

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Wydział Sztuk Pięknych

WIKTOR BINNEBESEL

**PÓŻNOGOTYCKA RZEŻBA SNYCERSKA NA DAWNEJ ZIEMI
CHEŁMIŃSKIEJ PO 1466 ROKU**



TOM III – CZ. 2

Rozprawa doktorska w dziedzinie nauk humanistycznych
w dyscyplinie nauk o sztuce

Promotor:

Dr hab. Juliusz Raczkowski, prof. UMK

TORUŃ 2025

Skrzydło ołtarzowe, nieznany warsztat lokalny – brodnicki (?), k. XV w.

Wymiary: 144 × 77,5 × 0,7 cm¹.

Lokalizacja: Muzeum Narodowe w Gdańsku (nr inw. MNG/SD/455/M).

Technika wykonania: tempera² i złocenia na drewnie. Pole obrazowe złożone z przynajmniej 3 pionowych desek oraz jednej poziomej, u dołu. Drewno i poszczególne pigmenty nie były badane.

Opis

Zarówno awers jaki rewers skrzydła podzielone na dwie kwatery o kształcie zbliżonym do kwadratu. Na awersie dwa przedstawienia malarskie: Adoracja Dzieciątka (u góry) oraz Koronacji Marii (u dołu), oddzielone wąskim złożonym pasem ornamentu. Tonacja ciepła, z tendencją do linearyzmu, z wykorzystaniem intuicyjnych, niekonsekwentnych skrótów perspektywicznych i budowaniu głębi przez kulisowy układ elementów; zbliżony typ uproszczonej, idealizowanej urody – oczy o podpuchniętych powiekach, o wykroju sierpowatym; proporcje postaci zaburzone – duże głowy, wąskie ramiona, zaburzone proporcje rąk; uproszczony modelunek światłocieniowy.

Adoracja Dzieciątka: Kompozycja statyczna – dominują rytmiczne piony. Scena umiejscowiona w otwartej stajni o części drewnianej oraz kamiennej. Na pierwszym planie klęcząca, długowłosa Maria, zwrócona *en trois quarts* w swoją lewą stronę o rękach złożonych na piesiach. Odziana w białą suknię, z obfitym, granatowym płaszczem. Wokół głowy delikatny, złoty nimb. U stóp Marii, na brokatowej tkaninie rozpiętej przez dwójkę ukazanych profilami aniołów w diakońskich szatach, spoczywa nagie, drobne Dzieciątko otoczone złotą glorią promienistą. Powyżej Dzieciątka frontalnie ukazany w półpostaci Anioł. Na drugim planie, z prawej strony Marii, nieco za nią, ukazany św. Józef, zwrócony plecami do Marii, zajmując się podtrzymaniem ognia w palenisku. Odziany w czerwoną szatę z kapturem. W prawej części pola obrazowego daleki pejzaż górski z widoczną panoramą miejską.

Koronacja Marii: Kompozycja statyczna – osiowa. Scena umiejscowiona w kamiennej, otwartej, architektonicznej „pergoli” o cechach późnogotyckich. Na pierwszym planie, w osi klęcząca, długowłosa Maria o złożonych w modlitewnym geście dłoniach, w obszernym, granatowym płaszczu, zwrócona w prawą stronę, profilem. Nieco głębiej, po obu stronach zasiadają Bóg Ojciec z globem na kolanach – po lewej, oraz Chrystus z zamkniętą księgą, po prawej. Odziani w czerwone płaszcze. Zwrócenie *en trois quarts* do centrum. Prawicami podtrzymują wysoką koronę w osi przedstawienia. W tle brokatowa tkanina o wielkim raporcie. W osi powyżej Gołębica Ducha Świętego.

¹ Mellin 1975.

² Jakubek-Raczkowska 2007, nr kat. 43, s. 100.

Rewers: pierwotnie w większości złożony i podzielony w poprzek na dwie równe strefy – w każdej z nich umieszczane były po trzy niezachowane rzeźby (najpewniej Apostołów) – widoczne och obrysy w niezłożonym gruncie.

Stan zachowania

Awers – dobry. Widoczne drobne spękania wzdłuż krawędzi desek stanowiących podobrazie. Rama wtórna. Rewers – zły. Znaczne ubytki złocień oraz gruntu. Widoczne okrągłe otwory umieszczone w górnej części obrysu niezachowanych postaci (wtórne?).

- 1909 r. – „odnowione przez Arthura Fahlberga”³.
- W 1925 r. ramy skrzydła określono jako wtórne⁴.
- Po 1961 r. (Pracownia Konserwatorska MNG) – prace o charakterze zabezpieczającym⁵.
- W 1975 r. opisany jako: „prawie całkowite zniszczenie rewersu skrzydła; malowidła – ubytki, wykruszenia, zabrudzenia, pęcherze warstwy mal.”⁶.
- W II 1982 r. opisany jako: „Liczne uszkodzenia warstwy malarskiej: ubytki, wykruszenia, pęcherze; powierzchnia obrazu zabrudzona występują ślady poprzednich konserwacji (kitowania i punktowania) oraz rekonstru [strona uszkodzona]. Część wykruszeń zabezpieczona woskiem. Na odwrociu zachowane są jedynie duże fragmenty gładkiego, złożonego tła”⁷.
- II 1982⁸–VIII 1983 r.⁹ (PP PKZ Gdańsk) – prace konserwatorskie¹⁰ o bliżej nieznanym zakresie.

Proweniencja / Historia zabytku

Dzieło stanowiło pierwotnie skrzydło ołtarza szafiastego, zapewne tryptyku. Po raz pierwszy wzmiankowane w 1925 roku¹¹. Znajdowało się wówczas w zbiorach malborskiego zamku (nr inw. 802). Ekspozowane było w południowych izbach gościnnych tzw. Zamku Wysokiego¹². Jego pochodzenie zostało określone jako Nieżywieć „Powiat Brodnica, Prusy Zachodnie”. Skrzydło miało służyć tam „jako blat do stołu ogrodowego”. W 1903 r. włączone zostało do zbiorów malborskich. Już wówczas uchodziło za element pochodzący z nieżywieckiej świątyni¹³. W Malborku doczekało zapewne końcówki działań wojennych – zapewne zostało ewakuowane. Dnia 30 IX 1961 r. zostało przekazane ze składnicy Muzealnej w Sopocie do Muzeum w Gdańsku¹⁴.

³ **Sprawozdanie Malbork 1925**, nr kat. 4, s. 8 (s. 422).

⁴ **Tamże**.

⁵ **Mellin 1975**.

⁶ **Tamże**.

⁷ **AMNG**, sygn. KR-3902, Protokół zdawczo-odbiorczy z dn. 8 II 1982 r.

⁸ **Tamże**.

⁹ **AMNG**, sygn. KR-3902: Protokół zdawczo-odbiorczy nr 34/83 z dn. 11 VIII 1983 r.

¹⁰ **Mellin 1975**.

¹¹ W 1891 r. w zbiorach nieżywieckiego plebana odnotowano „ein auf Holz (Kreidegrund) gemaltes Christusbild in alterthümlicher Auffassung (Rheinland?)” jednak jest mało prawdopodobne, by mogło chodzić o omawiane skrzydło (**Heise 1891**: s. 389).

¹² **Sprawozdanie Malbork 1925**, nr kat. 4, s. 8 (s. 422).

¹³ **Tamże**: „przy odnawianiu ołtarzy w XVIII wieku wycofane z użycia”. Inaczej jedynie u **Jakubek-Raczkowska 2007**, nr kat. 43, s. 100: „z kościoła w Nieżywieciu (pow. Człuchowski)”.

¹⁴ **Mellin 1975**. Wg. **Jakubek-Raczkowska 2007**, nr kat. 43, s. 100 w zbiorach MNG od 1981 roku.

Zabytek pochodzi zapewne ze wzmiankowanej dwukrotnie w osiemnastowiecznych wizytacjach w nieżywieckiej świątyni nastawy ołtarzowej poświęconej NMP¹⁵. W jej korpusie opisane zostały rzeźby Marii i św. Jana Ewangelisty, na skrzydłach zaś rzeźbione postacie 12 Apostołów – ślady po 6 ich przedstawieniach widoczne są na rewersie skrzydła¹⁶ (por. **nr kat. 55**).

Datowanie i atrybucja

Datowane różnie – na po 1466 r.¹⁷, 4. ćw. XV w.¹⁸, k. XV w.¹⁹, ok. 1500 roku²⁰. W 1925 r. zwrócono uwagę na podobieństwo ze szwabskim malarstwem tablicowym. Wykonana miała zostać na ziemi chełmińskiej²¹. Mellin przyjęła miejsce powstania jako Niderlandy lub Pomorze – Mistrz pod wpływem niderlandzkim²². Według Jakubek-Raczkowskiej wykonał je nieokreślony warsztat lokalny pod wpływem niderlandzkim. Badaczka podkreśliła prowincjonalne wykonanie dzieła²³.

Jeśli faktycznie skrzydło pochodziło pierwotnie ze źródłowo uchwytnego w Nieżywieciu tryptyku, zabytek należy rozpatrywać jako dzieło lokalne – może brodnickie, które w rzeźbie charakteryzowało się raczej prowincjonalnym charakterem – por. **nr kat. 55**.

Źródło archiwalne:

AMNG, sygn. KR-3902, Protokół zdawczo-odbiorczy z dn. 8 II 1982 r.; AMNG, sygn. KR-3902: Protokół zdawczo-odbiorczy nr 34/83 z dn. 11 VIII 1983 r.

Bibliografia:

Sprawozdanie Malbork 1925, nr kat. 4, s. 8–9 (s. 422–423), il. 5, s. 13 (s. 428); **Mellin 1975**; **Domasłowski 1990b**, s. 161; **Jakubek-Raczkowska 2007**, nr kat. 43, s. 100–101.

¹⁵ Pochodzenie z tej samej nastawy co rzeźby Madonny oraz św. Jana Chrzciciela w 1990 r. zasugerował już Domasłowski, opisując skrzydło jako obiekt zaginiony (**Domasłowski 1990b**, s. 161).

¹⁶ Pierwotną obecność rzeźb na rewersie po raz pierwszy zasugerowano w AMNG, sygn. KR-3902, Protokół zdawczo-odbiorczy z dn. 8 II 1982 r.

¹⁷ **Sprawozdanie Malbork 1925**, nr kat. 4, s. 13 (s. 428).

¹⁸ **Jakubek-Raczkowska 2007**, nr kat. 43, s. 100–101.

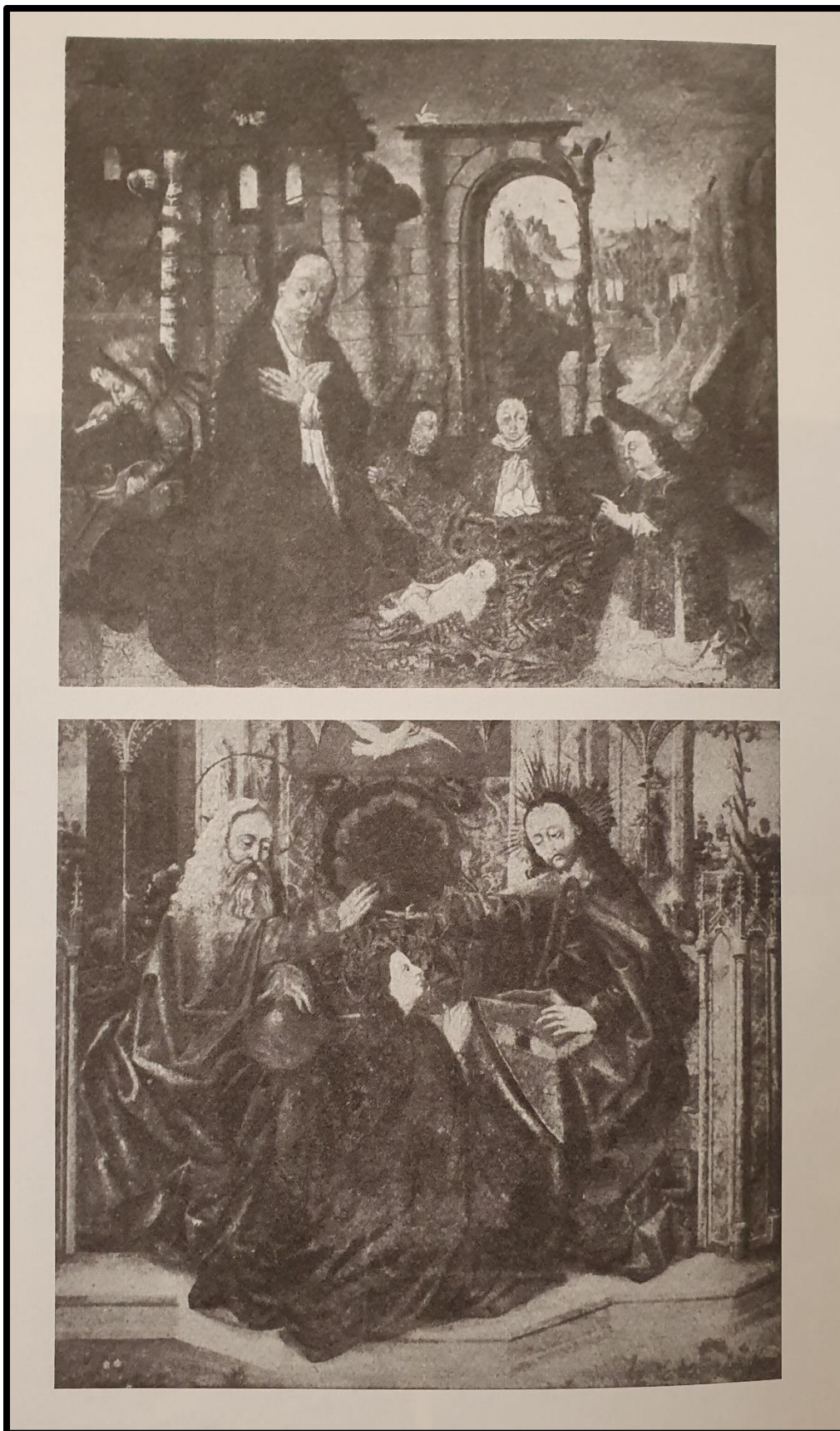
¹⁹ **Domasłowski 1990b**, s. 161.

²⁰ **Mellin 1975 (Skrzydło)**.

²¹ **Sprawozdanie Malbork 1925**, nr kat. 4, s. 8–9 (s. 422–423): „Przypomina szwabskie obrazy tablicowe z połowy XV wieku, ołtarz należy jednak datować dopiero na czas po drugim pokoju toruńskim (1466), Malarz był w każdym razie mieszkańcem ziemi chełmińskiej, ale nie można dokładniej ustalić miejsca jego zamieszkania, ponieważ zachowało się zbyt mało innych dzieł malarskich jako materiał porównawczy”.

²² **Mellin 1975 (Skrzydło)**.

²³ **Jakubek-Raczkowska 2007**, nr kat. 43, s. 100–101: Awers pierwotnie rzeźbiony; „rażą nieudolne skróty perspektywiczne oraz anachroniczny sposób kulisowego budowania przestrzeni, a zdobycze modelunku światłocieniowego czy perspektywy powietrznej noszą cechy maniery warsztatowej. Wzorce obrazowe – niewykluczone, że przekazane poprzez grafikę – uległy tutaj uproszczeniu do postaci prowincjonalnej, za czym przemawia też temperowa technika wykonania”.



57–1. Skrzydło ołtarzowe (Nieżywieć, k. św. Jana Chrzciciela, ob. MNG), fot. za **Sprawozdanie Malbork 1925**, il. 5, s. 13 (s. 428).



57-2. Skrzydło ołtarzowe (Nieżywieć, k. św. Jana Chrzciciela, ob. MNG), fot. za **Mellin 1975**



57-3. Skrzydło ołtarzowe (Nieżywiec, k. św. Jana Chrzciciela, ob. MNG), fot. W. Binnebesel 2024



57–4. Skrzydło ołtarzowe (Nieżywieć, k. św. Jana Chrzciciela, ob. MNG) – odwrocie, fot. ze zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku

Ostatnia Wieczerza, warsztat nieznany – południe Rzeszy, pocz. XVI w.

Wymiary: 57,5 × 49 × 6 cm.

Lokalizacja: Muzeum Diecezjalne w Pelplinie (nr inw. nr 2/II).

Technika wykonania: Relief, dość płytki, wykonany z trzech łączonych pionowo fragmentów drewna (od tyłu widoczne klejenie); osobno opracowana niezachowana prawa dłoń Chrystusa. Z tyłu płaski. Półpostacie siedzące za stołem, na drugim planie opracowane. Na czubku głowy Chrystusa widoczne dwa otwory – jeden o Ø ok. 0,6, drugi ok. 0,5 cm. Drewno oraz warstwy technologiczne nie były przebadane.

Opis

Bryła rozczłonkowana. Kompozycja dynamiczna, dążąca do symetrii, o obrysie poziomego, prostokąta, zbliżona do kwadratu; wielopostaciowa, osadzona przy długim zastawionym stole, nakrytym białym obrusem. Postacie o mocno zachwianych proporcjach: duże głowy, drobne krótkie korpusy oraz nogi, ręce o masywnych dłoniach, postaci na pierwszym planie zbyt długie, u postaci za stołem krótkie. Kompozycja osadzona na niskiej plinicie. Przed stołem, na prostych ławach (skrzyniach?) zasiada pięcioro Apostołów – trzech po lewej, dwóch po prawej. Siedzący skrajnie od zewnątrz oraz od wewnątrz zwrócenie ku środkowi kompozycji, profilem – po prawej od wewnątrz, w czerwonej szacie i z trzosem w ręku, którego ramię przewieszony przez szyję zasiada Judasz. Po środku lewej grupy zasiada Uczeń upozowany plecami. Niemal w osi, za stołem siedząca frontalnie postać Chrystusa udzielającego pierwotnie zapewne Komunii Judaszowi (prawa dłoń Chrystusa niezachowana). Na stole przed Chrystusem widoczna głowa oraz ramię śpiącego Ucznia. Postać Jezusa flankują dwie trójki Apostołów – w każdej po dwóch widocznych w półpostaci oraz jednym, którego widoczna jest jedynie głowa – po środku każdej z grup. Postacie o zróżnicowanych typach twarzy, szatach i fryzurach.

Stan zachowania

Drewno silnie uszkodzone przed drewnojadą – widoczne liczne otwory wylotowe, oraz otwarte chodniki żerne; widoczne spękania, szczególnie na styku klocków; brak prawej dłoni Chrystusa, lewej części siedzącego skrajnie po lewej stronie Chrystusa apostoła w zielonkawej szacie oraz części talerzy na stole. Lewy skrajny klocek mocno pęknięty od dołu; w osi środkowego, od dołu widoczny wtórny klinowy flek drewniany. W osi przedstawienia okrągły otwór przewiercony na wylot. Tył głowy Chrystusa od tyłu ścięty. Stan zachowania polichromii zły. Liczne przetarcia, odpryski, ubytki polichromii i gruntu; w wielu miejscach widoczne gołe drewno.

- Według autorki karty naukowej z MDP relief był poddany renowacji przed r. 1939²⁴.

²⁴ Todoroska 1987 (Ostatnia Wieczerza).

- 1967–1973 – Lesław Szolginia (Świecie n. Wisłą) – „usunięcie przemałówek [?] i uzupełnień snycerskich łącznie z XX- wieczną obudową skrzynkową. Zabezpieczenie resztek pierwotnej polichromii, dezynsekcja, uzupełnienie ubytków w podstawie i sklejenie trzech spojeń drewna, impregnacja i werniksowanie, dorobiono profilowy gzyms – wspornik”²⁵.
- W 1987 r. określony jako: „Drewno silnie spękane, głęboko drążone przez drewnojadą, drobne ubytki: brak prawej dłoni Chrystusa, dwóch talerzy, odtrącony fragment postaci po prawej stronie tablicy, w II planie, na skraju. Polichromie pierwotne, silnie spękane, wytarte. Dwa pionowe spojenia drewna na odwrocie zabezpieczone współcześnie”²⁶.
- II–III 2004 – Tatiana Srokowska (Gdańsk) – oczyszczenie z zabrudzeń powierzchniowych, impregnacja (Paraloid B-72)²⁷.

Proweniencja / Historia zabytku

Pochodzenie reliefu nie jest znane. Jego forma wskazuje na pochodzenie ze skrzydła nastawy ołtarzowej. Do prac konserwatorskich z l. 1967–1973 funkcjonowała w „XX- wiecznej obudowie skrzynkowej”²⁸.

Po raz pierwszy odnotowany w 1891 r. jako element zbiorów ks. Hundsdorfa – proboszcza w Nieżywieciu²⁹. Nie można wykluczyć, że obiekt ten został nabyty przez plebana na rynku antykwarycznym i nawet nie pochodzi z terenów dawnego Państwa zakonnego w Prusach. Przed 1983 r. obiekt najpewniej został przejęty przed diecezjalnego konserwatora zabytków – ks. Liedtkego, ponieważ w lutym tego roku został przez niego przekazany do MDP jako depozyt³⁰. Dnia 16 XII 2010 r. miał zostać, jak głosi dopisek na karcie naukowej wypożyczona do Warszawy³¹ – nie są znane żadne szczegóły.

Datowanie i atrybucja

Datowany na przełom XV i XVI w.³², pocz. XVI w.³³, 1. ćw. XVI w.³⁴ oraz ogólnie na XVI stulecie³⁵. Przez Heisego uznany za dzieło szwabskie³⁶, co za nim powtórzyła Todorowska³⁷ oraz Ciecholewski³⁸, z czym nie zgodził się Woźniński³⁹.

Relief nie posiada analogii w regionie. Pewne podobieństwo w kształtowaniu typów głów (fryzur, zarostu) widoczne jest w reliefie Ostatniej Wieczerzy ze zbiorów MNW (nr inw. Śr.418 – il. 461). Niewykluczone, że pochodzi z południowych rejonów Rzeszy – analogiczne opracowanie charakterystycznych głów, zarostów i włosów wykazują figurki Apostołów

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże.

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże.

²⁹ Heise 1891, s. 389 „eine geschnitzte farbig behandelte Darstellung des hl. Abendmahls”.

³⁰ Todorowska 1987 (Ostatnia Wieczerza).

³¹ Tamże. Według informacji od Zofii Herman, dzieło nie znajdowało się wówczas w MNW.

³² Tamże.

³³ Ciecholewski 2000, s. 164.

³⁴ Woźniński 1996, nr kat. 336, s. 583.

³⁵ Heise 1891, s. 389.

³⁶ Tamże.

³⁷ Todorowska 1987 (Ostatnia Wieczerza).

³⁸ Ciecholewski 2000, s. 164.

³⁹ Woźniński 1996, nr kat. 336, s. 583.

wykonane w Ingolstadt ze zbiorów BNM (il. 463).

Źródła archiwalne:

Brak.

Bibliografia:

Heise 1891, s. 389; Todoroska 1987 (Ostatnia Wieczerza); Wosiński 1996, nr kat. 336, s. 583, il. 640; Ciecholewski 2000, s. 164.



58–1. Ostatnia Wieczerza (Nieżywiec, k. św. Jana Chrzciciela, ob. MDP), fot ze zbiorów MDP



58-2 . Ostatnia Wieczerza (Nieżywieć, k. św. Jana Chrzciciela, ob. MDP), fot. W. Binnebesel 2022

Krucyfiks, warsztat nieznany, 1. ćw. XVI w. (?)**Wymiary:** nieznane**Lokalizacja:** obiekt zaginiony**Technika wykonania:** „Drewno nieokreślonego gatunku, figura pełna, polichromia”⁴⁰.**Opis**

—

Stan zachowaniaW 1996 r. określony jako: „Drobne ubytki formy, krzyż nowy, polichromia wtórna”⁴¹.**Proweniencja / Historia zabytku**

Pochodzenie obiektu nieznane. Rzeźba odnotowana jedynie przez Wozińskiego. Wzmianka nie zawiera żadnych szczegółów – ani dokładnej lokalizacji, ani opisu, ani wymiarów⁴². Podczas kwerendy zabytkoznawczej w Nieżywieniu nie natknięto się na żaden późnogotycki krucyfiks.

Datowanie i atrybucja

Według Wozińskiego powstał w nieokreślonym warsztacie w 1. ćw. XVI wieku⁴³. Zważywszy na brak znanych fotografii rzeźby, nie sposób cokolwiek stwierdzić na temat datowania i atrybucji.

Źródło archiwalne:

Brak.

Bibliografia:**Woziński 1996**, nr kat. 335, s. 583 – 1. ćw. XVI w., warsztat nieokreślony.⁴⁰ **Woziński 1996**, nr kat. 335, s. 583.⁴¹ **Tamże**.⁴² **Tamże**.⁴³ **Tamże**.

Grupa Ukrzyżowania, nieznany warsztat lokalny, k. XV w. (?)

- a) Krucyfiks
- b) Maria Bolesna
- c) Św. Jan Ewangelista

Wymiary:

- a) 156 × 144 × 28 cm
- b) 160 × 44 × 36 cm
- c) 162 × 45 × 38 cm

Lokalizacja: Kościół par. pw. św. Tomasza Apostoła w Nowym Mieście Lubawskim – w niszy przy pn. ścianie, drugiego od wsch. przęsła nawy pn.

Technika wykonania: Rzeźby snycerskie, polichromowane, pełnoplastyczne, opracowane z wszystkich stron, przeznaczone do oglądu frontального. Bryła zwarta. Opracowane w drewnie lipowym⁴⁴. Główny zręby rzeźb opracowane w pojedynczych blokach drewna – osobno wykonane ręce Chrystusa. Zaprawa kredowo-klejowa o grubości 0,3–0,6 mm, oryginalna laserunkowa polichromia temperowo-olejna, złączenia (ob. niewidoczne) złotem dukatowym na czerwonym pulmencie⁴⁵.

a) „grunt twardy, trzymający się podłoża. Drewno miejscami wyklejone płótnem (na piersiach, nogach oraz na złączeniu rąk z korpusem). [...] Na całej powierzchni gruntu występuje podmalówka koloru pomarańczowego (tempera). Karnacja sinoróżowa, malowana laserunkowo, modelowana głównie na twarzy. Na nogach plastycznie modelowane żyły (grubsze nałożenie farby i czarny rysunek). [...] Na czole, rękach, stopach i piersi spływy krwi, malowane impasto. W technice laserunkowej (temperowo- olejnej) wykonane są także: białe perizonium, zielona korona cierniowa oraz ciemnobrązowe włosy”⁴⁶.

b) „Podłoże miejscami (podstawa, odwrocie, chusta, ręce) wyklejane płótnem. Na twarzy i dłoniach występuje podmalówek pomarańczowy. Na uwagę zasługuje fakt, że rzeźba – na zewnątrz pełnoplastyczna – wewnątrz jest pusta. Plecy Marii wyrzeźbiono w desce, którą przymocowano kołkami do całości, oklejono płótnem, zagruntowano i pomalowano”.

c) „Podłoże na odwrocie, na prawej dłoni i piersi wyklejane płótnem. Na powierzchni gruntu występuje podmalówek pomarańczowy (tempera). Figura wewnątrz pusta; plecy wyrzeźbione w desce, którą przymocowano kołkami do całości, oklejono płótnem, zagruntowano i pomalowano”⁴⁷.

Opis

- a) Chrystus ukazany jako brodaty, długowłosy mężczyzna o szczupłej budowie ciała, z koroną cierniową na głowie, rozpięty na brązowym krzyżu łacińskim, z titulusem. Wyprostowany, przylegający do pionowej belki korpus zawieszony na mocno naprężonych, wyprostowanych i skierowanych diagonalnie, nieznacznie ku górze ramionach. Układ postaci statyczny. Głowa przechylona nieznacznie na prawą stronę, kolana nieco ugięte. Proporcje zaburzone – duża głowa, ramiona wąskie, ręce chude, korpus wąski, zbyt wyciągnięty, nogi krótkie. W biodrach wąskie, białe perizonium, którego jedna z pól opada

⁴⁴ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 19, s. 93.

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ Tamże, s. 93–94.

krótko między udami, druga na prawym boku. Na głowie brązowa korona cierniowa o formie torusa z gęsto zaplecionych, niejako spiralnie zwiniętych gałązek, z plastycznymi cierniami. Palce dłoni przykurczone. Usta otwarte, ukazujące górny rząd zębów. Oczy niemal całkiem zamknięte. Nogi ustawione równolegle, z niewielkim odstępem pomiędzy nimi. Stopy skierowane do wewnątrz, z prawą na wierzchu. Widoczna dążność do oddania pewnych szczegółów anatomicznych – zapadnięty brzuch z widocznymi mięśniami uwidacznia dolny ostrołuczny obrys kosza klatki piersiowej, widoczne zarysy mięśni i ścięgien, sutki i pępek opracowane rzeźbiarsko. Rana w prawym boku opracowana rzeźbiarsko. Na ciele stróżki krwi opracowane malarsko. Włosy brązowe, lekko falowane, opadające na plecy i pojedynczym pasmem na prawe ramię. Opracowane w zwartym bloku, jedynie powierzchniowymi, lekko meandrującymi nacięciami. Broda krótka, o dwóch szpicach zakończonych dwiema wolutkami. Twarz pociągła, niemal prostokątna w grymasie bóleści. Czoło niskie, wąskie, oczy duże, osadzone szeroko i głęboko. Powieki zmarszczone. Zewnętrzne kąciaki oczu opadają. Nos długi, bardzo wąski, prosty. Usta duże. Widoczne prawe ucho odstające, osadzone nisko.

- b) Maria ukazana jako kobieta w średnim wieku. Posadowiona na wysokiej, brązowej plincie o formie kwadratu o ściętych narożnikach. Proporcje ciała zaburzone – korpus drobny i wąski, ręce długie, duża głowa osadzona na długiej szyi. Odziana w luźną, wykładającą się na plincie czerwoną suknię o długich rękawach. Na ramionach niebieski płaszcz, z czerwonym podbiciem. Na głowie wąska, ciemna opaska oraz biały welon osuwający się z czubka głowy, opadający na ramiona i piersi.

Upozowana prosto, zwrócona nieznacznie w swoją lewą stronę, w lekkim wykroku – prawa noga wysunięta. Lewa ręka, niemal całkiem przykryta lewą połą płaszcz, złożona na piersi, prawa ręka bliski biodra trzyma kraniec lewej poły płaszcz przerzuconej na prawą stronę. Prawa poła zakrywając niemal całą prawą rękę opada wzdłuż ciała zasłaniając prawe kolano.

Fałdy dość drobne, łamane ostro, o wąskich grzbietach. Twarz owalna, szczupła. Czoło wysokie, wypukłe. Oczy duże, osadzone pod łukami brwiowymi o kształcie miaml wycinku koła, dość szeroko i głęboko, lekko przymknięte. Pomiedzy powiekami wykrój wrzecionowaty. Nos wąski, długi, szpiczasty. Usta czerwone, zamknięte, plastyczne. Na brodzie dziurka. W zewnętrznych kąciakach oczu widoczne zmarszczki mimiczne. Włosy brązowe, na czubku głowy proste, po bokach falowane, z przedziałkiem po środku. Falowane boki o masywnym wolumenie, blokowe, rozrzeźbione jedynie po powierzchni meandrującymi nacięciami.

- c) Ewangelista ukazany jako młody mężczyzna, o długich, opadających na plecy włosach. Figura posadowiona na wysokiej, zielonej plincie o kształcie prostokąta o ściętych narożach, od góry fazowana. Proporcje ciała zaburzone – korpus drobny, wąski i krótki, ręce długie, duża głowa. Odziany w sięgającą kostek, luźną zieloną tunikę o długich rękawach. Na ramionach czerwony, krótki płaszcz o niebieskim podbiciu, spięty na prawym ramieniu trzema guzikami.

Ukazany dość sztywno, korpus i głowa zwrócone częściowo w jego lewą stronę. Upozowany w nielogicznym wykroku – stopu w tej samej linii, kolano lewej nogi zgięte.

Prawa ręka zgięta w łokciu, wzniesiona do góry na wysokość ramion. W lewej dłoni ciemnobrązowa księga w oprawie sakwowej.

Prawa poła płaszcz opada, ginąc za plecami. Lewa poła przerzucona na drugą stronę, przez prawy łokieć, zgrywając niemal cały korpus. Fałdy łamane ostro, o obłych grzbietach. Włosy brązowe, rozrzeźbione w formie małych, dość plastycznych pukielków. Twarz pociągła, niemal prostokątna. Czoło niskie. Brwi wydatne, zmarszczone – mocno opracowane rzeźbiarsko na kształt litery M – w grymasie cierpienia. Oczy duże, przymknięte, osadzono głęboko i szeroko. Zewnętrzne kąci opadające. Nos długi, prosty, wąski i spiczasty. Usta czerwone, wydatne, Policzki nieco zapadnięte, podbródek podwójny.

Stan zachowania

Zły – na powierzchni rzeźb widoczne bardzo liczne spękania, odspojenia i ubytki polichromii i gruntu, drewno spękane. Rzeźby zabrudzone.

- Według Pospiesznej, powołującej się na Heisego, rzeźby miały zostać odnowione w l. 1712–1713 – w inwentarzu tym nie ma jednak mowy o takich pracach⁴⁸.
- Z 1921 r. pochodzi ogólna wzmianka, dotycząca średniowiecznych rzeźb z kościoła, wskazująca na nienajlepszy stan zachowania – „Także ołtarze i rzeźby średniowieczne należy oddać w fachowe ręce celem restauracji”⁴⁹.
- W 1971 r. określony jako: „Niewłaściwa polichromia – farba brunatna, zacierająca kontury, pod dość grubą jej warstwą widoczne ślady toczenia drewna przez owady, pęknięcia, niewłaściwe umieszczenie ławki stojącej w nawie pn. Zasłaniają dół rzeźb, obiekt należy niezwłocznie przebadac/najprawdopodobniej pod warstwą brunatnej farby zachowana stara polichromia/, poddać właściwej konserwacji, po której pasję wyeksponować/może prezbitarium?”⁵⁰.
- 1972 r. (pracowania konserwatorska MOT) – prace konserwatorskie:
 - a) „przeprowadziła konserwator mgr Anna Fedorcio. Usunięto przemalowania; złożono kity trocinowe (vinoflex) i kredowe; założono grunty kredowo-klejowe; przeprowadzono punktowanie (tempera, olej); wykonano scalenie kolorystyczne większych płaszczyzn (tempera, olej) założono werniks matowy”⁵¹. „Rzeźba przed konserwacją była przemalowana dwukrotnie w następujących kolorach: karnacja – różowa (tempera, olej), sinobeżowa (olej); perizonium – złote z podbiciem niebieskim, brąza z podbiciem niebieskim; włosy i korona ciemniowa—ciemnobrązowe (przemalowane dwukrotnie)”⁵².
 - b) „przeprowadziła konserwator mgr Danuta Kowalewska. Zakres prac konserwatorskich: zaimpregnowano podstawę figury; usunięto przemalowania założono kity trocinowe oraz kity i grunty kredowo-klejowe; przeprowadzono scalenie kolorystyczne większych płaszczyzn (tempera i olej); wykonano punktowanie (tempera i olej); założono werniks matowy”⁵³. „Podczas konserwacji [...] odkryto autentyczną polichromię, wykonaną w

⁴⁸ Pospieczna 2010, s. 262. Heise 1895, s. 687.

⁴⁹ APB, UWP, sygn. 3577, Odpis pisma Jana Lankaua z 12 V 1921, s. 1.

⁵⁰ Juraszowa 1971 (NML – Grupa).

⁵¹ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 19, s. 94.

⁵² Tamże, s. 93.

⁵³ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 19, s. 94.

technice temperowo-olejnej (laserunkowo), która przedstawia się następująco: suknia – podkład pomarańczowy z laserunkiem wiśniowym z resztkami srebra pokrytego złocistym lakierem; przemalowania sukni – biały grunt, farba olejna brązowa. Płaszcz niebieski, przemalowany jak wyżej. Chusta białoszara, przemalowana jak wyżej. Karnacja sinoróżowa, modelowana (ciemniejsze powieki i policzki); przemalowania karnacji – warstwa sinoróżowa, podobna do autentycznej, ale bez modelunku, warstwa sinobeżowa, olejna. Włosy – złoto dukatowe na czerwonym pulmencie (zachowane tylko częściowo), przemalowane farbą czarną i brązową. Przepaska na włosach – srebro szerniałe, przemalowane farbą czarną i brązową. Podstawa figury – zielona, przemalowana farbami olejnymi: czarną i brązową”⁵⁴.

c) „przeprowadziła konserwator mgr Krystyna Dąbrowska. Zakres prac konserwatorskich: odpiłowano spróchniałą podstawę figury; figurę zaimpregnowano (również od środka po oderwaniu deski pleców); zrekonstruowano podstawę; usunięto przemalowania; założono kity trocinowe oraz kity i grunty kredowo-klejowe; przeprowadzono scalenie kolorystyczne większych płaszczyzn (tempera i olej); wykonano punktowanie (tempera i olej); założono werniks matowy”⁵⁵. „Odkryto autentyczną polichromię, wykonaną w technice temperowo-olejnej, malowaną laserunkowo, która przedstawia się następująco: tunika zielona, przemalowana na kolory: brązowozielony i brązowy (olej). Płaszcz karminowy, przemalowany na kolory: jasnoczerwony i brązowy (olej). Podbicie płaszcza niebieskie, przemalowane na kolory brązowy (olej). Sakwa na książkę czarna, przemalowana na kolory: czerwony, biały grunt, brązowy (olej). Karnacja sinoróżowa, modelowana (ciemniejsze policzki i powieki); brwi malowane charakterystyczną, ukośną kreską; przemalowania karnacji: warstwa różowa bez modelunku, warstwa sinobeżowe (olej). Włosy złożone na brązowym podkładzie, przemalowane na kolory: czarny i brązowy (olej)”⁵⁶.

- W 1973 r. określony jako:

a) „Chrystus Na dłoniach i nogach widoczne ślady gruntu wtórnego z nieco późniejszą polichromią”⁵⁷. „Ułamane końce palców obu dłoni. Drewno zachowane stosunkowo dobrze. Duże ubytki gruntu na piersiach, dłoniach, udach i kolanach obu nóg oraz na perizonium”⁵⁸.

b) „Brak lewej dłoni. Wyłamany brzeg chusty, górna fałda płaszcza, krawędzie podstawy. Wzdłużne spękanie drewna na płaszczu. Drewno spróchniałe, szczególnie w dolnej części figury. Grunt wraz z warstwą malarską mocno złuszczone na płaszczu; ubytki sięgają na lewym ramieniu Marii 80%, w pozostałych partiach figury 50% a na odwrocie 90%. Niebieski barwnik na płaszczu jest przemyty i pociemniały. Srebro na sukni oraz złoto na włosach jest mocno wytarte. Stosunkowo najlepiej zachowana jest warstwa malarska na twarzy”⁵⁹.

⁵⁴ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 19, s. 93.

⁵⁵ Tamże, s. 94.

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ Tamże.

⁵⁹ Tamże.

c) „Ułamane palce u rąk i – częściowo – stopy. Drewno zniszczone przez owady, głównie od pasa w dół. Podstawa, stopy i plecy zniszczone przez owady oraz mocno spróchniałe. Ubytki masy drewnianej, spowodowane próchnicą, występują w dolnych partiach tuniki oraz na górnej fałdzie płaszcza. Polichromia wytarta na wierzchołkach fałd. Na włosach pozostały jedynie resztki złocień”⁶⁰.

- W 1993 r. określony jako: „porażony owadami”⁶¹.
- W 1996 r. określony jako: „ubytki formy w partiach dłoni i stóp, polichromia wtórna”⁶².
- W 1997 r. określony jako: „krytyczny”⁶³.
- Od 1997⁶⁴ lub 1998⁶⁵ do 1999 r. – Hanna Horwatt-Baniewicz (Toruń) – „pełna konserwacja” (brak dokumentacji)⁶⁶.

Proweniencja / Historia zabytku

Rzeźby pochodzą najprawdopodobniej z belki tęczowej nowomiejskiej fary⁶⁷. Według autorów katalogu wystawy *Fundacje artystyczne...* z 2010 r. grupa ta została wykonana z fundacji mieszczańskiej⁶⁸. Takie pierwotne umiejscowienie podawali już pierwsi badacze podejmujący jej problematykę⁶⁹. Potwierdzają to wzmianki z wizytacji z k. XVII w. („In medio Ecclesiae in conterminio huius chori minoris in laqueari Ecclesiae collocatae est Imago Christi Crucifixi cum Imaginibus ut moris Beatissimae Mariae Virginis Ssantis iuxta Crucem et Sancti Joannis Evangelistae in laqueari autem haec subscriptio insata cernitur”⁷⁰) i początku XVIII w. („In medio Ecclae in Conterminio Chori decliniris in Laquem Imago Crucifixi Christi Dni cum alys BM et S. Joannis Evang. cum hav Inscriptione”⁷¹)

Według Heisego grupa Ukrzyżowania została ściągnięta i zastąpiona nową – barokową, w l. 1712–1713⁷². Co potwierdza i doprecyzowuje protokół wizytacji z l. 1724–1730 („In medio Ecclesiae, et conterminio chori declivioris, loco laquextris et Imaginum Crucifixi ... Unde vetusta et obsolata cum trabe simplici amola in Anno 1713 Arcus arte sculptoria et formae elegantis impentis moderni Archipresbiteri constructus et inauratus”⁷³).

⁶⁰ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 19, s. 94.

⁶¹ WKZK, NML, Protokół Komisji Konserwatorsko-Budowlanej Kurii Biskupiej Toruńskiej z dn. 21 V 1993 nr 41/1993, s. 3.

⁶² Woźniński 1996, nr kat. 341, s. 584.

⁶³ WKZK, NML, List proboszcza nowomiejskiego do Konserwatora Diecezjalnego z dn. 27 VI 1997.

⁶⁴ Tamże: z treści listu wynika, że rozpoczęto już wówczas prace konserwatorskie.

⁶⁵ Juraszowa 1971 (NML – Grupa) – dopisek na karcie.

⁶⁶ Tamże.

⁶⁷ Zaznaczyć trzeba pewną wątpliwość co do upozowania postaci z Asysty – podobizna św. Jana posadowiona jest na zupełnie innej (wtórnej?) plincie niż postać Marii. Obie figury zwrócone są, co dość zastanawiające, w lewą stronę, nie zaś do środka kompozycji.

⁶⁸ Pospieczna 2010, s. 262: opisana w dziale o fundacjach mieszczańskich.

⁶⁹ Semrau 1893, s. 55: „Auf dem Querbalken, welcher sich zwischen dem Altarhause und dem Langhause befand, waren die Figuren des Gekreuzigten, der Jungfrau Maria und des Evangelist Johannes aufgestellt”.

⁷⁰ ADP, C, sygn. 22, k. 1v.

⁷¹ Tamże, sygn. 33, s. 475.

⁷² Heise 1895, s. 687: „Die vier Figuren in mittelalterlicher Technik mit theilweiser Unterklebung von Leinwand stammen jedenfalls von dem alten Triumphbalken, an dessen Stelle in den Jahren 1712–13 der damalige Pfarrer den jetzt noch vorhandenen geschweiften hölzernen Triumphbogen erbauen liess”. Pewną konsternację budzi fakt, że Heise wspomina o czterech rzeźbach – niewykluczone, że zaszła pomyłka – wcześniej bowiem odnotowuje rzeźby z grupy niesienia krzyża – „Maria und Johannes und zwei Frauengestalten”.

⁷³ AADDT, ATCh, sygn. 143, s. 169.

Nie jest pewne gdzie umieszczono grupę ukrzyżowania po demontażu z belki tęczowej. Na dwóch przedwojennych fotografiach ze zbiorów Instytutu Herdera rzeźby umieszczone są w niszy po zamurowanym otworze drzwiowym, w drugim przęśle (licząc od zach.) nawy północnej (il. 60–1, 60–2, 60–3). W tym samym miejscu grupa uchwytna jest przynajmniej do 1971 r. (il. 60–4). Obecnie rzeźby funkcjonują w niszy drugiego od wsch. przęsła nawy pn. – niewykluczone, że trafiły tam po wystawie *Kultura artystyczna...* z 1973 roku.

Datowanie i atrybucja

Datowana na 4. ćw. XV w.⁷⁴ oraz ok. 1500 roku⁷⁵. Według Kruszelnickiej grupa powstała w tym samym warsztacie co rzeźba Madonny z Łąk Bratiańskich i zapewne św. Biskupa z Głotowa (il. 423), który charakteryzować miały tendencje retrospektywne – widoczne inspiracje grupą Ukrzyżowania z Elbląga (il. 422)⁷⁶, do czego podszedł z rezerwą Woźniński, negatywnie wypowiadając się na temat jakości rzeźb⁷⁷. Pospieczna uznała grupę jako dzieło warsztatu lokalnego⁷⁸.

Grupa Ukrzyżowania spójna stylistycznie. Trudno się zgodzić z Kruszelnicką, jakoby powstać miały w tym samym warsztacie co rzeźba Madonny z Łąk Bratiańskich (nr kat. 51). Rzeźby charakteryzuje dość prowincjonalny poziom artystyczny, wyraźnie operujący anachronicznymi motywami (broda Chrystusa, opracowanie włosów Marii i Ukrzyżowanego). Niewykluczone, że w tym samym warsztacie wykonano figurę Chrystusa w Grobie z tej samej świątyni (nr kat. 63). Przyznać trzeba, że wykrój kosza klatki piersiowej faktycznie zbliżony jest do rzeźby Chrystusa z grupy Ukrzyżowania z Elbląga (il. 422). Omawiane figury powstały najpewniej w bliżej nieznanym, lokalnym warsztacie o wyrazistym stylu.

Źródła archiwalne:

ADP, C, sygn. 22, k. 1v; ADP, C, sygn. 33, s. 475.

Bibliografia:

Semrau 1893, s. 55; Heise 1895, s. 687; KZSP NML 1954, s. 52; Juraszowa 1971 (NML – Grupa); Juraszowa 1971 (NML – Maria); Juraszowa 1971 (NML – św. Jan); Juraszowa 1971 (NML – Krzyż); Kruszelnicka 1973a s. 42–43; Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 19, s. 92–95, il. 23–25; Woźniński 1996, s. 370, nr kat. 341, s. 584, il. 520–522; Pospieczna 2010, s. 262 – 4; Wagner 2024, nr kat. 104, s. 278.

⁷⁴ Pospieczna 2010, s. 262.

