzyńca przypisuje się np. monachijski obraz ze św. Weroniką; zob. *Die Sprache des Materials*, kat. 5, s. 222.

134. Zob. ostatnio Antje-Fee Köllermann, Peter Knüvener, „Die Maler der Goldenen Tafel. Eine Spurensuche”, w: *Die Goldene Tafel aus Lüneburg*, s. 133–168.

135. Pojawia się u Mistrza ołtarza Berswordtów (młodzieńcze święte z ołtarza w Bielefeld), na obrazach Mistrza św. Weroniki i Mistrza ze św. Wawrzyńca (np. *Madonna z kwiatem groszku* z Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze; tryptyk z *Madonną z kwiatem groszku i dwiema świętymi* z Wallraf-Richartz-Museum w Kolonii), u Conrada von Soest (np. przedstawienia Marii na kwaterach retabulum w Bad Wildungen i w kościele Mariackim w Dortmundzie, wizerunki św. Doroty i św. Odylii z Landesmuseum w Münster). Odsłonięte uszy pojawiają się też u postaci kobiecych w sztuce południowo-niderlandzkiej, sporadycznie w malarstwie epoki przededyckowskiej; zob. np. wizerunek św. Katarzyny na skrzydle wieżowego retabulum z Dzieciństwem Chrystusa z Museum Meyer van der Berg w Antwerpii z ok. 1400 r. oraz przedstawienie NMP na obrazie *Św. Anna Samotrzec* z kościoła św. Marii Magdaleny w Neerlanden, datowanym na lata 1425–1430; zob. Dominique Deneffe, Femke Peters, Wim Fremout, *Pre-Eyckian Panel Painting in the Low Countries*, t. 1: *Catalogue* (Brussels: IRPA KIK, 2009), s. 82–123, 387–419.

czy Dortmundzie. Z drugiej strony pojedynczy motyw – wyeksponowane uszy – choć wpływa na ogólne oddziaływanie twarzy Marii na toruńskim obrazie, wydaje się jednak zbyt mało znaczący, by stanowić argument na rzecz określenia środowiska artystycznego, z którego zaczerpnął go twórca. Nie można wykluczyć, że to odstępstwo od estetyki dzieł czeskiego stylu pięknego było rozwiązaniem autorskim, pozbawionym konkretnych nawiązań czy pierwowzorów.

Podobnie spojrzeć można na wyobrażenie Dzieciątka łączone (zwłaszcza przez Alicję Karłowską-Kamzową) z malarstwem niderlandzkim około połowy XV w. Wydłużona, wykrzywiona grymasem twarzyczka i bujna, stercząca czuprynka, a także wyjątkowo skomplikowana poza, w jakiej ujęte jest nieco wydłużone ciało Jezusa, rzeczywiście oddalają go od pełnych liryzmu, pulchnych niemowląt znanych z malarstwa czeskiego, na ogół znacznie mniej aktywnych, a za to szukających kontaktu wzrokowego z odbiorcą. Ujęcie to, choć można je najogólniej przyrównać do rachitycznych, szczupłych Dzieciątek znanych z obrazów Jana van Eycka lub Rogiera van der Weydena, nie może jednak mieć z nimi wiele wspólnego, skoro czas powstania toruńskiego dzieła wyprzedza je najpewniej o kilka dekad. Wydaje się, że można w nim upatrywać element indywidualnej kreacji, która sprawia, że omawiany zabytek nie jest ani czeski, ani zachodnioeuropejski, lecz jawi się jako ciekawy lokalny wykwit stylu pięknego w środowisku północnym, na gruncie samego Torunia. Kwestię tę zostawiamy na razie otwartą. Skromny stan zachowania miejscowego malarstwa tablicowego

uniemożliwia wyciągnięcie wiążących wniosków w zakresie toruńskiej tradycji warsztatowej.

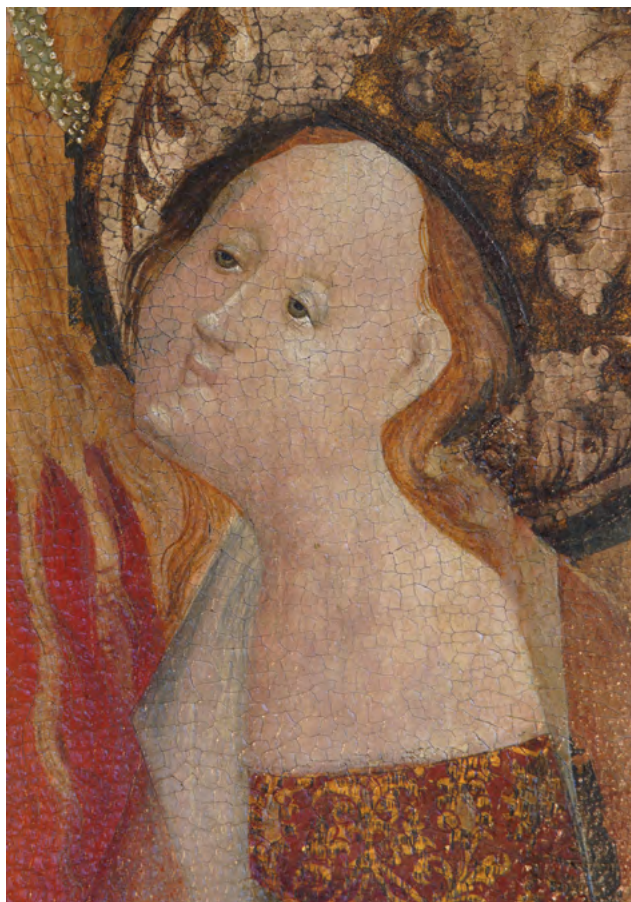
PROBLEM FUNKCJI

Historyczne miejsce eksponowania obrazu nie jest poświadczane źródłowo i od lat stanowi przedmiot dyskusji, co utrudnia rekonstrukcję jego pierwotnej funkcji. Należy przyjąć, że podobnie jak inne zbliżone formatem i oddziaływaniem obrazy czeskie, Madona z kościoła św. Jakuba była od początku pomyślana jako autonomiczny (niezwiązany z retabulum) wizerunek o funkcjach dewocyjnych i/lub kultowych, zapewne w powiązaniu z ołtarzem. Jako pochodzący dokładnie z tego samego czasu przykład fundacji obrazu z przeznaczaniem na ołtarz – jako przedmiot czci – można przywołać *casus* malowidła ze św. Barbarą, którego wykonanie w 1405 r. zlecił Michał, proboszcz kościoła parafialnego w Królewcu-Lipnikach (niem. Löbenicht)¹³⁶.