⁷⁵ KZSP NML 1954, s. 52; Juraszowa 1971 (NML – Grupa); Juraszowa 1971 (NML – Maria); Juraszowa 1971 (NML – św. Jan); Juraszowa 1971 (NML – Krzyż); Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 19, s. 92–95; Woźniński 1996, nr kat. 341, s. 584; Wagner 2024, nr kat. 104, s. 278.

⁷⁶ Kruszelnicka 1973a s. 42–43; Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 19, s. 92–95.

⁷⁷ Woźniński 1996, s. 370; nr kat. 341, s. 584.

⁷⁸ Pospieczna 2010, s. 262: być może „Mistrz Madonny Łąkowskiej”. Oprawa księgi św. Jana charakterystyczna dla k. XV w. „Figury z grupy „Ukrzyżowania” [...] są pod względem technologicznym, zwłaszcza w warsztatowym przygotowaniu warstw malarskich, zbliżone do figury z grupy „Dźwigania krzyża”.



60-1. Grupa Ukrzyżowania (Nowe Miasto Lubawskie, k. św. Tomasza), fot. lata międzywojenne, ze zbiorów Bildkatalog Institutu Herdera w Marburgu, nr. 97141



60-2. Wnętrze kościoła – widok ku nawie pn. (Nowe Miasto Lubawskie, k. św. Tomasza) – fragment, lata międzywojenne, fot. ze zbiorów Bildkatalog Institutu Herdera w Marburgu, nr. 4h3



60–3. Wnętrze kościoła – nawa pn., widok ku wsch. (Nowe Miasto Lubawskie, k. św. Tomasza), druga poł. XX w. (?), fot. ze zbiorów Wydziału Konserwacji Zabytków Kościelnych Kurii Toruńskiej



60-4. Grupa Ukrzyżowania (Nowe Miasto Lubawskie, k. św. Tomasza), fot. za Juraszowa 1971 (NML – Grupa)



60–5. Grupa Ukrzyżowania (Nowe Miasto Lubawskie, k. św. Tomasza), fot. za **Juraszowa 1971** (NML – Krzyż)



60a-1. Ukrzyżowany z Grupy Ukrzyżowania (Nowe Miasto Lubawskie, k. św. Tomasza), fot. za **Juraszowa 1971** (NML – Krzyż)



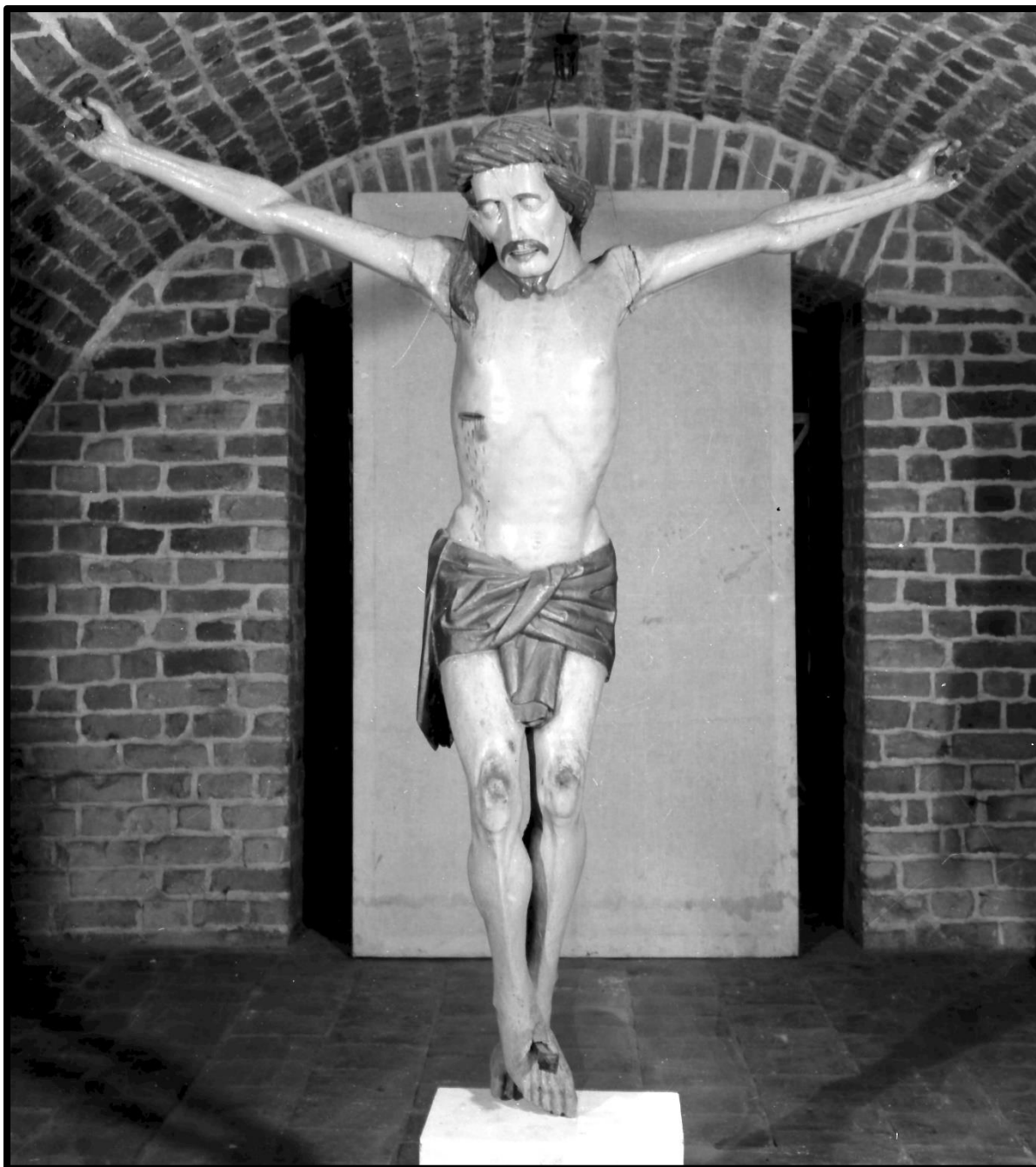
60b-1. Maria z Grupy Ukrzyżowania (Nowe Miasto Lubawskie), fot. za **Juraszowa 1971** (NML – Maria)



60b-2. Maria z Grupy Ukrzyżowania (Nowe Miasto Lubawskie), fot. za **Juraszowa 1971** (NML – Maria)



60c-1. św. Jan Ewangelista z Grupy Ukrzyżowania (Nowe Miasto Lubawskie, k. św. Tomasza), fot. za **Juraszowa** 1971 (NML – św. Jan)



60a-2. Ukrzyżowany z Grupy Ukrzyżowania (Nowe Miasto Lubawskie, k. św. Tomasza), fot. Fot. B. Swobodzińska 1972 ze zbiorów MOT, kl. 7894



60b-3. Maria Bolesna z Grupy Ukrzyżowania (Nowe Miasto Lubawskie, k. św. Tomasza), fot. B. Swobodzińska 1972 ze zbiorów MOT, kl. 7895



60c-2. Św. Jan Ewangelista z Grupy Ukrzyżowania (Nowe Miasto Lubawskie, k. św. Tomasza), fot. B. Swobodzińska 1972 ze zbiorów MOT, kl. 7888



60–5. Grupa Ukrzyżowania (Nowe Miasto Lubawskie, k. św. Tomasza), fot. W. Binnebesel, 2023



60a-3. Ukrzyżowany z Grupy Ukrzyżowania (Nowe Miasto Lubawskie, k. św. Tomasza), fot. W. Binnebesel, 2023



60c-3. Św. Jan Ewangelista z Grupy Ukrzyżowania (Nowe Miasto Lubawskie, k. św. Tomasza), fot. W. Binnebesel, 2023



60b-4. Maria Bolesna z Grupy Ukrzyżowania (Nowe Miasto Lubawskie, k. św. Tomasza), fot. W. Binnebesel, 2023

Tryptyk, warsztat toruński – tzw. warsztat św. Wolfganga (pracownia mistrza Stenczela?), ok. 1510 r.

Wymiary:

korpus: 132 × 107 × 24 cm

Skrzydła: 132 × 54 cm

Lokalizacja: Muzeum Diecezjalne w Toruniu.

Technika wykonania: Korpus wykonany z drewna dębowego. Rzeźby w korpusie pełnoplastyczne, wykonane zasadniczo w pojedynczych kawałkach drewna⁷⁹, opracowane z trzech stron, z tyłu drażone; figury ze skrzydeł o cechach reliefów. Grunt kredowo-klejowy. Zaobserwowano przeklejenia płótnem (miejsce występowania nieznane). Polichromia temperowa. Rozpoznane pigmenty: sadza, ultramaryna, azuryt, minia, kraplak, umbra, malachit, biel ołowiowa. Złocenia płatkowe kładzione na czerwonym bolusie, srebrzenia płatkowe, laserowane⁸⁰.

Opis

Nastawa ołtarzowa ma formę tryptyku z parą ruchomych skrzydeł. Korpus w kształcie stojącego prostokąta, zbliżony do kwadratu. W środku trzy pełnoplastyczne rzeźby – pośrodku, nieco wyższa, ukoronowanej Marii z miską w prawej i Dzieciątkiem podtrzymywanym lewą ręką – nienaturalnie nisko, po jej lewej stronie św. Marty w stroju matrony, z czepcem poduszkowym, z wtórym kociołkiem na wodę święconą w lewej ręce, po prawej zaś św. Anny w stroju matrony, z welonem i podwijką, księga w lewej ręce. Na tylnej ścianie wielkoraportowy, ryty i złożony ornament w formie owocu granatu; za głowami figur duże ryte nimby z napisami w otokach. Od lewej: *O SAMTA ° AMMA M; OMARIA ° MATER ° CRISTI W; ORA ° PROMOBISANCTA M*. Korpus od góry zamknięty trzema wtórnymi, ażurowymi, astwercowymi łukami o wykroju zbliżonym do oślego grzbietu. Na awersach skrzydeł reliefowe przedstawienia – po lewej stronie św. Barbary z modelem wieży na lewej dłoni, po prawej św. Katarzyny z mieczem w prawej dłoni. O góry zamknięte wtórnymi, pojedynczymi ażurowymi, astwercowymi łukami o wykroju zbliżonym do oślego grzbietu. Rewersy skrzydeł malowane z przedstawieniami apostołów – na lewym skrzydle postać św. Tomasza, na prawym św. Bartłomieja.

Stan zachowania

Ogólnie dobry – po pracach konserwatorskich. Obecny wygląd tryptyku jest w znacznym stopniu kreacją konserwatorską – korony niewiast, astwerki, atrybuty św. Marty i św. Anny wtórne; podobnie wiele elementów szafy i skrzydeł – obramienia skrzydeł (z pewnością lewego), dolna deska korpusu. Nie zachowały się zwieńczenie oraz predella.

⁷⁹ „doczepione były wystające części jak ręce czy skomplikowane, wystające fałdy” – informacja od Hanny Belczyk z 31 III 2021 r.

⁸⁰ Horwatt-Baniewicz 1995–1996, s. 8.

- W 1895 r. określony jako: „bardzo zniszczony, przemalowany i o niewielkiej wartości”⁸¹, zaś w 1905 r. jako „uszkodzony”⁸². Potwierdza to najstarsza znana fotografia tryptyku, pochodząca ze zbiorów IS PAN z 1904 roku (il. 61–1). Widoczne są na nim uszkodzenia obramień skrzydeł – lewe całkowicie ich pozbawione (również zawiasów). Malowane przedstawienia świętych w stanie destruktyw – niemal niewidoczne. Na korpusie wtórne nowożytnie zwieńczenie. Dwa inne zdjęcia z 1918 r. (il. 61–3, 61–4) dokumentują liczne spękania, odspojenia, przetarcia i ubytki polichromii i złocień, brak lewej dłoni św. Marty, a także wyraźnie wtórne prawe przedramię św. Anny.
- Z 1921 r. pochodzi ogólna wzmianka, dotycząca średniowiecznych rzeźb z kościoła, wskazująca na nienajlepszy stan zachowania – „także ołtarze i rzeźby średniowieczne należy oddać w fachowe ręce celem restauracji”⁸³.
- Niedatowane fotografie ze zbiorów IS PAN (il. 61–2) oraz Instytutu Herdera (il. 61–5) ukazują zły stan zachowania tryptyku – liczne spękania, uszkodzenia polichromii i złocień, widoczne ślady po żerowaniu drewnojadów – szczególnie w dolnych partiach (znaczna degradacja dolnej deski korpusu). Widoczny jest brak wtórnego zwieńczenia, skrzydła są pozbawione zawiasów – stoją oparte o ścianę, skrzydło z podobizną św. Barbary pozbawione obramowania, diademy świętych niewiast pozbawione niegdyś plastycznych fleurownów, miecz św. Katarzyny pozbawiony jelca i szczytowej części klingi.
- Z maja 1921 r. pochodzi wzmianka o planowanych pracach restauratorskich, które miały kosztować 75 000 marek⁸⁴ – nie ma jednak pewności, czy prace przeprowadzono.
- W 1926 r. określony jako „uszkodzony” („beschädigt”) ⁸⁵.
- Stan tryptyku uwieczniony na fotografii z 1956 r. (niestety o niskiej jakości), wskazuje, że obiekt wcześniej został poddany jakimś pracom – skrzydła ponownie osadzono na zawiasach, lewe skrzydło uzyskało nowe obramienie, usunięto prawe, wtórne przedramię św. Anny, rzeźby i tła wydają się scalone kolorystycznie (il. 61–6). Zapewne niedługo później wykonano fotografię ze zbiorów Wydziału Konserwacji Zabytków Kościelnych Kurii Toruńskiej (il. 61–7) – widoczną różnicą jest jednak brak ostrza miecza św. Katarzyny.
- Zły stan zachowania (atak drewnojadów) i konieczność przeprowadzenia prac konserwatorskich podnoszone były w 1993 roku⁸⁶.
- W 1995 r. opisany jako „unikalny „ołtarz” zachowany w całości”⁸⁷ oraz:

⁸¹ Heise 1895, s. 687 „sehr zerstört, übermalt und in seiner Ausführung von untergeordnetem Werthe”.

⁸² Münzenberger, Beissel 1905, s. 198 „schadhaft”.

⁸³ APB, UWP, sygn. 3577, Odpis pisma Jana Lankaua z 12 V 1921, s. 1.

⁸⁴ Tamże, sygn. 24547, Program prac konserwatorskich na obszarze województwa pomorskiego na rok 1921 z d. 27 V 1921 r.; Zimna-Kawecka 2011, nr kat. 280, s. 376.

⁸⁵ Dehio 1926, s. 339; Dehio 1940, s. 339.

⁸⁶ WKZK, NML, List ks. Stefana Rejewskiego do Wydziału Konserwatorskiego Kurii Diecezjalnej w Toruniu z dn. 27 IV 1993: „Rozmawiałem również z naszym Wikariuszem Generalnym w sprawie konserwacji gotyckiego tryptyku, znajdującego się w naszej bazylice. Domaga się on gwałtownie konserwacji /owady/ i potrzebne są fundusze pozaparafialne. Radził mi zwrócić się do U.R.M. Biuro do Spraw Wyznań, które takie fundusze przydziela pod warunkiem, że jest espertyza i potwierdzenie Kurii Diec. Tryptyk jest znany jako znakomite i unikalne dzieło sztuki /brał udział w filmie „Krzyżacy”/. Prosiłbym o łaskawe informacje również w tej dziedzinie, ewtl. w szczególności odpowiednich starań”; WKZK, NML, Protokół Komisji Konserwatorsko-Budowlanej Kurii Biskupiej Toruńskiej z dn. 21 V 1993 nr 41/1993, s. 2.

⁸⁷ Horwatt-Baniewicz 1995–1996, s. 3: co w oczywisty sposób nie jest prawdą – nie ma ani zwieńczenia, ani predelli.

Drewno: „popękane, deski, szczególnie w dolnych połowach, znacznie uszkodzone przez kołatki, figury uszkodzone przez kołatki tylko u dołu, liczne braki fragmentów figur, w tym niektórych atrybutów. Przyczyny: uszkodzenia biologiczne i mechaniczne”. Grunt: „pierwotny – o małej przyczepności do podłoża, duże spękania, odspojenia, kruszenie się całości, liczne ubytki. Przyczyny: degradacja biologiczna oraz w procesie chemicznym pod wpływem czynników fizycznych (wilgotność)”. Polichromia: „pierwotna – zachowana na znacznej powierzchni polichromowanej rzeźb, bardzo pociemniała, spękana, przetarta; ubytki tylko przy wykruszeniach gruntu; laserunki na srebrzeniach bardzo mało czytelne; przemalowania XX-to wieczne”. „Warstwy malarskie obrazów na odwrociach skrzydeł bardzo zniszczone – szczególnie nieczytelny z ubytkami sięgającymi 85% obraz z prawego skrzydła [św. Tomasz]. Odpadanie całych płatów wraz z gruntem. Duże spękania z nałożoną siatką drobnych spękań. Przyczyny: degradacja biologiczna oraz w procesie chemicznym pod wpływem czynników fizycznych (woda, światło, temperatura dymy), szczególnie na obrazach miała też wpływ praca (ruchy pod wpływem czynników fizycznych) stosunkowo cienkiego drewnianego podłoża”. Złocenia i srebrzenia: „liczne przetarcia, i spękania na figurach, miejscami złuszczenie całymi płatami i odpadanie z gruntem. Bardzo duże ubytki (do 80% powierzchni) na rytowanych tłach; pokryte pierwotnie lub we wczesnych renowacjach nierówna warstwa wosku. Przyczyny: część uszkodzeń jest wtórna do degradacji gruntu, większość jednak wynika z błędnego technologicznie położenia warstwy wosku prawdopodobnie stygnącego, co spowodowało spękania i łuszczenia złotej folii”⁸⁸.

- 12 XII 1994–29 XII 1996 – Hanna Horwatt-Baniewicz (Toruń) – prace „doprowadziły do oryginalnej formy ołtarza” – zdjęto przemalowania, odkryto oryginalną polichromie i złocenia, które uzupełniono; uzupełniono brakujące elementy – dłón, palce, miecz, naczynie i kropidło, grawerowana ornamentacja tła zrekonstruowana; uczytelniono obraz Tomasza, i zrekonstruowano całkowicie św. Bartłomieja. Maswerk nowy „na podstawie analizy czterech gotyckich maswerków”⁸⁹.
- W 1996 r. Woźniński opisuje stan jako: „drobne ubytki formy, polichromia wtórna” – wydaje się, że chodzi o stan sprzed prac⁹⁰.
- Prace konserwatorskie (zakończone w 2018 r.) – Hanna Belczyk i Aleksandra Olszewska Piech (brak dokumentacji) – dezynsekcja, prace skupione na polichromii – „występowała na pozłocie oryginalnej, która była przykryta czerwoną zaprawą rozpuszczalną w tym samym rozpuszczalniku co pozłota, w tym tkwiła ogromna trudność w odzyskaniu tych wzorów”⁹¹.

⁸⁸ Horwatt-Baniewicz 1995–1996, s. 9.

⁸⁹ Tamże, s. 4. Konserwatorka zalegała z przesłaniem dokumentacji powykonawczej – monit o jej przesłanie pochodzi z 31 I 1997 r. (WKZK, NML, Pismo Marka Rubnikowicza z dn. 31.01.1997 r.).

⁹⁰ Woźniński 1996, nr kat. 340, s. 584.

⁹¹ Informacje pochodzą od Hanny Belczyk z 31 III 2021 r. – prace przy skrzydłach prowadziła Aleksandra Olszewska Piech – nie udzieliła informacji na temat zakresu prac.

Proweniencja / Historia zabytku

Tryptyk najpewniej pierwotnie przeznaczony był do nowomiejskiej fary⁹². Innego zdania jest autorka dokumentacji prac konserwatorskich z l. 90. XX wieku. Jej zdaniem „nie jest poświadczona obecność zabytku w kościele św. Tomasza w zachowanych osiemnastowiecznych wizytacjach z lat 1704, 1721, 1764, jak i w dziewiętnastowiecznych opracowaniach monograficznych kościołów i kaplic”⁹³. Pochodzić miał z innego kościoła lub kaplicy i do nowomiejskiej fary przeniesiony miał zostać w pierwszej połowie XX wieku⁹⁴. Do tej nastawy przynależała zapewne pierwotnie rzeźba św. Anny Samotrzeć (ob. MDP⁹⁵ – zob. nr kat. 62).

Odnotowany jest jednak w nowożytnych źródłach jako ołtarz św. Anny⁹⁶. Pierwsza wzmianka pochodzi z wizytacji bpa Olszowskiego z przełomu l. 60. i 70. XVII wieku. Retabulum – wówczas ustawione już we wtórnym kontekście znajdowało się w północnej nawie kościoła, przy ścianie i znajdować się tam miała „bardziej dla zasady (jak to się mawia) niż dla użytku” („Altare s. Annae sculptas imagines continens sinistrorsum ad parietem magis pro forma (ut aiunt) quam ad usum”⁹⁷). W tym samym, lub zbliżonym miejscu odnotowana jest następnie w 1681 roku⁹⁸. Wizytator wymienia znajdujące się w niej rzeźby św. Anny, Najświętszej Dziewicy Marii oraz innej, nierozpoznanej świętej Dziewicy. Stwierdza też, że obiekt ten służy raczej ozdobie niż użytkowi, bowiem tam gdzie się on znajduje nie ma miejsca na odprawianie mszy (zapewne brak ołtarza – stołu) i jest to miejsce ciasne i ciemne⁹⁹. Ponownie wzmiankowana jest w 1706 r. – autor wymienia dawny/staroświecki ołtarz św. Anny, który został przeniesiony z innego miejsca, w którym znajdują się trzy połączone rzeźby świętych niewiast („Altare S Annae vetustius ex alio loco translatis [...] statuas 3. SS Mulierum inauratas”¹⁰⁰). Analizując kolejność wymienianych w 1706 r. ołtarzy wynika, że omawiany tryptyk znajdował się najprawdopodobniej w nawie południowej¹⁰¹.

⁹² Binnebesel 2023, s. 308.

⁹³ Powołuje się tutaj na „K. Kościuski, Kościoły i kaplice w Nowem [sic], w powiecie świeckim w Prusach Zachodnich, Gdańsk 1896” myląc miejscowości.

⁹⁴ Horwatt-Baniewicz 1995–1996, s. 5.

⁹⁵ Binnebesel 2023, s. 314–315.

⁹⁶ Tamże, s. 308 – „Na powiązanie omawianego tryptyku z obecnym w źródłach ołtarzem św. Anny pozwala parę przesłanek. Po pierwsze, uprzedzając nieco narrację, to samo miejsce funkcjonowania wzmiankowane w kolejnych wizytacjach i publikacjach aż do XX w.; następne teksty źródłowe zawierają dokładniejszy opis poszczególnych rzeźb pasujący do omawianego retabulum; w późniejszych wizytacjach nastawa opisywana jest jako dawna, starożytna – zapewne późnogotycka. Zastanawiać może również fakt wybrania do opisu ołtarza wezwania św. Anny, nie zaś maryjnego – w środku korpusu ukazano bowiem Marię. W kościele św. Tomasza funkcjonował już jeden ołtarz z wizerunkiem Matki Bożej – na wsch. ścianie nawy pn. Możliwe, że wezwanie św. Anny wybrano ze względów pragmatycznych. Niewykluczone jednak, że ówczesna forma nastawy eksponowała postać św. Anny [...]”.

⁹⁷ Vis. 1667–1672 [1904], s. 444.

⁹⁸ ADP, C, sygn. 22, k. 3v.

⁹⁹ Tamże, k. 3v – „XI. Altare Sanctae Annae. Sinistrorsum ad parietem allocatam, sculptas Imagines continens Sanctae Annae Beatissimae Virginis Mariae et aliarum sanctarum Virginum magis ad decorem quam ad usum extructum esset p[er] his[...] etur. Nunquam enim ibidem Missae sacrificia celebrantur, eo quod locus ad celebrandum non sit aptus praesertim in loco angulaci et opaco existens”.

¹⁰⁰ ADP, C, sygn. 33, s. 477.

¹⁰¹ 1. Ołtarz wielki, 2. Ciała Chrystusa, 3. Krzyża, 4. Anioła Stróża, 5. św. Mikołaja, 6. Trójcy Świętej, 7. św. Jakuba, 8. św. Anny (dlaczego tutaj?), 9. NMP, 10. św. Józefa, 11. Tomasza, 12. Hioba (ADP, C, sygn. 33, s. 476–478).

Z 1924 r. pochodzi niewiele wnosząca wzmianka, jakoby tryptyk znajdował się w „jednym z bocznych ołtarzów”¹⁰². W 1928 r. odnotowany jest w pobliżu późnogotyckich rzeźb „przy grobie”¹⁰³. Trudne jest również określenie miejsca funkcjonowania tryptyku na fotografii ze zbiorów IS PAN (il. 61–2). Niewykluczone, że zdjęcie to przedstawia którąś z nisz w nawie północnej.

Według Dehia pierwotnie pełnić miał funkcję retabulum ołtarza głównego¹⁰⁴.

Fotografia z 1956 r. ukazuje tryptyk w Kaplicy Działyńskich (il. 61–6). Trudno jednoznacznie określić z jakiego powodu obiekt się tam znalazł.

Niedługo później tryptyk wykorzystany został na planie filmu „Krzyżacy” w reż. Aleksandra Forda¹⁰⁵. Ustawiony w namiocie, w którym odprawiana jest Msza bezpośrednio przed bitwą pod Grunwaldem dla króla Jagiełły i jego rycerstwa (il. 61–8). Niewykluczone, że z tego czasu pochodzi fotografia ze zbiorów Wydziału Konserwacji Zabytków Kościelnych Kurii Toruńskiej (il. 61–7).

Po powrocie do świątyni tryptyk uchwytany jest w drugim od wschodu przęśle nawy północnej – w niszy przy ścianie północnej (il. 61–9, 61–10)¹⁰⁶.

W 1971 r. – podczas przygotowywania wystawy *Kultura artystyczna...* (1973 r., MOT) był brany pod uwagę jako potencjalny eksponat¹⁰⁷.

Tryptyk funkcjonował zapewne w tym samym miejscu aż do l. 90. XX wieku, kiedy to został przewieziony do kaplicy Seminarium Duchownego w Toruniu – źródłowo jest to potwierdzone dopiero w 2001 roku¹⁰⁸. Wydaje się, że przeniesienie to zostało przeprowadzone bez odpowiednich uzgodnień w odpowiednim WUOZ – w 2006 r. tryptyk został wpisany do rejestru zabytków, jako element wyposażenia nowomiejskiej fary¹⁰⁹.

Po pracach konserwatorskich zakończonych w 2018 r., tryptyk umieszczono w MDT.

Na przełomie 2024 i 2025 r. skrzydła tryptyku eksponowane na wystawie czasowej *Oprawy gotyckie XIII–XVI wieku ze zbiorów toruńskich* (MOT)¹¹⁰.

¹⁰² Orłowicz 1924, s. 262.

¹⁰³ Diecezja chełmińska 1928, s. 498.

¹⁰⁴ Dehio 1926, s. 339; Dehio 1940, s. 339.

¹⁰⁵ WKZK, NML, List x. Stefana Rejewskiego do Wydziału Konserwatorskiego Kurii Diecezjalnej w Toruniu z dn. 27 IV 1993; Ulatowski, (numer i strony nieznane – kopia, którą udostępniono autorowi z Muzeum Diecezjalnego w Toruniu uniemożliwia identyfikację). Pojawia się na zdjęciach w 2 godzinie i 35 minucie.

¹⁰⁶ Ulatowski, potwierdza to autor powołując się na wspomnienia starszych mieszkańców, stwierdza, że tryptyk znajdował się w niszy w nawie północnej.

¹⁰⁷ AWDI, sygn. 1973/2, Protokół z konferencji uzgadniającej w sprawie wypożyczeń eksponatów na wystawę czasową pt. „Kultura artystyczna Ziemi Chełmińskiej w czasach M. Kopernika”, odbytej w dniu 4 maja 1971 r., s. 4.

¹⁰⁸ W 1993 r. znajdował się jeszcze w kościele (WKZK, NML, Protokół Komisji Konserwatorsko-Budowlanej Kurii Biskupiej Toruńskiej z dn. 21 V 1993 nr 41/1993, s. 2). W 2001 r. wzm. w Seminarium Duchownym (WKZK, NML, Protokół z inspekcji konserwatorskiej z dnia 26.06.2001).

¹⁰⁹ WKZK, NML, Decyzja w sprawie wpisania zabytku do rejestru zabytków z dn. 20 I 2006 r., nr rej.: B-273, s. 8–9.

¹¹⁰ Wagner 2024, nr kat. 78, s. 228–229; nr kat 79, s. 230–231.

Datowanie i atrybucja

Tryptyk datowany był różnie – ogólnie na XV w.¹¹¹, pocz. XV w.¹¹², poł. XV w.¹¹³, k. XV w.¹¹⁴, ok. 1500 r.¹¹⁵, pocz. XVI w.¹¹⁶, ok. 1510 r.¹¹⁷, ok. 1510–1515 r.¹¹⁸, ok. 1510–1520 r.¹¹⁹ oraz na XVI stulecie¹²⁰. Kruszelnicka stwierdziła, że zabytek wykazuje „cechy typowe dla stylu elbląskiego w jego wykryształizowanej już formie”¹²¹. Jako pierwszy ogólnie z kręgiem toruńskim powiązał zabytek Domasłowski¹²², co uargumentował Woziński¹²³. Taką proveniencję przyjął także Nawrocki¹²⁴, a ostatnio rozbudował Binnebesel¹²⁵. Podważali to Zalewska oraz Wagner¹²⁶.

Tryptyk niewątpliwie posiada szereg analogii na gruncie toruńskim – zarówno w przypadku rzeźb, jak i malarstwa tablicowego. Oblicza Madonny oraz świętych ze skrzydeł zbliżone są do figur Madonny z Wągrowca (**nr kat. 104**), Papowa Toruńskiego (**nr kat. 71**), Barbarki (**nr kat. 1**), Samplawy (**nr kat. 80**), Madonny z elbląskiego muzeum (**nr kat. 22**) oraz Brodnicy (**nr kat. 7**). Twarze św. Marty i św. Anny znajdują analogie w opracowaniu rzeźby św. Anny Samotrzcę z Nowego Miasta Lubawskiego (**nr kat. 62**) oraz Marii z grupy Ukrzyżowania ze Zwiniarza (**nr kat. 108**). Podobieństwa widoczne są również w obrębie kostiumu – wykrojów dekoltów, nakryć głowy, a także sposobu drapowań sukni i płaszczy. Nowomiejskie rzeźby cechują się dziwnie skróconymi proporcjami, nieco zredukowanymi formami fałdowań. Wykazują także szereg cech nowożytnych – krój pisma na nimbach, elementy kostiumu – głębokość i szerokość dekoltu figury św. Marty, mankiety na malowanych przedstawieniach św. Tomasza i św. Bartłomieja. Za późniejszą metryką przemawiać mogą

¹¹¹ APB, UWP, sygn. 24547, Program prac konserwatorskich na obszarze województwa pomorskiego na rok 1921 z d. 27 V 1921 r.; Radziwiński 1992, s. 48; Zimna-Kawecka 2011, nr kat. 280, s. 376.

¹¹² Grabowski 1992, s. 10.

¹¹³ Dehio 1926, s. 339; Dehio 1940, s. 339;

¹¹⁴ Grabowski 1992, s. 11.

¹¹⁵ Horwatt-Baniewicz 1995–1996, s. 1: ok. 1500, w innym miejscu „datowany na k. XV lub co bardziej prawdopodobnie na pocz. XVI w.”; autor nieznany; „powstała [nastawa] w jednym warsztacie mający dobre rozeznanie w stylu i technikach tworzenia podobnych dzieł poza terenem Pomorza na szerszym obszarze”; „powiązania stylowe i ikonograficzne z filozofią przedstawień Świętej Rodziny XV-wieku”; „widzieć w nim cechy pokrewne zabytkom z kościoła Św. Janów mistrza ołtarza św. Wolfganga, z kościoła parafialnego w Elblągu [?] czy nawet pewne wpływy stylistyki dawnego głównego ołtarza katedry fromborskiej”. Dopatruje się wpływów frankońsko-norymberskich oraz heskich.

¹¹⁶ Heise 1895, s. 687; Münzenberger, Beissel 1905, s. 198; Orłowicz 1924, s. 262; Łoziński 1992, s. 441; Dekanat nowomiejski 1998, s. 91.

¹¹⁷ Domasłowski 1990b, s. 161.

¹¹⁸ Woziński 1996, nr kat. 340, s. 584; Woziński 2005a, s. 137; Binnebesel 2023, s. 321.

¹¹⁹ Woziński 2021, s. 21–22; Wagner 2024, nr kat 78, s. 228–229; nr kat 79, s. 230–231 – ten ostatni dodał „prawdopodobnie”.

¹²⁰ Diecezja chełmińska 1928, s. 498.

¹²¹ Kruszelnicka 1973a, s. 44.

¹²² Domasłowski 1990b, s. 161.

¹²³ Woziński 1996, nr kat. 340, s. 584; Woziński 2005a, s. 137; Woziński 2021, s. 21–22.

¹²⁴ Nawrocki 1999, s. 444–445.

¹²⁵ Binnebesel 2023, s. 316–321.

¹²⁶ Żurek, Zalewska 2019, s. 9: jako analogię dla rzeźb z Rożentala przywołuje m.in. figury z Iławy (MOT) oraz omawiany tryptyk i uznaje je za dzieła tego samego warsztatu. Badaczka zauważając słabszy styl rzeźb od dobrych przykładów toruńskiej produkcji stwierdza: „Zestawiając wysokiej klasy figury z Fromborka i Torunia z rzeźbą figuralną z Rożentala, Iławy i Nowego Miasta mamy do czynienia z tak dużą różnicą poziomu wykonania, że trudno uznać je za dzieła jednego warsztatu. Chcąc utrzymać tą tezę, należałoby dodać, że najpełniej warsztat ten wyraził się w realizacjach z początku XVI w., stopniowo tracąc na znaczeniu i jakości prac w drugiej dekadzie tego stulecia. Być może ów spadek klasy artystycznej związany był ze śmiercią mistrza i brakiem odpowiednich zamówień”; Wagner 2024, nr kat 78, s. 228 – 229; nr kat 79, s. 230–231 – „autor nieznany, Toruń lub Elbląg”

także niespotykane na aż taką skalę błędy – znaczne zachwiania proporcji postaci oraz np. wyobrażenie księgi trzymanej przez św. Bartłomieja do góry nogami¹²⁷.

Źródła archiwalne:

Vis. 1667–1672 [1904], s. 444; **ADP, C**, sygn. 22, k. 3v; **ADP, C**, sygn. 33, s. 477; **APB, UWP**, sygn. 3577, Odpis pisma Jana Lankaua z 12 V 1921, s. 1; **APB, UWP**, sygn. 24547, Program prac konserwatorskich na obszarze województwa pomorskiego na rok 1921 z d. 27 V 1921 r.; **WKZK**, NML, List x. Stefana Rejewskiego do Wydziału Konserwatorskiego Kurii Diecezjalnej w Toruniu z dn. 27 IV 1993; **WKZK**, NML, Protokół Komisji Konserwatorsko-Budowlanej Kurii Biskupiej Toruńskiej z dn. 21 V 1993 nr 41/1993, s. 2; **WKZK**, NML, Pismo Marka Rubnikowicza z dn. 31.01.1997 r.

Bibliografia:

Heise 1895, s. 687; **Münzenberger, Beissel 1905**, s. 198; **Orłowicz 1924**, s. 262; **Dehio 1926**, s. 339; **Diecezja chełmińska 1928**, s. 498; **Dehio 1940**, s. 339; **Korycka 1963**, s. 197; **Kruszelnicka 1973a**, s. 27, 44; **Domasłowski 1990b**, s. 161; **Grabowski 1992**, s. 10–11; **Łoziński 1992**, s. 441; **Radziwiński 1992**, s. 48; **Woźniński 1996**, s. 295–296, 301, 320; nr kat. 340, s. 584; **Nawrocki 1999**, s. 444–446; **Dekanat nowomiejski 1998**, s. 91; **Horwatt-Baniewicz 1995–1996**, passim; **Woźniński 2005a**, s. 137; **Zimna-Kawecka 2011**, nr kat. 280, s. 376; **Żurek, Zalewska 2019**, s. 9; **Woźniński 2021**, s. 21–22; **Ulatowski; Binnebesel 2023**, passim; **Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023a**, s. 21; **Wagner 2024**, nr kat 78, s. 228 – 229; nr kat 79, s. 230–231.

¹²⁷ **Wagner 2024**, nr kat. 79, s. 230.



61–1. Tryptyk (Nowe Miasto Lubawskie, k. św. Tomasza, ob. MDT), fot. 1904, ze zbiorów Instytutu Sztuki PAN, nr 33197



61-2. Tryptyk (Nowe Miasto Lubawskie, k. św. Tomasza, ob. MDT), fot. ze zbiorów IS PAN, nr 2321



61–3. Tryptyk (Nowe Miasto Lubawskie, k. św. Tomasza, ob. MDT), fot. Z. Willbald 1918, ze zbiorów IS PAN, nr 33198



61–4. Tryptyk (Nowe Miasto Lubawskie, k. św. Tomasza, ob. MDT), fot. Z. Willbald 1918, ze zbiorów IS PAN, nr 33199



61–5. Tryptyk (Nowe Miasto Lubawskie, k. św. Tomasza, ob. MDT), fot. ze Zbiorów Bildkatalog Institutu Herdera w Marburgu, nr inw. 97143



61–6. Tryptyk (Nowe Miasto Lubawskie, k. św. Tomasza, ob. MDT), fot. 1956 ze zbiorów Wojewódzkiego Urząd Ochrony zabytków w Olsztynie, delegatura w Elblągu



61–7. Tryptyk (Nowe Miasto Lubawskie, k. św. Tomasza, ob. MDT), fot. k. l. 50. XX w. (?), ze zbiorów Wydziału Konserwacji Zabytków Kościelnych Kurii Toruńskiej



61–8. Kadr z filmu „Krzyżacy” z 1960 r., reż. Aleksander Ford, 2 godzina 35 minuta



61–9. Nawa pn., widok ku wsch. (Nowe Miasto Lubawskie, k. św. Tomasza), fot. 1962 r., ze zbiorów Wydziału Konserwacji Zabytków Kościelnych Kurii Toruńskiej, ta sama odbitka w Albumie ofiarowanym bpowi Kowalskiemu (AADDT, sygn. P/62/133)



61–10. Nawa pn., widok ku wsch. (Nowe Miasto Lubawskie, k. św. Tomasza), fot. l. 80. XX w. (?), ze zbiorów Wydziału Konserwacji Zabytków Kościelnych Kurii Toruńskiej



61–11. Tryptyk – otwarty, przed pracami (Nowe Miasto Lubawskie, k. św. Tomasza, ob. MDT), fot. za **Horwatt-Baniewicz 1995–1996**



61–12. Tryptyk – zamknięty, przed pracami (Nowe Miasto Lubawskie, k. św. Tomasza, ob. MDT), fot. za **Horwatt-Baniewicz 1995–1996**



61–13. Rzeźby z korpusu – podczas prac (Nowe Miasto Lubawskie, k. św. Tomasza, ob. MDT), fot. za **Horwatt-Baniewicz 1995–1996**



61–14. Tryptyk w Seminarium Duchownym w Toruniu (Nowe Miasto Lubawskie, k. św. Tomasza), fot. 2016 za wsdutorun.pl/galeria/13 (dostęp: 16 VI 2024)



61–15. Wtórne zwieńczenie – w Lubawie (Nowe Miasto Lubawskie, k. św. Tomasza), fot. K. Buław, 2023



61–16. Tryptyk – otwarty (Nowe Miasto Lubawskie, k. św. Tomasza, ob. MDT), fot. W. Binnebesel, 2024



61–17. Tryptyk – zamknięty (Nowe Miasto Lubawskie, k. św. Tomasza, ob. MDT), fot. W. Binnebesel, 2022

**Św. Anna Samotrzcę, warsztat toruński – tzw. warsztat św. Wolfganga
(pracownia mistrza Stenczela?), ok. 1510 r.**

Wymiary: 43,5 × 29 × 11 cm

Lokalizacja: Muzeum Diecezjalne w Pelplinie (MDP/RZ/46/I)

Technika wykonania: Rzeźba drewniana, pełnoplastyczna, opracowana z wszystkich stron¹²⁸. Na czubku głowy św. Anny widoczny otwór technologiczny o Ø 1,7 cm. Drewno i warstwy technologiczne nie były przebadane.

Opis

Anna ukazana jako zasiadająca na profilowanej ławie w lekkim rozkroku (pięty blisko siebie), dojrzała niewiasta o przysadzistych proporcjach. Proporcje mocno zachwiane – głowa Anny duża, dłonie masywne, nogi niemal pozbawione ud. Głowa Anny przechylona lekko ku prawemu ramieniu, nogi skierowane nieznacznie w prawą stronę świętej. Anna odziana w długą, luźną suknię o długich rękawach, dopasowaną w staniku, luźną w spódnicy. Na ramiona zarzucony płaszcz. Na głowie wysoki czepiec poduszkowy/welon (?).

Upozowana frontalnie, z Dzieciątkiem Jezus na prawym kolanie i stojącą przy jej lewym udzie dziewczęcej Marii. Na prawym kolanie zasiada nagie, ruchliwe Dzieciątko, upozowane półprofilem do odbiorcy. Anna podtrzymuje je na plecach i prawy bok. Maria upozowana półprofilem, wyciągająca prawą rękę ku Dzieciątku. Ukazana w wykroku – z lewą nogą wysuniętą do przodu. Odziana w luźną, wysoko pod biustem przepasaną, suknię o długich rękawach.

Prawa poła płaszcza św. Anny wyłożona na kolanach. Welon świętej opadający na plecy i prawe ramię; z lewej strony, długą wąską połą opada skośnie przez pierś. Włosy długie, falowane, opracowane schematycznie ceowatymi nacięciami. Jej plecy objęte przez Annę. Fałdy łamane ostro, o wąskich grzbietach. Twarze okrągłe, pucułowate, nieco lalkowate. Twarz Anny o drobnych rysach. Czoło wysokie, oczy osadzone blisko siebie, nos krótki, usta szerokie.

Na odwrociu ławy przyklejona prostokątna nalepka z odręcznym napisem „Św. Anna Samotrzcę / (I ½ XVI) / z przedwoj. zbiorów / Muzeum Diec. / [nieczytelne]”.

Stan zachowania

Zły – stan zachowania zakrawa o destrukcję. Rzeźba całkowicie pozbawiona złocień, polichromii i gruntu. Drewno silnie uszkodzone – widoczne liczne spękania, ślady po drewnojadach. Liczne ubytki drewna: obszerne uszkodzenia widoczne na odwrociu ławy; brak przedramion Dzieciątka, twarzyczka uszkodzona – mało czytelna; głowa Marii, prawe przedramię i lewa ręka Marii niezachowane.

¹²⁸ Według Cencora 1982 i Buchholz-Todoroska 1993 (św. Anna) rzeźba z tłu ma być ścięta.

- W 1918 r. (il. 62–2) rzeźba była pokryta polichromią, głowa Marii była jeszcze zachowana.
- Z 1921 r. pochodzi ogólna wzmianka, dotycząca średniowiecznych rzeźb z kościoła, wskazująca na nienajlepszy stan zachowania – „Także ołtarze i rzeźby średniowieczne należy oddać w fachowe ręce celem restauracji”¹²⁹.
- Niedatowane, zapewne przedwojenne zdjęcie ze zbiorów MDP ukazuje rzeźbę po inwazyjnych pracach renowacyjnych – zabytek pokryty grubą, utrudniającą odbiór warstwą gruntu, polichromii i złocień (il. 62–3).
- Znacznie uszkodzona – zapewne podczas II wojny światowej.
- 1955 r. „poddana zabiegom konserwatorskim, nasączona żywicami” (Barbara Szczypiorska¹³⁰) – najpewniej wówczas ściągnięto polichromię.
- W 1982 r. określony jako: „Cała grupa była niegdyś złocona, obecnie pozbawiona polichromii. Postać madonny w górnej części mocno zniszczona. Czytelne są jedynie długie włosy spływające na plecy. Na czubku głowy Anny – otwór. Rysy twarzy – zatarte. Uszkodzenia mechaniczne Dzieciątka: brak rączek, liczne pęknięcia i ubytki. Pęknięcia i ubytki również w dolnej strefie całej rzeźby – mechaniczne i spowodowane przez drewnojady”¹³¹.
- W 1993 r. określony jako: „Rzeźba silnie uszkodzona, drewno wysuszone, wykruszone, spękane. Liczne ubytki: brak górnej połowy figury Marii, obu rączek dzieciątka od dłoni po łokcie, uszkodzona jego twarz, ubytki w tronie i postumencie. Aktywny kornik drążący drewno. Brak polichromii. Obiekt wymaga pilnej konserwacji”¹³².
- 2002 – Tatiana Srokowska (Gdańsk) – oczyszczenie z zabrudzeń powierzchniowych, impregnacja (Paraloid B072), sklejenie drewna (POW, flek drewniany)¹³³.

Proweniencja / Historia zabytku:

Rzeźba, sądząc po rozmiarach pochodzi zapewne z predelli lub zwieńczenia nastawy ołtarzowej. W MDP znalazła się jeszcze przed II wojną światową¹³⁴ – jej pochodzenie uchodzi za nieznane. Według ustaleń autora, rzeźba pochodzi z fary w Nowym Mieście Lubawskim¹³⁵. Udokumentowana jest tam w 1918 r. na fotografii ze zbiorów IS PAN (il. 62–2), potwierdza to inna, niedatowana, jednak pochodząca najpewniej z lat międzywojennych fotografia ze zbiorów Instytutu Herdera (il. 62–1) – funkcjonowała wówczas w niszy pn. ściany wschodniego przęsła nawy północnej. W literaturze odnotowana po raz pierwszy w 1928 roku¹³⁶. Do MDP przeniesiona po 1928 roku. Niewykluczone, że pierwotnie stanowiła element nowomiejskiego tryptyku, ob. MDT (por. **nr kat. 61**) – wskazywać mogą na to rozmiary, ikonografia (w nowożytnych źródłach tryptyk określany jest jako ołtarz św. Anny), względy stylistyczne i kostiumologiczne¹³⁷.

¹²⁹ APB, UWP, sygn. 3577, Odpis pisma Jana Lankaua z 12 V 1921, s. 1.

¹³⁰ Cencora 1982 (św. Anna).

¹³¹ Tamże.

¹³² Buchholz-Todoroska 1993 (św. Anna).

¹³³ Tamże.