Liryczna uroda postaci oraz ich realistyczne ujęcie połączone z ekspresją smutku wskazują, że przedstawienie miało oddziaływać na emocje, że było wykonywane w powiązaniu z modlitwą indywidualną (kontemplacją), a precyzja wykończenia sugeruje, że oglądano je raczej z bliska. Subtelnie akcentowane treści dogmatyczne, w dotychczasowej literaturze mało dyskutowane, są pochodną czeskiej tradycji ikonograficznej i wskazują na wysublimowanego zleceniodawcę i świadomego odbiorcę. Mimo że postaci nie niosą wyeksponowanych atrybutów, silnie rysuje się tu myśl eklezjologiczna, charakterystyczna dla praskiej propagandy religijnej czasów arcybiskupa Jana z Jenštejna¹³⁷. Ukoronowana, nieskazitelnie

136. Fritz Gause, *Die Geschichte der Stadt Königsberg in Preußen*, t. 1: *Von der Gründung der Stadt bis zum letzten Kurfürsten* (Köln: Böhlau, 1996), s. 65. Obraz umieszczono na ołtarzu głównym, co spotkało się z protestem rady miejskiej, jako że narastający kult tego przedstawienia świętej stanowił konkurencję dla gildii św. Barbary, która obawiała się strat na ofiarach, winie i wosku. Spór wokół tej fundacji jest odnotowany w źródłach; rozstrzygnął go ostatecznie marszałek Zakonu NMP. Obraz wystawiono w kaplicy św. Barbary, a proboszcz bezskutecznie domagał się udziału w składanych przy nim ofiarach.

137. Na temat wątków reformy abp. Jana z Jenštejna oraz jego domniemanego wpływu na eklezjologiczną wymowę dzieł stylu pięknego zob. np. Ruben Ernest Weltsch, *Archbishop John of Jenstein (1348–1400). Papalism, Humanism and Reform in Pre-Hussite Prague* (Hague–Paris: The Hague Press, 1968); Paulina Rychterová, „Konzepte der religiösen Erziehung der Laien in spätmittelalterlichen Böhmen. Einige Überlegungen zur Debatte über die sog. böhmische *Devotio moderna*”, w: *Kirchliche Reformimpulse des 14./15. Jahrhunderts in Ostmitteleuropa*, red. Winfried Eberhard, Franz Machilek (Köln–Weimar–Wien: Böhlau Verlag, 2006),



25 Mistrz ołtarza
Berswordtów, retabulum
w kościele Najświętszej
Marii Panny w Bielefeld,
po 1386, głowa świętej
z kwatery centralnej.
Fot. Juliusz Raczkowski



26 Mistrz ołtarza
Berswordtów, retabulum
Krzyża św. (Berswordtów)
w kościele Najświętszej
Marii Panny
w Dortmundzie, ok. 1400,
głowa św. Marii Magdaleny
z kwatery centralnej.
Fot. Juliusz Raczkowski

piękna Maria jest ukazana przede wszystkim w aspekcie współodkupienia¹³⁸ (stąd głęboki smutek obu postaci tchnący z przedstawienia, a symbolizujący przecucie przyszłej męki) oraz jako figura Kościoła¹³⁹ (na palcu wskazującym Madonny znajdował się prawdopodobnie pierścień¹⁴⁰ – czytelna aluzja do idei Ecclesia-Sponsa¹⁴¹, podkreślona charakterystycznym gestem prawej rączki Dzieciątka). Teatralny gest prezentacji Jezusa zbliża ten obraz do czeskich Pięknych Madonn w geście *ostensio* i tak jak one może mieć wymiar eucharystyczny¹⁴². Obok importowanych rzeźb czeskiego stylu pięknego, niosących podobne treści wyrażone przez równie subtelną formę, byłby to jeszcze jeden przykład dzieła wpisującego się w pogłębione potrzeby dewocyjne toruńskich wiernych na przełomie XIV i XV w. Liryzm przedstawienia nie jest tu jednak zbyt oczywisty, pokryty został bowiem pewnym „chłodem”, wewnętrzne napięcie – wytłumione i rozproszone we wyprowadzonych w dal spojrzeniach obu postaci; obraz przykuwa uwagę,

ale też tchnie pewnym arystokratyzmem. Dzieło to jest w swej formie szlachetne i elitarne, a przekaz treściowy wskazuje na wysoki poziom jego zleceńodawców. Niestety, nie mamy więcej przesłanek, by rozpatrywać pierwotny kontekst jego zamówienia i funkcjonowania.

Nowomiejska świątynia służyła w średniowieczu parafii rzemieślniczej i pospólstwu, co sprawiało, że od zarania badań nad tym kosztownym malowidłem miejsce jego przeznaczenia upatrywano w innym kościele toruńskim. Nie jest to do końca słuszna droga. W kościele św. Jakuba erygowano aż dwa spośród trzech toruńskich bractw dewocyjnych (oba pod patronatem maryjnym), co było wyjątkiem na tle innych miast pruskich¹⁴³. Starsza z korporacji, utworzona w 1409 r., była nastwiona bardziej na integrację społeczną nowomiejskiego pospólstwa niż na praktyki religijne. Młodsze bractwo natomiast (w 1428 r. wymienione jako już istniejące) miało charakter zdecydowanie dewocyjno-liturgiczny – łączyło w pierwszej

s. 219–238; Milada Studničková, Zuzana Všečeková, „Jan z Jenštejna – zbožný asketa”, w: *Dějiny umění v českých zemích 800–2000*, red. Taťána Petrasová, Rostislav Švácha (Praha: Arbor vitae, 2017), s. 242–244; Stanislav Příbyl, „Jan z Jenštejna a vizuální a obsahový charakter krásného slohu”, w: *Nad slunce krásnější*, s. 110–117.

138. Prezentuje ciało Syna jako ofiarę: pełna nagość Dzieciątka (typowa dla czeskich dzieł malarskich i rzeźbiarskich od końca XIV i w XV w.) to symbol Inkarnacji, jego skrzyżowane nogi – przyszłej męki, układ prawej stopy z wyeksponowaną podeszwą podkreśla jej gotowość na przyjęcie gwoźdźcia, motyw zagłębiania się palców Marii w ciało Jezusa jest natomiast interpretowany jako symbol eucharystyczny; zob. Herbert Beck, Horst Bredekamp, „Der internationale Stil”, w: *Kunst um 1400 am Mittelrhein. Ein Teil der Wirklichkeit*, kat. wyst., Museum alter Plastik, Liebighaus, red. Herbert Beck, Wolfgang Bech, Horst Bredekamp (Frankfurt am Main: Liebighaus, 1975), s. 8; Klípa, „Gesta krásných madon”, s. 7.

139. Eklezjologiczna metafora – nieskazitelny obraz odnowionego Kościoła – jest uważana za podstawowy przekaz czeskich Pięknych Madonn; zob. Beck, Bredekamp, „Der internationale Stil”, s. 5–6; Jaromír Homolka, „Johannes von Jenczenstein und der Schöne Stil”, w: *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln*, kat. wyst., Kunsthalle, Kolonia, red. Anton Legner, t. 3 (Köln: Museen der Stadt Köln, 1978), s. 35–41; Hans Belting, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, tłum. Tadeusz Zatorski (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2010), s. 499.

140. Dolny obrys obrączki jest dobrze czytelny w świetle UV, jej cały zarys jest uchwytny dzięki obserwacji w bliskiej podczerwieni.

141. Motyw pierścienia (na palcu serdecznym) można znaleźć na przedstawieniach najwspanialszych praskich Madonn z połowy XIV w. – Madonny Zbraslavskiej i Madonny tzw. rzymskiej (obie w Narodní galerii w Pradze).

142. Zob. przede wszystkim: Wojciech Marcinkowski, „Co to jest Piękna Madonna?”, w: *Prawda i twórczość*, red. Mateusz Kapustka (Wrocław: Wrocławska Fundacja Studentów Historii Sztuki, 1998), s. 39–53.

143. Ireneusz Czarciński, *Bractwa w wielkich miastach państwa krzyżackiego w średniowieczu* (Toruń: Wydawnictwo UMK, 1993), s. 49–50.

kolejności znających łacinę duchownych (*litterati*) i propagowało kult Najświętszej Marii Panny, przede wszystkim przez liturgię nabożeństw adwentowych (tzw. rorat)¹⁴⁴. Ponieważ stałym elementem wyposażenia ołtarzy czy też kaplic brackich był wizerunek patrona, nie można wykluczyć, że samodzielny obraz tablicowy z Madonną należał do którejś z tych konfraterni.

Z całą pewnością można wykluczyć proponowaną jeszcze przez Chmarzyńskiego proveniencję z toruńskiego kościoła Dominikanów¹⁴⁵, przeciw której przemawia fakt, że wyposażenie świątyni pw. św. Mikołaja trafiło do kościoła św. Jakuba dopiero przy okazji rozbioru założenia dominikańskiego w 1834 r.¹⁴⁶ Z uwagi na potwierdzone datowanie obrazu po 1404 r. nie znajduje poparcia skądinąd atrakcyjna teza, że mógłby to być cudowny wizerunek z tamtejszej kaplicy kuśnierzy¹⁴⁷, obdarzony odpustem w 1392 r.¹⁴⁸ Brak też argumentów potwierdzających luźną tezę o pierwotnym związku tego zabytku z zakonem



27 Ołtarz św. Klary w katedrze w Kolonii, ok. 1400, kwaterna z Kąpielą Dzieciątka. Fot. Juliusz Raczkowski

144. Ibid., s. 50.

145. Chmarzyński, „Sztuka w Toruniu”, s. 512–513; Błażejewska, Pilecka, „Sztuka średniowieczna”, s. 138–139.

146. Na fakt, że obraz został odnotowany w kościele św. Jakuba w 1817 r., a więc przed kasatą dominikanów, zwrócili uwagę Krantz-Domasłowska, Domasłowski, *Kościół św. Jakuba*, s. 78.

147. Chmarzyński, „Sztuka w Toruniu”, s. 512–513; zaprzeczyli temu Krantz-Domasłowska, Domasłowski, *Kościół św. Jakuba*, s. 77.

148. Wiadomo, że wizerunek ten („imago BMV”) należał do nielicznych w państwie zakonnym wyobrażeń otoczonych wciąż już w średniowieczu. W indulgencji z 1392 r., zgodnie z którą za zmówienie pięć razy *Pater noster* i siedem razy *Ave Maria* można było uzyskać przy nim 40 dni odpustu, jest mowa, że ów obraz „multis et miris choruscat miraculis”; zob. Pelplin, Archiwum Diecezjalne, sygn. ADP Monast. Tor.–dom. 1, k. 35v. Nie jest jasne, o który wizerunek chodzi. Dzisiejsza wiedza na jego temat opiera się na interpretacji dominikańskiego kronikarza o. Marcina Ostrowickiego z połowy XVII w. Na podstawie relacji przemyskiego dominikanina o. Adama Clamy próbował on identyfikować z tym dziełem konkretne malowidło zachowane w klasztorze, które zabezpieczył w swojej celi. Zgodnie z kronikarskim przekazem obraz ten, namalowany na desce w manierze ikonowej („*ruthenica depicta*”)



28 Conrad von Soest, retabulum w kościele św. Mikołaja w Bad Wildungen, ok. 1400, św. Maria Magdalena z kwatery centralnej. Fot. Juliusz Raczkowski

29 Conrad von Soest, retabulum w kościele Najświętszej Marii Panny w Dortmundzie, ok. 1420, Madonna z Dzieciątkiem z kwatery Bożego Narodzenia. Fot. Juliusz Raczkowski

krzyżackim¹⁴⁹. Być może – jak proponował Jerzy Domasłowski – do kościoła św. Jakuba malowidło trafiło wraz z cysterkami-benedyktynkami¹⁵⁰, które opiekę nad tą świątynią sprawowały od 1345 r. do Reformacji, ale przeniosły się na Nowe Miasto *de facto* dopiero po rozstrzygnięciu sporu własnościowego w 1667 r. i zniszczeniu kościoła św. Ducha na Powiślu¹⁵¹. Jest to o tyle prawdopodobne, że zajmowany wcześniej przez ów konwent kościół św. Krzyża i św. Jana Ewangelisty na Przedmieściu Chełmińskim, zniszczony już w 1414 r., budowano i wyposażano właśnie na przełomie XIV i XV w.; konsekracja ołtarza głównego nastąpiła w 1410 r.¹⁵² Kontrowersji wokół fundatorów i pierwotnego miejsca przeznaczenia obrazu nie da się niestety rozstrzygnąć bez źródeł pisanych. Zarówno jako spuścizna po bractwie maryjnym, jak i element dziedzictwa pocysterskiego pozostaje on w historycznym związku z kościołem św. Jakuba. Stanowi dokument nie tylko średniowiecznej pobożności, lecz także ciągłego dostosowywania dawnych dzieł sztuki do nowych funkcji w okresie nowożytnym.