¹³⁴ Cencora 1982 (św. Anna).

¹³⁵ Binnebesel 2023, s. 314.

¹³⁶ Diecezja chełmińska 1928, s. 498.

¹³⁷ Binnebesel 2023, s. 314.

Datowanie i atrybucja

Datowana na 1. poł. XVI wieku¹³⁸. Przez Cencorę zestawiona z nagrobka Hermana Traza z Neumarktu (**il. 573**). Buchholz-Todoroska przypuszczała, że rzeźba jest dziełem pomorskim¹³⁹. Dopiero w 2023 r. rzeźba została powiązana z tryptykiem z Nowego Miasta Lubawskiego oraz warsztatem toruńskim¹⁴⁰.

Rzeźba wykazuje szereg analogii z plastyką toruńską. Twarz św. Anny o drobnych rysach bliska jest figurom św. Marty i św. Anny z korpusu nowomiejskiego tryptyku (**nr kat. 61**). Nakrycie głowy świętej – czepiec turbanowy, także znajduje analogię w przypadku figury św. Marty. Zbliżone jest także wyobrażenie Dzieciątka – zarówno twarz, włosy, jak i upozowanie porównać można do figur Madonn z korpusu tryptyku, Samplawy (**nr kat. 80**) i Wągrowca (**nr kat. 104**).

Źródła archiwalne:

Brak.

Bibliografia:

Cencora 1982 (św. Anna); Buchholz-Todoroska 1993b; Diecezja chełmińska 1928, s. 498; Buchholz-Todorowska 1993 (św. Anna); Binnebesel 2023, s. 308, 314, il. 7.

¹³⁸ Cencora 1982 (św. Anna); Buchholz-Todoroska 1993 (św. Anna);

¹³⁹ Buchholz-Todoroska 1993 (św. Anna).

¹⁴⁰ Binnebesel 2023, s. 308, 314: „Wydaje się, że zabytek ten mógł stanowić pierwotnie element zwieńczenia (może predelli?) omawianego tryptyku. Wskazują na to niewielkie wymiary (43,5 cm wysokości x 29 cm szerokości x 11 cm głębokości), względy ikonograficzne (pamiętać należy, że w nowożytnych źródłach tryptyk ten opisywany jest jako ołtarz św. Anny) oraz przede wszystkim stylistyczne i kostiumologiczne”.



62–1. Wnętrze kościoła – widok ku nawie pn. (Nowe Miasto Lubawskie, k. św. Tomasza) – fragment, lata międzywojenne, fot. ze zbiorów Bildkatalog Institutu Herdera w Marburgu, nr. 4h3



62-2. Św. Anna Samotrzec (Nowe Miasto Lubawskie, k. św. Tomasza, ob. MDT), fot. Z. Willbald 1918, ze zbiorów Instytutu Sztuki PAN, nr 33204



62-3. Św. Anna Samotrzeć (Nowe Miasto Lubawskie, k. św. Tomasza, ob. MDT), fot. R. Szczęsny, lata międzywojenne, ze zbiorów MDP



62-4. Św. Anna Samotrzeć (Nowe Miasto Lubawskie, *k. św. Tomasza*, ob. MDP), fot. ze zbiorów MDP



62–5. Św. Anna Samotrzec (Nowe Miasto Lubawskie, k. św. Tomasza, ob. MDP), fot. W. Binnebesel, 2022



62-6. Św. Anna Samotrzeć – odwrocie (Nowe Miasto Lubawskie, k. św. Tomasza, ob. MDP),
 fot. W. Binnebesel, 2022

Grupa Pasyjna, nieznany warsztat lokalny, k. XV w. (?)

- a) Chrystus oczekujący na Mękę
- b) Chrystus w Grobie

Wymiary:

- a) nieznane
- b) $25 \times 188 \times 43$ cm.

Lokalizacja:

- a) obiekt zaginiony
- b) Muzeum Działyńskich w Nowym Mieście Lubawskim.

Technika wykonania: Rzeźby drewniane, pełnoplastyczne, przeznaczone do oglądu frontального, o zwartych bryłach.

- b) Wykonana zapewne w jednym kawałku drewna. Na czubku głowy dwa otwory technologiczne: jeden o średnicy 2,5 cm, drugi 0,8 cm.

Opis

- a) Chrystus ukazany jako dojrzały brodaty mężczyzna o długich włosach z koroną cierniową na głowie. Proporcje postaci zaburzone – duża głowa, wąskie ramiona, lewa ręka chuda, prawa nienaturalnie rozszerzona w partii przedramienia i łokcia, dłonie drobne, nogi wychudzone o krótkich stopach. Na głowie korona cierniowa w formie torusa, o gęstym splecie wielu wąskim pasm, związana w osi, nad czołem.

Postać zasiada na syntetycznie oddanej skale. Nogi ułożone równolegle, stosunkowo blisko siebie, stopy oparte na palcach. Upozowany frontalnie, korpus przechylony nieznacznie na swoją prawą stronę. Ręce wyciągnięte, o lekko ugiętych łokciach, dłońmi oparte na kolanach. W biodrach przepasany ciemnym, wąskim perizonium, którego węzeł widoczny między nogami.

Włosy ciemne, spływające w dwóch sztywnych, szerokich falowanych pasmach na ramiona. Ich powierzchnia opracowana płytkimi, regularnymi meandującymi nacięciami. Twarz ascetyczna, o proporcjach zafałszowanych przemalowaniem – kolorem cielistym pokryto znaczną część zarostu. Czoło niskie, nos wydatny, oczy drobne, osadzone wysoko, szeroko i głęboko. Usta mięsiste. Broda krótka.

- b) Chrystus ukazany jako martwy, dojrzały mężczyzna o długich włosach, brodzie, z koroną cierniową na głowie. Proporcje ciała mocno zachwiane – głowa duża, osadzona na długiej szyi, klatka piersiowa wydatna, podbrzusze zapadnięte, wąskie, ręce chude, krótkie, o małych dłoniach, biodra szerokie, nogi krótkie. Nisko przepasany wąskim, dopasowanym perizonium, którego jedna poła opada pomiędzy udami, a druga wywinięta na lewym biodrze. Korona w formie torusa, dość drobna, o prostym, podwójnym splecie.

Leży prosto, sztywno, z wyprostowanymi nogami, pięty złączone. Ręce blisko ciała, dłonie złożone na brzuchu, prawa na wierzchu.

Włosy falowane, z przedziałkiem po środku, nie opadają, a ciasto przylegają do głowy i ciała, odsłaniając uszy – lewe osadzone znacznie niżej. Opadają dwoma wąskimi pasmami na ramiona. Rozrzeźbione dość prosto, meandrującymi nacięciami. Twarz ascetyczna, wychudła, pociągła. Czoło niskie, nos prosty, wydatny, długi, wąski. Oczy zamknięte, osadzone głęboko, dość szeroko pod masywnymi łukami brwiowymi. Usta zamknięte. Broda krótka, wąsy opracowane rzeźbiarsko, bujne.

Stan zachowania

a) Na podstawie fotografii z 1918 r. – zły – obiekt silnie przemalowany, co zniekształca fizjonomię postaci (zamalowana część zarostu) – odbiór modelunku rzeźbiarskiego znacznie utrudniony. Na powierzchni widoczne liczne spękania i odspojenia polichromii. Widoczne obszerne wytarcia warstw technologicznych – szczególnie na prawym kolanie i goleni oraz na prawej dłoni i przedramieniu. W osi, pomiędzy stopami plinta wyszczerbiona.

b) Zły – stan obiektu zakrawa o destrukcję. Rzeźba pokryta grubymi warstwami przemalowań, które zniekształcają fizjonomię postaci (zamalowana część zarostu) – odbiór modelunku rzeźbiarskiego znacznie utrudniony. Brak większości prawej stopy i palców lewej. Na powierzchni widoczne liczne pęknięcia – szczególnie głębokie na czole, prawej piersi i boku, prawej dłoni, lewej goleni i stopie. Polichromia na większości powierzchni rzeźby spękana – liczne odspojenia, ubytki gruntu.

- Z 1921 r. pochodzi ogólna wzmianka, dotycząca średniowiecznych rzeźb z kościoła, wskazująca na nienajlepszy stan zachowania – „Także ołtarze i rzeźby średniowieczne należy oddać w fachowe ręce celem restauracji”¹⁴¹.
- W drugiej połowie 2023 lub w pierwszej 2024 r. rzeźba Chrystusa w Grobie oczyszczona.

Prowenienca / Historia zabytku

Rzeźby pochodzą z zachowanej tylko szczątkowo, monumentalnej dewocyjnej grupy pasyjnej z fary nowomiejskiej. Grupa ta była przynajmniej dwufazowa – chronologicznie najstarsza (datowana różnie, pocz. XV w.) jest grupa niesienia Krzyża – z figurami Chrystusa i Szymona Cyrenejczyka zachowanymi w farze (zach. przeszło nawy pd.); grupą niewiast (ob. MDP) oraz niezachowanymi rzeźbami Marii i św. Jana. Najstarsza wzmianka pochodzi z wizytacji przeprowadzonej przez Strzesza na przełomie l. 60./70. XVII wieku. Po stronie południowej kościoła, nieopodal ołtarza św. Jakuba, w rogu („in angulo”) znajdować się miała grupa niesienia krzyża – wymienione są postacie Chrystusa, Szymona z Cyreny, grupa żołnierzy, niewiasty. Wizytator zaznacza, że rzeźbiarz z łatwością przewyższył samego Fidiasza¹⁴². Następnie odnotowano wizerunek Chrystusa złożonego do grobu, który poziomem wykonania dorównuje grupie niesienia krzyża¹⁴³. Nie jest pewne w jakim miejscu wizytator zastał tę grupę – pada określenie „deinde” (dalej, następnie, potem). Nie jest jasne, czy chodzi o tę samą lokalizację w nawie południowej. Pod k. XVII w. na południe od wieży wzmiankowany jest Grób Chrystusa z Tegoż wizerunkiem oraz figurą Chrystusa z koroną

¹⁴¹ APB, UWP, sygn. 3577, Odpis pisma Jana Lankaua z 12 V 1921, s. 1.

¹⁴² Vis. 1667–1672 [1904], s. 443: „Ad latus memorati altaris in angulo misterium baiulationis crucis ad Calvariae montem, statua e Christi, Cyrenei, militis fune Christum trahentis et clava impellentis alteriusque equitantis et plurium pedestrium mulierumque sanctarum, itineris comitum, iustae agnitudoinis staturam humanam exaequantem, sculptoris ingeniosi ipsumque Phidiam facile superantis stupenda arte elaborata”.

¹⁴³ Vis. 1667–1672 [1904], s. 443: „Corpus deinde Christi in tumulo depositum, artificium par priorum”.

cierniową, a także grupa niesienia Krzyża¹⁴⁴. W 1706 r. w nawie południowej odnotowano grupę Niesienia Krzyża, po raz pierwszy wzmiankowana jest przegroda, oddzielająca grupę od nawy („cum cratibus ligneis et sua claussura”)¹⁴⁵. Najpewniej w tej samej przestrzeni opisana jest grupa Chrystusa w Ogrójcu, która została niedawno naprawiona i „umieszczona we właściwym miejscu”¹⁴⁶. W analogicznej przestrzeni, w nawie północnej odnotowano wizerunek Chrystusa z inskrypcją *Ecce Homo*, Grób Chrystusa „z dużą figurą” oraz przedstawieniami aniołów siedzących przy nim, wyobrażenia kobiet oraz Józefa z Arymatei. Opisano również grupę Zdjęcia z krzyża – Maria z Ciałem Chrystusa, Józef z Arymatei, oraz inne wizerunki niegdyś zniszczone, wówczas odnowione i na nowo ułożone w porządku – za przegrodą¹⁴⁷. Po 1724 r. po stronie południowej wspomniano grupę Niesienia Krzyża oraz Chrystusa klęczącego w Ogrójcu¹⁴⁸. W przestrzeni północnej wzmiankowano wizerunek Chrystusa Ubiczowanego z inskrypcją *Ecce Homo*, grupę Złożenia do Grobu, wizerunki niewiast, grupa zdjęcia z krzyża z wizerunkami Nikodema i Józefa z Arymatei, Marii i św. Jana spod krzyża¹⁴⁹. Grupy te określono jako dawniej zniszczone i zdekompletowane, które (ostatnio?) odnowiono¹⁵⁰. Później grupy te najpewniej stopniowo ulegały dekompletowaniu¹⁵¹. W 1918 r. na fotografii ze zbiorów IS PAN uwieczniono rzeźbę Chrystusa (oczekującego na Mękę?). W 1928 r. odnotowano bliżej nieokreślone cztery rzeźby „ze sceny przy Grobie”¹⁵².

¹⁴⁴ **ADP, C**, sygn. 22, k. 1r–1v: „ad partem australem eisdem turre sepulchrum Christi cum eiusdem imagine et Figuris Christi coronam Spineam gestanti. Crucem in montem Calvariae baiulantis, [...] adiuvantis Militis clava propedentis et alyis etiam Figuris [...] Christi [...] epornatum [...] Sanctissimi Corporis Christi teli Damascen[...] cum Imaginibus Caenae Dni et Venerabilis in Monstratorio existentio satis suntorsum, alterum altum [...] Cum Imaginibus Sancti Angeli Custodis Clientem suum ducentis et Sancti Pauli[...]”.

¹⁴⁵ **ADP, C**, sygn. 33, s. 474: „Ad partem Australem Baiulatio Christi Domini Crucis in Corona Spinea lipendi adiuvantis, Militis propellentis, Imaginum BM Virginis et [...] Ss Mulierum ac Militum insequentium cum cratibus ligneis et sua claussura”.

¹⁴⁶ **Tamże**: „Item imago Christi affabre quod facta in Hortu genuflecta orans Angelus de Nubibus confortans, que omnia speciale in populo devotiones excitantia de pulvere erecta, impensis Parochi per sentis reparata et in Loco debito collocata”.

¹⁴⁷ **Tamże**, s. 474–475: „Ad partem quod septemtrionalem proportionaliter prioribus Misteriis, Christi Domini connotatio cum Inscriptione ab Aquila insigni Regni pendente Ecce Homo. Sepulchrum Christi Domini cum ingenti statura reposita, Angeli sedentis ad sepulchrum, Prium SS. Mulierum cum Aramantibus properantium. Item imago BMV depositum de Cruce corpus Filis sui in sinu gestanz; Cruci fraerio, Josephi ab Arimathia et aliae deientes Imagines, iam ante ruinosae putrefactae in pulveribus neqlectae, in luo ordine positae et noviter reparate suis supra craticulis”.

¹⁴⁸ **AADDT, ATCh**, sygn. 143, s. 168: „Ad partem meridionalem Imagines bajulantis Crucem Christi, in corona Spinea Miltis pr...lentis. Civenei adjuvantis, Matris Christi S. Joannis Apostoli er SS. Mulierum Subsequentium aete sculptiorem eleganti elaboratarum, cratibus [...] mis septiae[...] Imago item Christi in horto genufflexi”.

¹⁴⁹ **Tamże**: „Ad partem quic[...] Septemtrionalem e[...] Diametro primis Mysterus Imago Christi falgellati est [...]ti cum Inscriptiōe *Ecce homo*. Imago repositi in Sepulchro, Mulierum ad monumentum preperantium Crucifixionis, depositionis, SS. Nicodemi et Josephi, Ssmae Matris, et S. Joannis sub cruce, cratibus quoq[...] sptae [...] clause”.

¹⁵⁰ **Tamże**: „Quae Mysteria Miram in populo confluente, excitant devotion[...] et haec annis anterioribus obsoleta, diruta non nisi ex fragmentis resute[...] ta er restaurata, Munde exposita ad praesens conservantur”.

¹⁵¹ Zastanawiające jest, że Heise odnotowuje jedynie fragment grupy niesienia krzyża (**Heise 1895**, s. 687: „Die vier Figuren in mittelalterlicher Technik mit theilweiser Unterklebung von Leinwand stammen jedenfalls von dem alten Triumphbalken, an dessen Stelle in den Jahren 1712–13 der damalige Pfarrer den jetzt noch vorhandenen geschweiften hölzernen Triumphbogen erbauen liess”). Pewną konsternację budzi fakt, że Heise wspomina o czterech rzeźbach – niewykluczone, że zaszła pomyłka – wcześniej bowiem odnotowuje rzeźby z grupy niesienia krzyża – „Maria und Johannes und zwei Frauengestalten”.

¹⁵² **Diecezja chełmińska 1928**, s. 498: „Tryptyk gotycki z obrazami Matki Boskiej, św. Katarzyny i św. Barbary oraz z 4 figurami ze sceny przy grobie z wieku XVI”.

Po raz ostatni, rzeźba Chrystusa w Grobie pojawia się w 1954 roku¹⁵³. Niewykluczone, że niedługo później rzeźba została przeniesiona – wyniesiona z kościoła. W 2023 r. figura Chrystusa w Grobie znalazła się w Lubawie – podczas przygotowywania eksponatów do formującego się wówczas Muzeum Działyńskich. Od maja 2024 r. eksponowana w tymże muzeum.

Datowanie i atrybucja

Dotychczas datowana jedynie figura Chrystusa w Grobie. Według KZSP figura wykonana w 1. poł. XV w.¹⁵⁴, zaś według etykiety w Muzeum Działyńskich w Nowym Mieście Lubawskim na przełomie XIV i XV stulecia.

Wyciąganie wniosków na temat stylu jest znacznie utrudnione przez niezachowanie jednej rzeźb oraz katastroficzny stan zachowania drugiej. Opracowanie perizonium rzeźby Chrystusa w Grobie zbliżone jest do tego z figury Ukrzyżowanego z nowomiejskiej fary (**nr kat. 60a**). Zbliżone wydają się także dolny wykrój kosza klatki piersiowej, mocne rysy twarzy – duże, szeroko osadzone oczy, prosty, długi nos, wydatne łuki brwiowe, odstające, osadzone nisko uszy. Niewykluczone, że w tym samym warsztacie powstała także figura Chrystusa oczekującego na Mękę.

Źródła archiwalne:

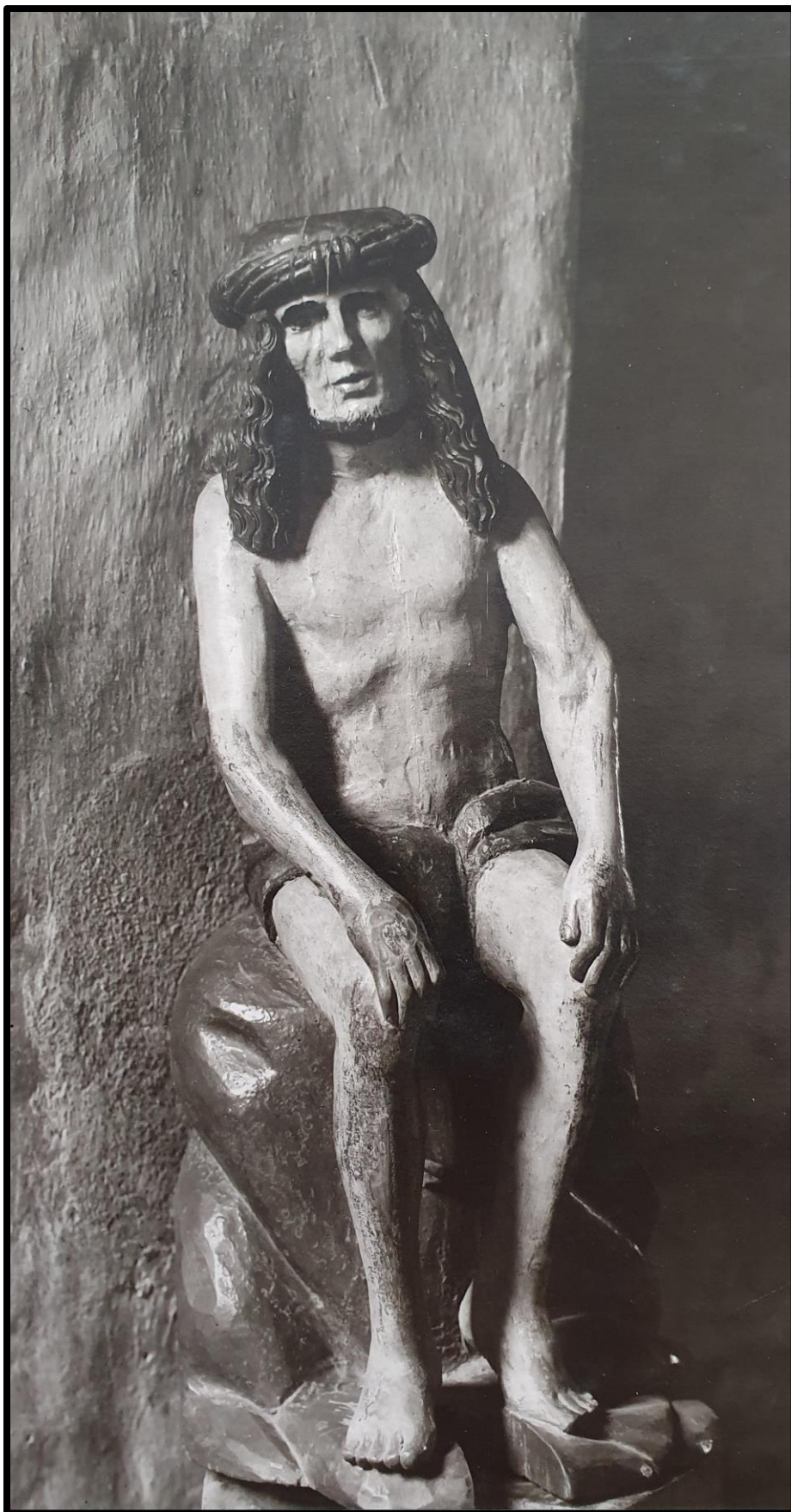
Vis. 1667–1672 [1904], s. 443; **ADP, C**, sygn. 22, k. 1r; **ADP, C**, sygn. 33, s. 474–475; **AADDT, ATCh**, sygn. 143, s. 168.

Bibliografia:

Diecezja chełmińska 1928, s. 498; **KZSP NML 1954**, s. 52.

¹⁵³ **KZSP NML 1954**, s. 52.

¹⁵⁴ **Tamże**.



63a-1. Chrystus Oczekujący na Mękę (Nowe Miasto Lubawskie, k. św. Tomasza), fot. 1918 r., ze zbiorów Instytutu Sztuki PAN nr 33202



63b–1. Chrystus w Grobie – w Lubawie (Nowe Miasto Lubawskie, k. św. Tomasza, ob. Muzeum Działyńskich w Nowym Mieście Lubawskim), fot. K. Buclaw, 2023



63b–2. Chrystus w Grobie (Nowe Miasto Lubawskie, k. św. Tomasza, ob. Muzeum Działyńskich w Nowym Mieście Lubawskim), fot. W. Binnebesel, 2024



63b–3. Chrystus w Grobie – zbliżenie (Nowe Miasto Lubawskie, k. św. Tomasza, ob. Muzeum Działyńskich w Nowym Mieście Lubawskim), fot. W. Binnebesel, 2024



63b-4. Chrystus w Grobie – zbliżenie (Nowe Miasto Lubawskie, k. św. Tomasza, ob. Muzeum Działyńskich w Nowym Mieście Lubawskim), fot. W. Binnebesel, 2024

Krzyż procesyjny, warsztat nieznany, ok. 1500 r. (?)**Wymiary:** nieznane.**Lokalizacja:** obiekt zaginiony.**Technika wykonania:** rzeźba drewniana (?).**Opis**

—

Stan zachowania

Z 1921 r. pochodzi ogólna wzmianka, dotycząca średniowiecznych rzeźb z kościoła, wskazująca na nienajlepszy stan zachowania – „Także ołtarze i rzeźby średniowieczne należy oddać w fachowe ręce celem restauracji”¹⁵⁵.

Proweniencja / Historia zabytku

Rzeźba odnotowana jedynie w 1954 r. jako procesyjny. Nie udało się zlokalizować obiektu w kościele. Zważywszy na brak znanych fotografii rzeźby, nie sposób cokolwiek stwierdzić na temat datowania i atrybucji.

Datowanie i atrybucja

Według autorów KZSP powstać miał ok. 1500 roku¹⁵⁶.

Źródła archiwalne:

Brak.

Bibliografia:

KZSP NML 1954, s. 52.

¹⁵⁵ APB, UWP, sygn. 3577, Odpis pisma Jana Lankaua z 12 V 1921, s. 1.

¹⁵⁶ KZSP NML 1954, s. 52.

Rzeźby świętych, warsztat nieznany, ok. 1515 r. (?)

- a) św. Mikołaj
- b) św. Wawrzyniec

Wymiary:

- a) 107,5 × 37,5 × 11,5 cm
- b) 99,5 × 34 × 10 cm.

Lokalizacja: Muzeum Diecezjalne we Włocławku, nr inw. MDWł-1852-R; MDWł-1851-R.

Technika wykonania: Rzeźby o cechach głębokiego reliefu, z tyłu płasko ścięte. Wykonane w pojedynczych kawałkach drewna lipowego¹⁵⁸. Polichromowane, złoczone i srebrzone. Posadowione na wielobocznych, profilowanych plintach.

a) W osi, na wysokości bioder okrągły otwór. Na czubku głowy widoczny otwór technologiczny o średnicy 2,3 cm, głębokości 7,8 cm. Od spodu plinty widoczna para prostokątnych otworów technologicznych, każdy o wymiarach 0,3 × 1,5 cm, o rozstawie 3 cm. Polichromia nieprzebadana.

b) Na czubku głowy widoczny otwór technologiczny o średnicy 2,1 cm, głębokości 5,5 cm. Od spodu plinty widoczna para prostokątnych otworów technologicznych, każdy o wymiarach 0,3 × 1,4 cm, o rozstawie 3 cm. Polichromia temperowa, złocenia i srebrzenia na czerwonym bolusie. Miejscami pod złoceniami i srebrzeniami przeklejona płótnem. Zaprawa kredowo-klejowa grubości ok. 1 mm¹⁵⁹.

Opis

a) Święty ukazany jako dojrzały, brodaty mężczyzna w stroju biskupim. Proporcje ciała zachwiane – ręce zbyt krótkie, niemal pozbawione przedramion, kolano zbyt nisko.. Odziany w srebrzoną, luźną albę, długą do ziemi – odsłaniającą czubek lewego buta. Na ramiona narzucony obfity, złożony płaszcz o zielonym podbiciu. Na głowie wysoka, srebrzona mitra o złożonych bortach i kolumnie. Na dłoniach długie, białe rękawice pontyfikalne, na prawej dłoni złożone pierścienie. Na lewym przedramieniu srebrzony manipularz.

Upozowany frontalnie w lekkim wykroku – lewa noga wysunięta, nieznacznie zgięta w kolanie. Głowa ukazana półprofilem, zwrócona w prawo. Prawa ręka, blisko ciała, zgięta w łokciu, na rozwartej dłoni pionowo ustawiona na wysokości barku, księga o romboidalnym kształcie, w czerwonej oprawie. Na okładce trzy złote bryłki. Lewa ręka wyciągnięta przed siebie, blisko ciała, zgięta w łokciu – pierwotnie trzymała zapewne pastorał.

¹⁵⁷ Choć rzeźby nie pochodzą z historycznej ziemi chełmińskiej (a przynajmniej nie potwierdzają tego źródła) i nie połączono ich z aktywnymi warsztatami w tym regionie, z racji wysokiej klasy dzieł oraz lokalizacji Nowogrodu tuż przy granicy historycznego województwa uznano za zasadne włączenie ich do katalogu.

¹⁵⁸ **Budnik 1998**, nr kat. 32, s. 98; nr kat. 33, s. 101.

¹⁵⁹ **Dok. Nowogród 1980–1998**.

Część prawej poły, opadającej z prawego łokcia niecką, przerzucona na wysokości bioder i ud na drugą stronę, gdzie była zapewne podtrzymana niezachowaną dłonią, pozostała część materii opada wzdłuż ciała na plintę. Lewa poła spływa z lewego przedramienia poniżej kolan skąd jakby podwiana, „okleja” lewą nogę. Fałdy alby na korpusie proste, piszczalkowate, równoległe. Draperie płaszcza całkowicie autonomiczne względem ciała – podwiane niewidocznym wiatrem, grzbiety fałd wąskie, ostre, zagęszczone, niemal organiczne kształty. Twarz pociągła, o niskim czole. Oczy drobne, osadzone dość szeroko o wykroju migdałowatym. Nos o wąskim grzbiecie. Usta wydatne. Na twarzy skośne zmarszczki mimiczne – odchodzące z wewnętrznych kącików oczu i podstawy nosa. Włosy niewidoczne. Broda długa, falowana, powierzchnia opracowana długimi, ceowatymi, głęboki nacięciami. Wąsy opracowane rzeźbiarsko – ob. zamalowane.

- b)** Święty ukazany jako młodzieniec w szatach diakońskich. Proporcje ciała zaburzone – głowa osadzona na długiej szyi, ramiona wąskie, przedramiona zbyt krótkie, dłonie drobne. Odziany w długą, sięgającą plinty, luźną albę, wykończoną czerwonym bolusem. Na wierzch założoną ma złożoną dalmatykę o rękawach sięgających połowy ramion. Dolna krawędź oraz rękawy zakończone frędzlami. Pod szyją widoczny humerał. Na lewym nadgarstku manipularz.

Upozowany frontalnie. Lewa ręka, blisko ciała, zgięta w łokciu, dłonią przyciska otwartą księgę o zielonej oprawie do lewej piersi, grzbietem do odbiorcy. Ręka prawa, wyciągnięta do przodu, zgięta w łokciu, trzymała blisko ciała niezachowany atrybut (zapewne ruszt), jednocześnie podtrzymuje krawędź podniesionej nieco poły dalmatyki. Twarz owalna, o niskim czole i wydatnej żuchwie.

Ekspresja ograniczona. Oczy duże, osadzone szeroko, wykroju migdałowatym. Nos o wąskim grzbiecie. Usta drobne. Włosy kręcone, sięgające karku, ułożone w plastyczne pukle.

Stan zachowania

Ogólnie dobry. Na powierzchni rzeźb widoczne spękania i odspojenia polichromii, złocen oraz gruntów – widoczne ubytki. Drewno miejscami spękanе. Pod plinty rzeźb wstawione wtórne kliny umożliwiające ustawienie ich prosto.

- a)** Brak pastorału, palców lewej ręki, części krawędzi po prawej stronie mitry. Karnacja pokryta bielą cynkową¹⁶⁰.

- b)** Brak atrybutu (rożna), większości palców małego i serdecznego prawej dłoni.

a):

- W 1965 r. odnotowano: „Drewno toczone przez owady. Przemalowania, odpryski warstwy malarskiej, brak końcówek palców u lewej ręki”¹⁶¹.
- 1979 r. – „całkowita konserwacja – Instytut Konserwatorstwa i Zabytkoznawstwa w Toruniu”¹⁶² (brak dokumentacji, zakres prac nieznany); najpewniej usunięto przemalowania (por. il. 65a–2, 65a–3).
- Na fotografii z 1987 r. brak palców lewej dłoni (il. 65a–3).

¹⁶⁰ Budnik 1998, s. 7, nr kat. 33, s. 98.

¹⁶¹ Nawrocki 1965 (Nowogród – św. Mikołaj).

¹⁶² Dzieliński 1987 (Nowogród – św. Mikołaj).

- W 1996 r. odnotowano „brak kawałka mitry i prawej dłoni”¹⁶³.
- W 1998 r. odnotowano „brak 4 palców – poza kciukiem – w lewej dłoni, ślady aktywności kołatka w dolnych partiach rzeźby, spękania i ubytki w cokole”¹⁶⁴.
- Najpewniej po przeniesieniu rzeźby do MDW pod plintę wstawiono klin.

b):

- W 1965 r. Odnotowano: „drewno toczone przez owady. Przemalowania, odpryski warstwy malarskiej. Brak dwu palców u prawej ręki”¹⁶⁵.
- Przed pracami konserwatorskimi (pocz. 1980 r.) stan określony następująco: „Częściowe zniszczenie struktury drewna świadczy o działalności owadów i grzybów. Zniszczenia grzybowe występują w dolnej partii rzeźby i mają charakter powierzchniowy. Atak owadów wystąpił także w dolnej części. Rodzaj zniszczeń świadczy o tym, że rzeźba stała na zawilgoconym podłożu (np. kamienny cokół) z którego podciągała wilgoć”¹⁶⁶. Stwierdzono wówczas przynajmniej trzy warstwy przemalowań (w tym jedno przegruntowanie)¹⁶⁷.
- 1980–1998¹⁶⁸ – prace konserwatorskie wykonane przez Hannę Drzewiecką, Alinę Łukaszewicz (1980/81), Tytusa Sawickiego (1981/82), Alinę Bartłomiejus (1982/83), Jerzego Chłopickiego (1984/85), Piotra Słupczyńskiego (1985/86), Ewę Ceborską (1998), pod kierunkiem Bożeny Soldenhoff, Anny Diakowskiej, Jacka Stachery w Zakładzie Konserwacji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej UMK. Do Zakładu trafiła już w 1975 r.¹⁶⁹. Podklejenie odspojen polichromii, usunięcie przemalowań.
- W 1996 r. odnotowano „brak dwóch palców prawej dłoni; polichromia wtórna”¹⁷⁰.
- W 1998 r. odnotowano „ślady aktywności kołatka w dolnej części rzeźby spękania w cokole”¹⁷¹.
- Najpewniej po przeniesieniu rzeźby do MDW pod plintę wstawiono klin.

Proweniencja / Historia zabytku

Pochodzenie rzeźb nie jest znane. Budnik przywołuje wizytacje kościoła nowogrodzkiego, według których miałyby być wykazana obecność starego i zniszczonego ołtarza głównego z rzeźbą i dwa stare ołtarze boczne – św. Mikołaja (pośrodku kościoła) i w kaplicy św. Anny¹⁷². Badacz jednak pomylił miejscowości o tej samej nazwie – w wizytacji, na którą się powołał („ADPł, Akta wizytacji 1591, sygn.1, k. 338”) jest opisany kościół w Nowogrodzie, ale znajdującym się w okolicach Łomży¹⁷³.

¹⁶³ Wozniński 1996, nr kat. 343, s. 585.

¹⁶⁴ Budnik 1998, s. 7, nr kat. 33, s. 98.

¹⁶⁵ Nawrocki 1965 (Nowogród – św. Wawrzyniec).

¹⁶⁶ Dok. Nowogród 1980–1998.

¹⁶⁷ Tamże.

¹⁶⁸ Autor dopisku z 1994 r. (inicjały: T.K.) wyraża przypuszczenie, że „Prawdopodobnie konserwowana razem z rzeźbą św. Mikołaja w 1979 r.” (Nawrocki 1965 (Nowogród – św. Wawrzyniec)).

¹⁶⁹ Dok. Nowogród 1980–1998.

¹⁷⁰ Wozniński 1996, nr kat. 343, s. 585.

¹⁷¹ Budnik 1998, nr kat. 33, s. 101.

¹⁷² Tamże, nr kat. 32, s. 98–99; nr kat. 33, s. 101.

¹⁷³ ADPł, AV, sygn. 1, k. 336–338.

Najprawdopodobniej rzeźby nie pochodzą pierwotnie z kościoła w Nowogrodzie. Nie potwierdzają tego żadne z zachowanych wizytacji¹⁷⁴ – jedyna wzmianka na temat znajdujących się w kościele *dawnych* ołtarzy pochodzi z 2. ćw. XVII wieku. Znajdowały się wówczas w korpusie nawowym dwie nastawy ołtarzowe, które określono jako dawne (może średniowieczne?)¹⁷⁵. Dawny kościół spłonął w 1899 r. wraz z większością wyposażenia – oprócz „kilku szuflad z komody znajdującej się w zakrystii z aparatami kościelnymi oraz Monstrancyi, Cyborium starego drewnianego, Rezurekcyi i lustra i dwóch taboretów”¹⁷⁶.

Niewykluczone, że rzeźby zostały ofiarowane lub zakupione z sąsiednich parafii¹⁷⁷. Nowy kościół ukończono w 1906 r., właśnie przy zaangażowaniu sąsiednich parafii¹⁷⁸. W tym samym roku odnotowano, że „brakuje w nim sprzętów kościelnych i stylowego wewnętrznego urządzenia”¹⁷⁹.

Rzeźby odnotowane w kościele po raz pierwszy dopiero w 1965 r. Znajdowały się wówczas „na ołtarzu św. Franciszka” – obecnie niezachowany¹⁸⁰ (il. 65a–1, 65b–1). W 1973 r. wymienione są w bocznym ołtarzu, złożonym z fragmentów barkowych¹⁸¹. Figura św. Mikołaja trafiła do Zakładu Konserwacji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej UMK w 1979 r.¹⁸², zaś w kościele znalazła się ponownie najpóźniej w 1987 r.¹⁸³. Rzeźba św. Wawrzyńca trafiła do konserwacji na UMK w 1975 r.¹⁸⁴ a powróciła do kościoła w r. 1998. Według Woźnińskiego rzeźba ta „prawdopodobnie zaginęła po jej publikacji w KZSP w 1973 r.”¹⁸⁵ – z 1994 r. pochodzi dopisek na karcie ewidencyjnej „IX 1994 stwierdzono brak [info od Andrzeja

¹⁷⁴ **Tamże**, k. 180r: „Altare magnum e... suo portatili bonum et b... o antependium [...]. Sunt et alia duo altarae parva, habint sua portatilia”; **ADW, ABK-P**, sygn. 029, s. 70: „Ciborium Novum [...] quod [...] est [...] in novo Altari [...]”; **ADW, ABK-P**, sygn. 0214, k. 298r: „Sunt tria quonim Primum maius veteris structurae continet imaginem in tela pictam B.M.V. Infantem Jesum gestantis [...] Extant in Choro majori quonim[?] Unum a parte dextrae S. [...] Virg. Et M. Secundum vero altare Smae Trinitatis ipsam tantum modo continet imaginem”; **ADW, ABK-P**, sygn. 0219, k. 114r: „Altaria sunt tria, querum majus habet mensam muratam, [...] Fabrica ejus exequet vetus et radis, depicta tamen”; **ADW, No-AP**, Wizytacja parafii z 1819 r., k. 19r: „Ołtarze są trzy. Pierwszy wielki z wyobrażeniem Matki Boskiej za zasuwą; drugi Sgo antoniego za zasuwą na boku od połnocy. Trzeci Sey Anny od południa na boku – mają na wszystkich Ołtarzach wyobrażenia snycerskie. Obrazach wszystkich wogole, które stanowią Ołtarze jest pięć”; **ADPI, AV**, sygn. 385, k. 112r: „Ołtarze są trzy Pierwszy wielki z wyobrażeniem Matki Boskiej za zasuwą oszucowany 2 Ołtarz Poboczny świętego Antoniego [...] Zasuwę 3 Ołtarz poboczny S. Anny od południa”; **ADW, No-AP**, sygn. 1, k. 37r: „1. Ołtarz wielki [...] 2. Ołtarzy małych bocznych dwa”; **ADPI, AV**, sygn. 419, k. 69r: te same trzy ołtarze, k. 131r to samo; **ADPI, AV**, sygn. 380, k. 50r: „W kościele są trzy ołtarze; 1. wielki z wyobrażeniem MB pod zasuwą, 2gi Sgo Antoniego także pod zasuwą, 3ci Stej Anny [...]”; **ADPI, AV**, sygn. 382, k. 34r: „W kościele są trzy ołtarze; Pierwszy wielki z wyobrażeniem matki Boskiej zasuwany, drugi Sgo Antoniego także zasuwany, trzeci Stej Anny, [...]”.

¹⁷⁵ **ADW, ABK-P**, sygn. 0213/1, s. 870: „Altare maius [...] (konsekrowany w 1636 r.). Structura eius et pictura nova, et pro loco decens iustae quantitatis. In medio eius imago BV Maioris, comparatum est Anno 1631 [...] Altare minus ad partem dextram ligneum. [...] Factura et pictura Altaris sculpta rudis et vetusta. Tertium Altare ad partem sinistram ligneum, in quo non est Portatile [...] Sculptura Altaris et pictura vetus est”.

¹⁷⁶ **ADW, No-AP**, sygn. 1, k. 97r–103v. Opis kościoła sprzed pożaru 1900 r., k. 97r.

¹⁷⁷ **Tamże**: Przykładowo w tymczasowej kaplicy wyszykowanej po pożarze kościoła odnotowano: „ołtarz stary drewniany, pożyczony z parafii Dobrzejewickiej”.

¹⁷⁸ **ADW, No-AP**, sygn. 1, k. 109v.

¹⁷⁹ **Tamże**, k. 112r.

¹⁸⁰ **Nawrocki 1965 (Nowogród – św. Wawrzyniec); Nawrocki 1965 (Nowogród – św. Mikołaj)**.

¹⁸¹ **KZSP 11/6**, s. 35 „Ołtarz boczny zestawiony z fragmentów barokowych 3. ćw. W. XVII, w nim obraz św. Antoniego mal. D[obiesław] Królikowski 1887, i rzeźby śś. Mikołaja i Wawrzyńca, późnogotyckie pocz. w. XVI”.

¹⁸² **Dzieliński 1987 (Nowogród – św. Mikołaj)**.

¹⁸³ **Tamże**.

¹⁸⁴ **Dok. Nowogród 1980–1998**.

¹⁸⁵ **Woźniński 1996**, nr kat. 343, s. 585.

Wozińskiego]”¹⁸⁶. Rzeźba św. Mikołaja przed 1998 r. umieszczona była w kościele „na konsoli podwieszanej do wsch. ściany nawy, na prawo od łuku tęczowego”¹⁸⁷.

Rzeźby eksponowane były na wystawie *Rzeźba gotycka na Kujawach i ziemi dobrzyńskiej* we Włocławku w 1998 roku¹⁸⁸. W 2013 r. zostały przekazane jako depozyt do MDW¹⁸⁹.

Datowanie i atrybucja

Datowane różnie – ogólnie na XV w.¹⁹⁰, k. XV w.¹⁹¹, ok. 1500 r.¹⁹² oraz na pocz. XVI wieku¹⁹³. Łączone często z rzeźbą św. Piotra z Pluskowęsów¹⁹⁴. Rozpatrywane jako dzieła pomorskie¹⁹⁵, toruńskie¹⁹⁶, Chrzanowski i Kornecki rozważali możliwość powstania w „kręgu sztuki mazowieckiej”¹⁹⁷. Nie można tego wykluczyć, plastyka tego regionu pozostaje niemal nieznana¹⁹⁸ – m.in. średniowieczne zbiory z północnego Mazowsza z Muzeum Diecezjalnego w Płocku, chociaż bogate i różnorodne pozostają zupełnie nieopracowane. Górnoreńskie wzorce zauważył Woziński¹⁹⁹.

Dobrej klasy rzeźby nie posiadają analogii na ziemi chełmińskiej. Najpewniej stanowią element niezachowanej nastawy ołtarzowej, możliwe, że z bliżej nieznanej fary miejskiej lub katedry biskupiej.

Źródła archiwalne:

Brak.

Bibliografia:

Nawrocki 1965 (Nowogród – św. Wawrzyniec); Nawrocki 1965 (Nowogród – św. Mikołaj); KZSP 11/6, s. VIII, 35, il. 97, 98; Dok. Nowogród 1980–1998; Chrzanowski 1981, s. 146 il. na s. 147; Chrzanowski, Kornecki 1984, s. 29; Dzieliński 1987 (Nowogród – św. Mikołaj); Krajewski, Mietz 1996, s. 97; Woziński 1996, s. 384–385; nr kat. 343, s. 585, il. 549, 550; Budnik 1998, s. 7, nr kat. 32, s. 98–99, il.; nr kat. 33, s. 101, il. VIII s. 101; Sierzchała 2013 (św. Wawrzyniec); Sierzchała 2013 (św. Mikołaj).

¹⁸⁶ Nawrocki 1965 (Nowogród – św. Wawrzyniec).

¹⁸⁷ Budnik 1998, nr kat. 32, s. 98.

¹⁸⁸ Tamże, nr kat. 32, s. 98–99; nr kat. 33, s. 101.

¹⁸⁹ Sierzchała 2013 (św. Mikołaj); Sierzchała 2013 (św. Wawrzyniec); Nawrocki 1965 (Nowogród – św. Wawrzyniec) – dopisek „umowa 8 V 2013”.

¹⁹⁰ Nawrocki 1965 (Nowogród – św. Wawrzyniec); Nawrocki 1965 (Nowogród – św. Mikołaj).

¹⁹¹ Tamże: dopisek.

¹⁹² Dok. Nowogród 1980–1998; Dzieliński 1987 (Nowogród – św. Mikołaj); Sierzchała 2013 (św. Wawrzyniec); Sierzchała 2013 (św. Mikołaj).

¹⁹³ Nawrocki 1965 (Nowogród – św. Wawrzyniec); Nawrocki 1965 (Nowogród – św. Mikołaj) – dopisek; KZSP 11/6, s. VI, 35; Krajewski, Mietz 1996, s. 97; Woziński 1996, s. 385; nr kat. 343, s. 585; Budnik 1998, s. 7; nr kat. 32, s. 98–99; nr kat. 33, s. 101.

¹⁹⁴ KZSP 11/6, s. VIII; Budnik 1998, nr kat. 32, s. 98–99; nr kat. 33, s. 101; pewne analogie dostrzegł także Woziński (Woziński 1996, s. 384).

¹⁹⁵ Dzieliński 1987 (Nowogród – św. Mikołaj); Chrzanowski, Kornecki 1984, s. 29 – rozważali taką możliwość.

¹⁹⁶ Budnik 1998, nr kat. 32, s. 98–99; nr kat. 33, s. 101: ze znakiem zapytania; „pojawienie się w sfałdowaniach płaszcza motywu „zmięcia” grzbietów, charakterystycznego dla plastyki toruńskiej pocz. XVI stulecia”.

¹⁹⁷ Chrzanowski, Kornecki 1984, s. 29.

¹⁹⁸ Do nielicznych opracowań i to jedynie wrywkowych, należą *Sztuka warszawska 1962*; Galicka, Sygietyńska 1974; Mroczko 1986; Poza Warszawą 2018.

¹⁹⁹ Woziński 1996, s. 384–385; nr kat. 343, s. 585: na pewno nie z Mazowsza; św. Diakon uznany za zaginionego; słabsze od figury z Pluskowęsów ale są pewne analogie; motyw wywiniętej poły płaszcza na kształt półksiężyca – z górnej Nadrenii – Madonna z Isenheim; rzeźby odosobnione w Prusach.