PODSUMOWANIE

Niezależnie od miejsca przeznaczenia dzieła, zarówno w zgodzie z dotychczasową tradycją badawczą, jeśli chodzi o miejsce jego powstania, jak i w wyniku niedawnych badań i obserwacji zmieniających datowanie, należy je postrzegać jako jeden z nielicznych zachowanych przykładów twórczości lokalnej i miejscowej działalności fundacyjnej z około 1400 r. W świetle przedłożonej tu analizy stoi ono u progu – a nie na końcu – doświadczeń pomorskich malarzy z czeskim stylem pięknym. Dowodzi potencjału artystycznego Torunia w jego średniowiecznym apogeum – tuż przed wielką wojną zakonu krzyżackiego z Polską, która na długi czas osłabiła pozycję gospodarczą i możliwości finansowe elit miasta, przerywając prężną działalność zarówno miejscowych warsztatów, jak i zamawiających w nich zleceniodawców. Jest to zarazem ważny północny przykład recepcji typu czeskich obrazów kultowych, omówionej niedawno przez Jana Klípę na przykładach niemieckich¹⁵³, istotny w ocenie popytu na *imagines de Praga*, które rozprzestrzeniały się drogą importu, a na miejscu były

w 1190 r., to „Madonna Jackowa”. Zanim ostatecznie trafił do celi Ostrowickiego, zajmował różne miejsca w przestrzeni kościoła i klasztoru. Kronikarz opisał go jako niewielki („non est magna”), obdarzony pięknem i dostojeństwem („pulchritudine ac maiestatem”). Zob. Łukasz Myszka, „Przywileje odpustowe dla dominikanów toruńskich. Przyczynek do dziejów życia religijnego średniowiecznego miasta”, *Nasza Przyszłość* 110 (2008), s. 343–344.

149. Błażejewska, Pilecka, „Sztuka średniowieczna”, s. 139.

150. Zob. Krantz-Domasłowska, Domasłowski, *Kościół św. Jakuba*, s. 79; Domasłowski, „Malarstwo tablicowe poza Gdańskiem w pierwszej połowie XV wieku”, s. 154.

151. Niestety nie dysponujemy ani źródłami pisanyymi dotyczącymi majątku przeniesionego z kościoła św. Ducha lub też pozyskanego w tym czasie z innych konwentów kongregacji chełmińskiej, ani inwentarzem kościoła św. Jakuba z czasów zanim osiadły tam benedyktynki; zob. Dąbrówka Lipska, Maria Rdesińska, „Wyposażenie kościoła pw. św. Jakuba w Toruniu w XVII i XVIII wieku. Historia i zmiany w koncepcji przestrzeni liturgicznej”, w: *Dzieje i skarby kościoła Świętojakubskiego w Toruniu. Materiały z IV Sesji Naukowej Toruńskiego Oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki, z cyklu Dzieje i skarby kościołów toruńskich, zrealizowanej przy współpracy Biblioteki Uniwersyteckiej UMK w Toruniu, 26–28 października 2009 roku*, red. Katarzyna Kluczwańd (Toruń: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, TNOiK „Dom Organizatora”, 2010), s. 296.

152. Zob. szerzej, z przywołaniem źródeł: Monika Jakubek-Raczkowska, Juliusz Raczkowski, Piotr Oliński, *Księga klasztorów ziemi chełmińskiej*, t. 1: *Chełmno* (Toruń: Towarzystwo Naukowe w Toruniu, Wydawnictwo Naukowe UMK, 2019), s. 30–31.

153. Klípa, Pokorný, *Ymago de Praga*. Założeniem autora było uporządkowanie chronologii dzieł malarstwa 1. połowy XV w. zachowanych w Czechach na podstawie analizy podobnych stylistycznie obiektów (importów lub miejscowych naśladownictw) z innych regionów europejskich: Wrocławia, Norymbergi, Augsburga, Wiednia. Obszar Pomorza nie został w tym zestawieniu uwzględniony.

często przetwarzane i powielane. Podsumowując: toruńskie malowidło uzupełnia interesującą europejską mozaikę wpływów, wymiany, importu produktów i wędrówki idei artystycznych oraz samych artystów o ważne ogniwo – dzieło, które dzięki wynikom badań dendrochronologicznych zostało osadzone w sposób wiarygodny w czasie i przestrzeni.

BIBLIOGRAFIA

- Antušková, Václava, Ivana Vernerová, Štěpánka Chlumská, Helena Dáňová, Anna Třeščíková, i Radka Šefců. „Dřevo jako materiál sochařských a malířských děl bohemikální proveniencie 1280–1550. Identifikace dřeva”. *Bulletin of the National Gallery in Prague* 26 (2016): 197–211.
- Bartlová, Milena. *Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400–1460*. Praha: Argo, 2001.
- Bauch, Josef, Dieter Eckstein, i Peter Klein. „Dendrochronologische Untersuchungen an Gemäldetafeln des Wallraf-Richartz-Museums, Köln”. W: *Altkölner Malerei*, redakcja Frank Günther Zehnder, 667–683. Köln: Stadt Köln, 1990.
- von Baum, Katja. „Beobachtungen zum Meister von St. Laurenz”. W: *Die Goldene Tafel aus Lüneburg. Akten des wissenschaftlichen Kolloquiums. Ergebnisband des Forschungsprojektes*, redakcja Antje-Fee Köllermann, Christine Unsinn, 367–378. Hannover–Petersberg: Niedersächsisches Landesmuseum, Michael Imhof Verlag, 2021.
- von Baum, Katja, Peter Klein, Teresa Neuhoff, i Caroline von Saint-George. „Der holzerne Bildträger”. W: *Die Sprache des Materials. Die Technologie der Kölner Tafelmalerei vom Meister der Heiligen Veronika bis zu Stefan Lochner*, 21–45. Köln–München: Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Doerner-Institut, Bayerische Staatgemäldesammlungen, 2013.
- Beck, Herbert, i Horst Bredekamp. „Der internationale Stil”. W: *Kunst um 1400 am Mittelrhein. Ein Teil der Wirklichkeit*, redakcja Herbert Beck, Wolfgang Bech, Horst Bredekamp, 1–29. Frankfurt am Main: Liebighaus, 1975.
- van Belle, Ronald. *Vlakke grafmonumenten en memorietaferelen met persoonsafbeeldingen in West-Vlaanderen een inventaris, funeraire symboliek en overzicht van het kostuum*. Brugge: Uitgeverij Van de Wiele, 2006.
- Belting, Hans. *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*. Tłumaczenie Tadeusz Zatorski. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2010.
- Błażejewska, Anna, i Elżbieta Pilecka. „Sztuka średniowieczna”. W: Anna Błażejewska et al., *Dzieje sztuki Torunia*, 15–185. Toruń: Muzeum Okręgowe w Toruniu, 2009.
- Bohemia and Central Europe 1200–1550. The Permanent Exhibition of the Collection of Old Masters of the National Gallery in Prague at the Convent of St Agnes of Bohemia*. Redakcja Štěpánka Chlumská. Prague: National Gallery, 2008.
- Brutzer, Gregor. *Mittelalterliche Malerei im Ordenslande Preußen*, t. 1: *Westpreußen*. Danzig: s.n., 1935.
- Chmarzyński, Gwido. „Sztuka w Toruniu”. W: *Dzieje Torunia*, redakcja Kazimierz Tymieniecki, 469–544. Toruń: nakł. Zarządu Miejskiego w Toruniu, 1933.
- Chmarzyński, Gwido. *Toruń dawny i dzisiejszy*. Toruń: nakł. Zarządu Miasta Torunia, 1933.
- Ciecholewski, Roman. *Quis ut Deus. Kunst zur Zeit des Deutschen Ordens. Schätze aus dem Diözesanmuseum in Pelplin*. Lüneburg: Nordostdeutsches Kulturwerk, 2000.
- Ciesielska, Karola. „Inwentarze kościoła św. Jakuba i klasztoru benedyktynek w Toruniu”. *Zapiski Historyczne* 52, z. 3 (1987): 121–134.
- Clasen, Karl Heinz. *Die mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preußen. Die Bildwerke bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*. Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1939.
- Corley, Brigitte. *Conrad von Soest. Painter among Merchant Prince*. London: Harvey Miller Publishers, 1996.
- Czarciński, Ireneusz. *Bractwa w wielkich miastach państwa krzyżackiego w średniowieczu*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 1993.
- Deneffe, Dominique, Femke Peters, i Wim Fremout. *Pre-Eyckian panel painting in the Low Countries*, t. 1: *Catalogue*. Brussels: IRPA KIK, 2009.
- Domasłowski, Jerzy. „Gotyckie malarstwo tablicowe Prus krzyżackich w XIV i 1. połowie XV wieku”. W: *Fundacje artystyczne na terenie państwa krzyżackiego w Prusach*, kat. wyst., Muzeum Zamkowe w Malborku, redakcja Barbara Pospieszna,

- t. 2: *Eseje*, 142–165. Malbork: Muzeum Zamkowe w Malborku, 2010.
- Domasłowski, Jerzy. „Malarstwo tablicowe poza Gdańskiem w pierwszej połowie XV wieku”. W: Jerzy Domasłowski, Alicja Karłowska-Kamzowa, i Adam Labuda, *Malarstwo gotyckie na Pomorzu Wschodnim*, 113–121. Warszawa–Poznań: Państwowe Wydawnictwo Naukowe – Oddział w Poznaniu, 1990.
- Domasłowski, Jerzy. „Obraz Maria z Dzieciątkiem”. W: *Malarstwo gotyckie w Polsce*, redakcja Adam S. Labuda, Krystyna Secomska, t. 2: *Katalog*, 268–269. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, DiG, 2006.
- Drączkowski, Andrzej. „Figura Chrystusa Ukrzyżowanego z kościoła w Złotorii”. W: *Fundacje artystyczne na terenie państwa krzyżackiego w Prusach*, kat. wyst., Muzeum Zamkowe w Malborku, redakcja Barbara Pospieszna, t. 1: *Katalog*, 100. Malbork: Muzeum Zamkowe w Malborku, 2010.
- Fraiture, Pascale. „Dendrochronologie / Dendrochronologie / Dendrochronology”. W: *Van boomstam tot altarpiece / Du tronc d'arbre au retable / From Tree Trunk to Altarpiece*, redakcja Anna van Grevenstein-Kruses, 25–41. Brussel: KIK-IRPA, 2015.
- Gause, Fritz. *Die Geschichte der Stadt Königsberg in Preußen*, t. 1: *Von der Gründung der Stadt bis zum letzten Kurfürsten*. Köln: Böhlau, 1996.
- Gmińska-Nowak, Barbara, i Tomasz Ważny. „Analiza dendrochronologiczna obrazu tablicowego Madonna z Dzieciątkiem (Feretrone Maryjny z Kościoła p.w. św. Jakuba w Toruniu). Dokumentacja badawcza”. *Inwentarz Sztuki Torunia – Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu*, Toruń, 2021.
- Guldan-Klamecka, Bożena, i Anna Ziomecka. *Sztuka na Śląsku XII–XVI w. Katalog zbiorów*. Wrocław: Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2003.
- Haneca, Kristof, Katarina Čufar, i Hans Beeckman. „Oaks, Tree-Rings and Wooden Cultural Heritage. A Review of the Main Characteristics and Applications of Oak Dendrochronology in Europe”. *Journal of Archaeological Science* 36, nr 1 (2009): 1–11. <https://doi.org/10.1016/j.jas.2008.07.005>.
- Heise, Johannes. *Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Thorn*. Danzig: Verlag von Th. Bertling, 1889.
- Heuer, Reinhold. „Die Werke der bildenden Kunst und des Kunstgewerbes in Thorn bis zum Ende des Mittelalters”. *Mitteilungen des Copernicus-Vereins für Wissenschaft und Kunst zu Thorn* 24, nr 2 (1916): 39–70; nr 3 (1916): 73–129.
- Hlobil, Ivo. „Gravierte Schleier von Madonnen und Vesperbildern. Ein autochthones Motiv des böhmischen Schönen Stils und seine religiöse Funktion”. *Umění* 66, nr 1–2 (2018): 2–35.
- Homolka, Jaromír. „Johannes von Jenczenstein und der Schöne Stil”. W: *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln*, t. 3, redakcja Anton Legner, 35–41. Köln: Museen der Stadt Köln, 1978.
- Jakubek-Raczkowska, Monika. „Czeski styl piękny w kulturze religijnej państwa zakonnego w Prusach. Rozważania o funkcji”. W: *Rzeźba kamienna czeskiego stylu pięknego z lat 1380–1400 na terenie państwa zakonu krzyżackiego w Prusach. Materiał – technika – styl – funkcja*, redakcja Monika Jakubek-Raczkowska, 179–200. Malbork–Toruń: Muzeum Zamkowe, Towarzystwo Naukowe w Toruniu, 2022.
- Jakubek-Raczkowska, Monika. *Rzeźba gdańska przelomu XIV i XV wieku*. Warszawa: DiG, 2006.
- Jakubek-Raczkowska, Monika, i Juliusz Raczkowski. „Gotyckie rzeźby z kościoła w Świerczynkach. Przyczynek do badań nad średniowiecznym dziedzictwem Torunia”. W: *Stare i nowe dziedzictwo Torunia*, redakcja Juliusz Raczkowski, 108–125. Toruń: Wydział Sztuk Pięknych UMK, 2013.
- Jakubek-Raczkowska, Monika, i Juliusz Raczkowski. „Uwagi o funkcjach i proveniencji artystycznej tzw. Pasji Toruńskiej”. W: *Stare i nowe dziedzictwo Torunia, Bydgoszczy i regionu. II*, redakcja Juliusz Raczkowski, Monika Jakubek-Raczkowska, 123–135. Toruń: TNOiK „Dom Organizatora”, 2020.
- Jakubek-Raczkowska, Monika, Juliusz Raczkowski, i Piotr Oliński. *Księga klasztorów ziemi chełmińskiej*, t. 1: *Chełmno*. Toruń: Towarzystwo Naukowe w Toruniu, Wydawnictwo Naukowe UMK, 2019.
- Jakubek-Raczkowska, Monika, Juliusz Raczkowski, i Tomasz Kowalski. *Średniowieczne malowidła ściennie w kamienicach mieszczzańskich Starego i Nowego Miasta Torunia / Medieval wall paintings in burghers houses of the Old and New Town of Toruń*. Toruń: Towarzystwo Naukowe w Toruniu, 2017.
- Jakubek-Raczkowska, Monika, i Monika Czapska. *Bilde von Prage. Czeska rzeźba kamienna stylu pięknego około 1400 w państwie krzyżackim w Prusach*. Malbork: Muzeum Zamkowe w Malborku, 2020.
- Kalinowski, Lech, i Helena Małkiewicz. „Thorner Glasmalerei des 14. Jahrhunderts”. W: *Sztuka w kręgu zakonu krzyżackiego w Prusach i Inflantach*, redakcja Michał Woźniak, 147–175. Toruń: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Muzeum Okręgowe w Toruniu, 1995.
- Klípa, Jan. „Gesta krásných madon. Poznámky ke kresbě z Erlangen”. W: *Ars linearis IV*, redakcja Alena Volrábová, 4–11. Praha: Národní galerie, 2014.
- Klípa, Jan, i Adam Pokorný. *Ymago de Praga. Desková malba ve střední Evropě 1400–1430*. Praha: Národní galerie, 2012.
- Köllermann, Antje-Fee, i Peter Knüvener. „Die Maler der Goldenen Tafel. Eine Spurensuche”. W: *Die Goldene Tafel aus Lüneburg. Akten des wissenschaftlichen Kolloquiums. Ergebnisband des Forschungsprojektes*, redakcja Antje-Fee Köllermann, Christine Unsinn, 133–168. Hannover–Petersberg: Niedersächsisches Landesmuseum, Michael Imhof Verlag, 2021.
- Kořan, Ivo. „Madona od sv. Jakuba v Toruni”. *Umění* 30, nr 1 (1982): 72–74.