65a-1. Św. Mikołaj (Nowogród, kościół par. pw. Ścięcia św. Jana Chrzciciela, ob. MDW), fot. za Nawrocki 1965 (Nowogród – św. Mikołaj)



65a-2. Św. Mikołaj (Nowogród, kościół par. pw. **Ścięcia św. Jana Chrzciciela**, ob. MDW), fot. T. Chrzanowski 1970, ze zbiorów Instytutu Sztuki PAN, nr 102254



65a-3. Św. Mikołaj (Nowogród, kościół par. pw. Ścięcia św. Jana Chrzciciela, ob. MDW), fot. za **Dzieliński 1987** (Nowogród – św. Mikołaj)



65a-4. Św. Mikołaj (Nowogród, kościół par. pw. **Święcia św. Jana Chrzciciela**, ob. MDW), fot. W. Górski 1994
(?), ze zbiorów Fototeki Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu, nr 35



65a-5. Św. Mikołaj (Nowogród, kościół par. pw. **Święcia św. Jana Chrzciciela**, ob. MDW), fot. W. Binnebesel, 2022



65b-1. Św. Wawrzyniec (Nowogród, kościół par. pw. **Święcia św. Jana Chrzciciela**, ob. MDW), fot. za **Nawrocki 1965** (Nowogród – św. Wawrzyniec)



65b-2. Św. Wawrzyniec (Nowogród, kościół par. pw. **Święcia św. Jana Chrzciciela**, ob. MDW), fot. M. Kornecki 1971, ze zbiorów Instytutu Sztuki PAN, nr 102881



65b-3. Św. Wawrzyniec – przed pracami konserwatorskimi (Nowogród, kościół par. pw. **Święcia św. Jana Chrzyciela**, ob. MDW), fot. za **Dok. Nowogród 1980–1998**



65b-4. Św. Wawrzyniec (Nowogród, kościół par. pw. **Ścięcia św. Jana Chrzciciela**, ob. MDW), fot. W. Górski 1994 (?), ze zbiorów Fototeki Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu, nr 36



65b-5. Św. Wawrzyniec (Nowogród, kościół par. pw. **Ścięcia św. Jana Chrzciciela**, ob. MDW), fot. W. Binnebesel, 2022

Madonna z Dzieciątkiem, nieznany warsztat lokalny, ok. 1500 r.

Wymiary: nieznane.

Lokalizacja: obiekt zaginiony.

Technika wykonania: Rzeźba snycerska, zapewne półplastyczna²⁰⁰, polichromowana.

Opis

Maria ukazana jako młoda, ukoronowana niewiasta, o idealizowanej urodzie i długich włosach, z Dzieciątkiem zasiadającym na prawej ręce. Proporcje ciała zaburzone – duża głowa osadzona na długiej, wąskiej szyi, drobny korpus o wąskich ramionach, ręce chude, krótkie, nogi krótkie. Odziana w długą, luźną suknię o długich rękawach. Na ramiona narzucony obfity płaszcz, którego prawa poła dłuższa.

Upozowana frontalnie, sztywno w lekkim wykroku – lewa noga wysunięta do przodu, zgięta w kolanie. Prawa ręka zgięta w łokciu, wzniesiona blisko ciała na wysokość piersi. Na przedramieniu zasiada upozowane prawym profilem do odbiorcy, z główką ukazaną frontalnie, nagie Dzieciątko. Maria prawą dłonią obejmuje Jego nóżki.

Prawa poła płaszcza opada z prawego przedramienia i przerzucona jest na lewe biodro, gdzie podtrzymana dłonią. Lewa poła spływa z ramienia zakrywając część przedramienia i ginie za kolaniem lewej nogi. Fałdy łamane ostro, o ostrych grzbietach, zagęszczone, o geometrycznych układach. Włosy długie, falowane, opadające na plecy. Twarz Marii wydłużona, owalna, o naiwnym, lalkowatym wyrazie, o podwójnym podbródku i niskiej ekspresji. Oczy osadzone szeroko, nos prosty, usta mięsiste. Na głowie korona o pierwotnie zapewne pięciu plastycznych fleuronach, między którymi niskie, szpiczaste pałki. Oblicze Dzieciątka okrągłe, z niskim czołem, o odstających uszach, i małych, osadzonych szeroko oczach. Włosy krótkie.

Stan zachowania

Na podstawie fotografii z 1971/1972 r. (il.) – zły – rzeźba przemalowana, widoczne zabrudzenia – kurz oraz ptasie odchody. Brak plastycznych fleuronów na koronie Marii, części prawej (od połowy przedramienia) oraz całej lewej rączki Dzieciątka.

- Niewykluczone, że została przemalowana przed 1976 r.²⁰¹ lub ok. 1984 r. kiedy to trwały prace renowacyjne przy elementach wyposażenia kościoła pod nadzorem Z. Nawrockiego oraz Zofii Wolniewicz (Toruń)²⁰².

²⁰⁰ W protokole wizytacyjnym w 1973 r. określona jako „jednostronna” (ADP, WBCh, sygn. 85, Okonin, s. 4).

²⁰¹ WKZK, Okonin, List wikariusza generalnego do proboszcza z Okonina z dn. 24 VIII 1976 r.: mowa o jakiś „karygodnych” pracach renowacyjnych prowadzonych bez należytych zgód.

²⁰² ADP, WBCh, sygn. 87, Okonin, s. 2.

- W 1996 r. przez Wozińskiego określony jako: „brak rąk, polichromia wtórna”²⁰³ (zapewne na podstawie fotografii z KZSP) – nie ma pewności czy badacz widział rzeźbę na własne oczy.

Proweniencja / Historia zabytku

Pochodzenie rzeźby nie jest znane. Nie można wykluczyć, że pochodzi pierwotnie z Okonina, jednak kościół został znacznie uszkodzony podczas pierwszej wojny szwedzkiej²⁰⁴. W połowie XVIII w. wzmiankowana jest nastawa głównego ołtarza, w której znajdować się miał wizerunek Madonny z Dzieciątkiem o „dawnej formie”²⁰⁵. Pod koniec tego wieku odnotowano zapewne ten sam wizerunek Marii z Dzieciątkiem²⁰⁶. W tej samej wizytacji mowa jest również o wykorzystaniu do odnowienia kościoła materiałów z kaplicy w Pokrzywnie²⁰⁷.

Po raz pierwszy wymieniona w kościele w 1964 r. – na zwieńczeniu ambony²⁰⁸ (il.), gdzie ponownie odnotowana w 1973²⁰⁹ oraz 1974 roku²¹⁰. Planowana była jako potencjalny eksponat na planowaną w 1971 r. wystawę *Kultura artystyczna...* (MOT, 1973 r.)²¹¹. Zapewne wzmiankowana jest również w liście okonińskiego proboszcza z 12 X 1983 r. „Tylko na postawienie zabytkowej figury M. Boskiej w głównym ołtarzu nie zgadzam się, bo będzie Nieliturgicznie – dwa ołtarze M. Boskiej”²¹². Odnotowana we wnętrzu jeszcze we wrześniu 1984 roku²¹³. W 2000 r. stwierdzono jej brak²¹⁴. Zaginęła zatem zapewne między 1983 a 2000 rokiem.

Datowanie i atrybucja

Datowana różnie – pocz. XV w.²¹⁵, k. XV w.²¹⁶, ok. 1500 r.²¹⁷, pocz. XVI w.²¹⁸, 1. ćw. XVI stulecia²¹⁹. Podkreślano jej rzemieślniczy charakter²²⁰. Przez Kruszelnicką związana z prowincjonalną pracownią pod wpływem toruńskiego warsztatu św. Wolfganga. Zdaniem

²⁰³ Woziński 1996, nr kat. 349, s. 587.

²⁰⁴ KZSP 11/7, s. 48.

²⁰⁵ ADP, C, sygn. 54, s. 139: nie można jednak wykluczyć, że *dawny* może oznaczać pochodzący z XVII w., niewykluczone, że wizytator opisuje obraz „Altaria habet 3 primum majus in quo Imago BVMAe Infantem Jesum bajulans licet vetustioris formae, nihilominus pictura et statura scilicet Imaginibus cum Inscriptiōibus et sacra scriptura a latere utroque adornatum”.

²⁰⁶ ADP, C, sygn. 70, k. 140r: „Imum Altare majus in duas Contignationes arte veteri erectum, coloribus, et auro depictum, in Cujus prima Contignatione Imago B.V.MARIAE parvulum JESUM portantis”.

²⁰⁷ Tamże, k. 124 r.

²⁰⁸ Domagała 1964 (Okonin – baldachim).

²⁰⁹ ADP, WBCh, sygn. 85, Okonin, s. 2, 4.

²¹⁰ KZSP 11/7, s. 51.

²¹¹ AWDI, sygn. 1973/2, Protokół z konferencji uzgadniającej w sprawie wypożyczeń eksponatów na wystawę czasową pt. „Kultura artystyczna Ziemi Chelmińskiej w czasach M. Kopernika”, odbytej w dniu 4 maja 1971 r., s. 6: wzmiankowana jako niemożliwa do wypożyczenia na wystawę *Kultura artystyczna* „ze względu na otoczenie tych obiektów specjalnym kultem, względnie z powody ich złego stanu zachowania”.

²¹² WKZK, Okonin, List proboszcza z Okonina do Kurii z dn. 12 X 1983.

²¹³ ADP, WBCh, sygn. 87, Okonin, s. 3.

²¹⁴ Dorawa 2000 (Okonin – ambona): „brak gotyckiej figury Matki Boskiej na szczycie baldachimu”.

²¹⁵ ADP, WBCh, sygn. 85, Okonin, s. 2, 4.

²¹⁶ Domagała 1964 (Okonin – baldachim).

²¹⁷ KZSP 11/7, s. XVI, s. 51.

²¹⁸ ADP, WBCh, sygn. 87, Okonin, s. 3.

²¹⁹ Woziński 1996, nr kat. 349, s. 587.

²²⁰ KZSP 11/7, s. XVI.

badaczki figur powstać mogła w tym samym warsztacie co rzeźby z Orzechowa (**nr kat.67**), Dźwierzna (**nr kat. 19**), Rywałdu (**nr kat. 79**), Łobdowa (**nr kat. 52–53**) i z Wielkich Radowisk (**nr kat. 106–107**), który znajdować się mógł w Wąbrzeźnie²²¹.

Rzeźba powstała zapewne w nieznanym warsztacie lokalnym, tym samym co figury Madonn z Dzieciątkiem z Dźwierzna (**nr kat. 19**) oraz Wielkich Radowisk (**nr kat. 106**). Dzieła powtarzają ten sam układ postaci Marii i Dzieciątka, typ urody, sposób drapowania szat, blokowe opracowanie włosów, z tą jedną różnicą, że zabytek z Wielkich Radowisk stanowi lustrzane odbicie dwóch pozostałych. Trudno określić gdzie mogły powstać omawiane rzeźby. Niższej klasy wytwory sprzedawane były na wolnym rynku, np. w Toruniu, nie można jednak wykluczyć, że w bliżej nieznanym miejscu, zapewne w mieście (może Chełmno, Grudziądz), działały inne, nieznanne ze źródeł warsztaty snycerskie.

Źródła archiwalne:

AWDI, sygn. 1973/2, Protokół z konferencji uzgadniającej w sprawie wypożyczeń eksponatów na wystawę czasową pt. „Kultura artystyczna Ziemi Chełmińskiej w czasach M. Kopernika”, odbytej w dniu 4 maja 1971 r., s. 6; ADP, WBCh, sygn. 85, Okonin, s. 2, 4; ADP, WBCh, sygn. 87, Okonin, s. 3.

Bibliografia:

Domagała 1964 (Okonin – baldachim); Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 13, s. 82–83; KZSP 11/7, s. XVI, s. 51, il. 140; Woźniński 1996, nr kat. 349, s. 587, il. 642.



66–1. Baldachim ambony (Okonin, k. św. Kosmy i Damiana), fot. za Domagała 1964 (Okonin – baldachim)

²²¹ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 13, s. 83.



66-2. Madonna z Dzieciątkiem (Okonin, k. św. Kosmy i Damiana, ob. zaginiona), fot. T. Chrzanowski 1971/1972
ze zbiorów IS PAN, nr 102598

Rzeźby ołtarzowe, nieznany warsztat lokalny, k. XV w.**a)** Madonna z Dzieciątkiem**b)** św. Maria Magdalena**Wymiary:**a) $95^{222} \times 28 \times 17$ cmb) $101^{223} \times 28,5 \times 13$ cm

Lokalizacja: W kościele par. pw. św. Marii Magdaleny w Orzechowie – na ołtarzu bocznym (pd.): **a)** po lewej; **b)** po prawej.

Technika wykonania: Rzeźby snycerskie, polichromowane, pełnoplastyczne o zwartych bryłach, opracowane z trzech stron, z tyłu drążone, przeznaczone do oglądu frontального. Wykonane w drewnie lipowym²²⁴, zasadniczo w jednym kawałku – postać Dzieciątka osobno opracowaną ma prawą rączkę. Na czubkach głów widoczne okrągłe, zaślepione otwory technologiczne o średnicy 2 cm.

▪ W 1973 r. określona jako:

a) „Grunt i polichromia pierwotna zachowane fragmentarycznie, pokryte od nowa gruntem kredowym 0,3 mm grubości. Polichromię obecną wykonano na podstawie warstwy autentycznej: suknia srebrzona płatkami na mikstion, wypustka przy dekolcie oraz pasek złożone na mikstion; płaszcz, jabłko i korona złożone na mikstion metalem; karnacja przemalowana olejno, Podstawa figury dorobiona w okresie późniejszym”²²⁵.

b) W 1973 określona jako: „Grunt autentyczny oraz polichromia są zachowane fragmentarycznie, pokryte w okresie późniejszym gruntem kredowym 0,3 mm grubości oraz polichromią analogiczną w do warstw pierwotnych. Welon oraz suknia są srebrzone na mikstion. Płaszcz i puszka złożone na mikstion złotem metalicznym. Twarz, dłonie oraz włosy przemalowane olejno w kolorach: ciemnobieżowym, brązowym. Prostokątna podstawa ciemnoczerwona, nieautentyczna”²²⁶.

Opis

a) Maria ukazana jako młoda, ukoronowana niewiasta, o długich włosach, z Dzieciątkiem przytrzymywanym lewą ręką. Proporcje ciała zaburzone – duża głowa osadzona na długiej szyi, wąskie barki, długie ramiona, krótki korpus. Posadowiona na zielonej, wielobocznej plincie. Poniżej wtórny, brązowy cokół na rzucie kwadratu z wklęsłą. Odziana w długą, dopasowaną w partii stanika, luźną w spódnicy różową suknię z rozcięciem z przodu, o długich rękawach, przepasaną wysoko pod biustem złotym paskiem, uwidaczniającą ostre czubki butów. Dekolt trójboczny, płytki, obszyty złotą lamówką. Na ramiona narzucony obfity błękitny płaszcz ze złotym podbiciem.

Upozowana frontalnie, sztywno w lekkim, esowatym kontrapoście – prawa noga balansująca; głowa pochylona nieznacznie w lewą stronę. W prawej, zgiętej w łokciu ręce, prezentuje na tle swojego brzucha owoc (granat?). Na lewym biodrze, Maria podtrzymuje

²²² Mierzone bez odtworzonych fleuronów korony i bez wtórnego cokołu.

²²³ Mierzone bez wtórnego cokołu.

²²⁴ **Flik, Kruszelnicka 1973**, nr kat. 13, s. 82.

²²⁵ **Tamże.**

²²⁶ **Tamże.**

nagie, drobne Dzieciątko o dużej głowie, za lewe biodro i udo. Nóżki dzieciątka skierowane w prawo, półprofilem do odbiorcy, korpus frontalnie; główka zwrócona w lewo. Dłonie splecione przed sobą.

Prawa poła płaszcz Marii opada swobodnie; lewa poła przerzucona na prawą stronę i podtrzymana pod prawym nadgarstkiem. Fałdy łamane ostro, o szerokich, obłych grzbietach. W dolnej partii spódnicy równoległe fałdy piszczalkowe. Włosy długie, opadające na plecy, ciemnobrązowe. Rozrzeźbione powierzchniowo, meandrującymi wąskimi i płytkimi nacięciami. Twarz Marii znacznie wydłużona, owalna, o naiwnym, lalkowatym wyrazie, o podwójnym podbródku i niskiej ekspresji. Na głowie złota korona o czterech wysokich fleuronach. Oblicze Dzieciątka okrągłe, z niskim czołem, o nisko osadzonych, odstających uszach, drobnych ustach i dużych oczach. Włosy krótkie, jasnobrązowe, opracowane na kształt guzków.

- b) Święta ukazana jako młoda niewiasta, o długich włosach. Proporcje ciała zaburzone – duża głowa osadzona na wąskiej szyi, wąskie barki, długie ramiona, krótki korpus. Posadowiona na wielobocznej plincie. Poniżej wtórny, brązowy cokół na rzucie kwadratu z wklęsłą. Odziana w długą, dopasowaną w partii stanika, luźną w spódnicy srebrną suknię o długich rękawach, przepasaną w talii złotym paskiem, uwidaczniającą ostre czubki butów. Dekolt trójboczny, płytki. Na ramiona narzucony obfity złożony płaszcz z takim samym podbiciem. Na głowę zarzucony srebrny welon; z lewej strony padający na plecy, z prawej opadający skośnie przez pierś aż do lewej ręki.

Upozowana frontalnie, sztywno w lekkim, esowatym kontrapoście – lewa noga balansująca; głowa pochylona nieznacznie w prawą stronę. Prawa ręka, zgięta w łokciu, wyciągnięta do przodu, blisko korpusu. Na dłoni prezentuje złotą puszkę. Lewa ręka nieco wyżej, blisko ciała, zgięta w łokciu. Pionowo ułożoną dłonią podnosi wieczko naczynia.

Lewa poła płaszcz podebrana pod lewym przedramieniem; prawa poła przerzucona nisko na lewą stronę, gdzie podtrzymana pod przedramieniem. Fałdy łamane ostro, o szerokich, obłych grzbietach. W partii spódnicy dominują równoległe fałdy piszczalkowe. Włosy długie, częściowo skryte pod welonem, opadające na plecy, ciemnobrązowe. Rozrzeźbione powierzchniowo, meandrującymi wąskimi i płytkimi nacięciami. Twarz Świętej znacznie wydłużona, owalna, o naiwnym, lalkowatym wyrazie, o podwójnym podbródku i niskiej ekspresji.

Stan zachowania

Stan dobry – po pracach konserwatorskich.

- a) Fleurony wtórne, polichromia sprawia wrażenie nieoryginalnej.
- b) Polichromia sprawia wrażenie nieoryginalnej.
 - 1965 r. – wykonano „szpecące przemalowanie”²²⁷.
 - W 1973 r. określony jako:

²²⁷ Kornecki 1966 (Orzechowo – Madonna); Kornecki 1966 (Orzechowo – św. Maria).

a) Na odwrociu oraz stronie licowej występują liczne otwory po owadach o zróżnicowanej średnicy (1–3 mm). Odwrocie pokryte żywicą. Figura podobna pod względem techniki wykonania do figury św. Marii Magdaleny²²⁸.

b) „Na odwrociu widoczne otwory po owadach. Wewnątrz widoczne ogniska próchnicy. Odwrocie nasycone żywicą, w górnych jego partiach występują kity trocinowe. Na partiach srebrzonych widoczne ciemne plamki korozji”²²⁹.

- 2022–2024 r. – prace konserwatorskie – Jarosław Dąbrowski (Toruń) – ściągnięcie przemalowań, wyeksponowanie najniższej (wtórnej?) warstwy, scalenie kolorystyczne, rekonstrukcja złocień, rekonstrukcja fleurownów korony Marii (brak dokumentacji).

Proweniencja / Historia zabytku

Rzeźby Madonny oraz św. Marii Magdaleny pochodziły zapewne z jednej nastawy ołtarzowej. Trudno rozsądzić, czy rzeźby pochodzą pierwotnie z Orzechowa. Podczas Potopu kościół został dotkliwie zniszczony. Na orzechowską proveniencję wskazuje jednak patrocinium kościoła – św. Marii Magdaleny. W 1706 r. w ołtarzu głównym znajdowały się jakieś wizerunki Madonny oraz Marii Magdaleny („Altare maius ex asseribus confectum sat decens, in quo est Imago in prima sede Beata Mariae Virginiis puerulum Jesum in manu gestantis, in Superiori Sede Patronae Ecclesiae S Maria Magdalенаe”); wzmiankowana jest wówczas również jakaś w całości złocona rzeźba św. Marii Magdaleny poza ołtarzem („Imago S Mariae Magdalенаe sculpta pulchra tota deaurata”)²³⁰. W 1714 r. odnotowano najpewniej ten sam ołtarz główny („in loco principali est Imago Bma Virginis Mariae, parvulum Jesum in manu sinistra gestantis, sat pulchra”), jednak wizytator odnotowuje nowy ołtarz boczny, w którego środku stoi złocona rzeźba Marii Magdaleny („in principali loco est Imago S. Mariae Magdalенаe, sculpta, tota deaurata”)²³¹.

Odnótowane po raz pierwszy w 1966 r. w bliżej nieokreślonym miejscu²³² – fotografie (il. il.) wykonano na tle białych drzwi, może na plebanii. W 1967 r. odnotowane na ołtarzu bocznym (św. Rocha)²³³, gdzie znajdują się do dzisiaj. W 1973 r. eksponowane na wystawie czasowej *Kultura artystyczna...* (MOT)²³⁴.

Datowanie i atrybucja

Datowane przeważnie na pocz. XVI w.²³⁵, rzadziej na 1. ćw. XVI w.²³⁶, ok. 1520 r.²³⁷, lub ogólnie na XVI stulecie²³⁸. Według Kruszelnickiej rzeźby o cechach prowincjonalnych

²²⁸ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 13, s. 82.

²²⁹ Tamże.

²³⁰ ADP, C, sygn. 33, s. 793.

²³¹ Tamże, sygn. 49, k. 98v.

²³² Kornecki 1966 (Orzechowo – Madonna); Kornecki 1966 (Orzechowo – św. Maria).

²³³ KZSP 11/19, s. 16.

²³⁴ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 13, s. 82–83.

²³⁵ Kornecki 1966 (Orzechowo – Madonna); Kornecki 1966 (Orzechowo – św. Maria); KZSP 11/19, s. 16; ADP, WBCh, sygn. 111, Orzechowo, s. 1, 3, 9 [brak paginacji]; ADP, WBCh, sygn. 112, Orzechowo, s. 1, 3, 14; Ambrosiewicz, Okoń (Orzechowo – Madonna); Ambrosiewicz, Okoń (Orzechowo – św. Maria).

²³⁶ Woźniński 1996, nr kat. 366, s. 591; Binnebesel 2023 (Orzechowo – Madonna); Binnebesel 2023 (Orzechowo – św. Maria).

²³⁷ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 13, s. 82–83.

²³⁸ Dekanat wąbrzeski 1994, s. 49; Kościoły diecezji toruńskiej [1], s. 170; Birecki, Oleksiak 2016, s. 223; 25 lat diecezji 2017, s. 253.

wykonane zostały przez mistrza z kręgu toruńskiego warsztatu św. Wolfganga²³⁹, którego pracownia znajdować się mogła hipotetycznie w Wąbrzeźnie²⁴⁰. Zdaniem badaczki miały być bliskie rzeźbom z Gronowa, Dźwierzna, Włók i rzeźby św. Wolfgang z MOT. Uroda miała być inspirowana figurą Madonny z Wągrowca. Ten sam warsztat mógł wykonać figury z Wielkich Radowisk, Rywałdu, Okonina i Łobdowa²⁴¹. Według Binnebesela powstały w nieznanym warsztacie lokalnym²⁴².

Rzeźby powstały niewątpliwie w bliżej nieznanym, lokalnym warsztacie o silnej odrębności stylistycznej, aktywnym w nieokreślonym miejscu na ziemi chełmińskiej. W ten samej pracowni wykonano figury Madonny i św. diakona z Rywałdu (**nr kat. 78**) oraz najpewniej także niewielkie rzeźby z Linowa (**nr kat. 47**) – zapewne pozostałość dekoracji skrzydeł nastawy ołtarzowej. Na bliskość wspomnianych figur wskazuje przede wszystkim uroda postaci – typ owalnej, wydłużonej twarzy, opracowanie włosów, oraz charakterystyczne wygięcie postaci.

Źródła archiwalne:

ADP, C, sygn. 33, s. 793; ADP, C, sygn. 49, k. 98v; ADP, WBCh, sygn. 111, Orzechowo, s. 1, 3, 9 [brak paginacji]; ADP, WBCh, sygn. 112, Orzechowo, s. 1, 3, 14.

Bibliografia:

Kornecki 1966 (Orzechowo – Madonna); Kornecki 1966 (Orzechowo – św. Maria); KZSP 11/19, s. 16, il. 140, 142; Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 13, s. 82–83, il. 15, 16; Kruszelnicka 1973a, s. 34; Ambrosiewicz, Okoń (Orzechowo – Madonna); Ambrosiewicz, Okoń (Orzechowo – św. Maria); Dekanat wąbrzeski 1994, s. 49; Woźniński 1996, s. 298; nr kat. 366, s. 591, il. 643, 644; Błażejewska 2005, s. 67; Kościoły diecezji toruńskiej [1], s. 170; 25 lat diecezji 2017, s. 253; Birecki, Oleksiak 2016, s. 223; Binnebesel 2023 (Orzechowo – Madonna); Binnebesel 2023 (Orzechowo – św. Maria); Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023a, s. 21.

²³⁹ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 13, s. 82–83; co powtórzyła Błażejewska 2005, s. 67.

²⁴⁰ Kruszelnicka 1973a, s. 34.

²⁴¹ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 13, s. 82–83.

²⁴² Binnebesel 2023 (Orzechowo – Madonna); Binnebesel 2023 (Orzechowo – św. Maria).



67a-1. Madonna z Dzieciątkiem (Orzechowo, k. św. Marii Magdaleny), fot. M. Kornecki 1965
ze zbiorów IS PAN nr 83083



67a-2. Madonna z Dzieciątkiem (Orzechowo, k. św. Marii Magdaleny),
fot. M. Kornecki za **Kornecki 1966 (Orzechowo – Madonna)**



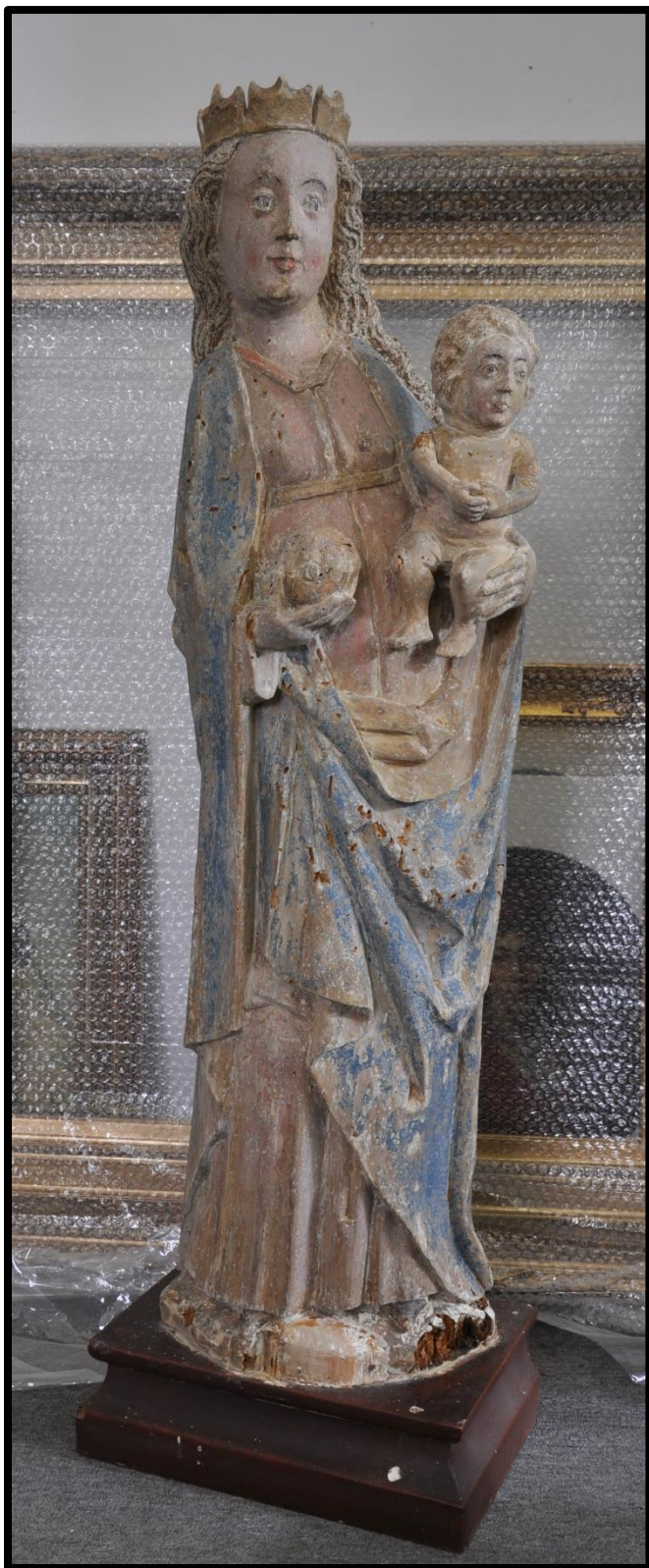
67a-3. Madonna z Dzieciątkiem (Orzechowo, k. św. Marii Magdaleny), fot. za **Flik, Kruszelnicka 1973**, nr 14



67–1. Ołtarz boczny południowy (Orzechowo, k. św. Marii Magdaleny), fot. ze zbiorów Wydziału Konserwacji Zabytków Kościelnych Kurii Toruńskiej, E. Okoń 1985



67a-4. Madonna z Dzieciątkiem (Orzechowo, k. św. Marii Magdaleny),
fot. E. Okoń za Ambrosiewicz, Okoń (Orzechowo – Madonna)



67a-5. Madonna z Dzieciątkiem podczas prac konserwatorskich (Orzechowo, k. św. Marii Magdaleny),
fot. W. Binnebesel, 2022



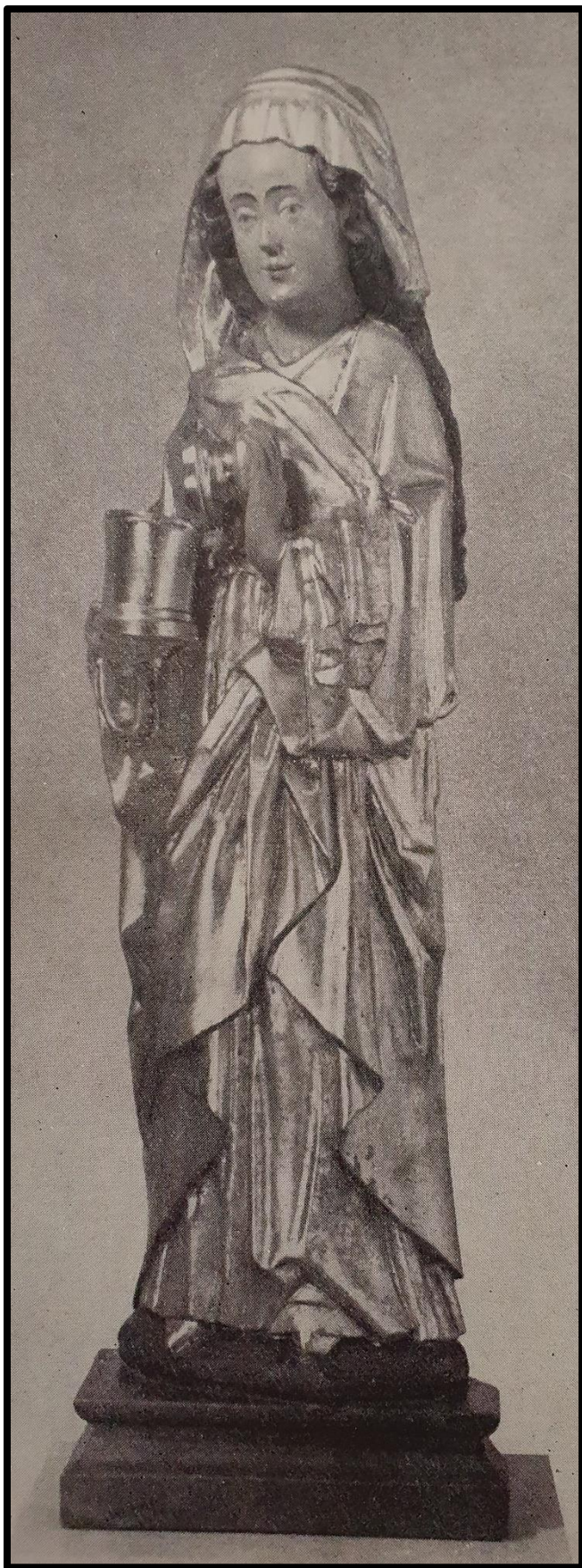
67a-6. Madonna z Dzieciątkiem po zakończeniu prac konserwatorskich (Orzechowo), fot. J. Dąbrowski, 2023



67a–7. Madonna z Dzieciątkiem (Orzechowo, k. św. Marii Magdaleny), fot. W. Binnebesel, 2025



67b-1. Św. Maria Magdalena (Orzechowo, k. św. Marii Magdaleny), fot. M. Kornecki 1966
za Kornecki 1966 (Orzechowo – św. Maria)



67b-2. Św. Maria Magdalena (Orzechowo, k. św. Marii Magdaleny), fot. za **Flik, Kruszelnicka 1973**, nr 15



67b–3. Św. Maria Magdalena (Orzechowo, k. św. Marii Magdaleny), fot. E. Okoń 1985 za Ambrosiewicz, Okoń (Orzechowo – św. Maria)



67b–4. Św. Maria Magdalena podczas prac konserwatorskich (Orzechowo, k. św. Marii Magdaleny),
fot. W. Binnebesel, 2022



67b–5. Św. Maria Magdalena po zakończeniu prac konserwatorskich (Orzechowo, k. św. Marii Magdaleny),
fot. J. Dąbrowski, 2023



67b-6. Św. Maria Magdalena (Orzechowo, k. św. Marii Magdaleny), fot. W. Binnebesel, 2025

Święte niewiasty, nieznany warsztat lokalny, 1. ćw. XVI w. (?)**a)** św. Niewiasta**b)** św. Niewiasta**Wymiary:** nieznane.**Lokalizacja:** rzeźby zaginione.**Technika wykonania:** Rzeźby drewniane, pełnoplastyczne, o zwartej, blokowej bryle.**Opis**

Na podstawie fotografii wykonanej najpewniej w l. 60. XX w.: niewiasty upozowane frontalnie, sztywno. Proporcje zachwiane – duże głowy, drobne korpusy, krótkie ręce.

a) Ustawiona po lewej – od pn. Na głowie welon, lub rozpuszczone włosy. Dłonie złożone w geście modlitwy na wysokości piersi.

b) Ustawiona po prawej – od pd. Na głowie niski diadem. Na lewej ręce nieczytelny atrybut. Prawa ręka wyciągnięta do przodu, zgięta w łokciu w nieczytelnym geście.

Stan zachowania

–

Proweniencja / Historia zabytku

Pochodzenie rzeźb nie jest znane²⁴³. Po raz pierwszy wzmiankowane w 1971 r. jako potencjalne eksponaty na planowaną wystawę *Kultura artystyczna...* (MOT 1973 r.)²⁴⁴. W 1973 r. odnotowane w KZSP „w zwieńczeniu bocznej nastawy ołtarzowej”²⁴⁵ (il. 68–1). Publikowane ponownie w 1996 roku²⁴⁶. Nie wiadomo kiedy zaginęły – możliwe, że po 1996 r., jednak nie ma pewności, że Woziński widział rzeźby na własne oczy. Zdaniem obecnego proboszcza, rzeźby przeniesiono do MDP²⁴⁷.

Nie można wykluczyć że pochodziły z opisywanej po raz pierwszy w 1891 r. przez Heisego niezachowanej gotyckiej nastawy ołtarzowej – umieszczonej, według badacza wtórnie

²⁴³ W nowożytnych wizytacjach nie ma mowy o dawnych nastawach ołtarzowych, które można byłoby interpretować jako obiekty średniowieczne (Vis. 1647 [1900], s. 61; Vis. 1667–1672 [1904], s. 574; ADP, C, sygn. 33, s. 597.

²⁴⁴ AWDI, sygn. 1973/2, Protokół z konferencji uzgadniającej w sprawie wypożyczeń eksponatów na wystawę czasową pt. „Kultura artystyczna Ziemi Chełmińskiej w czasach M. Kopernika”, odbytej w dniu 4 maja 1971 r., s. 5.

²⁴⁵ KZSP 11/6, s. 37.

²⁴⁶ Woziński 1996, nr kat. 370, s. 592–593.

²⁴⁷ Informacja z 27 IV 2022 r. – niewykluczone, że proboszcz miał jednak na myśli rzeźby czternastowieczne.

w Ostrowitem²⁴⁸. Jeśli tak było, to musiały zostać ulokowane w niej później – zachowane rzeźby z tego tryptyku pochodzą bowiem ze schyłku XIV wieku (ob. w MDP). Relikty retabulum wzmiankowane były później jeszcze w 1905²⁴⁹ oraz w r. 1928²⁵⁰. Z 1976 r. pochodzi list proboszcza ostowickiego do ks. Liedtkego, informujący, że w 1975 r. bliżej nieokreślone „gotyckie figurki” „ze względów bezpieczeństwa” przeniesiono do zakrystii²⁵¹ – nie jest jednak jasne, czy nie chodzi o rzeźby czternastowieczne.

Datowanie i atrybucja

Według autorów KZSP prymitywne, wykonane na przełomie XV i XVI wieku²⁵². Zdaniem Wozińskiego dzieła nieokreślonego warsztatu z 1. ćw. XVI stulecia – co zastanawiające, badacz do tej grupy dołączył zachowaną *in situ* ewidentnie nowożytną figurę Matki Bożej²⁵³. Zważywszy niską jakość jedynej znalezionej dotąd fotografii, nie sposób wiele stwierdzić na temat datowania i atrybucji.

Źródła archiwalne:

AWDI, sygn. 1973/2, Protokół z konferencji uzgadniającej w sprawie wypożyczeń eksponatów na wystawę czasową pt. „Kultura artystyczna Ziemi Chełmińskiej w czasach M. Kopernika”, odbytej w dniu 4 maja 1971 r., s. 5.

Bibliografia:

KZSP 11/6, s. 37; Woziński 1996, nr kat. 370, s. 592–593.

²⁴⁸ Heise 1891, s. 393: „Der alte aus Holz geschnitzte Altarrest zeigt eine Dreitheilung, in der Mitte die Jungfrau Maria mit dem Christuskinde, zu beiden Seiten je zwei heilige Frauen übereinander in mit Zacken besetzten ogennischen. Der obere Theil in Dreiecksform mit gothischem Masswerke ausgefüllt ist sehr zerstört, derselbe lässt gleichfalls eine Dreitheilung erkennen und dürfte ehemals wohl mit drei Giebeln abgeschlossen gewesen sein. Das ganze Werk ist bemalt und vergoldet, die erhaltenen Figuren sind ohne besonderen Werth”.

²⁴⁹ Münzenberger, Beissel 1905, s. 198: „Reste, Schr. Madonna zwischen 2. 1. 2. Hh. Frauen in Bogennischen, welche „mit Zacken besetzt” sind. Der obere Theil endete wohl ehemals in drei Masswerk gefuellten Giebeln.”

²⁵⁰ Diecezja chełmińska 1928, s. 291: „Zabytkiem są fragmenty tryptyku gotyckiego; środkowa rzeźba przedstawia Madonnę z Dzieciątkiem, po bokach święte Pańskie, umieszczone we wnękach, jedna nad drugą. Górna kondygnacja w kształcie trójkąta, wypełniana gotyckim rozetowaniem”.

²⁵¹ WKZK, Ostrowite, List ks. Tadeusza Nowakowskiego do ks. Antoniego Lidtkego z 30 III 1976 r.

²⁵² KZSP 11/6, s. 37.

²⁵³ Woziński 1996, nr kat. 370, s. 592–593.



68-1. Retabulum ołtarza bocznego pd. (Ostrowite, k. św. Marii Magdaleny),
fot. za Nawrocki (Ostrowite – Ołtarz)

Rzeźby ołtarzowe, warsztat elbląski, ok. 1517 r. (?)

- a) Madonna z Dzieciątkiem
- b) św. Katarzyna
- c) św. Niewiasta

Wymiary:

- a) $139 \times 40,5 \times 19$ cm²⁵⁴ (obiekt trudnodostępny)
- b) $122 \times 35,5 \times 17,5$ cm²⁵⁵
- c) $123,5 \times 31 \times 15,5$ cm

Lokalizacja: Kościół par. pw. św. Mikołaja Biskupa w Papowie Biskupim:

- a) Umieszczona w korpusie nastawy głównego ołtarza
- b) Na drewnianej konsoli zawieszanej na wsch. ścianie przejścia do kaplicy
- c) Na drewnianej konsoli zawieszanej na zach. ścianie przejścia do kaplicy.

Technika wykonania: Rzeźby snycerskie, polichromowane, pełnoplastyczne o zwartej bryle, opracowane z trzech stron, z tyłu drążone²⁵⁶, przeznaczona do oglądu frontalnego.

- a) Nieprzebadana.
- b) Wykonana z drewna lipowego²⁵⁷. Zaprawa kredowo-klejowa – w 1973 r. opisana jako bardzo cienka²⁵⁸, cienka warstwa polichromii temperowej²⁵⁹.
- c) Wykonana z drewna lipowego²⁶⁰. Zaprawa kredowo-klejowa, cienka warstwa polichromii temperowej. Na czubku głowy częściowo czytelny otwór technologiczny o $\varnothing$ ok. 1,4 cm. Od spodu plinty widoczne 3 otwory – jeden większy, okrągły – $\varnothing$ ok. 2 cm i głębokości sięgającej 23,8 cm oraz dwa mniejsze, częściowo zaklejone o $\varnothing$ ok. 0,5 cm.

Opis

- a) Maria ukazana jako młoda, ukoronowana niewiasta, o długich, opadających na ramiona włosach, z Dzieciątkiem siedzącym na jej prawej ręce, z maską lunarną u stóp. Proporcje postaci Marii zaburzone – głowa zbyt duża osadzona na długiej, wąskiej szyi, korpus krótki, wąski, ręce wyciągnięte. Odziana w długą, sięgającą ziemi srebrną suknię o dopasowanym staniku i luźnej spódnicy. Rękawy długie, bufiaste, z dwiema złotymi przewiązkami w połowie przedramienia i ramienia. Dekolt głęboki, łódkowy, z szerokim złotym obszyciem. Przepasana w talii z podebraniem spódnicy nad paskiem; w dół rozchodzą się promieniście fałdy piszczalkowe. Czubek lewej stopy widoczny przez wywinięcie krawędzi spódnicy. Na prawe ramię zarzucony luźny, złożony płaszcz z niebieskim podbiciem.

²⁵⁴ **Kruszelnicka 1993**, *Madonna z Dzieciątkiem, św. Katarzyna i nieznana Święta (św. Barbara?)*, nr kat. 47, s. 53.

²⁵⁵ **Tamże**. Autor nie uzyskał zgody na wykonanie pomiarów podczas fotografowania obiektu na wystawie *Królewskie miasto...* (MOT 2021).

²⁵⁶ Według Kruszelnickiej „z tyłu spłaszczony” (**Tamże**).

²⁵⁷ **Flik, Kruszelnicka 1973**, nr kat. 25, s. 101.

²⁵⁸ **Tamże**.

²⁵⁹ **Tańska 2001**, s. 3.

²⁶⁰ **Tamże**.

Upozowana frontalnie, w kontrapoście, z lewą nogą balansującą. Na wysokości biodra, na przedramieniu i dłoni, podtrzymuje siedzące ze skrzyżowanymi nóżkami, nagie, ukoronowane Dzieciątko, ukazane frontalnie. Ruchliwe; wygięte w lewo, lewą rączką sięga ku polikowi Marii, prawą błogosławi. Głowa Marii nieznacznie przechylona na prawo. Lewą ręką, szerokim, wytwornym ruchem podtrzymuje lewą połę płaszcza przerzuconą ku prawemu biodru.

Fałdy płaszcza łamane ostro, o obłych grzbietach; w osi fałda małżowinowa. Włosy brązowe (przerzeźbione?). Twarz Marii pociągła, o wysokim czole i niskiej ekspresji. Oblicze Dzieciątka okrągłe, pucułowate, o drobnych rysach, z brązowymi, krótkimi kędziorkami.

- b) Święta ukazana jako młoda, ukoronowana niewiasta, o długich, opadających na plecy włosach. Proporcje ciała zaburzone – duża głowa, krótki korpus, długie nogi. Odziana w długą, sięgającą butów zieloną suknię o dopasowanym, podkreślającym biust i talię pomarańczowym staniku i luźnej spódnicy. Rękawy długie, bufiaste w łokciu i u ramion, gdzie również z rozcięciami; dopasowane w przedramionach i poniżej ramion. Dekolt głęboki, odsłaniający ramiona, o wykroju w ośli grzbiet, z szerokim obszyciem; uwidaczniający białą koszulę. Przepasana w talii; w dół rozchodzą się promieniście fałdy piszczalkowe. Na lewe ramię zarzucony luźny, czerwony płaszcz z takim samym podbiciem.

Upozowana frontalnie, w kontrapoście, z prawą nogą balansującą. Głowa przechylona na lewą stronę. Lewą ręką podtrzymuje lewą połę płaszcza przerzuconą ku prawemu biodru.

Fałdy płaszcza łamane ostro, podessane, o obłych grzbietach; Na przerzuconej po lewej stronie dwie v-kształtne fałdy agrafowe; z dłoni niewiasty wypada długi, wywinięty jęzor. W prawą, opuszczoną ręką podtrzymuje przy rękojeści srebrny miecz oparty o plintę. Korona dwuwarstwowa – na zwijanym, brązowym wążu diadem, o pierwotnie pięciu fleuronach. Włosy brązowe, opadające na plecy. Przybierają formę rozrzeźbionych powierzchniowo pukli o znacznej średnicy. Twarz pociągła, naiwna w wyrazie, o wysokim czole i niskiej ekspresji.