- Krantz-Domasłowska, Liliana, i Jerzy Domasłowski. *Kościół św. Jakuba w Toruniu*. Toruń: Towarzystwo Naukowe w Toruniu, 2001.
- Kruszelnicka, Janina. „Czternastowieczna figura Chrystusa Ukrzyżowanego ze Złotoryi. Cenny nabytek Muzeum Okręgowego w Toruniu”. *Rocznik Muzeum Okręgowego w Toruniu* 7 (1980): 63–77.
- Kruszelnicki, Zygmunt. „XIV-wieczna płyta nagrobna małżonków von Soest w Toruniu”. W: *Studia Pomorskie*, t. 1, redakcja Michał Walicki, 104–148. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1957.
- Kutal, Albert. „Tváře krásných madonn”. *Sborník prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity C*, 1 (1954): 54–65.
- Lipska, Dąbrówka, i Maria Rdesińska. „Wyposażenie kościoła pw. św. Jakuba w Toruniu w XVII i XVIII wieku. Historia i zmiany w koncepcji przestrzeni liturgicznej”. W: *Dzieje i skarby kościoła Świętojakubskiego w Toruniu. Materiały z IV Sesji Naukowej Toruńskiego Oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki, z cyklu Dzieje i skarby kościołów toruńskich, zrealizowanej przy współpracy Biblioteki Uniwersyteckiej UMK w Toruniu, 26–28 października 2009 roku*, redakcja Katarzyna Kluczajd, 289–310. Toruń: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, TNOiK „Dom Organizatora”, 2010.
- Marcinkowski, Wojciech. „Co to jest Piękna Madonna?”. W: *Prawda i twórczość*, redakcja Mateusz Kapustka, 39–53. Wrocław: Wrocławska Fundacja Studentów Historii Sztuki, 1998.
- Mende, Ursula. *Die Türzieher des Mittelalters*. Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1981.
- Michałowski, Ziemowit, Alicja Karłowska-Kamzowa. „Badania konserwatorskie obrazu Madonny z kościoła św. Jakuba w Toruniu”. *Ochrona Zabytków* 33, nr 3 (1980): 232–244.
- Myszka, Łukasz. „Przywileje odpustowe dla dominikanów toruńskich. Przyczynek do dziejów życia religijnego średniowiecznego miasta”. *Nasza Przyszłość* 110 (2008): 329–344.
- Nad slunce krásnější. Plzeňská madona a krásný sloh. Publikace k výstavě*, Západočeská galerie, Pilzno, redakcja Petr Jindra, Michaela Ottová. Plzeň: Západočeská galerie v Plzni / Praha: Katolická Teologická Fakulta Univerzita Karlova, 2020.
- Nowak, Zenon Hubert. „W okresie kryzysu państwa krzyżackiego (1411–1454)”. W: *Historia Torunia*, redakcja Marian Biskup, t. 1: *W czasach średniowiecza (do roku 1545)*, 249–309. Warszawa–Toruń: Instytut Historii PAN, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Towarzystwo Naukowe w Toruniu, 1999.
- Pfeiffer, Götz J. *Die Malerei am Niederrhein und in Westfalen um. 1400. Der Meister des Berswordt-Retabels und der Stilwandel der Zeit*. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2009.
- Pfeiffer, Götz J. „Die Retabelkunst des Meisters des Berswordt-Retabels in Westfalen”. W: *Das Landkirchner Retabel im Schleswig-Holsteinischen Landesmuseum Schloß Gottorf. Retabelkunst um 1400 in Norddeutschland. Akten des internationalen Kolloquiums am 4. und 5. Oktober 2002 in Schleswig, Schloß Gottorf*, redakcja Uwe Albrecht, Bernd Bünsche, 98–112. Kiel: Verlag Ludwig, 2002.
- Pilecka, Elżbieta. „Gotycki krucyfik z ołtarza Świętego Krzyża w kościele św. św. Janów w Toruniu”. W: *Album amicorum. Między Wilnem a Toruniem. Księga pamiątkowa dedykowana profesorowi Józefowi Poklewskiemu*, redakcja Elżbieta Basiul et al., 257–270. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2008.
- Pokorný, Adam. „Appendix. The Master of the Třeboň Altarpiece’s Painting Technique”. W: Jan Royt, *The Master of the Třeboň Altarpiece*, 239–248. Prague: Karolinum, 2014.
- Pokorný, Adam. „Punched Decoration in Bohemian Medieval Panel Paintings”. W: *For the Eyes to Admire. Decorative Technics in Medieval Painting and Sculpture, 14th–16th Centuries*, redakcja Helena Dáňová, Štěpánka Chlumská, Radka Šefců, 31–59. Prague: National Gallery, 2017.
- Pokorný, Adam. „Technika malby českých deskových obrazů 1400–1420”. W: Jan Klípa, Adam Pokorný, *Ymago de Praga. Desková malba ve střední Evropě 1400–1430*, 173–198. Praha: Národní galerie, 2012.
- Příbyl, Stanislav. „Jan z Jenštejna a vizuální a obsahový charakter krásného slohu”. W: *Nad slunce krásnější. Plzeňská adonna a krásný sloh. Publikace k výstavě*, redakcja Petr Jindra, Michaela Ottová, 110–117. Plzeň–Praha: Západočeská galerie v Plzni, Katolická Teologická Fakulta Univerzita Karlova, 2020.
- Raczkowski, Juliusz. *Poliptyk Toruński. Studium zabytkoznawczo-konserwatorskie*. Toruń: Wydział Sztuk Pięknych UMK, 2016.
- Reichel, Eliza. „Die Konstruktion der Goldenen Tafel”. W: *Die Goldene Tafel aus Lüneburg. Akten des wissenschaftlichen Kolloquiums. Ergebnisband des Forschungsprojektes*, redakcja Antje-Fee Köllermann, Christine Unsinn, 198–216. Hannover–Petersberg: Niedersächsisches Landesmuseum, Michael Imhof Verlag, 2021.
- Royt, Jan. *The Master of the Třeboň Altarpiece*. Tłumaczenie Daniel Morgan, Mirka Horová. Prague: Charles University in Prague / Karolinum Press, 2014.
- Rychterová, Paulina. „Konzepte der religiösen Erziehung der Laien in spätmittelalterlichen Böhmen. Einige Überlegungen zur Debatte über die sog. böhmische *Devotio moderna*”. W: *Kirchliche Reformimpulse des 14./15. Jahrhunderts in Ostmitteleuropa*, redakcja Winfried Eberhard, Franz Machilek, 219–238. Köln–Weimar–Wien: Böhlau Verlag, 2006.
- Rzeźba kamienna czeskiego stylu pięknego z lat 1380–1400 na terenie państwa zakonu krzyżackiego w Prusach*.