- c) Święta ukazana jako młoda, ukoronowana niewiasta, o długich włosach. Proporcje ciała zaburzone – duża głowa, krótki korpus, długie nogi. Odziana w długą, sięgającą ziemi, czerwoną suknię o dopasowanym, podkreślającym biust i talię pomarańczowym staniku i luźnej spódnicy. Rękawy długie, bufiaste, z rozcięciami, z dwiema przewiązkami w połowie przedramienia i ramienia. Dekolt głęboki, łódkowy, z szerokim obszyciem. Przepasana wysoko w talii; w dół rozchodzą się promieniście fałdy piszczalkowe. Czubek stopy widoczny przez wywinięcie krawędzi spódnicy. Na lewe ramię zarzucony luźny, niebieski płaszcz z takim samym podbiciem. Korona dwuwarstwowa – na zwijanym, brązowym wążu diadem, o pierwotnie pięciu fleuronach.

Upozowana frontalnie, w kontrapoście, z lewą nogą balansującą. Głowa przechylona na prawą stronę. Prawą ręką podtrzymuje lewą połę płaszcza przerzuconą ku prawemu biodru. Fałdy płaszcza łamane ostro, podessane, o obłych grzbietach; Na przerzuconej po lewej stronie dwie v-kształtne fałdy agrafowe; z dłoni niewiasty wypada długi, wywijający się jęzor. Lewa ręka, bez dłoni szerokim ruchem zgięta na wysokości talii – pierwotnie zapewne z atrybutem.

Włosy brązowe, opadające na plecy i pojedynczym kosmykiem na prawe ramię. Przybierają formę rozrzeźbionych powierzchniowo pukli o znacznej średnicy. Twarz pociągła, naiwna w wyrazie, o wysokim czole i niskiej ekspresji.

Stan zachowania

Zły – obiekty po nieprofesjonalnych pracach konserwatorskich. Rzeźby zakurzone.

- a) rzeźba partiami przerzeźbiona – twarze i włosy Madonny i Dzieciątka przekształcone.
- b) odbiór silnie zniekształcony przez przemalowania i nieautentyczną kolorystykę; brak fleuronów koron.
- c) odbiór silnie zniekształcony przez przemalowania i nieautentyczną kolorystykę. Brak lewej dłoni z atrybutem oraz fleuronów koron.
- 1953 r. – prace konserwatorskie rzeźb (Długosińska-Żurawska i Muritowski, Toruń) – „Całkowitą rekonstrukcję muzealną przeprowadzono tutejszej rzeźby drewnianej, bogato polichromowanej – złożonej z typu pięknych gotyckich „Madonn” a ponadto dwie inne figury drewniane, prawdopodobnie męczenniczki, trudne do identyfikowania, pochodzące przypuszczalnie z dawniejszej tęczy. W wszystkich 3 figurach stopień zniszczeń przez kornika był daleko posunięty. [...] gazowane i odpowiednio [...]. Przywrócono im pierwotną polichromię i złocenia”²⁶¹.
- W 1973 r. o stanie figury św. Katarzyny (b) odnotowano: „Rękojeść miecza oraz kciuk dłoni trzymającej miecz są ułamane. Drewno mocno zniszczone przez owady. Od strony odwrocia ścięto warstwę spróchniałego drewna, na co wskazują odkryte kanały po owadach. Większe ubytki drewna w dolnych partiach nasyczone są masą woskową. Odwrocie nasyciono żywicą. Polichromia posiada drobne wyłuszczenia na mieczu, włosach i szatach”²⁶².
- Przed 1973 r. – figura św. Katarzyny (b) poddana pracom konserwatorskim w pracowni MOT, gdzie „oczyszczono z grubej warstwy brudu, założono kity woskowe i wypunktowano je”²⁶³.
- W 1982 r. stan określony jako:
 - a) dobry²⁶⁴;
 - b) „drobne ubytki mechaniczne. Brak głowicy miecza. Stopy zaatakowane przez owady”²⁶⁵;
 - c) ubytek mechaniczny lewej dłoni oraz 2 palców prawej ręki²⁶⁶.

²⁶¹ WKZK, Papowo B., Sprawozdanie inwestycji architektonicznych, artystycznych i konserwatorskich za okres 1946–1956 r.

²⁶² Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 25, s. 101.

²⁶³ Tamże.

²⁶⁴ Żurowska-Gangi 1982 (Papowo B. – Madonna).

²⁶⁵ Żurowska-Gangi 1982 (Papowo B. – św. Katarzyna).

²⁶⁶ Żurowska-Gangi 1982 (Papowo B. – św. niewiasta).

- W 1986 r., jak wynika z listu proboszcza papowskiego do Kurii, stan zachowania musiał być niezadowalający. Planowano przeprowadzenie „całkowitej rekonstrukcji” na przełomie roku 1986 i 1987²⁶⁷. Plan ten zaakceptował diecezjalny konserwator – ks. A. Liedtke²⁶⁸.
- W 1994 r. odnotowano, że „ołtarz główny wymaga prac konserwatorskich”²⁶⁹.
- W 1996 r. planowano przeprowadzenie prac konserwatorskich retabulum ołtarza głównego, zapewne łącznie z rzeźbą Madonny z Dzieciątkiem [a)]²⁷⁰.
- W 2001 r. stan figur świętych określony następująco:
b) c) „Drewno zaatakowane przez owady. Grunt i warstwa malarska słabo przyczepna do podłoża szczególnie w miejscach szczelin i pęknięć. Rzeźby bardzo silnie zabrudzone, z licznymi przetarciami i ubytkami na szatach. U św. Katarzyny silnie zaatakowane przed owady stopy oraz podstawa, brak głowicy miecza. U św. Barbary ubytek mechaniczny lewej dłoni i dwóch palców lewej ręki”²⁷¹.
- 2001 – konserwacja figur świętych **b)** i **c)** (Barbara Tańska, Toruń) – usunięcie drewnojadów, podklejenie gruntu i polichromii, uzupełnienia drewna i warstw technologicznych. Czas trwania „zlecono konserwację rzeźb przyściennych św. Katarzyny i św. Barbary z kościoła [...] w Papowie Biskpim. Prace [...] trwały do grudnia 2001”²⁷².
- W 2021 r. wygląd rzeźby św. Katarzyny [**b)**] określony jako „jarmarczna rzeźba ogrodowa”, odnotowano że dzieło „zostało zakonserwowane w sposób delikatnie mówiąc kontrowersyjny, wskutek czego przypomina raczej plastikową rzeźbę ogrodową albo figurę do gier planszowych”²⁷³.

Proweniencja / Historia zabytku

Rzeźby pochodzą zapewne z niezachowanej późnogotyckiej nastawy ołtarzowej, od swojego początku związanej z tym kościołem²⁷⁴. Wzmiankowana zapewne już w 1641 r. („[Altare] Maius BEata Mariae Virginis cum figuris”²⁷⁵). Niewykluczone, że rzeźby te wkomponowano w nastawę ołtarza głównego z k. XVI w. (z czasów bp. Kostki²⁷⁶). Z r. 1700

²⁶⁷ WKZK, Papowo B., List ks. Bagińskiego do Kurii z dn. 30 IX 1986: „Pan Paczesny [z Nowej Cerkwii] przestraszył się stanem figury – przy dobrym świetle ocenił, że rekonstrukcja muzealna figury w 1953 r była bardzo powierzchowna. Uwzględniła zabezpieczenie przed robakiem, a nie pozłotę. Wyraził opinię, że ten stan wymaga całkowitej rekonstrukcji – za cenę 200 tys. zł + złoto. (Nie zdradziłem wcale hojności ofiarodawcy!). Może to wykonać przy końcu grudnia lub w styczniu”.

²⁶⁸ Tamże – notatka ks. Liedtkego z odwrotu – „zdecydowaliśmy poddać “kapitałnej” konserw.”.

²⁶⁹ WKZK, Papowo B., Protokół Komisji Konserwatorsko – Budowlanej Kurii Biskupiej Toruńskiej z dn. 23 II 1994 r., s. 2.

²⁷⁰ Tamże, Notatka służbowa nr 69/96 z inspekcji konserwatorskiej przeprowadzonej w dniu 16 VIII 1996 r.

²⁷¹ Tańska 2001, s. 3.

²⁷² Tamże, s. 1.

²⁷³ Willma 2021.

²⁷⁴ Według autora sprawozdania z l. 1946–1956 rzeźby świętych Niewiast pochodziły „przypuszczalnie z tęczy” (WKZK, Papowo B., Sprawozdanie inwestycji architektonicznych, artystycznych i konserwatorskich za okres 1946–1956 r.).

²⁷⁵ ADP, C, sygn. 14, k. 1r.: w wizytacji tej wzmiankowany jest jeszcze jeden ołtarz maryjny, pojawiający się także w wizytacji przeprowadzonej przez Strzesza („In choro maiori ad austrum aeclinata est vetus basis altaris parietis et repositum B. V. simulacrum operis proletarii” Visitationes 1667–1672 [1902], s. 42). Sądząc po późniejszej wzmiance z 1700 r., zawierał jednak piętę (“Iuxta fores ad Aquilonem Altare BV. Dolorosae ubi minuscula Imago sculpta, supra vero imago repressantans depositionem Christi Domini de Cruce picta” ADP, C, sygn. 32, k. 4r.)

²⁷⁶ Vis. 1667–1672 [1902], s. 41: „Maius altare aetatis Costcovianae structuram prae se fert, inauratis quidem refertum sculpturis, sed inepte couflatis”.

pochodzi jego opis – „Altare majus Strucurae vetustioris representans Statuam beatae [...] sculptis cum Infantulo supra cuius Caput sculpti Angeli parunli lignei tenentes coronam ad oandem Imaginem ex utraque parte insunt sculptae imagines Ss Episcoporum Confess sancti Nicolai et Sancti Huberti, ad lateribus quatuor Virgines sculptae lignae deauratae Sanctae Barbarae, Sanctae Catharinae, Sanctae Dorotheae et Margaritae²⁷⁷. Niewykluczone, że w strukturę retabulum z k. XVI w. wkomponowane były obszerniejsze fragment nastawy późnogotyckiej – wspomniane są aż cztery rzeźby Świętych Dziewic – Barbary, Katarzyny, Doroty i Małgorzaty, zaś nad głową Marii wspomniana jest rzeźba Anioła podtrzymującego koronę. Samą już tylko rzeźbę Madonny przeniesiono do nowego, obecnego retabulum z 1743 roku²⁷⁸. Rzeźba Madonny z Dzieciątkiem w nastawie głównego ołtarza udekorowana srebrnymi koronami odnotowana została w XIX wieku²⁷⁹.

Podczas okupacji niemieckiej z czasów II wojny światowej, rzeźba Madonny z Dzieciątkiem „wraz z kilkoma innymi cennymi obiektami wyposażenia sakralnego” zostały zabezpieczone przez kościelnego – Franciszka Araszewskiego w szopie²⁸⁰.

Rzeźba św. Katarzyny [b] eksponowana podczas wystawy *Kultura artystyczna...* (MOT, 1973 r.)²⁸¹. Rzeźby w 1993 r. eksponowane na wystawie *Ars Sacra...* (MOT)²⁸². Rzeźba św. Katarzyny [b] eksponowana na wystawie *Królewskie Miasto...* (MOT, 2021 r.)²⁸³.

Datowanie i atrybucja

Datowane były różnie – ogólnie na XIV w.²⁸⁴, XV w.²⁸⁵, 1. poł. XV w.²⁸⁶, 2. poł. XV w.²⁸⁷, ok. 1500 r.²⁸⁸, na pocz. XVI w.²⁸⁹, ok. 1510–1520²⁹⁰, ok. 1515 r.²⁹¹, 1515–1520²⁹², ok.

²⁷⁷ ADP, C, sygn. 32, k. 4r.

²⁷⁸ Tamże, sygn. 54, s. 469: „Altare Magnum nunc novum A.D. 1743tio”.

²⁷⁹ APT, AMT II, sygn. X 64, k. 21v–22r: „Der Hochaltar ist dut gearbeitet, zwie Theil vergoldet und von bedautenden Grossen das Altarbild stellten h. Jungfrau mit dem Jezus Kinde dar; flankowana rzeźbami Huberta i Mikołaja . Die SS. Jungfrau hat wie das Jesus Kind [...] silberne Bekleidung und [...] silbernen vergoldete Kronen”.

²⁸⁰ Kościoły diecezji toruńskiej [1], s. 157.

²⁸¹ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 25, 100–101.

²⁸² Kruszelnicka 1993, *Madonna z Dzieciątkiem, św. Katarzyna i nieznana Święta (św. Barbara?)*, nr kat. 47, s. 53–54.

²⁸³ Kurkowski 2021, *św. Katarzyna*, nr kat. 6, s. 251.

²⁸⁴ Mazur 2020, s. 171.

²⁸⁵ WKZK, Papowo B., Protokół Komisji Konserwatorsko – Budowlanej Kurii Biskupiej Toruńskiej z dn. 23 II 1994 r., s. 2.

²⁸⁶ Rejmanowski, Jaskulska 1967 (Papowo B. – Madonna).

²⁸⁷ Rejmanowski (Papowo B. – Madonna) – tylko figura Madonny.

²⁸⁸ Kurkowski 2021, *św. Katarzyna*, nr kat. 6, s. 251.

²⁸⁹ WKZK, Papowo B., Notatki ks. Lindkego z 22 IV 1972 – tylko rzeźby św. Niewiast; Rejmanowski (Papowo B. – św. Katarzyna); Dorawa 1995 [5], s. 24; Willma 2021.

²⁹⁰ Woźniński 1996, nr kat. 372, s. 593–594; Kierkus-Prus 1997, s. 69.

²⁹¹ Binnebesel 2023 (Papowo B. – Madonna); Binnebesel 2023 (Papowo B. – św. Katarzyna); Binnebesel 2023 (Papowo B. – św. Niewiasta).

²⁹² Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 25, s. 101; ADP, WBCh, sygn. 15, Papowo Biskupie – inwentarz, s. 17; Kruszelnicka 1973a, s. 45; Żurowska-Gangi 1982 (Papowo B. – św. niewiasta); Kruszelnicka 1993, *Madonna z Dzieciątkiem, św. Katarzyna i nieznana Święta (św. Barbara?)*, nr kat. 47, s. 53–54; Tańska 2001.

1520 r.²⁹³ lub nawet z 1520 roku²⁹⁴. W notatkach ks. A. Liedtkego – diecezjalnego konserwatora, znajduje się bardzo dokładne datowanie rzeźby Madonny na rok 1517²⁹⁵ – nie podano jednak powodu takiego datowania. Niewykluczone, że na figurze dostrzeżono jakąś inskrypcję. Najczęściej wiązane z warsztatem gdańskim²⁹⁶. Według Kurkowskiego oraz Dąbrowskiego powstały w Toruniu²⁹⁷. Zdaniem M. Kierkus-Prus wykonane w warsztacie lokalnym pod wpływami gdańskimi i elbląskimi²⁹⁸. Podkreślano nowożytny elementy kostiumu²⁹⁹. Kruszelnicka zwróciła uwagę na wpływy Adolfa Dauchera³⁰⁰.

Zgodzić się trzeba z istniejącym już w literaturze poglądem o bliskości rzeźb z Papowa Biskupiego oraz figur z Radzyna³⁰¹ (**nr kat. 76**) oraz Nowego Targu (**il. 546**) i Wąbrzeźna (**nr kat. 103**). Do grona analogii dołączyć należy skradzioną figurę świętej z Muzeum w Kwidzynie (**il. 545**). Rzeźby łączy upozowanie postaci z nienaturalnym, mocno wgiętym korpusem, szeroki w przekroju, luźny skręt obszernych pukli, pociągłe twarze o wydatnych czołach, ukształtowanie przerzuconej poły płaszczy, gesty oraz występowanie nowożytnych elementów kostiumu – dopasowane rękawy z rozciętymi bufkami, długie mankiety, głębokie i opadające z ramion dekolty. Powstały zapewne w bliżej nieznanej pracowni elbląskiej, chociaż odnotować należy, że różnią się między sobą.

Nie można wykluczyć, że nastawa z rzeźbami powstała ok. 1517 r., jak zasugerował Liedtke³⁰².

Źródła archiwalne:

APT, AMT II sygn. X 64, k. 21v–22r; WKZK, Papowo B., Sprawozdanie inwestycji architektonicznych, artystycznych i konserwatorskich za okres 1946–1956 r.; ADP, WBCh, sygn. 15, Papowo Biskupie, s. 1; ADP, WBCh, sygn. 15, Papowo Biskupie – inwentarz, s. 16, 17; WKZK, Papowo B., Notatki ks. Lindkego z 22 IV 1972; ADP, WBCh, sygn. 16, Papowo Biskupie, s. 1; ADP, WBCh, sygn. 17, Papowo Biskupie, s. 5; WKZK, Papowo B., List x. Bagińskiego do Kurii z dn. 30 IX 1986; WKZK, Papowo B., Protokół Komisji Konserwatorsko – Budowlanej Kurii Biskupiej Toruńskiej z dn. 23 II 1994 r., s. 2.

Bibliografia:

²⁹³ Kruszelnicka 1973a, s. 44; KZSP 11/4, s. 115–116; Żurowska-Gangi 1982 (Papowo B. – Madonna); Żurowska-Gangi 1982 (Papowo B. – św. Katarzyna); Dekanat chełmiński 1995, s. 103; Kościoły diecezji toruńskiej [1], s. 157; Birecki, Oleksiak 2016, s. 224 (il.), 224.

²⁹⁴ 25 lat diecezji 2017, s. 265.

²⁹⁵ WKZK, Papowo B., Notatki ks. Lindkego z 22 IV 1972 – „fig. M. B. z Dz. XV(?) 1517 [...]”. Za nim ADP, WBCh, sygn. 15, Papowo Biskupie, s. 1; ADP, WBCh, sygn. 16, Papowo Biskupie, s. 1 – Madonna z ok. 1517 r., św. Katarzyna i św. Barbara „z tego samego wieku [!]”; ADP, WBCh, sygn. 17, Papowo Biskupie, s. 5.

²⁹⁶ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 25, s. 101; Kruszelnicka 1973a, s. 44; Kruszelnicka 1993, *Madonna z Dzieciątkiem, św. Katarzyna i nieznana Święta (św. Barbara?)*, nr kat. 47, s. 53–54

²⁹⁷ Kurkowski 2021, *św. Katarzyna*, nr kat. 6, s. 251; Willma 2021.

²⁹⁸ Kierkus-Prus 1997, s. 67: powiązana z retabulum Koronacji Marii z bazyliki mariackiej w Gdańsku; wyraźne pokrewieństwo z Madonną z Chełmży; inspiracja dla twórcy ołtarza w Mingajnach; Binnebesel 2023 (Papowo B. – Madonna); Binnebesel 2023 (Papowo B. – św. Katarzyna); Binnebesel 2023 (Papowo B. – św. Niewiasta).

²⁹⁹ Kruszelnicka 1973a, s. 45; KZSP 11/4, s. XV; Kruszelnicka 1993, *Madonna z Dzieciątkiem, św. Katarzyna i nieznana Święta (św. Barbara?)*, nr kat. 47, s. 53–54

³⁰⁰ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 25, 101; Kruszelnicka 1993, *Madonna z Dzieciątkiem, św. Katarzyna i nieznana Święta (św. Barbara?)*, nr kat. 47, s. 53–54.

³⁰¹ Todoroska 1987 (Madonna 1); Kluczajd 1993, nr kat. 39, s. 51

³⁰² WKZK, Papowo B., Notatki ks. Lindkego z 22 IV 1972.

Rejmanowski (Papowo B. – Madonna); Rejmanowski (Papowo B. – św. Katarzyna)³⁰³; Rejmanowski, Jaskulska 1967 (Papowo B. – Madonna); Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 25, 101; Kruszelnicka 1973a, s. 44–45; Kruszelnicka 1973b, s. 68; KZSP 11/4, s. XV, s. 115–116, il. 271–273; Żurowska-Gangi 1982 (Papowo B. – Madonna); Żurowska-Gangi 1982 (Papowo B. – św. Katarzyna); Żurowska-Gangi 1982 (Papowo B. – św. niewiasta); Szczepkowska-Naliwajek 1987, s. 144; Kruszelnicka 1993, *Madonna z Dzieciątkiem, św. Katarzyna i nieznana Święta (św. Barbara?)*, nr kat. 47, s. 53–54; Dorawa 1995 [5], s. 24; Dekanat chełmiński 1995, s. 103; Woźniński 1996, s. 385; nr kat. 372, s. 593–594, il. 555; Kierkus-Prus 1997, s. 67, 69; Tańska 2001, *passim*; 25 lat diecezji 2017, s. 265; Kościoły diecezji toruńskiej [1], s. 157; Birecki, Oleksiak 2016, s. 224 (il.), 224; Mazur 2020, s. 171; Kurkowski 2021, *św. Katarzyna*, nr kat. 6, s. 251; Willma 2021; Binnebesel 2023 (Papowo B. – Madonna); Binnebesel 2023 (Papowo B. – św. Katarzyna); Binnebesel 2023 (Papowo B. – św. Niewiasta).

³⁰³ Podpisana jako św. Katarzyna, jednak zdjęcie przedstawia rzeźbę drugiej św. Niewiasty.



69a-1. Madonna z Dzieciątkiem (Papowo Biskupie, kościół par. pw. św. Mikołaja), fot. za **Rejmanowski, Jaskulska 1967 (Papowo B. – Madonna)**



69a-2. Madonna z Dzieciątkiem (Papowo Biskupie, *kościół par. pw. św. Mikołaja*), fot. M. Rejmanowski l. 60. XX w. (?) za Rejmanowski (Papowo B. – Madonna)



69a-3. Madonna z Dzieciątkiem (Papowo Biskupie, *kościół par. pw. św. Mikołaja*), fot. ze zbiorów Wydziału Konserwacji Zabytków Kościelnych Kurii Toruńskiej, b.a., b.d. (l. 70. XX w.)



9a–41. Madonna z Dzieciątkiem (Papowo Biskupie, kościół par.
pw. św. Mikołaja), fot. za **KZSP 11/4**, il. 272



69a–5. Madonna z Dzieciątkiem (Papowo Biskupie, kościół par. pw. św. Mikołaja),
fot. za Żurowska-Gangi 1982 (Papowo B. – Madonna)



69a–62. Madonna z Dzieciątkiem (Papowo Biskupie, kościół par. pw. **św. Mikołaja**), fot. W. Górski ze zbiorów Fototeki Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu, nr 1845, 1993 (?)



69a–7. Madonna z Dzieciątkiem (Papowo Biskupie, kościół par. pw. św. Mikołaja), fot. W. Binnebesel, 2022



69b-1. Św. Katarzyna (Papowo Biskupie, kościół par. pw. św. Mikołaja), fot. za **Flik, Kruszelnicka 1973**, il. 34.



69b-2. Św. Katarzyna (Papowo Biskupie, kościół par. pw. **św. Mikołaja**), fot. za **KZSP 11/4**, il. 271



69b-3. Św. Katarzyna (Papowo Biskupie, kościół par. pw. św. Mikołaja), fot. M. Żurowska-Gangi 1982 za Żurowska-Gangi 1982 (Papowo B. – św. Katarzyna)



69b-4. Św. Katarzyna (Papowo Biskupie, kościół par. pw. **św. Mikołaja**), fot. W. Górski ze zbiorów Fototeki Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu, nr 1850, 1993 (?)



69b–5. Święte Niewiasty (Papowo Biskupie, kościół par. pw. **św. Mikołaja**), przed pracami konserwatorskimi, fot. za **Tańska 2001**, il. 1



69b-6. Św. Katarzyna (Papowo Biskupie, kościół par. pw. św. Mikołaja), podczas prac konserwatorskich, fot. za Tańska 2001, il. 3



69b-7. Św. Katarzyna (Papowo Biskupie, kościół par. pw. św. Mikołaja), po pracach konserwatorskich, fot. za Tańska 2001, il. 4



69b-8. Św. Katarzyna (Papowo Biskupie, kościół par. pw. **św. Mikołaja**), fot. W. Binnebesel, 2021



69c-1. Św. Niewiasta (Papowo Biskupie,
kościół par. pw. **św. Mikołaja**), fot. M. Rejmanowski
l. 60. XX w. (?) za **Rejmanowski**
(**Papowo B. – św. Niewiasta**)



69c-2. Św. Niewiasta (Papowo Biskupie,
kościół par. pw. **św. Mikołaja**), fot. za
KZSP 11/4, il. 273



69c-3. Św. Katarzyna (Papowo Biskupie, kościół par. pw. św. Mikołaja), fot. M. Żurowska-Gangi 1982
za Żurowska-Gangi 1982 (Papowo B. – św. niewiasta)



69c-4. Św. Niewiasta (Papowo Biskupie, kościół par. pw. **św. Mikołaja**), fot. W. Górski ze zbiorów Fototeki Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu, nr 1851, 1993 (?)



69c–5. Św. Niewiasta (Papowo Biskupie, kościół par. pw. **św. Mikołaja**) – po pracach konserwatorskich, fot. za **Tańska 2001**, il. 46



69c-6. Św. Niewiasta (Papowo Biskupie, kościół par. pw. **św. Mikołaja**), fot. W. Binnebesel, 2021

Krucyfiks, nieznany warsztat lokalny, 1. ćw. XVI w. (?)**Wymiary:** 104 × 112 cm³⁰⁴**Lokalizacja:** obiekt zaginiony.**Technika wykonania:** Rzeźba drewniana, pełnoplastyczna.**Opis**

Chrystus ukazany jako brodaty, długowłosy, dojrzały mężczyzna o szczupłej budowie, rozpięty na wtórnym krzyżu łacińskim z titulusem. Proporcje postaci zachwiane – głowa duża, osadzona na krótkiej szyi, korpus zbyt krótki, ręce wydłużone, chude. W biodrach wąskie perizonium, przewiązane w osi. Na głowie korona cierniowa w formie spiralnie skręconego torusa.

Chrystus przylegający do pionowej belki korpus zawieszony na mocno naprężonych, wyprostowanych diagonalnie ułożonych ramionach. Układ postaci statyczny, jednak nie pokrywający się z osią krzyża, z której odchylają nogi skierowane lekko na prawą stronę oraz opadająca na prawe ramię głowa. Palce zaciśnięte. Usta rozchylone, oczy zamknięte. Nogi ustawione równolegle – stopy skierowane do wewnątrz, z prawą na wierzchu.

Włosy opracowane blokowo. Jedno ich pasmo opada na prawą pierś, drugie, krótsze na lewy policzek. Broda krótka, opracowana wraz z wąsami. Twarz szczupła, ascetyczna, pociągła o wyrazie bólu. Czoło niskie. Nos długi, wąski. Oczy osadzone blisko, duże. Na powierzchni ciała zarysowane mięśnie i ścięgna – prosto, intuicyjnie, z błędami anatomicznymi – z wyraźnie zarysowanymi śladami dłuta. W prawym boku rana opracowana rzeźbiarsko.

Stan zachowania

W 1982 opisany jako „drewno zaatakowane przez owady”³⁰⁵.

Proweniencja / Historia zabytku

Pochodzenie nieznane. W 1982 r. odnotowany w kruchcie podwieżowej³⁰⁶.

Datowanie i atrybucja

Przeważnie traktowany jako dzieło barokowe – z poł.³⁰⁷ lub k. XVIII wieku³⁰⁸. W KZSP

³⁰⁴ Żurowska-Gangi 1982 (Papowo B. – Krzyż).

³⁰⁵ Tamże.

³⁰⁶ Tamże.

³⁰⁷ Rejmanowski (Papowo B. – krzyż).

³⁰⁸ Żurowska-Gangi 1982 (Papowo B. – Krzyż).

określony jako dzieło w tradycjach gotyckich z 2. poł. XVI stulecia³⁰⁹.

Rzeźba prezentuje prowincjonalne wykonanie o cechach późnogotyckich, zapewne w nieznanej pracowni lokalnej. Widoczne analogie układu postaci i formy perizonium w innych lokalnych dziełach (krucyfiksy z Wielkich Radowisk **nr kat. 107**, Łobdowa **nr kat. 52, 53** i Kurkocina **nr kat. 40a**), świadczące zapewne o najbardziej wówczas obiegowych typach krucyfiksów.

Źródła archiwalne:

Brak.

Bibliografia:

Rejmanowski (Papowo B. – krzyż); KZSP 11/4, s. 116, il. 274; Żurowska-Gangi 1982 (Papowo B. – Krzyż).

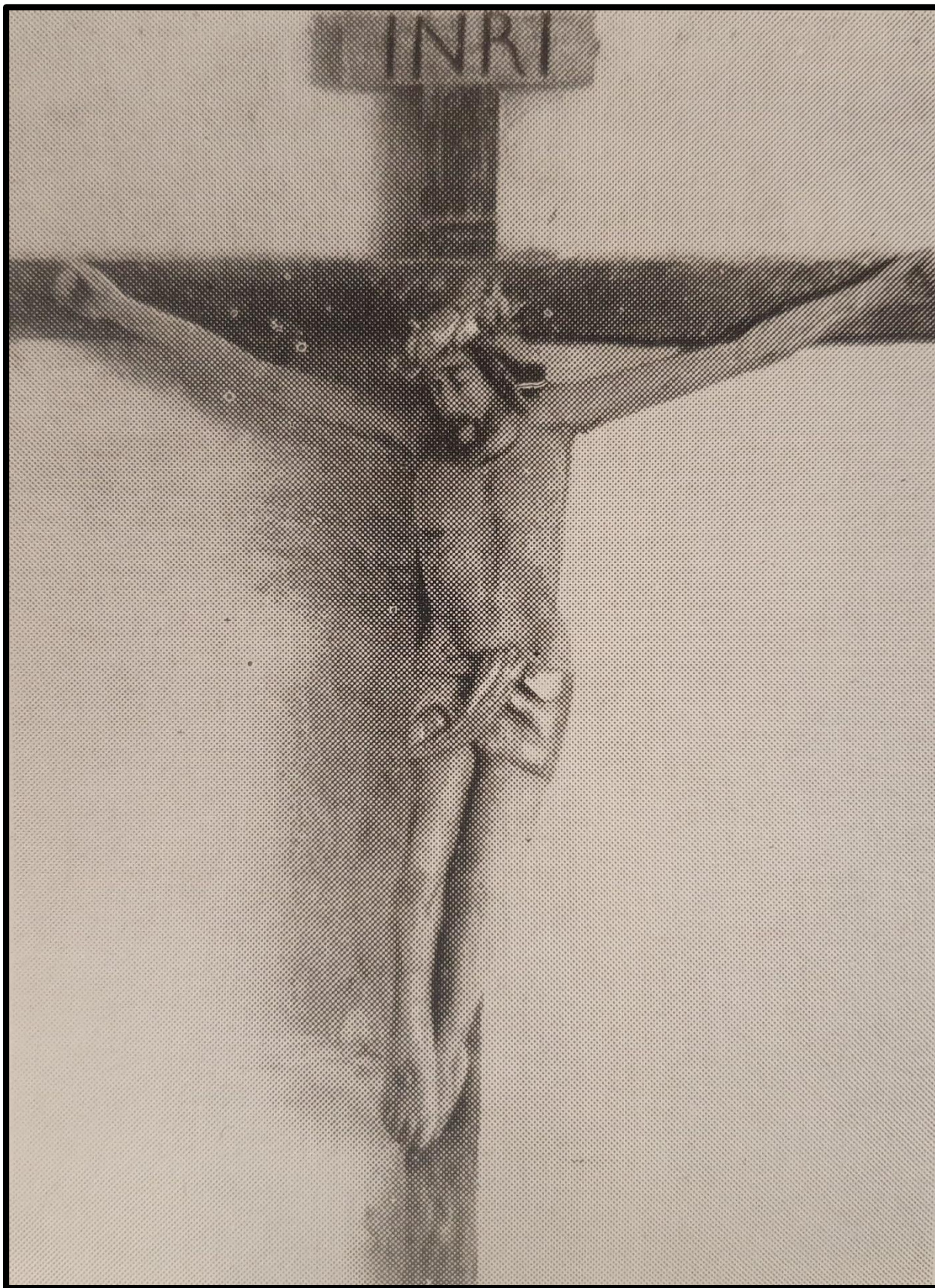
³⁰⁹ KZSP 11/4, s. 116.



70-1. Krucyfiks (Papowo Biskupie, k. św. Mikołaja), fot. za **Rejmanowski (Papowo B. – krzyż)**



70-2. Krucyfiks (Papowo Biskupie, k. św. Mikołaja), fot. za Żurowska-Gangi 1982 (Papowo B. – Krzyż)



70-3. Krucyfiks (Papowo Biskupie, k. św. Mikołaja), fot. **KZSP 11/4**, il. 274

Półpostacie św. Niewiast, warsztat toruński – tzw. warsztat św. Wolfganga (pracownia mistrza Stenczela?), pocz. XVI w.

a) św. Barbara

b) św. Niewiasta (Katarzyna?)

Wymiary:

a) 40,5 × 33,5 × 14,5 cm

b) 43 × 30 × 15 cm

Lokalizacja: Kościół par. pw. św. Mikołaja Biskupa w Papowie Toruńskim – umieszczona na belkowaniu bocznej (pd.) nastawy ołtarzowej

Technika wykonania: Rzeźby snycerskie, polichromowane, pełnoplastyczne o zwartej bryle, opracowane z trzech stron, przeznaczone do oglądu frontalnego. Wykonane z drewna liściastego³¹⁰. Grunt kredowo-klejowy o grubości 1 mm³¹¹. Na czubkach głów zaślepione otwory technologiczne o średnicy ok. 2 cm.

a) Z tyłu lekko drażona. Srebrna folia położona na czerwonej glince³¹². W partii karnacji stwierdzono obecność bieli ołowiowej i czerwieni żelazowej³¹³. Miejscami widoczne płóciennne przeklejenia.

b) Z tyłu płasko ścięta. Na podbiciu płaszcza stwierdzono obecność azurytu lub malachitu, bieli ołowiowej, fragmenty foli najprawdopodobniej złotej³¹⁴. Od spodu plinty widoczne otwory technologiczne – okrągły otwór o średnicy ok. 2,5 cm oraz dwie wąskie, prostokątne szczeliny, ułożone niemal w jednej osi, każdy o szerokości ok. 1,6 cm.

Opis

a) Święta ukazana w półpostaci – do bioder, jako młoda, ukoronowana niewiasta, o idealizowanej urodzie, długich włosach. Proporcje postaci zaburzone, duża głowa osadzona na wąskiej szyi, korpus drobny o wąskich ramionach. Posadowiona na wielobocznej, pierwotnie zielonej plincie. Odziana w srebrzoną suknię, dopasowaną w partii stanika, luźniejszą w spódnicy, o długich rękawach z błękitnym podbiciem. Przepasana wysoko pod biustem złotym paskiem. Dekolt głęboki, trójkątny, uwidaczniający gieźło, o szerokim złotym obszyciu sięgającym do paska.

Upozowana frontalnie, korpus i głowa nieznacznie przechylone w prawo; wzrok spuszczone. Na prawe ramię narzucony obfity, złożony płaszcz o błękitnym podbiciu. Na głowie niski diadem z pierwotnie trzema plastycznymi fleuronami. Oburącz przed sobą podtrzymuje opartą o plintę otwartą księgę; wskazujące palce obu dłoni włożone pomiędzy strony. Po lewej stronie świętej, ustawiona na plincie wysoka, pierwotnie srebrzona wieża

³¹⁰ Flik, Kurszelnicka 1973, nr kat. 7, s. 76.

³¹¹ Tamże.

³¹² Cupa 2023: badania te niestety nie zawierają żadnej interpretacji wyników – nie jest jednoznaczne, które warstwy uważane są za wtórne. Nie zaznaczono również konkretnych miejsc, z których pobrano próbki.

³¹³ Tamże.

³¹⁴ Tamże.

z krenelażem. Prawa poła płaszcza wywinięta podbiciem na wierzch na prawym przedramieniu. Lewa poła tworzy za lewym barkiem tło rzeźby.

Włosy długie, falowane, ciemnobrązowe, okalające ramiona. Opracowane meandrującymi nacięciami. Twarz Świętej pociągła, o wysokim, szerokim czole i podwójnym podbródku. Żuchwa wąska. Oczy osadzone szeroko, o przymkniętych, ciężkich powiekach. Wykrój oczu sierpowaty.

- b) Święta ukazana w półpostaci – do bioder, jako młoda, ukoronowana niewiasta, o idealizowanej urodzie, długich włosach. Proporcje ciała zaburzone, duża głowa osadzona na wąskiej szyi, korpus drobny o wąskich ramionach. Posadowiona na wielobocznej, pierwotnie zielonej plincie. Odziana w srebrzoną suknię, dopasowaną w partii stanika, luźniejszą w spódnicy, o długich rękawach z błękitnym podbiciem. Przepasana wysoko pod biustem złotym paskiem. Na ramionach obfity, złożony płaszcz o błękitnym podbiciu. Spięty pod szyją. Na głowie niski diadem z pierwotnie trzema plastycznymi fleuronami.

Upozowana frontalnie, głowa nieznacznie przechylona w lewo; wzrok spuszczony. Prawa ręka, ugięta w łokciu, wyciągnięta przed siebie. Dłoń opuszczona, zachowane palec środkowy, serdeczny i mały – niewykluczone, że pierwotnie trzymała przed sobą księgę. Lewą ręką wyciągniętą analogicznie – brak dłoni. Lewa poła płaszcza opada pionowo w dół w osi korpusu, następnie niejako podwiana wywijając się na lewym przedramieniu.

Włosy długie, falowane, ciemnobrązowe, okalające ramiona. Opracowane meandrującymi nacięciami. Twarz Świętej pociągła, o wysokim czole i podwójnym podbródku. Żuchwa wąska. Oczy osadzone szeroko, o przymkniętych, ciężkich powiekach. Wykrój oczu sierpowaty. Zewnętrzne kąciaki opadają.

Stan zachowania

Stan zły – podczas prac – usunięto przemalowania i uzupełnienia; widoczne liczne spękania i ubytki warstw technologicznych. Niezachowane pierwotnie plastyczne trzy fleurony – widoczne obecnie jedynie ich nasady osadzone w gniazdach diademu.

a) W osi, od dołu widoczne głębokie pęknięcia. Od tyłu, pod lewą pachą flek (wtórny?) przybity kutymi gwoździami. Po opracowaniu rzeźby blok drewna został lekko wydrążony – wskazuje na to częściowo widoczny od dołu plinty i od tyłu otwór technologiczny.

b) Lewa dłoń odłamana; od frontu plinty znaczny ubytek drewna.

- Niewykluczone, że jakieś prace restauratorskie prowadzono przed wojną. W 1930 r. palowano wykonanie nowego obrazu do ołtarza bocznego, na którym znajdowały się zapewne wówczas rzeźby³¹⁵.
- Bezpośrednio przed wystawą *Kultura artystyczna...* (MOT, 1973 r.) poddane pracom konserwatorskim w pracowni MOT: „Położono pęcherze (alkohol poliwinylowy), usunięto przemalowania, założono kity (kredowo-gipsowe) i zapunktowano je”³¹⁶.
- W 1973 r. określony jako:

³¹⁵ APB, UWP, sygn. 24555, List do Katolickiego Dozoru Kościelnego w Papowie Toruńskim z dn. 31 XII 1930 r.: „Nawiązując do pisma [...] z dn. 26 lutego 1930. Nr. I – E.5308 zapytuję uprzejmie, czy Dozór zamierza przystąpić [...] 1931 r. do odnowienia prezbiterium kościoła oraz wykonać dla ołtarza bocznego wyobrażenie Serca Pana Jezusa. W razie pozytywnego należałoby bowiem już teraz przystąpić do prac przygotowawczych”.

³¹⁶ Flik, Kurszelnicka 1973, nr kat. 7, s. 76.

a) „Podstawa rzeźby pęknięta. Na odwrociu liczne otwory po owadach, Grunt wraz z warstwą malarską w wielu miejscach wyłuszczone, polichromia przetarta, na twarzy zachowana w mikroskopijnych ilościach”³¹⁷. „Suknia srebrzona na żółtym bolusie, pokryta złocistym lakierem; była dwukrotnie przemalowana: w kolorze srebrzystym (proszek) i niebieskim. Pasek złożony dukatem, wsadka srebrzona i pokryta czerwonym lakierem. Płaszcz i korona złożone dukatem na czerwonym bolusie; przemalowane w kolorze złocistym (dukat) i złocistym (brąza). Podbicie płaszcza niebieskie (ultramaryna). Wieża srebrzona na żółtym bolusie, pokryta złocistym lakierem oraz – na hełmie – lakierem czerwonym; przemalowana dwukrotnie w kolorze niebieskim i czerwonym. Karnacja różowa, malowana laserunkowo; przemalowana dwukrotnie na kolor różowoszary. Książka brązowa, malowana laserunkowo; przemalowana dwukrotnie w kolorze niebieskim i srebrzystym (proszek). Przemalowania nastąpiły po uprzednim pokryciu autentycznej polichromii gruntem kredowym”³¹⁸.

b) „W podstawie popiersia ubytki drewna. U lewej dłoni ułamane cztery palce; u prawej dłoni ułamane dwa palce. Na odwrociu liczne otwory po owadach. Liczne, drobne ubytki gruntówki wraz z warstwą malarską. Polichromia w wielu miejscach przetarta; na twarzy zachowana w mikroskopijnych ilościach”³¹⁹. „Suknia srebrzona, pokryta ciemnozielonym lakierem; była trzykrotnie przemalowana w kolorach: czerwonym, srebrzystym (proszek), fioletowym. Płaszcz i korona złożone dukatem na czerwonym bolusie; były przemalowane w kolorach: niebieskim, czerwonym, złocistym (brąza), Karnacja różowa, malowana laserunkowo; przemalowana dwukrotnie w kolorze różowoszarym. Włosy ciemnobrązowe, malowane laserunkowo; przemalowane w kolorach: brązowym i brązowożółtym. Przemalowania nastąpiły po uprzednim pokryciu autentycznej polichromii gruntem kredowym”³²⁰.

- Najprawdopodobniej między kwietniem 1980 a 1985 r. dokonano pewnych prac konserwatorskich – poddano wówczas bliżej nieznanym pracom ołtarze boczne³²¹.
- W 1985 r. określony jako: „stan zachowania średni. Spękania i złuszczenia polichromii, szczerunkowo zachowane złocenia, rzeźba po konserwacji zabezpieczającej. Wskazana interwencja konserwatorska”³²².
- 2023 r. – Hanna Rubnikowicz-Góźdz (Toruń) – podczas prac – ściągnięto wtórne przemalowania i uzupełnienia. Planowana konserwacja zachowawcza³²³.

Proweniencja / Historia zabytku

Figury stanowią najpewniej element niezachowanej nastawy ołtarzowej (z predelli?)³²⁴. Rzeźby najprawdopodobniej nie pochodzą z Papowa Toruńskiego – nie potwierdzają tego

³¹⁷ Flik, Kurszelnicka 1973, nr kat. 7, s. 76.

³¹⁸ Tamże.

³¹⁹ Tamże.

³²⁰ Tamże.

³²¹ ADP, WBCh, sygn. 107, Papowo Toruńskie, s. 1.

³²² Dettlaff 1985 [Papowo T. 2]; Dettlaff 1985 [Papowo T. 3].

³²³ Podczas przygotowywania niniejszej pracy, nie udało się zapoznać z dokumentacją powykonawczą, ani z rzeźbami po zakończeniu konserwacji.

³²⁴ Pomimo bliskości formy, stylu i rozmiarów zauważyć należy istotną różnicę w sposobie opracowania – rzeźba św. Barbary jest drążona od tyłu, występują ażury, postać nierozpoznanej świętej od tyłu jest płasko ścięta.

najstarsze wizytacje³²⁵. Jedyna i raczej wątpliwa wzmianka o starodawnym ołtarzu z rzeźbą maryjną pochodzi z l. 1749–1756 („Altare vetustae structurae in quo est statuæ B. M. V. lignea parvulum Jesum gestantis”³²⁶). Wydaje się, że musiał on wówczas trafić do kościoła, wcześniejsze protokoły nie wspominają o takiej nastawie (niewykluczone, że z któregoś z toruńskich kościołów; tak trafiło wówczas do Papowa cyborium³²⁷).

Datowanie i atrybucja

Rzeźby datowane na ok. 1500 r.³²⁸, pocz. XVI w.³²⁹, ok. 1510–1515 r.³³⁰, ok. 1515 r.³³¹, ok. 1510–1520 roku³³². Przez Kruszelnicką włączone do *oeuvre* warsztatu św. Wolfganga – ten sam autor miał wykonać rzeźbę św. Barbarki z Barbarki³³³, co przyjęli późniejsi badacze³³⁴. Dopatrywała się także wpływów śląskich³³⁵.

Za nietrafne należy traktować uwagi Kruszelnickiej o jakoby śląskich wpływach. Badaczka powoływała się na analogie z hermami ze Skrzyszowa³³⁶ – w rzeczywistości z papowskimi rzeźbami łączy je jedynie zbliżony typ przedstawienia. Rzeźby zdecydowanie wyszły z tego samego ośrodka co rzeźby z Samplawy, Barbarki, Brodnicy i Brześcia Kujawskiego (nr kat. 1, 7, 8, 80).

Źródła archiwalne:

Brak.

Bibliografia:

KZSP 11/16, s. 56, il. 165, 166; Kruszelnicka 1973a, s. 30, 41; Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 7, s. 75–77, il. 7, 8; Dettlaff 1985 (Papowo T. – ołtarz); Dettlaff 1985 (Papowo T. 2 – św. Barbara); Dettlaff 1985 (Papowo T. 3 – św. niewiasta); Kruszelnicka 1993, *Św. Barbara i nieznana Święta (Katarzyna?)*, *popiersia*, nr kat. 28, s. 47–48; Dekanaty toruńskie 1995, s. 233; Woźniński 1996, s. 295; nr kat. 373, s. 594, il. 408, 409; Kierkus-Prus 1997, s. 186–187; Błażejewska 2005, s. 66; Kościoły diecezji toruńskiej [1], s. 162; Birecki, Oleksiak 2016, s. 247 (il.); Kurkowski 2021, *Popiersie św. Katarzyny (?) i św. Barbary*, nr kat. 9, s. 252; Woźniński 2021, s. 20–21; Binnebesel 2023 (Papowo T. – św. Barbara); Binnebesel 2023 (Papowo T. – św. Niewiasta); Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023a, s. 21.

³²⁵ Vis. 1647 [1900], s. 15; Vis. 1667–1672 [1903], s. 271–272; ADP, C, sygn. 33, s. 302–303;

³²⁶ ADP, C, sygn. 54, s. 311.

³²⁷ ADP, C, sygn. 54, s. 311.

³²⁸ KZSP 11/16, s. 56; Dettlaff 1985 (Papowo T. 2 – św. Barbara); Dettlaff 1985 (Papowo T. 3 – św. niewiasta); Dekanaty toruńskie 1995, s. 233; Kościoły diecezji toruńskiej [1], s. 162.

³²⁹ Binnebesel 2023 (Papowo T. – św. Barbara); Binnebesel 2023 (Papowo T. – św. Niewiasta).

³³⁰ Woźniński 1996, nr kat. 373, s. 594.

³³¹ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 7, s. 75–77; Kruszelnicka 1993, *Św. Barbara i nieznana Święta (Katarzyna?)*, *popiersia*, nr kat. 28, s. 47–48; Kurkowski 2021, *Popiersie św. Katarzyny (?) i św. Barbary*, nr kat. 9, s. 252.

³³² Woźniński 2021, s. 20–21.

³³³ Kruszelnicka 1973a, s. 30; Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 7, s. 75–77.

³³⁴ Woźniński 1996, s. 295; nr kat. 373, s. 594: bliskie figurze Madonny z Wągrowca, zapewne w tym samym warsztacie wykonano rzeźby z Barbarki, Samplawy i Radoszek; Kierkus-Prus 1997, s. 186–187: ten sam warsztat co figura św. Barbary z Barbarki i Madonny z Wągrowca; Binnebesel 2023 (Papowo T. – św. Barbara); Binnebesel 2023 (Papowo T. – św. Niewiasta); Woźniński 2021, s. 20–21: późniejsza faza produkcji, widoczne pewne rozbicie formy, bliskie rzeźbom św. Barbary z Barbarki, Madonny z Samplawy (obie w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie [sic]), postaci Madonny z tryptyku z Nowego Miasta Lubawskiego. Bardzo zastanawiające są wątpliwości wyrażone przez Kurkowskiego przez umieszczenie przy toruńskiej atrybucji znaku zapytania (Kurkowski 2021, *Popiersie św. Katarzyny (?) i św. Barbary*, nr kat. 9, s. 252).

³³⁵ Kruszelnicka 1973a, s. 30; Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 7, s. 75–77.

³³⁶ Kruszelnicka 1973a, s. 41; Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 7, s. 75–77.



71–1. Ołtarz boczny (Papowo Toruńskie, k. św. Mikołaja), fot. za Rymaszewski, Wąsowicz (Papowo T. – ołtarz)



71a-1. Św. Barbara (Papowo Toruńskie, k. św. Mikołaja), fot. W. Wolny 1970 ze zbiorów IS PAN nr 108028



71a-2. Św. Barbara (Papowo Toruńskie, k. św. Mikołaja), fot. B. Swobodzińska, 1972 r., ze zbiorów MOT, kl. 7885



71a-3. Św. Barbara (Papowo Toruńskie, k. św. Mikołaja), fot. za **Filk, Kruszelnicak 1973**, il. 7



71-2. Ołtarz boczny (Papowo Toruńskie, k. św. Mikołaja), fot. za **Dettlaff 1985** (**Papowo T.** – ołtarz)



71a-4. Św. Barbara (Papowo Toruńskie, k. św. Mikołaja), fot. za **Dettlaff 1985** (**Papowo T. – św. Barbara**)



71a–5. Św. Barbara (Papowo Toruńskie, k. św. Mikołaja), fot. W. Górski 1993 (?), ze zbiorów Archiwum UMK, Spis 17/4



71a-6. Św. Barbara (Papowo Toruńskie, k. św. Mikołaja), fot. W. Górski 1993 (?), ze zbiorów Fototeki Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu, nr 1842



71a-7. Św. Barbara (Papowo Toruńskie, k. św. Mikołaja), fot. W. Binnebesel, 2021



71a–8. Św. Barbara (Papowo Toruńskie, k. św. Mikołaja) – podczas prac konserwatorskich, fot. W. Binnebesel, 2023



71b-1. Św. Niewiasta (Papowo Toruńskie, k. św. Mikołaja), fot. W. Wolny 1970 ze zbiorów IS PAN nr 108027



71b-2. Św. Niewiasta (Papowo Toruńskie, k. św. Mikołaja), fot. B. Swobodzińska, 1972 r., ze zbiorów MOT, kl. 7886



71b-3. Św. Niewiasta (Papowo Toruńskie, k. św. Mikołaja), fot. za **Flik, Kruszelnicka 1973**, il. 8



71b–4. Św. Niewiasta (Papowo Toruńskie, k. św. Mikołaja), fot. za **Dettlaff 1985 (Papowo T. – św. niewiasta)**



71b-5. Św. Niewiasta (Papowo Biskupie, k. św. Mikołaja), fot. W. Górski ze zbiorów Fototeki Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu, nr 1843, 1993 (?)



71b–6. Św. Niewiasta (Papowo Toruńskie, k. św. Mikołaja), fot. W. Binnebesel, 2021



71b–7. Św. Niewiasta (Papowo Toruńskie, k. św. Mikołaja) – podczas prac konserwatorskich, fot. W. Binnebesel, 2023

Św. Roch, warsztat toruński (?), pocz. XVI w. (?)**Wymiary:** 86 × 27 × 7 cm**Lokalizacja:** Muzeum Diecezjalne w Pelplinie (nr inw. 47/I)**Technika wykonania:** Rzeźba snycerska, pełnoplastyczna o zwartej bryle, opracowana z trzech stron, z tyłu płaska³³⁷, przeznaczona do oglądu frontalnego. Na czubku głowy zaślepiony otwór technologiczny o Ø ok. 1,9 cm.**Opis**

Święty ukazany jako młodzieniec, w stroju pielgrzymim, z aniołem przy prawej i psem przy lewej nodze, eksponujący ranę na prawym udzie. Proporcje ciała zaburzone – głowa duża osadzona na krótkiej szyi, korpus krótki, o wąskich ramionach, ręce chude, drobne. Odziany w luźną, tunikę z pionowym rozcięciem w osi, sięgającą kolan o długich rękawach. Przepasana paskiem w talii. Pod szyją niski, stojący kołnierzyk. Na nogach wysokie, buty o luźnych cholewach, sięgające nieco poniżej kolan. Na głowie głęboko założony kapelusz pielgrzymi. Na ramiona narzucony płaszcz sięgający do połowy wysokości łydek, spięty na piersiach. Na wierzchu płaszcza, wokół ramion szeroki pas, spięty na lewej piersi.

Upozowany frontalnie, nogi zwrócone półprofilem w lewą stronę świętego, upozowane w wykroku – prawa noga zgięta w kolanie, wysunięta do przodu. Prawa ręka zgięta w łokciu wyciągnięta przed siebie – w dłoni fragment niezachowanej laski pielgrzymiej. Prawa poła płaszcza częściowo przyciśnięta do klatki piersiowej przedramieniem, z którego opada znikając za postacią anioła. Lewa poła zakrywa lewe ramię. Lewa ręka skierowana ku dołowi, w dłoni trzyma kraniec lewej poły oraz fragment tuniki – odsłaniając prawe udo. Fałdy łamane ostro, o obłych grzbietach, jednak wąskich grzbietach. Młodzieńcza, długowłosa postać anioła sięga biodra świętego. Ustawiona półprofilem – zwrócona w lewą stronę, na lekko ugiętych nogach. Odziany w albę z humerałem. W lewej ręce trzyma puszkę, prawą błogosławi ranę świętego. Pies sięgający kolana, upozowany frontalnie. Łeb zwrócony w prawo, ku górze w stronę świętego. W pysku trzyma bochenek chleba.

Włosy ciemnobrązowe, falowane, rozrzeźbione w wąskie, meandrujące pasma opadające na plecy. Twarz okrągła, nieco pucułowata, o niskim czole. Oczy duże, osadzono wysoko, nos krótki, podbródek podwójny.

Stan zachowania

Zły – widoczne liczne pionowe spękania (szczególnie na plincie), drewno jakby wysuszone. Polichromia zachowana szczątkowo, zapewne wtórna.

³³⁷ Wg Derkowska-Kostkowska, Warmijak 1992, s. 9, nr kat. 23 „drewno drażone”.

- W 1982 r. określony jako: „Ubytki mechaniczne: wykruszenia przy podstawie, przy małym palcu prawej ręki, liczne pęknięcia, brak kija pielgrzymiego, skrzydeł u anioła. Polichromia wtórna, źle zachowana”³³⁸.
- Przed pracami konserwatorskimi z 1986 r. określony jako: „drewno silnie zniszczone przez czynniki atmosferyczne [...]. Na całej powierzchni rzeźby, zwłaszcza w dolnej partii, na podstawie, liczne wzdłużne, miejscami rozległe szczeliny i rozpadliny, spowodowane pracą drewna w różnych warunkach wilgotnościowych. Drewno o barwie nienaturalnie jasnej, strukturze gąbczastej, miękkie i jednocześnie kruche, podatne na zarysowania. Znaczne osłabienie spoiwości drewna wzdłuż [sic] włókien spowodowało zmianę wyglądu jego powierzchni. Stała się chropowata z licznymi drobnymi, wzdłużnymi [sic] szczelinkami. Krawędzie rzeźby w dolnej, najbardziej zniszczonej partii rzeźby zaokrąglone i zatarte na skutek wypłukiwania zewnętrznej warstwy drewna przez wody opadowe. Osłabienie mechaniczne drewna doprowadziło do licznych drobnych wykruszeń i ułamań w miejscach najbardziej na tego typu uszkodzeń narażonych /wystające części fałd, twarzy, atrybut postaci Św. Rocha/. Powierzchnia drewna w obrębie ubytków polichromii zabrudzona resztkami białej zaprawy. Polichromia zachowana w nieznacznym procencie, spękana, miseczkowato o uniesionych brzegach drobnych łusek, silnie pudrująca się na skutek wypłukania i degradacji spoiwa. Całość mocno zabrudzona”³³⁹.
- VII 1986–V 1987³⁴⁰ – Ewa Konieczna i Małgorzata Urbanek (Gdynia) – prace zachowawcze: „dezynfekcja preparatem Antox, oczyszczenie powierzchni drewna, utrwalenie pudrującej się warstwy farby, podklejenie odspojonych łusek polichromii, zaimpregnowanie całości”³⁴¹.
- W 1987 r. określony jako: „Stan zachowania rzeźby dobry, polichromia niezachowana. Ubytki mechaniczne: brak kija pielgrzymiego w prawej dłoni Rocha, spękania i ubytki w podstawie rzeźby. Liczne pęknięcia wzdłuż figur”³⁴².
- W 1996 r. określony jako: „ubytki formy przy podstawie, polichromia wtórna, osypująca się”³⁴³.
- II–III 2003 – Tatiana Srokowska (Gdańsk) – „oczyszczenie z zabrudzeń powierzchniowych, konsolidacja i podklejenie warstwy malarskiej wraz z zaprawą (klej króliczy), impregnacja i zabezpieczenie polichromii (Paraloid B-72)”³⁴⁴.

Proweniencja / Historia zabytku

Pochodzenie zabytku nie jest znane. W zbiorach MDP znalazła się przed II wojną światową³⁴⁵. Według analizy zniszczeń rzeźby z 1986 r. wynika, że rzeźba przez dłuższy czas przechowywana była na zewnątrz³⁴⁶. W 1992 r. eksponowana była na wystawie czasowej *Gotycka rzeźba pomorska i starodruki z XV wieku* w MOB³⁴⁷. Na odwrociu rzeźby, na

³³⁸ Birkholz 1982 (św. Roch).

³³⁹ Konieczna, Urbanek 1987, s. 2–3.

³⁴⁰ Według dokumentacji same prace trwały między VII a IX 1986 r. (Konieczna, Urbanek 1987, s. 1).

³⁴¹ Todoroska 1987 (św. Roch).

³⁴² Tamże.

³⁴³ Woźniński 1996, nr kat. 379, s. 595.

³⁴⁴ Todoroska 1987 (św. Roch).

³⁴⁵ Tamże.

³⁴⁶ Konieczna, Urbanek 1987, s. 2.

³⁴⁷ Derkowska-Kostkowska, Warmijak 1992, nr kat. 23.

wysokości głowy znajduje się nieczytelny napis – niewykluczone, że określa on pochodzenie rzeźby³⁴⁸.

Datowanie i atrybucja

Rzeźba nierozpoznana. Datowana na pocz. XVI w.³⁴⁹, najczęściej na 1. ćw. XVI w.³⁵⁰. Przez Todoroską uznana za dzieło zapewne pomorskie³⁵¹. Ciecholewski włączył ją w krąg działalności warsztatu św. Wolfganga³⁵², czego jednak nie przyjęto w szerszej literaturze.

Wydaje się, że rzeźba mogła powstać w kręgu warsztatów toruńskich. Zbliżony jest kształt twarzy świętego – m.in. do figury Marii z Grzywny (**nr kat. 32**), jednak stan zachowania znacząco utrudnia ocenę. Pewne podobieństwo do prac z tego środowiska wykazuje przede wszystkim postać smukłego anioła odzianego z luźną albą wykładającą się powyżej przepasania, z widocznym humerałem, ukazana w jakby tanecznym wyroku. Przywołać należy rzeźby Madonny z Fromborka (**nr kat. 23**), Wągrowca (**nr kat. 104**), Grzywny (**nr kat. 32**), kościoła św. Jakuba (**nr kat. 99**) oraz anioła z dawnego chełmińskiego retabulum (**nr kat. 13**).

Źródła archiwalne:

Brak.

Bibliografia:

Birkholz 1982 (św. Roch); Todoroska 1987 (św. Roch); Konieczna, Urbanek 1987, passim; Ciecholewski 2000, s. 154; Jagła 2005, s. 167; Woźniński 1996, nr kat. 379, s. 595, il. 649; Derkowska-Kostkowska, Warmijak 1992, s. 9, nr kat. 23.

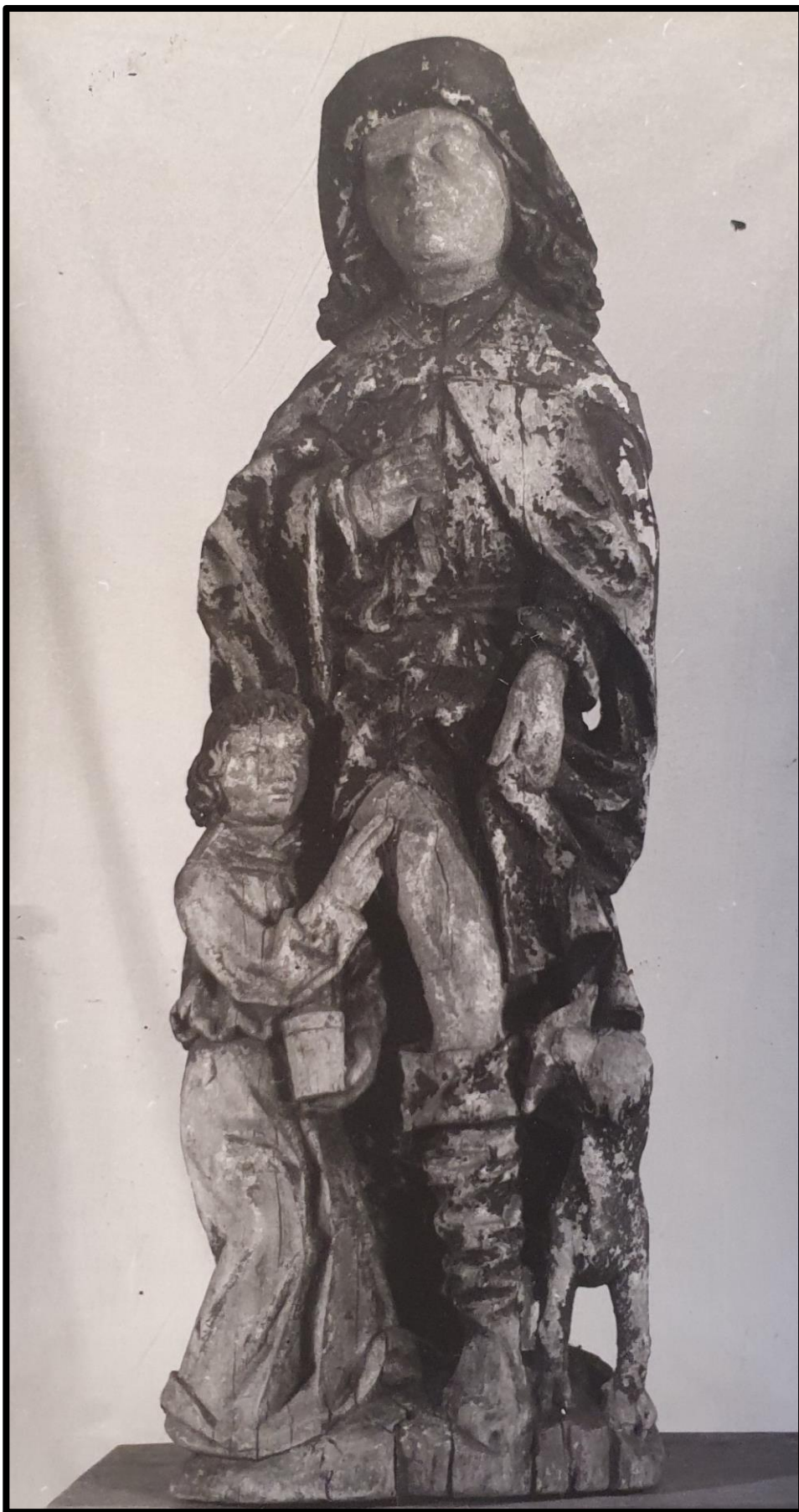
³⁴⁸ Ledwo czytelne zaledwie pierwsze trzy litery: „Now...”.

³⁴⁹ Konieczna, Urbanek 1987, s. 1; Ciecholewski 2000, s. 154; Jagła 2005, s. 167.

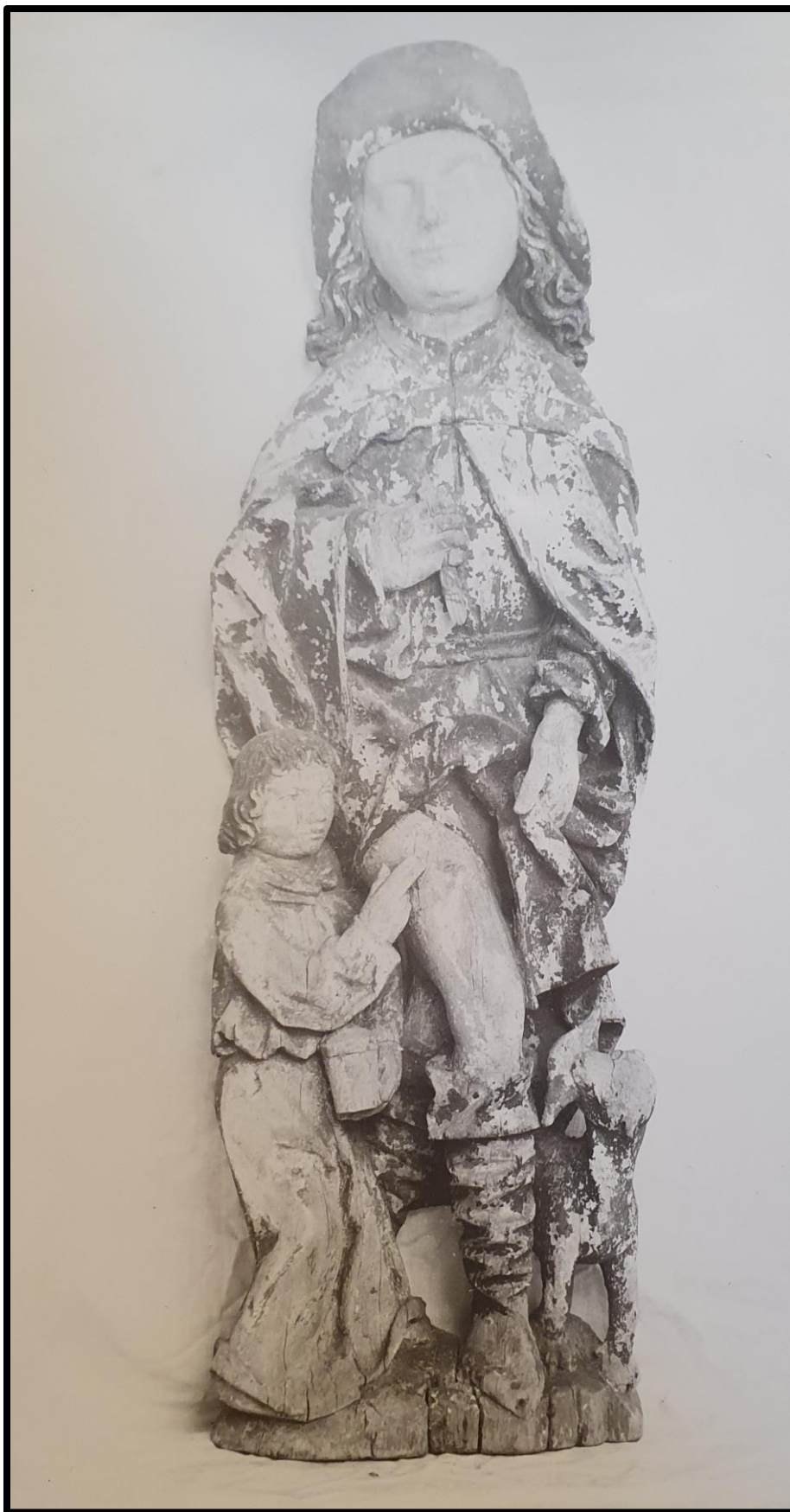
³⁵⁰ Birkholz 1982 (św. Roch); Todorowska 1987 (św. Roch); Woźniński 1996, nr kat. 379, s. 595; Derkowska-Kostkowska, Warmijak 1992, s. 9, nr kat. 23.

³⁵¹ Todoroska 1987 (św. Roch).

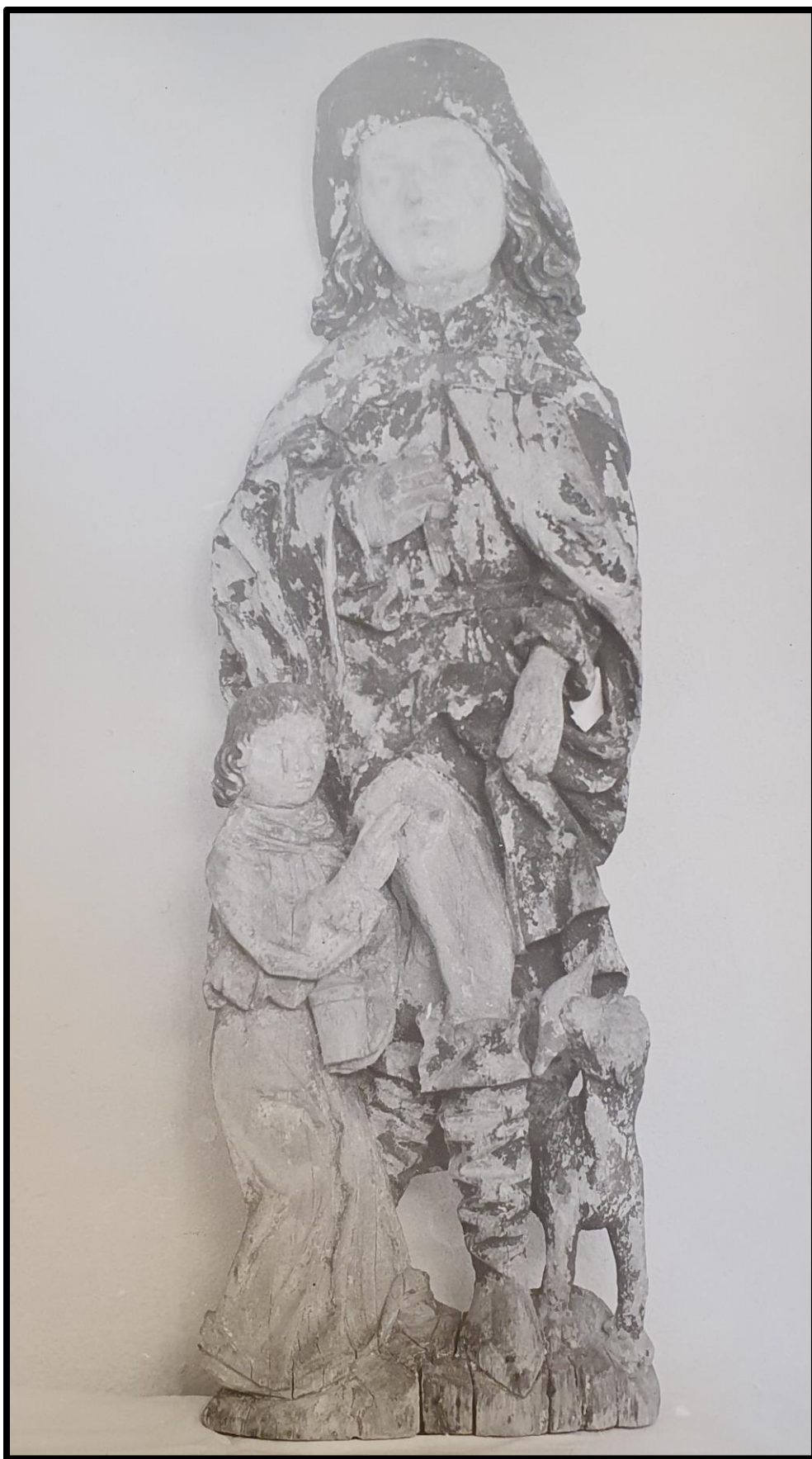
³⁵² Ciecholewski 2000, s. 154.



72-1. Św. Roch (pochodzenie nieznane, ob. MDP), fot. za **Birkholz 1982** (św. Roch)



72-2. Św. Roch (pochodzenie nieznane, ob. MDP) – przed pracami konserwatorskimi, fot. za **Konieczna, Urbanek 1987**, il. 1



72-3. Św. Roch (pochodzenie nieznane, ob. MDP) – po pracach konserwatorskich,
fot. za **Konieczna, Urbanek 1987**, il. 2



72-4. Św. Roch (pochodzenie nieznane, ob. MDP), fot. za **Todoroska 1987** (św. Roch)



72–5. Św. Roch (pochodzenie nieznane, ob. MDP), fot. W. Binnebesel, 2022

św. Piotr, warsztat Wita Stwosza (?), ok. 1500 r. (?)**Wymiary:** 108,5 × 29,5 × 12,5 cm.**Lokalizacja:** Muzeum Diecezjalne w Pelplinie.

Technika wykonania: Rzeźba snycerska, pełnoplastyczna, opracowana z trzech stron, od tyłu drążona, przeznaczona do oglądu frontального. Na czubku głowy dwa otwory technologiczne zachodzące na siebie – jeden zaślepiony, drugi otwarty o Ø ok. 1,5 cm. Drewno nieprzebadane.

Opis

Postać ukazana jako starszy, brodaty mężczyzna. Proporcje ciała oddane raczej prawidłowo. Posadowiony na płaskiej, ukrytej pod opadającymi połaciami szat plincie, która ustawiona na stosunkowo wąskim kapitelu. Odziany w luźną szatę o długich rękawach. W osi na klatce piersiowej rozcięta. Na torsie dopasowana, poniżej przepasania luźniejsza – ułożona w rytmiczne fałdy piszczalkowate. Na ramionach obfity płaszcz, spięty na piersi wąską taśmą.

Zwrócony nieznacznie w swoją lewą stronę; głowa przechylona lekko na lewo. Lewa ręka zgięta w łokciu, blisko ciała, wyciągnięta przed siebie. Święty na dłoni i przedramieniu prezentuje zamkniętą księgę, grzbietem do dołu. Lewa poła płaszcza podciągnięta pod lewym łokciem, skąd spływa łagodnym łukiem ku plincie zasłaniając stopy i wylewając się z plinty. Prawa ręka opuszczona, lekko zgięta w łokciu. W zaciśniętej dłoni, na wysokości krocza, wtórne klucze. Prawa poła zasłania ramię i łokieć, przyciśnięta do brzucha prawym przedramieniem. Niżej opada zasłaniając prawą nogę, tworząc rozbudowaną małżowinę i spływając z plinty.

Fałdy płaszcza łamane ostro, o wąskich, obłych grzbietach. Włosy krótkie, kręcone opracowanie w puklach. Twarz wyrazista, o szeroko rozstawionych oczach. Mocno podkreślone zmarszczki mimiczne – poprzeczne na czole, pionowe, pomiędzy brwiami, okalające oczy, wychodzące z zewnętrznych kącików oczu. Usta rozchylone – widocznym górnym rzędem zębów. Broda średniej długości, kręcona, ułożona z dość plastycznych pukli. Wąsy długie, opracowane rzeźbiarsko jedynie częściowo.

Stan zachowania

Rzeźba całkowicie pozbawiona polichromii, złocień i gruntów. Na powierzchni drewna widać drobne spękania i ślady po żerowaniu drewnojadów. Ubytki drewna w partii włosów okalających twarz, niezachowany pierwotny atrybut.

- Według Kruszelnickiej polichromię i grunt usunięto zapewne w XIX wieku³⁵³.

³⁵³ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 12, s. 82.

- W 1963 r. określony jako: „drewno toczone przez owady. Na całości zniszczona polichromia, konieczna konserwacja”³⁵⁴.
- Przed lub w 1973 r. prace konserwatorskie o nieznanym zakresie – Barbara Onyszkiewicz³⁵⁵. Niewykluczone, że wówczas, m.in. zakitowano otwory po drewnojadach (il. 73–1, 73–2, 73–3).
- W 1973 r. opisany jako: „Drewno w całości nasyczone lakierem, pozbawione gruntu i polichromii. Mikroskopijne śladu gruntówki i farby pozwalają na odtworzenie następującej kolorystyki: płaszcz złożony (dukat na bolusie); twarz i dłonie jasnoróżowe; włosy brązowe książka ciemnozielona z czerwonym brzegiem. Na całej powierzchni, a szczególnie w dolnej partii rzeźby – otwory po owadach, częściowo zakitowane. Dolna część figury oraz konsolka z trzpieniem (organicznie związane z całością) są ułamane. Klucze w ręku Świętego są dorobione w okresie późniejszym”³⁵⁶.
- W 1983 r. określony jako: „stan zachowania dobry – brak polichromii”³⁵⁷.
- W 1996 r. opisany jako: „drobne ubytki formy, polichromia usunięta, klucz wtórny”³⁵⁸.

Proweniencja / Historia zabytku

Pochodzenie zabytku nie jest znane. Nie pochodzi z kościoła w Pluskowęsach, co zasugerowała już Kruszelnicka³⁵⁹. Obecności takiej figury nie potwierdzają nowożytne wizytacje³⁶⁰. Na inną proveniencję wskazuje również ranga zabytku. W Pluskowęsach odnotowana dopiero w 1963 roku³⁶¹ – nie podano jednak miejsca jego funkcjonowania w obrębie kościoła. Z 1981 r. pochodzi fotografia (il. 73–4), na której rzeźba ustawiona była na konsoli zawieszanej na ścianie. W 1986 r. rzeźbę przekazano do MDP³⁶², co potwierdza protokół wizytacyjny z września 1987 roku³⁶³. W 1994 r. ówczesny proboszcz pluskowęski próbował odzyskać rzeźbę, jednak bezskutecznie³⁶⁴. W 1992 r. eksponowana była na wystawie czasowej *Gotycka rzeźba pomorska i starodruki z XV wieku* w MOB³⁶⁵.

Nie jest znana również jej pierwotna funkcja. Według badaczy pochodzić mogła z nastawy ołtarzowej³⁶⁶, jej zwieńczenia³⁶⁷ lub z zaplecka stall³⁶⁸.

³⁵⁴ Nawrocki 1963 (Pluskowęsy – św. Piotr).

³⁵⁵ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 12, s. 81.

³⁵⁶ Tamże.

³⁵⁷ Pokora 1981 (Pluskowęsy – św. Piotr).

³⁵⁸ Woźniński 1996, nr kat. 385, s. 599.

³⁵⁹ Kruszelnicka 1973a, s. 33.

³⁶⁰ Vis. 1647 [1900], s. 64; Vis. 1667–1672 [1904], s. 575; ADP, C, sygn. 33, s. 604; ADP, C, sygn. 49, k. 120v.

³⁶¹ Nawrocki 1963 (Pluskowęsy – św. Piotr).

³⁶² WKZZ, Pluskowęsy, List ks. Romana Ciecholewskiego do ks. Franciszka Wojnowskiego z dn. 21 V 1986: potwierdzenie przyjęcia rzeźby do MDP.

³⁶³ ADP, WBCh, sygn. 43, Pluskowęsy, s. 5.

³⁶⁴ WKZZ, Pluskowęsy, List ks. Bernarda Kowalewskiego do Kurii Diecezjalnej w Toruniu z dn. 19 VII 1994: „Dnia 21-go maja 1986 została wzięta do Muzeum Diecezjalnego w Pelplinie zabytkowa rzeźba z około 1500 r. przedstawiająca św. Piotra. Rzeźba ta, stanowiła przedmiot kultu, zostało po niej puste miejsce w kościele i dlatego proszę o interwencję by mogła wrócić na swoje miejsce”.

³⁶⁵ Derkowska-Kostkowska, Warmijak 1992, nr kat. 21.

³⁶⁶ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 12, s. 81; Ciecholewski 2000, s. 148.

³⁶⁷ Soćko 2016, s. 134.

³⁶⁸ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 12, s. 81; Ciecholewski 2000, s. 148.

Datowanie i atrybucja

Datowana była różnie – ogólnie na XV w.³⁶⁹, ok. 1490–1510 r.³⁷⁰, ok. 1500 r.³⁷¹, pocz. XVI w.³⁷² oraz na ok. 1520–1530³⁷³. Przez Kruszelnicką uznana za import z monachijskiego warsztatu Erazma Grassera³⁷⁴, co powtarzano w niemal wszystkich późniejszych opracowaniach³⁷⁵, rezerwę do tej teorii zachował Woźniński³⁷⁶. Inaczej w KZSP – ten sam autor co rzeźby z Nowogrodu³⁷⁷. Według Chrzanowskiego zaś dzieło lokalne³⁷⁸. Ostatnio Soćka przypisał je warsztatowi Wita Stwosza³⁷⁹.

Brak gruntu oraz polichromii utrudnia analizę stylistyczną. Rzeźba jest z pewnością obiektem wyjątkowej klasy, całkowicie odosobnionym na ziemi chełmińskiej. Z pewnością figura trafiła do Pluskowęsów wtórnie, z dużego kościoła farnego lub katedralnego. Wydaje się, że sugestia Soćki o wykonaniu figury w kręgu Stwosza jest wiarygodna. Analogiczne opracowanie wyrazistej twarzy widoczne jest w rzeźbie trzymacza herbowego ze zbiorów BuGM w Leogang z kręgu Swosza (il. 460), zaś esowate, spłaszczone opracowanie poły płaszcz zbliżone jest do figury muzykującego anioła ze zbiorów BNM w Monachium (il. 456). Nie można wykluczyć, że realizacje warsztatu, np. dla wrocławskiej katedry nie ograniczały się do opracowania tumby bp. Piotra z Bnina.

Źródła archiwalne:

ADP, WBCh, sygn. 41, Pluskowęsy, s. 1 [brak paginacji]; ADP, WBCh, sygn. 41, Pluskowęsy – inwentarz, s. 3 [brak paginacji]; ADP, WBCh, sygn. 42, Pluskowęsy, s. 1; ADP, WBCh, sygn. 42, Pluskowęsy – inwentarz, s. 3; WKZK, Pluskowęsy, List ks. Romana Ciecholewskiego do ks. Franciszka Wojnowskiego z dn. 21 V 1986; ADP, WBCh, sygn. 43, Pluskowęsy, s. 5; WKZK, Pluskowęsy, List x. Bernarda Kowalewskiego do Kurii Diecezjalnej w Toruniu z dn. 19 VII 1994.

Bibliografia:

Nawrocki 1963 (Pluskowęsy – św. Piotr); Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 12, s. 81–82, il. 13; Kruszelnicka 1973a, s. 33; KZSP 11/6, s. VIII, 39, il. 96; Pokora 1981 (Pluskowęsy – św. Piotr); Chrzanowski, Kornecki 1984, s. 29, il. 27; Derkowska-Kostkowska, Warmijak 1992, nr kat. 21; Chrzanowski 1993, s. 278; Kruszelnicka 1993, nr kat 48, s. 54, il. 48; Krużyńska 1994 [7], s. 17; Dekanat Golub 1994, s. 65, 66; Woźniński 1996, s. 383–385; nr kat. 385, s. 599, il. 547–548; Kierkus-Prus 1997, s. 205; Ciecholewski 2000, s. 148; Chrzanowski 2008, s. 236; Soćko 2016, s. 134, il. 87.

³⁶⁹ Nawrocki 1963 (Pluskowęsy – św. Piotr).

³⁷⁰ Soćko 2016, s. 134.

³⁷¹ WKZK, Pluskowęsy, List x. Bernarda Kowalewskiego do Kurii Diecezjalnej w Toruniu z dn. 19 VII 1994; Nawrocki 1963 (Pluskowęsy – św. Piotr) – dopisek; KZSP 11/6, s. 39; Pokora 1981 (Pluskowęsy – św. Piotr); Dekanat Golub 1994, s. 65

³⁷² Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 12, s. 81–82; KZSP 11/6, s. VIII; Kruszelnicka 1993, nr kat 48, s. 54; Woźniński 1996, nr kat. 385, s. 599; Ciecholewski 2000, s. 148 – pocz. XVI w.,

³⁷³ Derkowska-Kostkowska, Warmijak 1992, nr kat. 21; Krużyńska 1994 [7], s. 17; Dekanat Golub 1994, s. 66

³⁷⁴ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 12, s. 81–82; Kruszelnicka 1973a, s. 33; Kruszelnicka 1993, nr kat 48, s. 54. Bliska do popiersi Proroków i Świętych ze stall w kościele NMP w Monachium i rzeźby św. Piotra (il. 450).

³⁷⁵ Derkowska-Kostkowska, Warmijak 1992, nr kat. 21, ze znakiem zapytania; Ciecholewski 2000, s. 148, ze znakiem zapytania; Według Chrzanowski, Kornecki 1984, s. 29 teoria ta zaskakująca.

³⁷⁶ Woźniński 1996, s. 383–385.

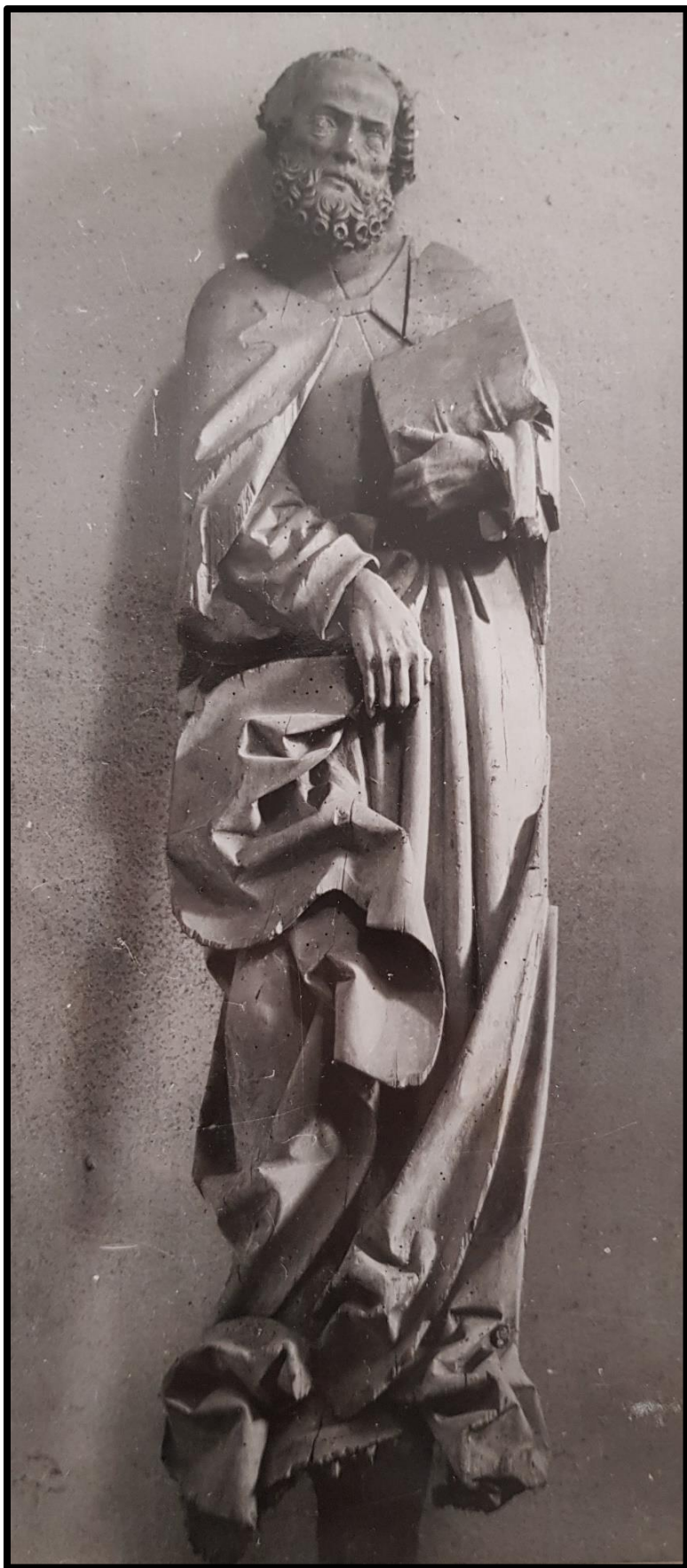
³⁷⁷ KZSP 11/6, s. VIII, 39.

³⁷⁸ Chrzanowski 2008, s. 236.

³⁷⁹ Soćko 2016, s. 134: warsztat Wita Stwosza (?), Kraków lub Norymberga, ok. 1490 – 1510; pierw. zapewne el. zwieńczenia dużego ołtarza – trzpień i wydłużenie proporcji. Oblicze bliskie do postaci Kazimierza Jagiellończyka, płaczków z nagrobka, a także Chrystusa z epitafium Volckemara z Norymbergii. Zmarszczki – zbliżone do niektórych rzeźb apostołów z ołtarza mariackiego w Krakowie.



73–1. Św. Piotr (Pluskowęsy, k. św. Jana Chrzciciela, ob. MDP),
fot. za Nawrocki 1963 (Pluskowęsy – św. Piotr)



73–2. Św. Piotr (Pluskowęsy, k. św. Jana Chrzciciela, ob. MDP), fot. M. Kornecki 1971,
ze zbiorów IS PAN nr 102890



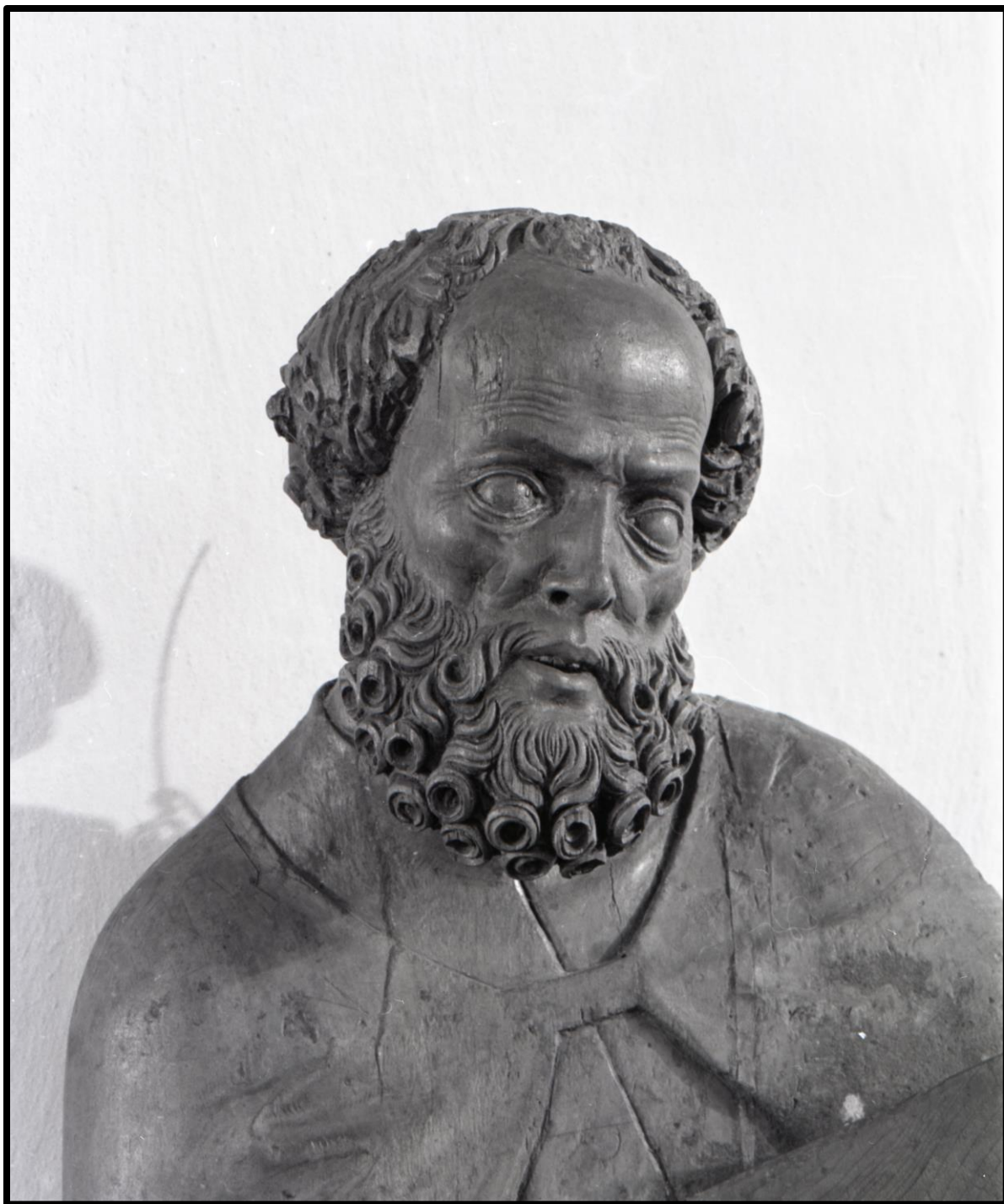
73–3. Św. Piotr (Pluskowęsy, k. św. Jana Chrzciciela, ob. MDP), fot. B. Swobodzińska, 1972 r.,
ze zbiorów MOT, kl. 7884



73–4. Św. Piotr (Pluskowęsy, k. św. Jana Chrzciciela, ob. MDP),
fot. za Pokora 1981 (Pluskowęsy – św. Piotr)



73–5. Św. Piotr (Pluskowęsy, k. św. Jana Chrzciciela, ob. MDP), fot. W. Górski 1993 (?)
ze zbiorów Fototeki Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu, nr 1812



73-6. Św. Piotr (Pluskowęsy, k. św. Jana Chrzciciela, ob. MDP), fot. W. Górski 1993 (?) ze zbiorów Archiwum UMK, Spis 17/4



73–7. Św. Piotr (Pluskowęsy, k. św. Jana Chrzciciela, ob. MDP), fot. W. Binnebesel, 2022

PŁOWĘŻ (pow. brodnicki)

Kościół par. pw. św. Małgorzaty

Krucyfiks, nieznany warsztat lokalny, 1. poł. XVI w. (?)**Wymiary:** wg Ciary ok. 190 cm³⁸⁰; wg Dettlaffa ok. 150 cm³⁸¹ (obiekt niedostępny).**Lokalizacja:** Kościół par. pw. św. Małgorzaty w Płowężu – na belce tęczowej.**Technika wykonania:** Rzeźba snycerska, pełnoplastyczna, opracowana z wszystkich stron, przeznaczona do oglądu frontального. Wykonana z przynajmniej trzech kawałków drewna (osobno ręce). Polichromowana i złocona. Drewno i warstwy technologiczne polichromii nie były badane.**Opis**

Chrystus ukazany jako brodaty, długowłosy, dojrzały mężczyzna o szczupłej budowie, rozpięty na krzyżu łańciskim z *titulusem*. Proporcje postaci zachwiane – głowa zbyt duża, osadzona na krótkiej szyi, lewy bark wzniesiony nienaturalnie wysoko, korpus wąski, ręce wydłużone, chude. W biodrach wąskie, złocone perizonium, przewiązane w osi. Na głowie złocona korona cierniowa o potrójnym splocie.