- Material – technika – styl – funkcja*, redakcja Monika Jakubek-Raczkowska. Malbork–Toruń: Muzeum Zamkowe, Towarzystwo Naukowe w Toruniu, 2022.
- Sinoracka, Katarzyna. „Gotycka Pieta z kościoła p.w. św. Wawrzyńca w Kijewie Królewskim – przyczynek do badań nad warsztatami snycerskimi ziemi chełmińskiej na przełomie XIV i XV wieku”. W: *Dziedzictwo Torunia i ziemi chełmińskiej – odkrycia i reinterpretacje*, redakcja Monika Jakubek-Raczkowska, 33–50. Toruń: TNOiK „Dom Organizatora”, 2021.
- Die Sprache des Materials. Die Technologie der Kölner Tafelmalerei vom „Meister der Heiligen Veronika” bis zu Stefan Lochner*. Köln–München: Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Doerner-Institut, Bayerische Staatgemäldesammlungen, 2013.
- Studníčková, Milada, i Zuzana Všetěčková. „Jan z Jenštejna – zbožný asketa”. W: *Dějiny umění v českých zemích 800–2000*, redakcja Taťána Petrasová, Rostislav Švácha, 242–244. Praha: Arbor vitae, 2017.
- Szmelter, Iwona. „Zagadnienia wielodyscyplinarnych badań i identyfikacji tryptyku *Sąd Ostateczny* z Muzeum Narodowego w Gdańsku jako dzieła Rogiera van der Weyden i Hansa Memlinga”. W: *Sąd Ostateczny Hansa Memlinga. Losy – prawo – symbole*, redakcja Joanna Kamiń et al., 91–131. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2019.
- Tandecki, Janusz. „Rozkwit toruńskiego ośrodka handlowego i produkcyjnego w latach 1350–1411”. W: *Historia Torunia*, redakcja Marian Biskup, t. 1: *W czasach średniowiecza (do roku 1545)*, 167–220. Warszawa–Toruń: Instytut Historii PAN, Uniwersytet
- Mikołaja Kopernika, Towarzystwo Naukowe w Toruniu, 1999.
- Turska, Halina. „Madonna z Dzieciątkiem – feretron”. W: *Ars Sacra. Dawna sztuka diecezji toruńskiej. Wystawa zorganizowana dla uświetnienia obchodów 750-lecia ustanowienia Diecezji Chełmińskiej*, redakcja Michał Woźniak, 43–44. Toruń: Muzeum Okręgowe w Toruniu, 1993.
- Ważny, Tomasz. „Baltic Timber in Western Europe – an Exciting Dendrochronological Question”. *Dendrochronologia* 20, nr 3 (2002): 313–320.
- Ważny, Tomasz. *Dendrochronologia obiektów zabytkowych w Polsce*. Gdańsk: Muzeum Archeologiczne w Gdańsku, 2001.
- Weltsch, Ruben Ernest. *Archbishop John of Jenstein (1348–1400). Papalism, Humanism and Reform in Pre-Hussite Prague*. Hague–Paris: The Hague Press, 1968.
- Zehnder, Frank Günther. *Katalog der Altkölner Malerei*. Köln: Stadt Köln, 1990.
- Zupancic, Andrea. „Der Berswordt-Altar in der Dortmunder Marienkirche”. W: *Der Berswordt-Meister und die Dortmunder Malerei um 1400. Stadtkultur im Spätmittelalter*, redakcja Andrea Zupancic, Thomas Schilp, 69–133. Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte, 2002.
- Zupancic, Andrea. „Eine Dortmunder Malerschule?”. W: *Der Berswordt-Meister und die Dortmunder Malerei um 1400. Stadtkultur im Spätmittelalter*, redakcja Andrea Zupancic, Thomas Schilp, 261–286. Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte, 2002.