Chrystus przylegający do pionowej belki korpus zawieszony na mocno naprężonych, wyprostowanych diagonalnie ułożonych ramionach. Układ postaci statyczny, korpus i nogi pokrywają się z pionową osią krzyża, z której odchyła się jedynie głowa opadająca na prawe ramię. Palce zaciśnięte. Usta rozchylone, oczy zamknięte. Nogi ustawione równolegle – stopy skierowane do wewnątrz, z prawą na wierzchu.

Włosy brązowe, opracowane blokowo, opadające na plecy. Jedno pasmo opada na prawą pierś. Broda krótka, trójkątna, opracowana wraz z wąsami. Twarz szczupła, ascetyczna, pociągła o wyrazie bólu. Czoło niskie. Nos długi, wąski. Oczy osadzone blisko, duże. Na powierzchni ciała umownie zarysowane mięśnie i ścięgna – prosto, intuicyjnie, z wyraźnymi błędami anatomicznymi – z wyraźnie zarysowanymi śladami dłuta. W prawym boku rana opracowana rzeźbiarsko.

Stan zachowania

Dobry. Obiekt zakurzony, widoczne wąskie pęknięcia w miejscach łączenia klocków drewna.

- W l. 1962–1963 prowadzono jakieś prace – „Odnowiony [...], drewno wzmocniono”³⁸².
- W 1968 r. określony jako: „stan drewna b. Dobry; polichromia przemalowana”³⁸³.
- W 1984 r. określony jako: „stan dobry, polichromia wtórna”³⁸⁴.

³⁸⁰ Ciara 1968 (Płowęż – krzyż) – najpewniej wraz z krzyżem.

³⁸¹ Dettlaff 1984 (Płowęż – krzyż).

³⁸² Ciara 1968 (Płowęż – krzyż).

³⁸³ Tamże.

³⁸⁴ Dettlaff 1984 (Płowęż – krzyż).

Proweniencja / Historia zabytku

Pochodzenie nie jest znane – może stanowić element późnośredniowiecznego wyposażenia kościoła.

Datowanie i atrybucja

Datowany na 1. poł. XVI w.³⁸⁵, najczęściej na ok. poł. XVI stulecia³⁸⁶. Przez autorów KZSP określony jako „o tradycjach gotyckich”³⁸⁷, zaś przez Ciarę jako dzieło renesansowe³⁸⁸.

Rzeźba prezentuje prowincjonalne wykonanie o czytelnych cechach późnogotyckich, jednak mocno zludowiałej formie. Dzieło nieznanej pracowni lokalnej – brak znanych analogii. Układ poły perizonium opadający z prawej strony pod lewym udem nieco zbliżony do rzeźb z Kijewa Królewskiego (**nr kat. 38**) i Chełmna (**nr kat. 11**).

Źródła archiwalne:

AWDI, sygn. 1973/2, Protokół z konferencji uzgadniającej w sprawie wypożyczeń eksponatów na wystawę czasową pt. „Kultura artystyczna Ziemi Chełmińskiej w czasach M. Kopernika”, odbytej w dniu 4 maja 1971 r., s. 6.

Bibliografia:

Ciara 1968 (Płowęż – krzyż); KZSP 11/2, s. 49; Dettlaff 1984 (Płowęż – krzyż); 25 lat diecezji 2017 – s. 275; Kościoły diecezji toruńskiej [2] – s. 102.

³⁸⁵ Ciara 1968 (Płowęż – krzyż).

³⁸⁶ KZSP 11/2, s. 49; Dettlaff 1984 (Płowęż – krzyż); 25 lat diecezji 2017 – s. 275; Kościoły diecezji toruńskiej [2] – s. 102.

³⁸⁷ KZSP 11/2, s. 49.

³⁸⁸ Ciara 1968 (Płowęż – krzyż).



74-1. Krucyfiks (Płowęż, k. św. Małgorzaty), fot. za Ciara 1968 (Płowęż – krzyż)



74-2. Krucyfiks (Płowęż, k. św. Małgorzaty), fot. za Dettlaff 1984 (Płowęż – krzyż)



74-3. Krucyfiks (Płowęż, k. św. Małgorzaty), fot. W. Binnebesel, 2023

św. Biskup, warsztat toruński – tzw. warsztat św. Wolfganga (pracownia mistrza Stenczela?), pocz. XVI w.

Wymiary: 42,5 × 32 × 14,5 cm

Lokalizacja: Muzeum Diecezjalne w Pelplinie, nr inw. 53/I³⁸⁹

Technika wykonania: Rzeźba (herma) snycerska, pełnoplastyczna, opracowana z wszystkich stron, od tyłu nieco spłaszczona. Wykonana w drewnie lipowym³⁹⁰. Oryginalny grunt kredowo-klejowy, cienki³⁹¹. Polichromia nie była badana. Od spodu otwór technologiczny o Ø 2,5 cm i głębokości 6,1 cm.

Opis

Święty ukazany w półpostaci – do połowy korpusu, jako dojrzały mężczyzna w stroju biskupim. Proporcje ciała zaburzone, duża głowa, korpus o wąskich ramionach, ręce bardzo krótkie. Odziany zapewne w czerwony ornat. Pod szyją widoczny humerał. Na dłoniach długie rękawice pontyfikalne. Na głowie wysoka mitra z dwoma długimi fanonami. Jej dolna borta i kolumna opracowane rzeźbiarsko – spłaszczoną spiralnie skręconą taśmą.

Upozowana frontalnie, sztywno. Prawa ręka zgięta w łokciu, wzniesiona na wysokość barków w geście błogosławieństwa. Lewa ręka zgięta w łokciu, wyciągnięta do przodu. W zaciśniętej dłoni pastorał z *panisellussem*.

Włosy ciemne, krótkie, jedynie nieznacznie wystają spod mitry. Broda średniej długości, ciemna, sztywna, falowana. Powierzchnia rozrzeźbiona ceowatymi nacięciami. Twarz pociągła, szczupła. Oczy o jakby ciężkich powiekach, o wykroju migdałowatym. Nos krótki, szeroki. Usta mięsiste, lekko rozchylone. Rzeźbiarsko opracowane zmarszczki – skośne bruzdy odchodzące od podstawy nosa.

Stan zachowania

Zły. Polichromia zachowana szczątkowo. Na całej powierzchni rzeźby (również od spodu) widoczne liczne uzupełnienia. Brak krzywaśni pastorały, fanony mitry uszkodzone. Trudno określić, czy rzeźba pierwotnie funkcjonowała w postaci hermy³⁹² – nie wskazuje na to brak plinty, oraz forma zdradzająca wrażenie niekompletności – ucięte łokcie.

- W lub przed 1973 r. prace konserwatorskie w pracowni MOT – „drewno nasyciono żywicą (vinoflex), polichromię zabezpieczono alkoholem poliwinylowym”³⁹³.

³⁸⁹ Wosiński 1996, nr kat. 395, s. 603.

³⁹⁰ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 29, s. 106.

³⁹¹ Tamże.

³⁹² Ciecholewski 2000, s. 147.

³⁹³ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 29, s. 106.

- W 1973 r. określony jako: „stan zachowania – Drewno zniszczone przez owady, w dolnej partii mocno spróchniałe. Popiersie późniejsze ucięcie z całej figury. Polichromia wraz z gruntem mocno złuszczone – głównie na grzbietach fałd”³⁹⁴.
- Bliżej nieznane prace konserwatorskie prowadzono w 1982 oraz 1987 roku³⁹⁵.

Proweniencja / Historia zabytku

Pochodzenie rzeźby nie jest pewne. W wizytacji przeprowadzonej przez Strzesza wzmiankowane są dwie stare, drewniane „nieumiejętne i nieładne” nastawy ołtarzowe³⁹⁶ – trudno jednak określić, jakie struktury miał na myśli wizytator. Z racji na pierwotne patrocinium kościoła – św. Mikołaja³⁹⁷, nie można wykluczyć, że postać świętego przedstawia właśnie św. Mikołaja i stanowi pozostałość po nastawie głównego ołtarza.

Odnotowany po raz pierwszy w 1971 r. na plebanii³⁹⁸, gdzie ponownie odnotowana w 1976 roku³⁹⁹. W 1983 r. rzeźba przekazana jako depozyt do MDP⁴⁰⁰, chociaż zdaniem Ciecholewskiego i Woźnińskiego, znajdować się tam miała odpowiednio od 1971⁴⁰¹ i po 1971 roku⁴⁰².

Datowanie i atrybucja

Rzeźba datowana na przełom XV/XVI w.⁴⁰³, pocz. XVI w.⁴⁰⁴, ok. 1510–1515 r.⁴⁰⁵, 2. ćw. XVI w.⁴⁰⁶, 1. poł. XVI wieku⁴⁰⁷. Kruszelnicka uznała rzeźbę za przykład „rozluźnienia się kanonów rzeźby gotyckiej”⁴⁰⁸. Z warsztatem toruńskim figurę powiązał Ciecholewski⁴⁰⁹, co przyjął uargumentował Woźniński⁴¹⁰.

Rzeźba stanowi niewątpliwie przykład produkcji toruńskich warsztatów. Pociągła, szczupła twarz o krótkim, odstającym zarostie opracowana jest bardzo podobnie jak w przypadku rzeźb Męża Boleści z Braniewa (**nr kat. 4**) i Wągrowca (**nr kat. 105**), czarnoskórego

³⁹⁴ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 29, s. 106.

³⁹⁵ Woźniński 1996, nr kat. 395, s. 603.

³⁹⁶ Vis. 1667–1672 [1905], s. 611: „Posterior pars templi exoleta, vetus et opaca, ubi aptata ex lignis 2 altaria ruditer et incompte”.

³⁹⁷ Diecezja chełmińska 1928, s. 431.

³⁹⁸ KZSP 11/2, s. 52; WKZK, Radoszki, Notatki x. Liedtkego z dn. 19 V 1971: „na plebanii herma św, Augustyna XV/XVI”; ADP, WBCh, sygn. 64, Radoszki – inwentarz, s. 2.

³⁹⁹ ADP, WBCh, sygn. 65, Radoszki – inwentarz, s. 2: „głowa nieznanego świętego zabytek w plebanii”.

⁴⁰⁰ WKZK, Radoszki, Protokół Komisji Konserwatorsko – Budowlanej Kurii Biskupiej Toruńskiej z dn. 9 II 1993, nr 61/1993: s. 3.

⁴⁰¹ Ciecholewski 2000, s. 147.

⁴⁰² Woźniński 1996, nr kat. 395, s. 603.

⁴⁰³ WKZK, Radoszki, Notatki ks. Liedtkego z dn. 19 V 1971.

⁴⁰⁴ Ciecholewski 2000, s. 147.

⁴⁰⁵ Woźniński 1996, nr kat. 395, s. 603.

⁴⁰⁶ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 29, s. 106; Ciecholewski 1983, s. 320.

⁴⁰⁷ KZSP 11/2, s. 52; Kardasz, Kwiatkowski 2012, s. 115.

⁴⁰⁸ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 29, s. 106: „rozluźnienia się kanonów rzeźby gotyckiej”. Ale jeszcze bez sztuki ludowej. „Reprezentuje trzeci nurt: zamierającego gotyku”.

⁴⁰⁹ Ciecholewski 1983, s. 320. Autor wycofał się z tego stanowiska w 2000 r. (Ciecholewski 2000, s. 147).

⁴¹⁰ Woźniński 1996, s. 295; nr kat. 395, s. 603: bliskie rzeźbom Madonny z Wągrowca, zapewne ten sam warsztat; także rzeźby z Barbarki, Samplawy, Papowa Toruńskiego; twarz bliska św. Bartłomiejowi z toruńskiego tryptyku i Melchiorowi z reliefu z Brzeźcia.

króla z brzeskiego reliefu (**nr kat. 8**), św. Szymona i Bartłomieja z tryptyku św. Wolfganga (**nr kat. 87**).

Źródła archiwalne:

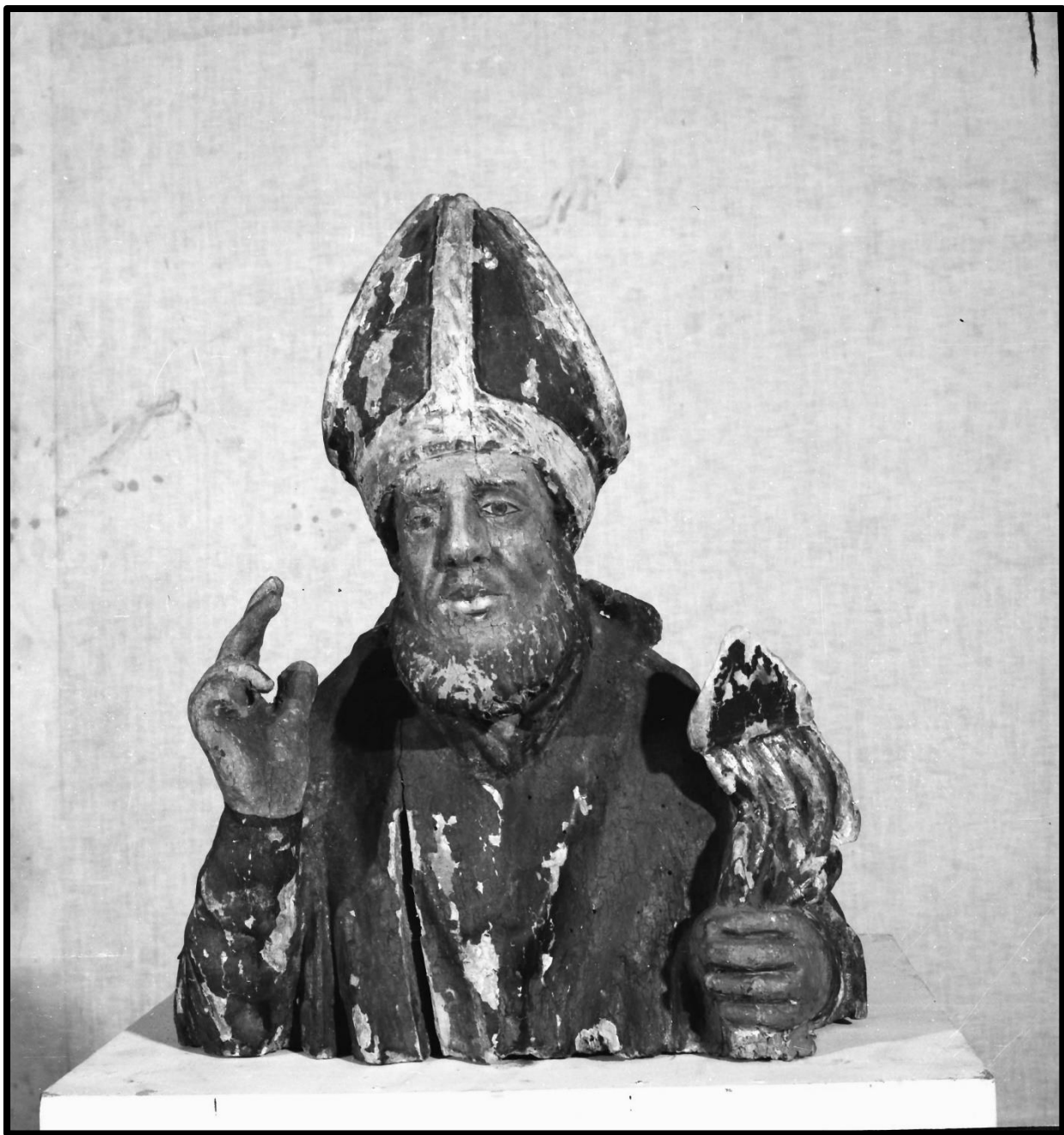
WKZK, Radoszki, Notatki x. Liedkego z dn. 19 V 1971; **ADP**, **WBCh**, sygn. 64, Radoszki – inwentarz, s. 2; **ADP**, **WBCh**, sygn. 65, Radoszki – inwentarz, s. 2; **WKZK**, Radoszki, Protokół Komisji Konserwatorsko – Budowlanej Kurii Biskupiej Toruńskiej z dn. 9 II 1993, nr 61/1993 – s. 3.

Bibliografia:

KZSP 11/2, s. 52, il. 136; **Flik, Kruszelnicka 1973**, nr kat. 29, s. 106, il. 39; **Chiecholewski 1983**, s. 320; **Woziński 1996**, s. 295; nr kat. 395, s. 603, il. 410; **Ciecholewski 2000**, s. 147; **Kardasz, Kwiatkowski 2012**, s. 115; **Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023a**, s. 21.



75-1. Święty Biskup (Radoszki, k. św. Wawrzyńca i Mikołaja, ob. MDP), fot. T. Chrzanowski 1969, ze zbiorów IS PAN, nr 102193



75-2. Święty Biskup (Radoszki, k. św. Wawrzyńca i Mikołaja, ob. MDP), fot. B. Swobodzińska 1972 r,
ze zbiorów MOT, kl. 7891



75-3. Święty Biskup (Radoszki, k. św. Wawrzyńca i Mikołaja, ob. MDP), fot. l. 80. XX w. (?), ze zbiorów MDP



75-4. Święty Biskup (Radoszki, k. św. Wawrzyńca i Mikołaja, ob. MDP), fot. W. Binnebesel, 2022

Madonna z Dzieciątkiem, warsztat elbląski, ok. 1520 r.**Wymiary:** 106,5 × 32,5 × 22 cm**Lokalizacja:** Muzeum Diecezjalne w Pelplinie (nr inw. 45/I)⁴¹¹.

Technika wykonania: Rzeźba pełnoplastyczna, opracowana z trzech stron, z tyłu spłaszczona, przeznaczona do oglądu frontального. Wykonana w jednym bloku drewna lipowego (osobno opracowana lewa dłoń Marii), miejscami przeklejona płótnem lnianym⁴¹². Pierwotna polichromia położona na gruncie kredowo-klejowym na bazie kleju glutynowego. Złączenia położone na czerwonym bolusie⁴¹³. Polichromia temperowa. Zidentyfikowano pigmenty: biel ołowiowa, ultramaryna, umbra, błękit pruski⁴¹⁴. Na czubku głowy Madonny zaślepiony otwór technologiczny o Ø 2,4 cm.

Opis

Maria ukazana jako młoda, ukoronowana niewiasta, o długich włosach, z Dzieciątkiem siedzącym na jej prawej ręce, wzniesionej nienaturalnie lekko, na wysokości prawego biodra. Proporcje ciała Marii zachwiane – głowa duża, osadzona na długiej, wąskiej szyi, korpus drobny, o stosunkowo szerokich ramionach, lewa ręka długa, prawa krótka; proporcje ciała Dzieciątka również zachwiane – bardzo duża główka o wydatnym czerepie, na krótkiej szyi, ciało drobne, o wyciągniętym, wąskim korpusie i wydętym brzuszku, rączki chude i krótkie, nóżki tłusciutkie. Na głowie korona o formie spiralnie zwiniętego wałka z taśmami pereł, na którym drobny diadem. Odziana w długą, sięgającą ziemi suknię o dopasowanym staniku i luźnej spódnicy. Rękawy długie, dopasowane, z mankietem zakrywającym część dłoni. Dekolt głęboki, łódkowy, z szerokim obszyciem, uwidaczniający giezło. Przepasana wysoko, pod biustem, z naddatkiem materiału powyżej przepasania. Na prawe ramię i na plecy zarzucony obfity, złożony płaszcz o niebieskim podbiciu.

Upozowana frontalnie, w silnym, nienaturalnym, esowatym kontrapoście – lewa noga balansująca, korpus przechylony na lewą stronę. Prawa poła płaszcza opada z prawej ręki ku dołowi. Lewa poła opada zza ramienia, odsłaniając całą rękę, poniżej przedramienia tworząc obszerną, v-kształtną nieckę, przerzucona na drugą stronę, zakrywając niema całe nogi i łono. Poła przytrzymana wytwornym gestem lewej ręki – zgięta w łokciu, wyciągnięta na wysokość łona, chwyta krawędź płaszcza trzema palcami, serdeczny i mały wyprostowane, oraz stopami Dzieciątka. W osi, powyżej paska, fałdy ułożone na kształt palmety, poniżej układ równoległych, wąskich fałd pieszczalkowatych. Drapowanie płaszcza autonomiczne względem ciała, sztywne. Fałdy łamane ostro, drobne, zagęszczone, o wąskich grzbietach. Jezusek

⁴¹¹ Todoroska 1987 (Madonna 1).⁴¹² Milewska 1985, s. 4, 10.⁴¹³ Tamże, s. 10.⁴¹⁴ Tamże.

upozowany frontalnie, zasiada z nóżkami skierowanymi w stronę Marii, podtrzymywany Jej dłonią za lewe udo i opierając nóżki o Jej biodro. Prawa rączka w geście błogosławieństwa, lewa dłoń spoczywa na jabłku królewskim opartym o lewe kolanko.

Twarz Dzieciątka puciołowata, okrągła, o drobnych, uszach, małych oczach osadzonych blisko siebie. Nos długi, usta drobne, podbródek podwójny. Włosy Marii długie, kręcone, opadające na plecy, jednym szerokim puklem na lewe ramię. Rozrzeźbione nacięciami o zróżnicowanej głębokości. Twarz Marii pociągła, o kształcie zbliżonym do trójkąta. Czoło wydatne, wysokie i szerokie, żuchwa wąska. Oczy o jakby opuchniętych górnych powiekach, o opadających zewnętrznych kącikach, osadzone blisko siebie. Nos prosty, wąski, długi.

Stan zachowania

Rzeźba niemal całkowicie pozbawiona oryginalnej polichromii i złocień. Plinta i dolne krawędzie szat prawie całkowicie wtórne – zrekonstruowane. Korona Marii uszkodzona – brak plastycznych fleuronów.

- IV 1984–IX 1985 – Anna Milewska (ASP Warszawa – paca dyplomowa) – oddana w 1987 r. – „podklejenie ocalałej warstwy zaprawy wraz z polichromią, dezynfekcja drewna, pozbawione polichr. drewno oczyszczono z kurzu u brudu TRI etc, zaimpregnowanie drewna Paraloidem B-72 firmy Rohn and Haas w toluenie, założenie kitów polioctanowotrociniowych w duże i małe ubytki drewna, rekonstrukcja podstawy, punktowanie i scalenie folii złotej. Rzeźbę pokryto cienką warstwą pasty woskowej”⁴¹⁵.
- W 1987 r. odnotowano, że „stan zachowania po ostatniej konserwacji bardzo dobry”⁴¹⁶.
- W 1993 r. stwierdzono: „Zachowane fragmenty polichromii świadczą o tym, że suknia pierwotnie była czerwona, zaś płaszcz zapewne złoty z niebieskim podbiciem”⁴¹⁷.
- W 1996 r. określony jako: „polichromia wtórna”⁴¹⁸.
- II – III 2004 – Tatiana Srokowska (Gdańsk) – oczyszczenie z powierzchniowych zabrudzeń⁴¹⁹.

Proweniencja / Historia zabytku

Pochodzenie zabytku nie jest pewne. Po raz pierwszy odnotowany dopiero w 1967 r. w radzyńskiej farze – bez dookreślenia miejsca funkcjonowania⁴²⁰. Z dokumentacji konserwatorskiej z 1985 r. wynika, że figura odnaleziona została na strychu kościoła⁴²¹. W 1983 r. znajdował się już w MDP⁴²². Nie jest znana dokładna data przeniesienia rzeźby do muzeum – według Todoroskiej⁴²³ oraz Wozińskiego⁴²⁴ trafiła tam po 1945 r., zaś zdaniem Ciecholewskiego, do 1960 r. znajdowała się w kościele⁴²⁵. Wydaje się, że musiała trafić tam po

⁴¹⁵ Todoroska 1987 (Madonna 1).

⁴¹⁶ Tamże.

⁴¹⁷ Kluczajd 1993, nr kat. 39, s. 51.

⁴¹⁸ Woziński 1996, nr kat. 401, s. 604.

⁴¹⁹ Todoroska 1987 (Madonna 1).

⁴²⁰ KZSP 11/19, s. 26.

⁴²¹ Milewska 1985, s. 4.

⁴²² Ciecholewski 2000, s. 98.

⁴²³ Todoroska 1987 (Madonna 1).

⁴²⁴ Woziński 1996, nr kat. 401, s. 604.

⁴²⁵ Ciecholewski 2000, s. 98.

1967 r., kiedy to odnotowana jest w kościele. W 1971 r. najpewniej nadal znajdowała się nadal w Radzynie – odnotowała ją Kruszelnicka wśród obiektów planowanych do wypożyczenia na wystawę *Kultura artystyczna...*, które jednak nie otrzymały zgody kurii, ze względu bądź na związany z nimi kult, bądź też na zły stan zachowania⁴²⁶. W protokole wizytacyjnym z 1973 r. wzmiankowane są dwie bliżej nieznane rzeźby Madonny z Dzieciątkiem – jedna w kaplicy, druga w salce katechetycznej⁴²⁷.

Nie jest pewne, czy rzeźba pochodzi z radzyńskiej fary – jedynie w wizytacji przeprowadzonej przez Strzesza wzmiankowany jest ołtarz bractwa św. Anny, w którym znajdowały się jakieś stare rzeźby⁴²⁸. Pod k. XVIII w. wzmiankowany jest ołtarz św. Barbary wzniesiony w starym, prostym stylu oraz feretron z rzeźbą Marii⁴²⁹. Dodatkowo przeciw takiej proveniencji świadczą pożary kościoła w 1575 oraz 1615 roku⁴³⁰, a także opłakany stan zrujnowanego kościoła opisany w dekretach wizytacji bp. Kretkowskiego z l. 20. XVIII wieku⁴³¹.

Nie można wykluczyć, że rzeźba do fary trafiła np. z kaplicy św. Jerzego w Radzynie. Tam, w wizytacji przeprowadzonej przez Strzesza wzmiankowany jest ołtarz „ze starą ale piękną rzeźbą NMP” z Dzieciątkiem Jezus oraz czterema świętymi Dziewicami⁴³². Pod k. XVIII stulecia odnotowano ołtarz, w którego środku znajdowała się drewniana rzeźba Marii z Dzieciątkiem⁴³³.

Datowanie i atrybucja

Dzieło datowane najczęściej na l. ćw.⁴³⁴ i l. poł. XVI w.⁴³⁵; przez Wozińskiego na ok. l. 1510 – 1525⁴³⁶, przez Ciecholewskiego zaś na ok. 1520 rok⁴³⁷. Przeważnie łączone z warsztatem gdańskim⁴³⁸, ogólnie ze „szkołą pomorską”⁴³⁹ lub traktowane jako efekt połączenia

⁴²⁶ **AWDI**, sygn. 1973/2, Protokół z konferencji uzgadniającej w sprawie wypożyczeń eksponatów na wystawę czasową pt. „Kultura artystyczna Ziemi Chełmińskiej w czasach M. Kopernika”, odbytej w dniu 4 maja 1971 r., s. 6.

⁴²⁷ **ADP, WBCh**, sygn. 85, Radzyń, s. 6.

⁴²⁸ **Vis. 1667–1672 [1905]**, s. 700: „Altare confraternitatis s. Annae pone ambonam exustum extante mensa murata, cui sculpturae aliquot vetustiores superpositae”.

⁴²⁹ **ADP, C**, sygn. 70, k. 69v: „4m Altare In memoriam S. Barbarae V. M. simplici veteri arte extructum coloribus rudis depictum super mensam ligneam cum uno ligneo Gradis collocatum septentrionem versus ad Oddum extat vetus minus decorum”; k. 72v „2do Statua B.V.M. quod portatur a Virginibus in Processionibus”.

⁴³⁰ **KZSP 11/19**, s. 22.

⁴³¹ **ADP, C**, sygn. 38, s. 77: „In Eccla nulla Ornamenta Possessionis qjusedem, accessesse, Clare perspeximus. Qamino ab extra, Columnas Ecclae (vulgo Filary) Magna in parte derutas, fenestras concursas et nulis a rundenum, arenearum oppletas”.

⁴³² **Vis. 1667–1672 [1905]**, s. 702: „Altare maius salvo sepulchro videtur consecratum; imaginem complectitur vetustae sed venustae sculpturae B. M. V. gestantis puerum Iesum, hinc atque hinc 4 sanctis virginibus applicatis”.

⁴³³ **ADP, C**, sygn. 70, k. 74v „Altare unum Majus et quidem simplex veteri arte elaboratum super mensam muratam locatum in cuius la Contignatione extat statua lignea B.V.M”.

⁴³⁴ **KZSP 11/19**, s. VII, s. 26; **Kluczewajd 1993**, nr kat. 39, s. 51,

⁴³⁵ **Ciecholewski 1983**, s. 320; **Milewska 1985**, s. 1; **Todoroska 1987 (Madonna 1)**; **Pasierb 1993**, s. 101

⁴³⁶ **Woziński 1996**, nr kat. 401, s. 604.

⁴³⁷ **Ciecholewski 2000**, s. 98.

⁴³⁸ **Ciecholewski 1983**, s. 320; **Milewska 1985**, s. 1; **Pasierb 1993**, s. 101; **Ciecholewski 2000**, s. 98

⁴³⁹ **Todoroska 1987 (Madonna 1)**.

wpływów gdańskich i elbląskich⁴⁴⁰. Dokonywano też pojedynczych prób wskazania analogii południowoniemieckich⁴⁴¹.

Zgodzić się trzeba z istniejącym już w literaturze poglądem o bliskości rzeźby z Radzyna, figur z Papowa Biskupiego (**nr kat. 69**)⁴⁴², Nowego Targu (**il. 546**) i Wąbrzeźna (**nr kat. 103**)⁴⁴³. Do grona analogii dołączyć należy skradzioną figurę świętej z Muzeum w Kwidzynie (**il. 545**). Rzeźby te łączy upozowanie postaci z nienaturalnym, mocno wgiętym korpusem, szeroki w przekroju, luźny skręt obszernych pukli, pociągłe twarze o wydatnych czołach, ukształtowanie przerzuconej poły płaszczy, gesty oraz występowanie nowożytnych elementów kostiumu – dopasowane rękawy z rozciętymi bufkami, długie mankiety, głębokie i opadające z ramion dekolty. Nie są to jednak cechy wskazujące na Gdańsk, lecz zakorzenione silnie w produkcji elbląskiej.

Źródła archiwalne:

AWDI, sygn. 1973/2, **Protokół z konferencji uzgadniającej w sprawie wypożyczeń eksponatów na wystawę czasową pt. „Kultura artystyczna Ziemi Chełmińskiej w czasach M. Kopernika”**, odbytej w dniu 4 maja 1971 r., s. 6.

Bibliografia:

KZSP 11/19, s. VII, s. 26, il. 144; Ciecholewski 1983, s. 320; Milewska 1985, s. 1; Todoroska 1987 (**Madonna 1**); Pasierb 1993, s. 101; Kluczwajd 1993, nr kat. 39, s. 51, il. 39; Woźniński 1996, s. 385–386; nr kat. 401, s. 604, il. 552; Kierkus-Prus 1997, s. 123–124; Ciecholewski 2000, s. 98; Gorek, Gościńska, Żurek, Zalewska 2018, s. 7.

⁴⁴⁰ Kierkus-Prus 1997, s. 123: ciekawy przykład połączenia wzorów elbląskich i gdańskich twarz, poza, loki elbląskie, szaty bliższe Marii z Chełmży; Gorek, Gościńska, Żurek, Zalewska 2018, s. 7.

⁴⁴¹ Todoroska 1987 (**Madonna 1**): Dopisek „Pod. Madonna z 1510-20, krąg Mistrza z Mouer (Meister von Mouer) – kol. Pryw. Zbiory H. + M. Schworz”; Pasierb 1993, s. 101 pod wpływami szwabsko-frankońskimi i T. Riemenschneidera; Woźniński 1996, s. 385–386; nr kat. 401, s. 604, il. 552 – przykład naśladownictwa opracowania szat u Madonny z Isenheim.

⁴⁴² Todoroska 1987 (**Madonna 1**): „ten sam autor czy warsztat, bądź pochodzą z jednego obiektu(?)”; Kluczwajd 1993, nr kat. 39, s. 51.

⁴⁴³ Woźniński 1996, s. 385–386.



76–1. Madonna z Dzieciątkiem (Radzyń Chełmiński, kościół par. pw. św. Anny, ob. MDP), fot. za **KZSP 11/19**, il. 144



76-2. Madonna z Dzieciątkiem (Radzyń Chełmiński, kościół par. pw. św. Anny, ob. MDP) – przed pracami konserwatorskimi, fot. za **Milewska 1985**, il. 1



76–3. Madonna z Dzieciątkiem (Radzyń Chełmiński, kościół par. pw. św. Anny, ob. MDP) – po pracach konserwatorskich, fot. za **Milewska 1985**, il. 46



76-4. Madonna z Dzieciątkiem (Radzyń Chełmiński, kościół par. pw. św. Anny, ob. MDP), fot. W. Górski 1993
(?) ze zbiorów Fototeki Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu, nr 1808



76–5. Madonna z Dzieciątkiem (Radzyń Chełmiński, kościół par. pw. św. Anny, ob. MDP), fot. W. Górski 1993
(?) ze zbiorów Archiwum UMK, spis 17/4



76-6. Madonna z Dzieciątkiem (Radzyń Chełmiński, ob. kościół par. pw. św. Anny, MDP), fot. W. Binnebesel, 2022



76–7. Madonna z Dzieciątkiem (Radzyń Chełmiński, ob. kościół par. pw. św. Anny, MDP), fot. J. Raczkowski, 2023

Rzeźby ołtarzowe, nieznany warsztat lokalny, ok. 1500 r.

- a) Madonna z Dzieciątkiem
- b) św. Katarzyna
- c) św. Dorota
- d) św. Barbara
- e) św. Małgorzata

Wymiary:

- a) $110 \times 34 \times 20$ cm⁴⁴⁴
- b) $103,5 \times 35 \times 16,5$ cm⁴⁴⁵; gdzie indziej: $107 \times 31 \times 18$ cm⁴⁴⁶
- c) $105 \times 32 \times 19$ cm⁴⁴⁷; gdzie indziej: $107 \times 34 \times 20$ cm⁴⁴⁸
- d) $108 \times 36 \times 19$ cm⁴⁴⁹; gdzie indziej: $107 \times 35,5 \times 19,5$ cm⁴⁵⁰
- e) $106 \times 33 \times 19$ cm⁴⁵¹; gdzie indziej: $107 \times 33 \times 18$ cm⁴⁵²

Lokalizacja: Kościół par. pw. św. Wawrzyńca w Rożentalu – w na ścianach prezbiterium kościoła.

Technika wykonania: Rzeźby pełnoplastyczne, opracowane z trzech stron, z tyłu spłaszczone. Wykonane w pojedynczych kawałkach drewna lipowego⁴⁵³. Przeklejone klejem glutynowym⁴⁵⁴. Grunt biały, kredowo-klejowy o grubości 1 mm⁴⁵⁵. Pierwotna polichromia najpewniej temperowa⁴⁵⁶, wykonana laserunkowo⁴⁵⁷. Wykorzystane pigmenty m.in. azuryt i biel ołowiowa. Złocenia i srebrzenia kładzione płatkowo, na czerwonym pulmencie z czerwonymi laserunkami⁴⁵⁸. Od spodu pojedynczy, okrągły otwór technologiczny o $\varnothing$ 2 cm i głębokości 12 cm; na czubku głowy okrągły, zaślepiony otwór o $\varnothing$ 2 cm i głębokości ok. 9 cm⁴⁵⁹.

- b) Św. Katarzyna – „suknia – ślady srebra pokrytego wiśniowym lakierem; liczne ślady punktowań temperowo-olejnych. Płaszcz i koło w ręku Świętej – złożone dukatem na czerwonym bolusie.

⁴⁴⁴ Żurek, Zalewska 2019, s. 2.

⁴⁴⁵ Tamże.

⁴⁴⁶ Żyngiel 1970, s. 1.

⁴⁴⁷ Żurek, Zalewska 2019, s. 2.

⁴⁴⁸ Żyngiel 1970, s. 1.

⁴⁴⁹ Żurek, Zalewska 2019, s. 2.

⁴⁵⁰ Żyngiel 1970, s. 1.

⁴⁵¹ Żurek, Zalewska 2019, s. 2.

⁴⁵² Żyngiel 1970, s. 1.

⁴⁵³ Tamże; Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 24, s. 99; Żurek, Zalewska 2019, s. 18; „każda figura została wyrzeźbiona w jednym kawałku drewna wyciętego z połowy pnia. Z tyłu rzeźb znajduje się fragment położony blisko rdzenia, a rzeźba św. Małgorzata zawiera fragment z rdzeniem. Użyte kawałki drewna zawierają dużo sęków i deformacji słoje wewnątrz bloku, co powoduje powstawanie wewnętrznych spękań. Najlepszej jakości jest fragment drewna, z którego wykonano rzeźbę Marii z Dzieciątkiem” (Żurek, Zalewska 2019, s. 18); „Zarówno figura Dzieciątka jak i atrybuty pozostałych rzeźb są wykonane z tego samego kawałka drewna co cała rzeźba. Wyjątek stanowi miecz św. Katarzyny, berło Marii, krzyżyk na kuli trzymanej przez Dzieciątka oraz przypuszczalnie, niezachowane atrybuty trzymane w prawej dłoni przez św. Dorotę i św. Małgorzatę. Szprychy koła św. Katarzyny wykonane są z oddzielnych kołków. Również sterczyny na koronach pierwotnie zostały wycięte z oddzielnych kawałków drewna [...]” (Żurek, Zalewska 2019, s. 18–19).

⁴⁵⁴ Żurek, Zalewska 2019, s. 18.

⁴⁵⁵ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 24, s. 99; Żurek, Zalewska 2019, s. 18.

⁴⁵⁶ Żurek, Zalewska 2019, s. 18.

⁴⁵⁷ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 24, s. 99.

⁴⁵⁸ Żurek, Zalewska 2019, s. 18.

⁴⁵⁹ Tamże.

Podszewka płaszcza srebrzona i pokryta zielonym lakierem. Liczne ślady punktowań temperowo-olejnych. Karnacja blad różowa, malowana laserunkowo, z licznymi śladami punktowań⁴⁶⁰.

d) Św. Barbara – „suknia – srebro pokryte lakierem wiśniowym. Płaszcz i korona – złożone dukatem na czerwonym bolusie; podszewka płaszcza srebrzona, pokryta lakierem zielonym. Wieża malowana laserunkowo techniką temperowo-olejną. Karnacja blad różowa, malowana laserunkowo (tempera i olej)”⁴⁶¹.

Opis

- a) Maria ukazana jako młoda, ukoronowana niewiasta, o długich, opadających na plecy włosach, z Dzieciątkiem siedzącym na prawej ręce. Posadowiona na zielonej, obłej plincie. Proporcje ciała zachwiane – głowa zbyt duża, osadzona na wydłużonej szyi, korpus wąski, krótki. Odziana w długą, wykładającą się na plincie srebrzoną suknię odsłaniającą ostry czubek lewego buta, o długich rękawach i głębokim trójbocznie wyciętym dekolcie ze złotym obszyciem. Spódnica luźna, stanik dopasowany. Przepasana wysoko pod biustem złożonym paskiem. Na ramionach luźny, złożony płaszcz ze złożonym podbiciem, spięty pod szyją taśmą.

Upozowana frontalnie, w esowatym kontrapoście z lewą nogą balansującą – odstawianą nieco na bok. Prawą ręką przyciskaną do prawego boku, podtrzymuje nagie, drobne Dzieciątko ukazane prawym półprofilem. Oburącz, przed sobą Jezusek trzyma glob z krzyżem. W lewej dłoni Maria trzyma berło. Prawa poła Jej płaszcza, zakrywając niemal całą prawą rękę przerzucona na drugi bok, gdzie przyciśnięta do ciała lewym przedramieniem. Lewa poła odsłaniająca lewe przedramię podebrana pod lewym przedramieniem.

Fałdy płaszcza łamane ostro, o wąskich, wyoblonych grzbietach. Włosy brązowe, falowane. Rozrzeźbione powierzchniu, meandrującymi nacięciami. Na głowie Marii wysoka, złożona korona o pięciu rozbudowanych fleuronach. Twarz Marii o melancholijnym wyrazie, owalna. Czoło szerokie, oczy dość małe, nos długi, prosty i wąski. Podbródek podwójny. Oblicze Dzieciątka niemal kwadratowe, uszy odstające, czoło niskie, nos dość długi, podbródek podwójny.

- b) Św. Katarzyna ukazana jako młoda, ukoronowana niewiasta, o długich, opadających na plecy, okalających ramiona włosach, z mieczem w lewej, i wyszczerbionym kołem w prawej ręce. Posadowiona na zielonej, obłej plincie. Proporcje ciała zachwiane – głowa zbyt duża, osadzona na wydłużonej szyi, korpus krótki o szerokich ramionach, ręce krótkie. Odziana w długą, wykładającą się na plincie czerwoną suknię odsłaniającą ostry czubek lewego buta, o długich rękawach. Dekolt płytki, łódkowy, obszyty złożoną bortą. Spódnica luźna, stanik dopasowany. Na ramiona narzucony luźny, złożony płaszcz z zielonym podbiciem.

Upozowana frontalnie, w esowatym kontrapoście z lewą nogą balansującą – odstawianą nieco na bok. Prawa ręka zgięta w łokciu, blisko ciała podtrzymuje dłonią opartą o biodro fragment koła. Lewą dłonią trzyma rękojeść miecza, którego czubek główni oparty przy plincie. Prawa poła płaszcza, zakrywając niemal całą prawą rękę opada wzdłuż boku. Lewa

⁴⁶⁰ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 24, s. 100.

⁴⁶¹ Tamże, s. 99–100.

poła przerzucona na drugą stronę, gdzie przyciśnięta do boku prawą dłonią. Fałdy płaszcza łamane ostro, o wąskich, wyoblonych grzbietach. Włosy brązowe, falowane. Rozrzeźbione powierzchniowo, meandrującymi nacięciami. Na głowie wysoka, złożona korona o pięciu niskich, prostych fleuronach. Twarz o melancholijnym wyrazie, owalna. Czoło szerokie, oczy dość małe o nieco napuchniętych powiekach, nos długi, prosty i wąski. Podbródek podwójny. Policzki zaróżowione.

- c) Św. Dorota ukazana jako młoda, ukoronowana niewiasta, o długich, opadających na plecy włosach z koszykiem na lewej dłoni. Posadowiona na zielonej, obłej plincie. Proporcje ciała zachwiane – głowa zbyt duża, osadzona na wydłużonej szyi, ręce krótkie. Odziana w długą, luźną, wykładającą się na plincie zieloną suknię odsłaniającą ostry czubek prawego buta, o długich rękawach. Dekolt płytki, łódkowy. Na ramionach luźny, złożony płaszcz z czerwonym podbiciem. Pod szyją spięty niewielką kwiatową zaponą.

Upozowana frontalnie, w esowatym kontrapoście z prawą nogą balansującą – odstawianą nieco na bok. Prawa ręka zgięta w łokciu, blisko ciała na wysokości piersi zaciśnięta dłoń trzymająca pierwotnie niezachowany atrybut. Na lewej, uniesionej na podobną wysokość dłoni, blisko korpusu prezentowany srebrzony koszyk ze złożonym uchwytem. Prawa poła płaszcza, zakrywając niemal całą prawą rękę opada wzdłuż boku. Lewa poła przerzucona na drugą stronę, gdzie przyciśnięta do boku prawym przedramieniem.

Fałdy płaszcza łamane ostro, zgeometryzowane, o wąskich grzbietach. Włosy brązowe, falowane. Rozrzeźbione powierzchniowo, meandrującymi nacięciami. Na głowie wysoka, złożona korona o pięciu niskich, prostych fleuronach. Twarz o melancholijnym wyrazie, owalna. Czoło szerokie, oczy dość małe o nieco napuchniętych powiekach, nos długi, prosty i wąski. Podbródek podwójny. Policzki zaróżowione.

- d) Św. Barbara ukazana jako młoda, ukoronowana niewiasta, o długich, opadających na plecy i okalających ramiona włosach z wysokim modelem wieży przy prawym boku. Proporcje ciała zachwiane – głowa zbyt duża, osadzona na wydłużonej szyi, korpus krótki, o dość szerokich ramionach, nogi zbyt długie. Odziana w długą, wykładającą się na plincie czerwoną suknię odsłaniającą ostry czubek lewego buta, o długich rękawach. Stanik dopasowany, spódnica luźna. Dekolt płytki, łódkowy. Na ramionach luźny, złożony płaszcz z zielonym podbiciem. Pod szyją spięty taśmą.

Upozowana frontalnie, w esowatym kontrapoście z lewą nogą balansującą – odstawianą nieco na bok. Posadowiona na zielonej, obłej plincie. Prawą ręką niejako obejmuje sięgający jej szyi model wieży. Lewą dłonią przytrzymuje brzeg lewej poły płaszcza zakrywającej większą partię nóg. Prawa poła płaszcza, zakrywając niemal całą prawą rękę opada wzdłuż boku.