SUMMARY

The “Virgin and Child” from the Church of St. Jacob in Toruń in the Light of Recent Research. A Contribution to the Study of the Local Artistic Activity in Toruń ca. 1400 by Juliusz Raczkowski & Monika Jakubek-Raczkowska

Against the background of the surviving paintings dating from the period under the rule of the Teutonic Order, the *Virgin and Child* from the church of St James in Toruń (now the Diocesan Museum in Toruń, inv. no. MDT-M-007) must be seen as a unique example of a Gothic panel painting, referring to the Beautiful Style of Bohemia circa 1400. It was painted in tempera on an oak board, and its author was an expert artist with an individual stylistic manner. In specialist literature, it is dated to between 1430 and 1440 and is considered to be a compulsory work by a master settled in Prussia, who combined elements of Bohemian painting with artistic influences derived from the Netherlands (e.g. Rogier van der Weyden) or from Cologne. In the current study, this identification has been verified on the

basis of comparative research supported by analyses based on non-invasive methods (NIR, UV, XRF, dendrochronology based on macrophotography of annual growth rings) in comparison with the results of instrumental examinations carried out in the 1980s.

The authors indicate all those features of the painting (both stylistic and iconographic ones) that point to its origination from the tradition of Bohemian painting of the first quarter of the 15th century, but they also specify a number of solutions that depart from the Prague typology and find no analogies in it. The latter include the depiction of the Virgin's face: frontally and slightly from above; the arrangement of the body of the Child: laterally and with the legs crossed the left over the right; the Child's gesticulation and expressive facial features; the lack of eye contact with the viewer; the size of the brooch on the Virgin's mantle and the decoration of its lining; the arrangement of the Virgin's hair: pulled back and behind her ears; the absence of decoration on the hem and the surface of her *maphorion*. Drawing on the results of technological research on Bohemian painting, especially the studies by Adam Pokorný, the authors compare the workshop of the *Virgin and Child* painter with painting techniques used in the Bohemian Beautiful Style, finding similarities (the painterly preparation of the painting's reverse, the preparatory drawing reinforced with a burin, the manner of applying paint and glaze layers, limited areas of oil underpainting in lead white, the use of oil binder in the deeper layers of paint, the manner of depicting halos), as well as certain differences (a dissimilar type of primer, non-standard pigments, such as the lead-tin yellow and orpiment). This indicates that the artist in question was familiar with Bohemian painting and had first-hand knowledge of current solutions, but also that he worked in a certain isolation, modifying the painting's conception and the technical aspects of its execution. Dendrochronological analyses made it possible to confirm the earlier assumptions regarding the works' local provenance (the support boards made of oak felled in the vicinity of Toruń) and verify its dating to about 1410 (the felling of the tree: 1404, preparation of the support: at least +2 years). The work is contemporaneous with works dating from the first quarter of the 15th century already indicated as the possible models for it (depictions of the Virgin Mary from Zlatá Koruna, Svojšin, Lnáře, and the Prague cathedral of St. Vitus). The artist drew on this tradition, but did not imitate it. The possibility of influences derived from the works of Rogier van der Weyden or Jan van Eyck must be rejected. Using the comparative analysis, influences flowing from Westphalian and Northern Rhineland painting circles were also rejected.

The authors also discuss the issue of the painting's provenance, compile confirmed facts from its history (first recorded in the sources in 1817, in the altar of St Michael the Archangel in the Toruń church of St James), as well as delineate the sequence of its transformations (repainting, cutting down to an oval form, mounting in a Rococo frame, application of votive crowns). In addition, the authors reject as unfounded the description of the work as a *feretrum* (a portable painting used for processional purposes), which is found in specialist literature. In their opinion, the Gothic painting was most likely adapted to crown a cartouche

altar, now unknown. They also revise various suppositions as to the painting's origin, pointing, following Jerzy Domański, to a possible connection with the Cistercian-Benedictine church of the Holy Cross (consecrated in 1410) and to the painting's conjectured cult function in connection with an altar.

In the light of this research, the *Virgin and Child* from the church of St James is one of the older examples of good quality painting in the Teutonic State in Prussia; endowed with a distinctly individual, local character, it constitutes a unique proof of the technical capabilities and the artistic rank of painting workshops active there at the beginning of the 15th century. It stands not at the end, but at the threshold of the history of Pomeranian artists' experience with the Bohemian Beautiful Style; it attests to the potential of the local artistic environment, as well as to the religious needs and aesthetic sensitivity of the recipients in the pre-Grunwald period of the church reform in Prussia. It is also an important document of the apogee of Toruń's economic and cultural development around 1400. Moreover, following Jan Klípa's view, it can be considered an important element in assessing the demand for paintings from Bohemia, the *imagines de Praga*, which spread by means of importation and were often reworked and reproduced locally.

BIOGRAPHICAL NOTES

Juliusz Raczkowski is a historian of art, a professor of the Nicolaus Copernicus University in Toruń, employed at its Faculty of Fine Arts. His research interests focus on the art of the Teutonic State in Prussia in the context of its semantics and its links with European art. He is particularly interested in the issues of research on the assessment and conservation of medieval artworks, as well as the study of materials applied therein, as analysed by means of, among others, the tools provided by non-invasive examination methods.

Monika Jakubek-Raczkowska is a historian of art, a professor of the Nicolaus Copernicus University in Toruń, employed at its Faculty of Fine Arts. Her research focuses on Gothic art; her special scholarly interest is the post-Teutonic State region as seen against the background of European art and artistic phenomena in the late 14th and early 15th century. She researches the manuscript legacy of the Middle Ages, as well as the connections between the medieval art and religiosity.

NOTY BIOGRAFICZNE

Juliusz Raczkowski – historyk sztuki, profesor Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, zatrudniony na Wydziale Sztuk Pięknych. Zainteresowania badawcze koncentruje na sztuce państwa zakonnego w Prusach w kontekście jej semantyki

i powiązań ze sztuką europejską. Przedmiotem jego szczególnych zainteresowań są zagadnienia zabytkoznawcze, konserwatorskie i materiałoznawcze sztuki średniowiecznej, analizowane m.in. z wykorzystaniem instrumentarium tzw. badań nieniszczących.

Monika Jakubek-Raczkowska – historyk sztuki, profesor Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, zatrudniona na Wydziale Sztuk Pięknych. Prowadzi badania nad sztuką gotycką ze szczególnym uwzględnieniem regionu pokrzyżackiego na tle sztuki europejskiej oraz zjawisk artystycznych przełomu XIV i XV w. Zajmuje się spuścizną rękopiśmienną doby średniowiecza, jak też związkami między średniowieczną sztuką i religijnością.