Fałdy płaszcza łamane ostro, o wąskich, wyoblonych grzbietach. Włosy brązowe, falowane. Rozrzeźbione powierzchniowo, meandrującymi i ceowatymi nacięciami. Na głowie wysoka, złożona korona o pięciu niskich, prostych fleuronach. Twarz o melancholijnym wyrazie, owalna. Czoło szerokie, oczy dość małe o nieco napuchniętych powiekach, nos długi, prosty i wąski. Podbródek podwójny. Policzki zaróżowione.

- e) Św. Małgorzata ukazana jako młoda, ukoronowana niewiasta, o długich, opadających na plecy i okalających ramiona włosach z małym wyobrażeniem demona przy prawej stopie. Posadowiona na zielonej, obłej plincie. Proporcje ciała zachwiane – głowa zbyt duża, osadzona na wydłużonej szyi, korpus krótki, o dość szerokich ramionach, nogi i lewa ręka zbyt długie, prawa ręka zbyt krótka. Odziana w długą, wykładającą się na plincie zieloną suknię, o długich obcisłych rękawach. Stanik dopasowany, spódnica luźna. Dekolt głęboki, u-kształtny, odsłaniający gieźło. Na ramiona narzucony luźny, złożony płaszcz z czerwonym podbiciem.

Upozowana frontalnie, w esowatym kontrapoście z lewą nogą balansującą – odstawianą nieco na bok. Prawa dłoń przyciśnięta do piersi – trzymała pierwotnie niezachowaną włócznię (?). Lewą dłonią przytrzymuje brzeg prawej poły płaszcza zakrywającej zakrywającą prawą połowę ciała. Lewa poła płaszcza narzucona jedynie na plecy, opada wzdłuż boku odsłaniając lewą połowę korpusu u nóg.

Fałdy płaszcza łamane ostro, o wąskich grzbietach. Włosy brązowe, falowane. Rozrzeźbione powierzchniowo meandrującymi nacięciami. Na głowie wysoka, złożona korona o pięciu niskich, prostych fleuronach. Twarz o melancholijnym wyrazie, owalna. Czoło szerokie, oczy dość małe o nieco napuchniętych powiekach, nos długi, prosty i wąski. Podbródek podwójny. Policzki zaróżowione.

Stan zachowania

Dobry – po pracach konserwatorskich.

- Przed 1706 r. – odmalowanie retabulum⁴⁶².
- 1723 r. – odnowienie rzeźb, przegruntowanie (?), przemalowanie⁴⁶³ – na podstawie napisu na odwrocie rzeźby św. Małgorzaty „dise arbeit/ der geschaltß/ in iar 1723/ Zur iota all/ inter as aus stels/ GP”⁴⁶⁴ (il. 77e–6).
- 2. poł. XIX w. (?) – pełne prace renowacyjne związane „z oczyszczeniem (częściowym usunięciem starszym warstw malarskich) i wykonaniem nowego opracowania kolorystycznego w estetyce gotyzycującej (jednak nie odpowiadającej pierwotnej kolorystyce). [...] W ramach wczesnych prac położono na całości rzeźb (przypuszczalnie poza karnacjami) grubą warstwę białej zaprawy kredowej. Na niej wykonano złocenia i srebrzenia na czerwonym pulmencie. Na srebrzeniach położono warstwy zielonych i czerwonych laserunków. Warstwa ta jest obecnie najlepiej zachowana [...]”⁴⁶⁵.
- W 1895 r. określony jako: błędnie przemalowane (*schlecht bemalt*)⁴⁶⁶.
- W 1970 r. określony jako:
 - b) „całość przemalowana farbą olejną, drewno ze śladami działalności kołatka. Ubytki drewna – w górnej części korony, przy kole (brak dwóch szprych), niewielki fragment u podstawy figury, przy mieczu (brak fragmentu z boku rękojeści). Ubytki polichromii autentycznej wraz z gruntem w ok. 50%, drobne na twarzy, rękach, włosach, na całej powierzchni płaszcza. Większe – boczna prawa fałda płaszcza (ca 83×10 cm), polichromia

⁴⁶² ADP, C, sygn. 33, s. 436 „Totum altare novum recenti pictura exornatum”.

⁴⁶³ Żyngiel 1970, s. 1.

⁴⁶⁴ Żurek, Zalewska 2019, s. 2.

⁴⁶⁵ Tamże, s. 180.

⁴⁶⁶ Heise 1895, s. 697.

miecza i koła. Kolorystyka przemalowań płaszcz różowy, druga warstwa w głąb czerwony, trzecia brązowa, spód żółty; suknia cielistą z odcieniem żółtym, druga warstwa przemalowania – różowy; korona, rękojeść miecza, obramienie sukni wokół szyi – pokryte brąz; włosy i koło – umbra ciemna palona⁴⁶⁷.

c) „całość przemalowana, ślady działalności kołatka. Ubytki drewna: brak części fałdy w dolnym fragmencie szaty, drobne ubytki we włosach i koronie, brak palmy, którą postać trzymała w ręce; polichromia – drobne spęcherzenia na twarzy figury, na płaszczu (na ramieniu z prawej strony), miejscami słaba przyczepność; Kolorystyka przemalowań – karnacje – kolor cielisty; włosy umbra naturalna; korona pokryta brąz; płaszcz dwukrotnie przemalowany farbą niebieską ze złotym brzegiem nałożonym brąz, od wewnątrz żółty, suknia różowa z gwiazdkami i obramowaniem nałożonym brąz, koszyk i pantofle pokryte brąz⁴⁶⁸.

d) „całość przemalowana, ślady działalności kołatka na kościele i wieży kościoła. Drewno w dość dobrym stanie. Ubytki drewna – w górnej części korony, szczyt wieży kościoła, część fałdy w dolnym fragmencie szaty. Na odwrocie liczne ślady po kołatku zwłaszcza w dolnej części figury. Ślady próchnicy. „Kolorystyka przemalowań – karnacja cielisto-różowa; włosy i brwi umbra naturalna korona pokryta brąz; płaszcz (awers) przemalowany farbą niebieską ze złotym brzegiem założonym brąz, rewers różowy, na szacie występują gwiazdy ośmioramienne z brzozy; suknia jasno-szara ciepła; pantofel pokryty brąz; kościół z wieżą – ciemnoszary. Obramowanie wnętrza dolnej, gzymsu dolnego i podkreślającego dach oraz gzyms dachu, okrągłe okna kościoła i wieży pokryte brąz; podstawa figury brązowa⁴⁶⁹.

e) „całość przemalowana farbą olejną. Brak prawej ręki, drobne ubytki we włosach, w górnych częściach korony, brak atrybutu, który postać trzymała w prawej ręce, polichromia spęcherzona na całości figury, liczne odpryski, w 50% słaba przyczepność. Kolor. Przemal. Karnacje – cieliste; włosy – umbra naturalna; korona i pantofele pokryte brąz; płaszcz dwukrotnie przemalowany farbą różową ze złotym brzegiem nałożonym brąz, rewers żółty ugrowy; suknia niebieska; podstawa umbra naturalna; smok umbra naturalna⁴⁷⁰.

- 1970 r.⁴⁷¹ – prace konserwatorskie – Piotr Żyngiel (Gdańsk) – „zdecydowano zdjąć przemalowania do warstw gotyckich w partii karnacji, zaś szaty do przemalowań z 1723 roku⁴⁷². „Oczyszczenie, dezynfekcja antoksem, uzupełnienie ubytków drewna w drewnie lipowym. Usunięcie przemalowań – mechanicznie (skalpelem) z doczyszczaniem chemicznym. Uzupełnienie gruntu (czym?). Podklejenie warstw spęcherzonych – poliocetan winylu w emulsji wodnej. Uzupełnienie polichromii przez Punktowanie i większe powierzchnie temperą wenecką. Uzupełnienie złocen – złoto płatkowe na bolus, oraz Renaissance Treasure Gold⁴⁷³.
- W 1970 r. po pracach określony jako:

⁴⁶⁷ Żyngiel 1970, s. 4–5.

⁴⁶⁸ Tamże, s. 3.

⁴⁶⁹ Tamże, s. 5–6.

⁴⁷⁰ Tamże, s. 7.

⁴⁷¹ Według autorów dokumentacji z 2019 r. prace te odbyły się w 1971 r. (Żurek, Zalewska 2019, s. 180).

⁴⁷² Żyngiel 1970, s. 8.

⁴⁷³ Tamże.

b) „karnacja naturalna, włosów długie w kolorze umbry palonej, korona i pantofelki złote. Suknia w kolorze czerwonym (w kierunku czerwieni kraplakowej położonym na srebrze) – ze złotym obramowaniem wokół dekoltu. Płaszcz złoty (awers) od wewnątrz zielony laserunek na srebrze”⁴⁷⁴.

c) „włosy brązowe, korona i pantofle złote, suknia zielona – barwnik położony jest na srebrze, peleryna po stronie zewnętrznej złota, od wewnątrz czerwień kraplakowa położona na srebrze. Koszyczek srebro na bolusie ciemno-brązowym z pozłoczoną rączką”⁴⁷⁵.

d) „karnacje naturalne, włosy umbra palona, korona złota, płaszcz złoty (awers), rewers zielony, suknia w kierunku czerwieni kraplakowej na srebrze, pantofel złoty, kościół z wieżą w kolorze jasno szaro-zielonkawym ciepłym, smugi czerwone kraplakowe, dach wieży i kościoła w kolorze czerwieni cynobrowej”⁴⁷⁶.

e) „karnacja naturalna (błada z podkreśleniem rumieńców), włosy umbra palona, korona i pantofelek złote, suknia ciemnozielona zimna, obramowanie dekoltu czerwone w kierunku kraplaku na srebrze, górna szata złota (awers), rewers szaty brązowy na srebrze, smok umbra-ugier, podstawa jasno zielona”⁴⁷⁷.

- W 1973 r. określony jako:

b) „Rękojeść miecza ułamana. Na odwrociu otwory po owadach, rozsiane po całej powierzchni. Dolna partia rzeźby zestrugana. Polichromia bardzo mocno przetarta, na skutek czego stało się konieczne stosowanie punktowań i rekonstrukcji malarskiej (głównie na sukni). Odwrocie rzeźby pokryte żywicą”⁴⁷⁸.

d) „Na odwrociu liczne otwory po owadach oraz wzdłużne spękania drewna. U dołu płytkie wykruszenie drewna (10×5 cm). Polichromia bardzo mocno przetarta, na skutek czego stało się konieczne zastosowanie punktowań i rekonstrukcji. Odwrocie pokryte żywicą”⁴⁷⁹.

- Przed 1993 r. – „przeprowadzono kolejne, „odświeżające” zabiegi konserwatorskie – stąd ślady retuszu złotymi proszkami oraz retusz akwarelką. Położono kolejną warstwę zabezpieczającą”⁴⁸⁰.
- W 2019 określony jako: „obecny stan zachowania warstw wierzchniego opracowania nie pozwala jednoznacznie określić pierwotnego wyglądu warstw wierzchnich. Są one przykryte grubą warstwą wtórnych zapraw, złocen i farb, i są najprawdopodobniej zachowane fragmentarycznie. Oczy i usta zostały najprawdopodobniej wtórnie namalowane. Na podstawie wykonanych odkrywek oraz badań stratygraficznych można przypuszczać następujący wygląd opracowania powierzchni rzeźb: Drewno zostało przeklejone klejem glutynowym, a następnie położono wielowarstwową białą zaprawę kredowo-klejową, którą wygładzono. W partii karnacji położono warstwę różową – biel ołowiowa z czerwonymi ziarnami (przypuszczalnie cynober) – warstwa widoczna obecnie jako ciemno- różowa. Suknie posrebrzono, srebrem w płatkach na czerwonym pulmencie, na srebrzeniach położono laserunki (w odkrywce na rzeźbie św. Doroty widoczny ciemnoczerwony laserunek), a na laserunku wykonano złotem ornamenty. Na wierzchniej

⁴⁷⁴ Żyngiel 1970, s. 5.

⁴⁷⁵ Tamże, s. 4.

⁴⁷⁶ Tamże, s. 6.

⁴⁷⁷ Tamże, s. 7.

⁴⁷⁸ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 24, s. 100.

⁴⁷⁹ Tamże.

⁴⁸⁰ Żurek, Zalewska 2019, s. 180.

stronie płaszczy położono złoto w płatkach na czerwonym pulmencie, a podbicia płaszczy pomalowano na niebiesko z użyciem azurytu. Podstawy były najprawdopodobniej malowane na zielono. Brak informacji o różnicowaniu dyspozycji kolorystycznej dla poszczególnych rzeźb⁴⁸¹.

- 1 III–30 XI 2019 r. – prace konserwatorskie – Gorek Restauro (Warszawa) – „Prace wstępne: wykonanie zdjęć dokumentujących stan obiektu przed przejściem do konserwacji; wykonanie badań nieinwazyjnych; analiza układu stratygraficznego – lokalizacja i określenie zasięgu występowania ewentualnych warstw pierwotnych – wykonanie odkrywek i pobranie próbek w celu wykonania szlifów.; podklejenie odpajających się warstw; oczyszczenie powierzchni z brudu. Prace konserwatorskie: wykonanie prób rozpuszczalnikowych i oczyszczenie rzeźb z warstw zabezpieczeń, zaplamień i zmienionych kolorystycznie retuszy oraz uzupełnień metalu; usunięcie części wtórnych gwoździ oraz płaskowników z odwroci rzeźb; oczyszczenie odwroci rzeźby z zabrudzeń powierzchniowych; miejscowa impregnacja rzeźb od odwrocia żywicą akrylową; uzupełnienie ubytków w drewnie oraz wykonanie rekonstrukcji; uzupełnienie drobnych ubytków drewna – kitem do drewna; uzupełnienie ubytków zaprawy i opracowanie powierzchni uzupełnień; scalenie kolorystyczne drewna odwrocia; uzupełnienie i rekonstrukcja złoceń złotem w płatkach i w proszku; uzupełnienie i rekonstrukcja srebrzeń strącanym srebrem w proszku; zabezpieczenie powierzchni srebrzonych; wykonanie laserunków na srebrze; retusz warstwy malarskiej farbami akwarelowymi i temperowymi; zabezpieczenie warstwy malarskiej werniksem końcowym matowym; zabezpieczenie rzeźb woskiem konserwatorskim bezbarwnym. Prace końcowe: wykonanie zdjęć dokumentacyjnych oraz dokumentacji konserwatorskiej; wykonanie projektu szafy ołtarzowej do ekspozycji rzeźb; przewiezienie rzeźb do kościoła⁴⁸².

Proweniencja / Historia zabytku

Rzeźby stanowią najpewniej pozostałość po jednej, niezachowanej nastawie ołtarzowej⁴⁸³. Niewykluczone, że pierwotnie była przeznaczona do kościoła w Rożentalu, jako nastawa głównego ołtarza⁴⁸⁴. W wizytacji bpa Olszowskiego odnotowane zostały trzy starodawne ołtarze – dwa mniejsze, boczne i jeden główny, który zawierał figurę „nie nieprzystojnie rzeźbioną (non indecore sculpta)” oraz cztery Święte Dziewice po prawicy (?) („addextrata⁴⁸⁵”). W tym samym miejscu retabulum wzmiankowane jest w 1706 roku⁴⁸⁶. Z opisu wizytatora wynika, że był to tryptyk – po środku ustawiona była rzeźba NMP z

⁴⁸¹ Żurek, Zalewska 2019, s. 19.

⁴⁸² Tamże, s. 2–3.

⁴⁸³ Co zasugerował już Heise (Heise 1895: s. 697). Według Kurszelnickiej rzeźby „wchodziły pierwotnie w skład ołtarza Czterech Dziewic” (Flik, Kruszelnicka 1973: nr kat. 24, s. 100).

⁴⁸⁴ W miejscu obecnego z 1761 r. stały wcześniej 3 wcześniejsze budowle – zapewne z XIV w., z 1590 oraz 1632 r. (KZSP NML 1954, s. 64).

⁴⁸⁵ Vis. 1667–1672 [1903], s. 399: „Altaria tria sunt vetusta, duo minora collateralia, tertium maius cum cimborio paulo amplius. B. Virginis statua non indecore sculpta, sanetis 4 virginibus addextrata, inserta est ipsi”.

⁴⁸⁶ Przy zakrystii znajdować się miał drugi dawny ołtarz z wizerunkami świętych („Alterum penes Sacristiam opere antiquo [...] eleganti. Itidem proporiet Imaginem sculptam Bsmæ, a lateribus effigies sculptæ rudi et insulso opere variorum Sanctorum” ADP, C, sygn. 33, s. 436), trzeci zaś po południowej stronie kościoła zawierał malowany wizerunek św. Wawrzyńca („Tertium a parte australi Sancti Laurentii Imago picta” ADP, C, sygn. 33, s. 436). Trzeci ołtarz zawierał wówczas późnośredniowieczny portatyl („Tertium per Episcopum Culmen protunc existentem 1502 in honorem S. Laurentii et Bartholomæi” ADP, C, sygn. 33, s. 436).

Dzieciątkiem flankowana wizerunkami św. Katarzyny i Małgorzaty, dalej po bokach były przedstawienia św. Barbary i św. Doroty, powyżej znajdować się miał zaś malowany wizerunek św. Wawrzyńca⁴⁸⁷. Zapewne przed 1740 r. rozebrano późnogotycką nastawę a rzeźbę Madonny z Dzieciątkiem umieszczono w bocznym ołtarzu gdzie rzeźba uchwytna przynajmniej od l. 20. XX w. (il. 77–1) do 1954 roku⁴⁸⁸. Fotografie z lat międzywojennych wskazują, że rzeźby św. Barbary i Małgorzaty funkcjonowały na wiszących na ścianach konsolach (il. 77d–1, 77e–1). Rzeźby świętych Dziewic zostały wywiezione z kościoła na czas prac konserwatorskich w 1970 roku⁴⁸⁹. W IV 1971 r. rzeźby ponownie odnotowane są w kościele⁴⁹⁰. W 1973 r. rzeźby św. Barbary i św. Katarzyny wypożyczone były na wystawę *Kultura artystyczna* (MOT, 1973 r.), następnie zaś w 1993 r. na wystawę *Ars Sacra...* (MOT, 1993 r.)⁴⁹¹.

Datowanie i atrybucja

Datowana na k. XV w.⁴⁹², ok. 1500 r.⁴⁹³ oraz l. ćw. XVI wieku⁴⁹⁴. Przez Kruszelnicką, rzeźby powiązane zostały z warsztatem gdańskim w bliżej nieokreślonych przez badaczkę wpływach warmińskich⁴⁹⁵. Autorka powiązała z figurami z Rożentala rzeźby z Iławy (ob. w MOT), które powstać miały w jednym warsztacie⁴⁹⁶, co powszechnie przyjęto⁴⁹⁷ – według Woińskiego rzeźby z Rożentala miały być nieco późniejsze⁴⁹⁸. Woiński oraz Zalewska

⁴⁸⁷ **ADP, C**, sygn. 33, s. 436: „Maius poporcit Imaginem sculptam Bossmayae ?? gestantis Puerum IEsu inter duas Ss virgines Catharinam et Margaretsam a latere aliae dua sunt. Barbara et Dorotheae. Desuper Imago picta S. Laurentii”. Układ figur retabulum zatem różni się od rekonstrukcji wykonanej podczas ostatnich prac konserwatorskich (il.).

⁴⁸⁸ **KZSP NML 1954**, s. 65. Najprawdopodobniej jeszcze przed 1971 r. rzeźba Madonny funkcjonowała w retabulum ołtarzowym – figura została pominięta przez Kruszelnicką w liście potencjalnych eksponatów na wystawę *Kultura artystyczna...* (MOT, 1973 r.) a dodatkowo prace konserwatorskie z 1970 r. objęły jedynie rzeźby świętych Dziewic.

⁴⁸⁹ **Żyngiel 1970**.

⁴⁹⁰ **WKZK**, Rożental, List wikarego (?) z Rożentala do ks. Infulata (ks. A. Liedtke?) z dn. 7 VI 1971 r.

⁴⁹¹ **Kruszelnicka 1993**, nr kat. 41, s. 51.

⁴⁹² **Kruszelnicka 1973a**, s. 44; **Krużyńska 1994 [11]**, s. 18; **Dekanat lubawski 1994**, s. 68; **Kardasz, Kwaitkowski 2012**, s. 122; **25 lat diecezji 2017**, s. 303; **Kościół diecezji toruńskiej [3]**, s. 136.

⁴⁹³ **KZSP NML 1954**, s. 65; **Żyngiel 1970**; **Flik, Kruszelnicka 1973**, nr kat. 24, s. 99–100; **Kruszelnicka 1993**, nr kat. 41, s. 51; **Drączkowski 2010**, nr kat. I.5.15, s. 112; **Żurek, Zalewska 2019**, s. 2.

⁴⁹⁴ **Woiński 1996**, nr kat. 406, s. 606.

⁴⁹⁵ **Kruszelnicka 1973a**, s. 44; **Flik, Kruszelnicka 1973**, nr kat. 24, s. 99–100: odleglejsze analogie z rzeźbami św. Barbary i Katarzyny z MNG (nr inw. D. Rz. 214).

; **Kruszelnicka 1993**, nr kat. 41, s. 51: ze znakiem zapytania; **Drączkowski 2010**, nr kat. I.5.15, s. 112: ze znakiem zapytania.

⁴⁹⁶ **Flik, Kruszelnicka 1973**, nr kat. 24, s. 99–100; **Kruszelnicka 1993**, nr kat. 41, s. 51.

⁴⁹⁷ **Drączkowski 2010**, nr kat. I.5.15, s. 112; **Woiński 1996**, s. 386.

⁴⁹⁸ **Woiński 1996** s. 387.

podważyli gdańską proveniencję rzeźb⁴⁹⁹, ta ostatnia zasugerowała związki z twórczością warsztatów toruńskich⁵⁰⁰, z czym nie zgodził się Binnebesel⁵⁰¹.

Niewątpliwie, rzeźby z Rożentala wykazują znaczne podobieństwo z figurami z Iławy (il. 425). Zgodzić należy się z Wozińskim, że dzieła nie mają wyraźnych analogii w twórczości gdańskiej.

Źródła archiwalne:

Vis. 1667–1672 [1903], s. 399; **ADP, C**, sygn. 33, s. 436; **WKZK**, Rożental, List wikarego (?) z Rożentala do ks. Infułata (ks. A. Liedtke?) z dn. 7 VI 1971; **ADP, WBCh**, sygn. 68, Rożental, s. 3, 12; **ADP, WBCh**, sygn. 70, Rożental, s. 3.

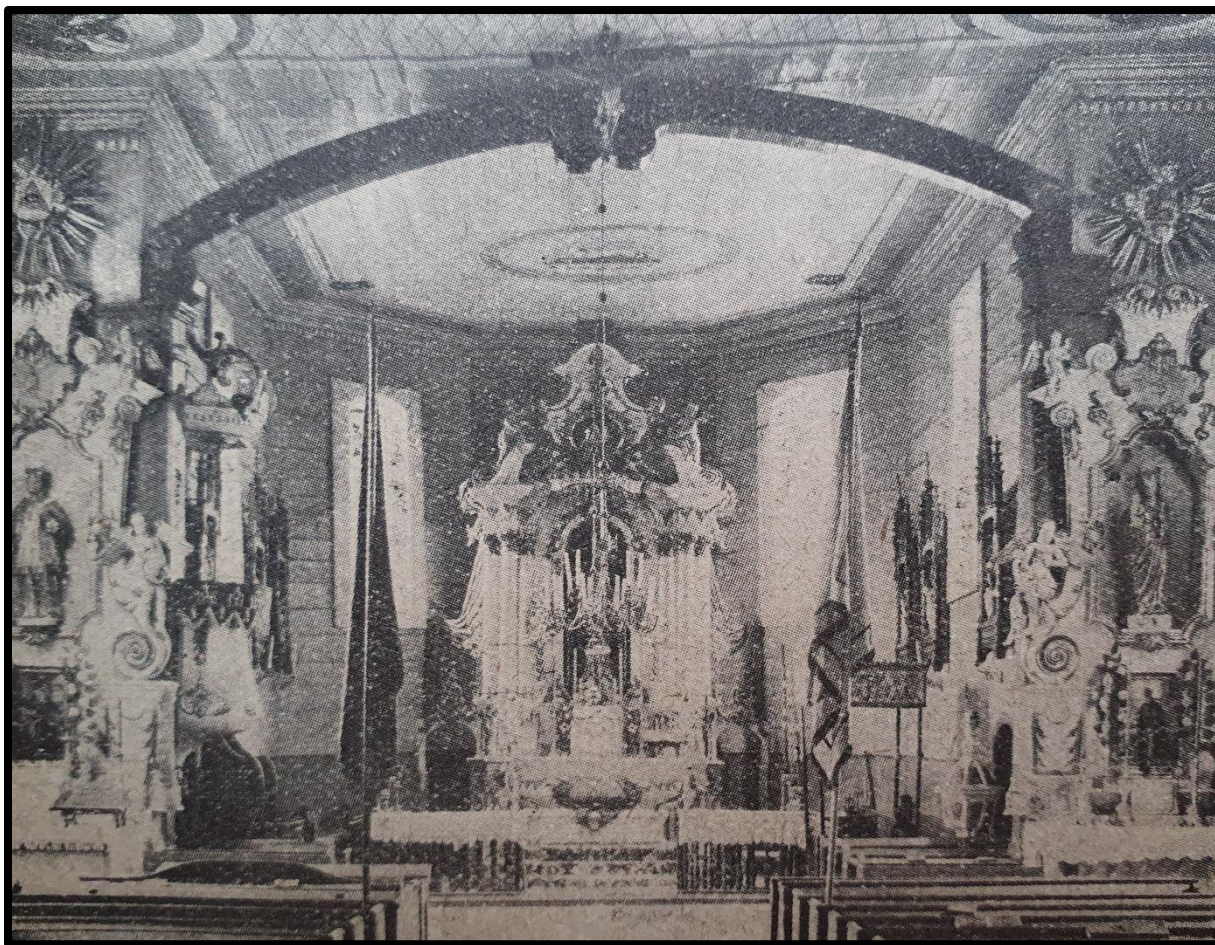
Bibliografia:

Heise 1895, s. 697; **Diecezja chełmińska 1928**, s. 448; **Rogoziński 1937**, s. 29; **Dehio-Gall 1952**, s. 90; **KZSP NML 1954**, s. 65; **Żyngiel 1970**, passim; **Kruszelnicka 1973a**, s. 44; **Flik, Kruszelnicka 1973**, nr kat. 24, s. 99–100; **Szczepkowska-Naliwajek 1987**, s. 145; **Kruszelnicka 1993**, nr kat. 41, s. 51; **Krużyńska 1994 [11]**, s. 18; **Dekanat lubawski 1994**, s. 68; **Woziński 1996**, s. 386–387, nr kat. 406, s. 606; **Drączkowski 2010**, nr kat. I.5.15, s. 112; **Kardasz, Kwiatkowski 2012**, s. 122; **25 lat diecezji 2017**, s. 303; **Kościół diecezji toruńskiej [3]**, s. 136; **Żurek, Zalewska 2019**, passim; **Binnebesel 2023**, s. 320–321.

⁴⁹⁹ **Woziński 1996** s. 387, nr kat. 406, s. 606; **Żurek, Zalewska 2019**, s. 2, 6: [o gdańskich analogiach Kruszelnickiej] wydają się mało przekonujące. Wątpliwości budzi także skojarzenie rzeźb z Rożentala i Iławy ze środowiskiem gdańskim. Analogie z tryptykiem z Nowego Miasta Lubawskiego – dzieło warsztatu toruńskiego. Bliskie pokrewieństwo pomiędzy rzeźbami z Rożentala, Iławy i Nowego Miasta. Zestawiając wysokiej klasy dzieła z Fromborka i Torunia z figurami „z Rożentala, Iławy i Nowego Miasta mamy do czynienia z tak dużą różnicą poziomu wykonania, że trudno uznać je za dzieła jednego warsztatu. Chcąc utrzymać tę tezę, należałoby dodać, że naj- pełniej warsztat ten wyraził się w realizacjach z początku XVI w., stopniowo tracąc na znaczeniu i jakości prac w drugiej dekadzie tego stulecia. Być może ów spadek klasy artystycznej związany był ze śmiercią mistrza i brakiem odpowiednich zamówień”.

⁵⁰⁰ **Żurek, Zalewska 2019**, s. 6.

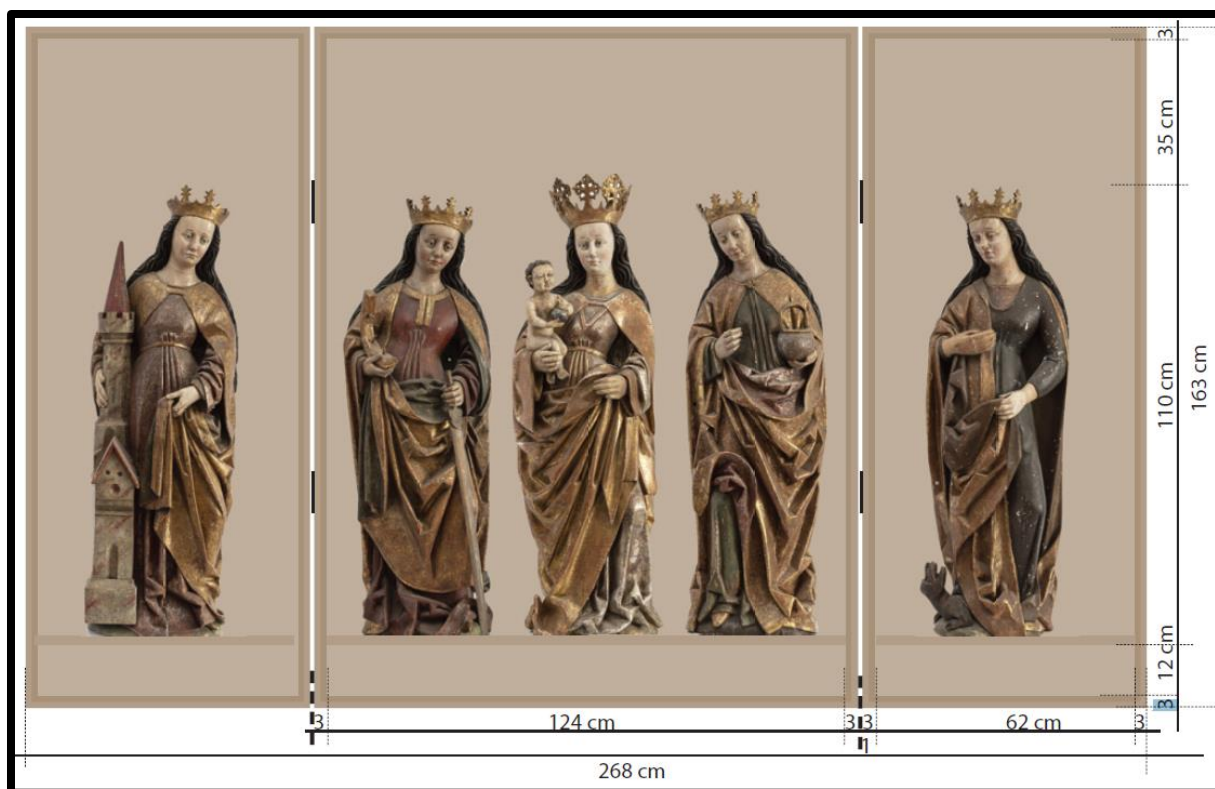
⁵⁰¹ **Binnebesel 2023**, s. 320–321.



77–1. Wnętrze kościoła w Rożentalu – widok ku wschodowi, fot. za **Orłowicz 1924**: il. na s. 291



77–2. Rzeźby w sugerowanym pierwotnym ułożeniu (Rożental, k. św. Wawrzyńca), fot. za **Żurek, Zalewska 2019** il. na s. 64.



77–3. Rzeźby w sugerowanym pierwotnym ułożeniu (Rožental, k. św. Wawrzyńca), fot. za **Žurek, Zalewska 2019** il. na s. 64.



77a-1. Madonna z Dzieciątkiem (Rożental, k. św. Wawrzyńca), fot. ze zbiorów Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte - Bildarchiv Foto Marburg, nr fm189177



77a-2. Madonna z Dzieciątkiem (Rożental, k. św. Wawrzyńca), fot. ze zbiorów Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte - Bildarchiv Foto Marburg, nr fm 189178



77a-3. Madonna z Dzieciątkiem (Rożental, k. św. Wawrzyńca) – przed konserwacją,
fot. Żurek, Zalewska 2019 il. na s. 11



77a-4. Madonna z Dzieciątkiem (Rożental, k. św. Wawrzyńca), fot. W. Binnebesel 2023



77b-1. Św. Katarzyna i św. Dorota (Rożental, k. św. Wawrzyńca), fot. C. H. Clasen, lata międzywojenne (?), ze zbiorów Bildkatalog Institutu Herdera w Marburgu, nr. 97421



77b-2. Św. Katarzyna (Rożental, k. św. Wawrzyńca) – przed konserwacją, fot. za **Żyngiel** 1970, il. 3



77b-3. Św. Katarzyna (Rożental, k. św. Wawrzyńca), fot. b.a., 1970 ze zbiorów Wydziału Konserwacji Zabytków Kościelnych Kurii Toruńskiej



77b – 4. Św. Katarzyna (Rożental, k. św. Wawrzyńca), fot. W. Górski 1993 (?), ze zbiorów Archiwum UMK
Spis 17/4



77b–5. Św. Barbara, św. Katarzyna i św. Dorota (Rożental, k. św. Wawrzyńca), Fot. Z. Smoliński, 1993 r., ze zbiorów MOT, kl. 43815



77b-6. Św. Katarzyna (Rożental, k. św. Wawrzyńca) – przed konserwacją, fot. za **Żurek, Zalewska 2019**, il. na s. 13



77b-7. Św. Katarzyna (Rożental, k. św. Wawrzyńca), fot. W. Binnebesel, 2023



77c-1. Św. Dorota (Rożental, k. św. Wawrzyńca) – przed konserwacją, fot. za **Żyngiel 1970**, il. 3 (Dorota)



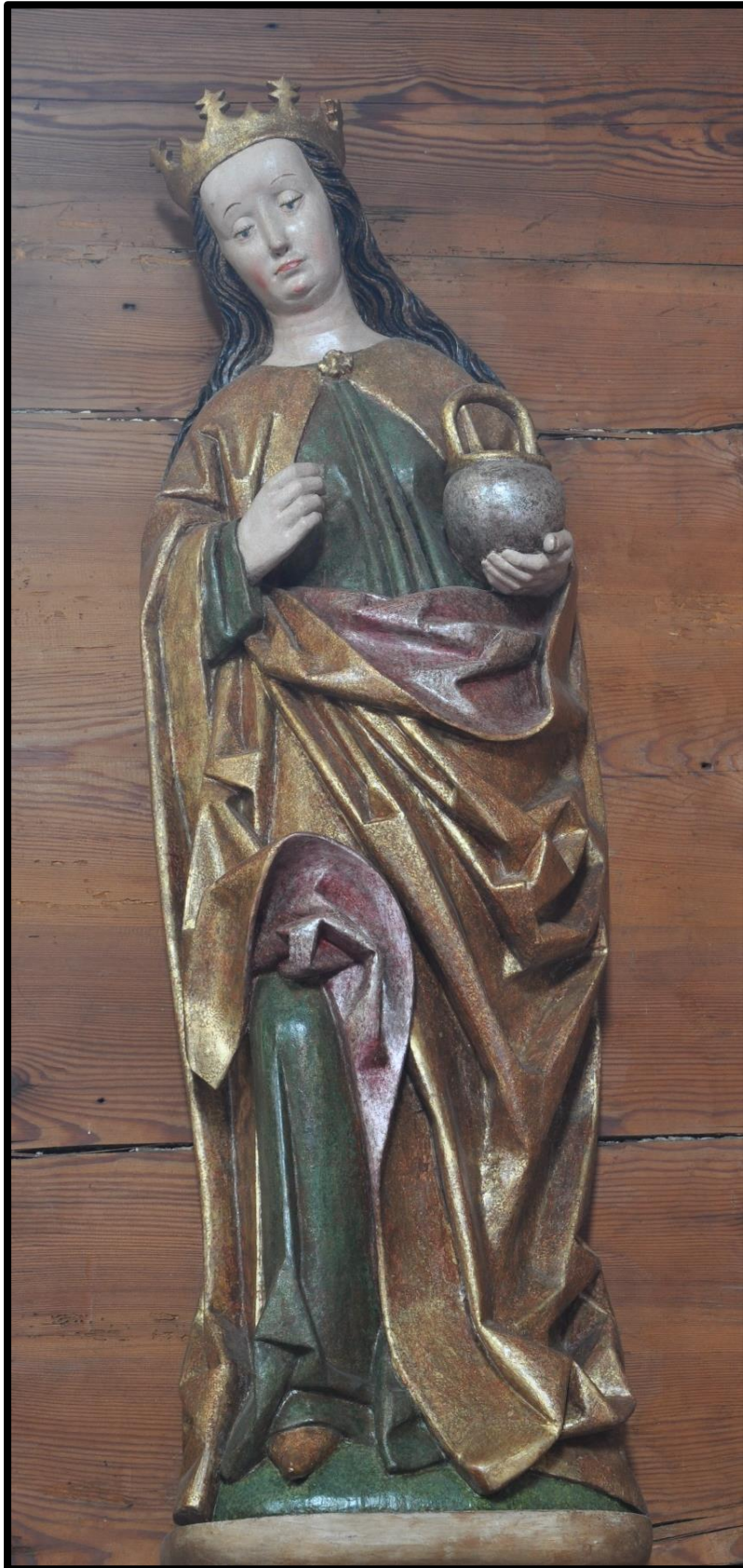
77c-2. Św. Dorota (Rozent, k. św. Wawrzyńca), fot. b.a., 1970, ze zbiorów Wydziału Konserwacji Zabytków Kościelnych Kurii Toruńskiej



77c-3. Św. Dorota (Rożental, k. św. Wawrzyńca), fot. W. Górski 1993 (?), ze zbiorów Archiwum UMK, Spis 17/4



77c-4. Św. Dorota (Rożental, k. św. Wawrzyńca) – przed konserwacją,
fot. **Żurek, Zalewska 2019**, il. na s. 14



77c-5. Św. Dorota (Rożental, k. św. Wawrzyńca), fot. W. Binnebesel, 2023



77d-1. Św. Barbara (Rożental, k. św. Wawrzyńca), fot. ze zbiorów Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte - Bildarchiv Foto Marburg, nr fm189305, ta sama fotografia C. H. Clasen, lata międzywojenne (?), ze zbiorów Bildkatalog Institutu Herdera w Marburgu, nr. 97419



77d-2. Św. Barbara (Rożental, k. św. Wawrzyńca) – przed konserwacją, fot. za **Żyngiel 1970**, il. 3



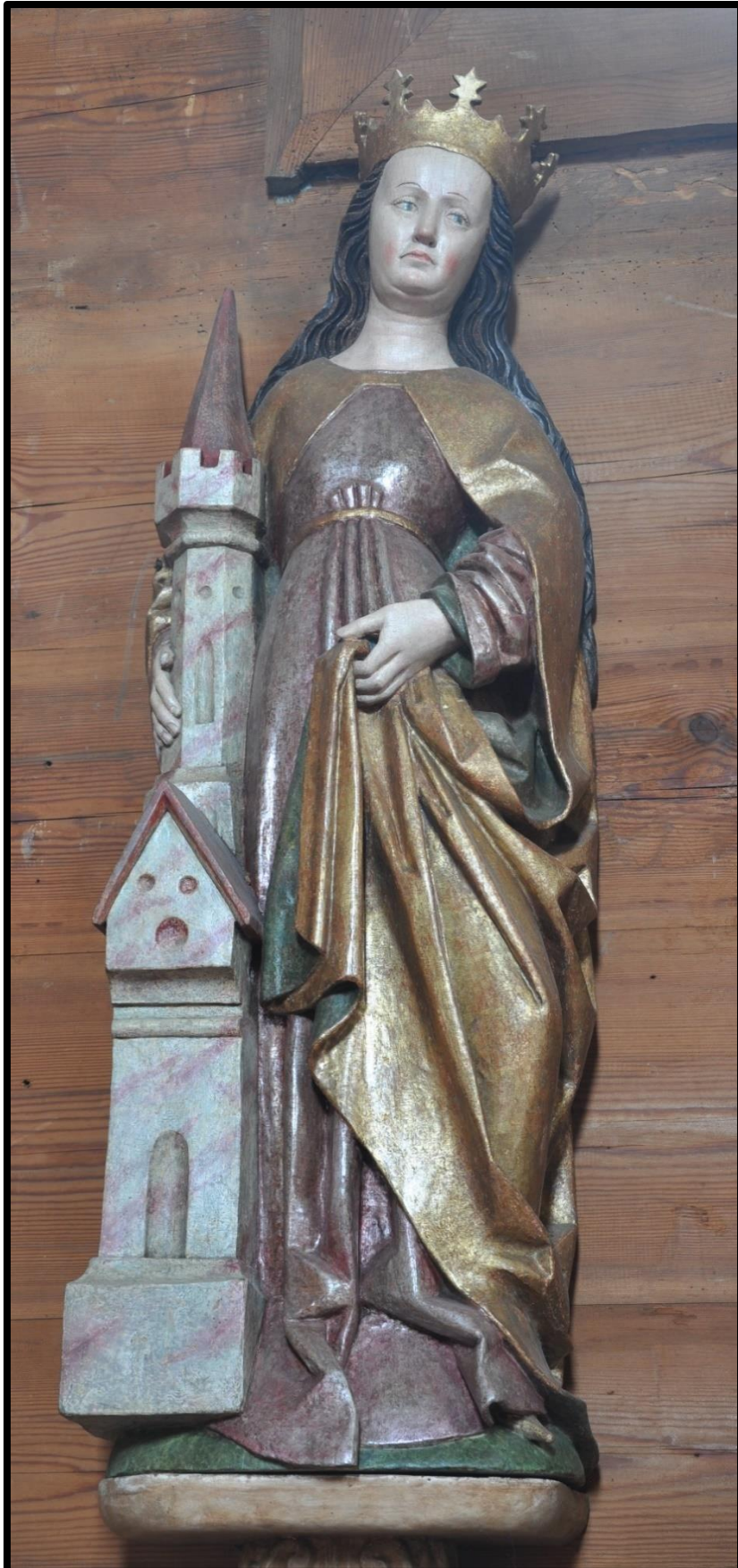
77d-3. Św. Barbara (Rożental, k. św. Wawrzyńca), fot. b.a., 1970, ze zbiorów Wydziału Konserwacji Zabytków Kościelnych Kurii Toruńskiej



77d-4. Św. Barbara (Rożental, k. św. Wawrzyńca), fot. W. Górski 1993 (?), ze zbiorów Archiwum UMK
Spis 17/4



77d–5. Św. Barbara (Rożental, k. św. Wawrzyńca) – przed konserwacją, fot. **Żurek, Zalewska 2019**, il. na s. 12



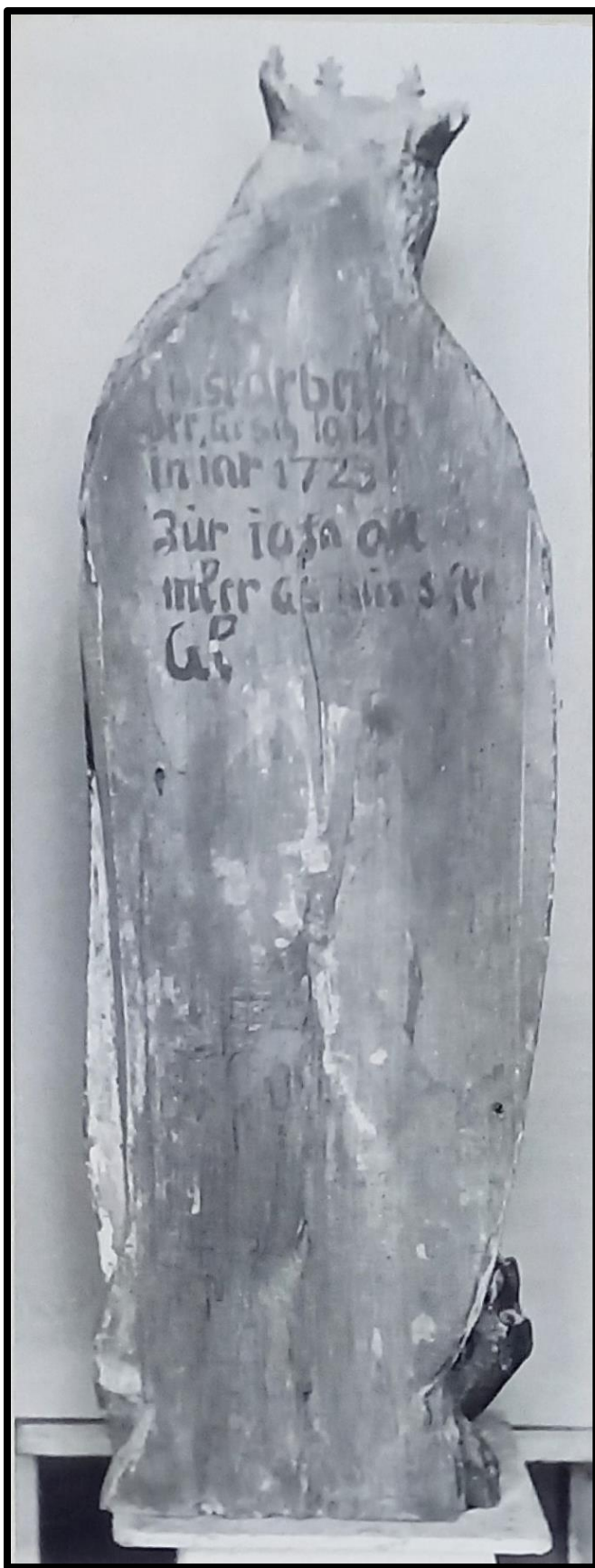
77d-6. Św. Barbara (Rożental, k. św. Wawrzyńca), fot. W. Binnebesel, 2023



77e-1. Św. Małgorzata (Rożental), fot. ze zbiorów Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte - Bildarchiv Foto Marburg, nr fm189304, ta sama fotografia C. H. Clasen, lata międzywojenne (?), ze zbiorów Bildkatalog Institutu Herdera w Marburgu, nr. 97420



77e-2. Św. Małgorzata (Rożental, k. św. Wawrzyńca) – przed konserwacją, fot. za Żyngiel 1970, il. 4



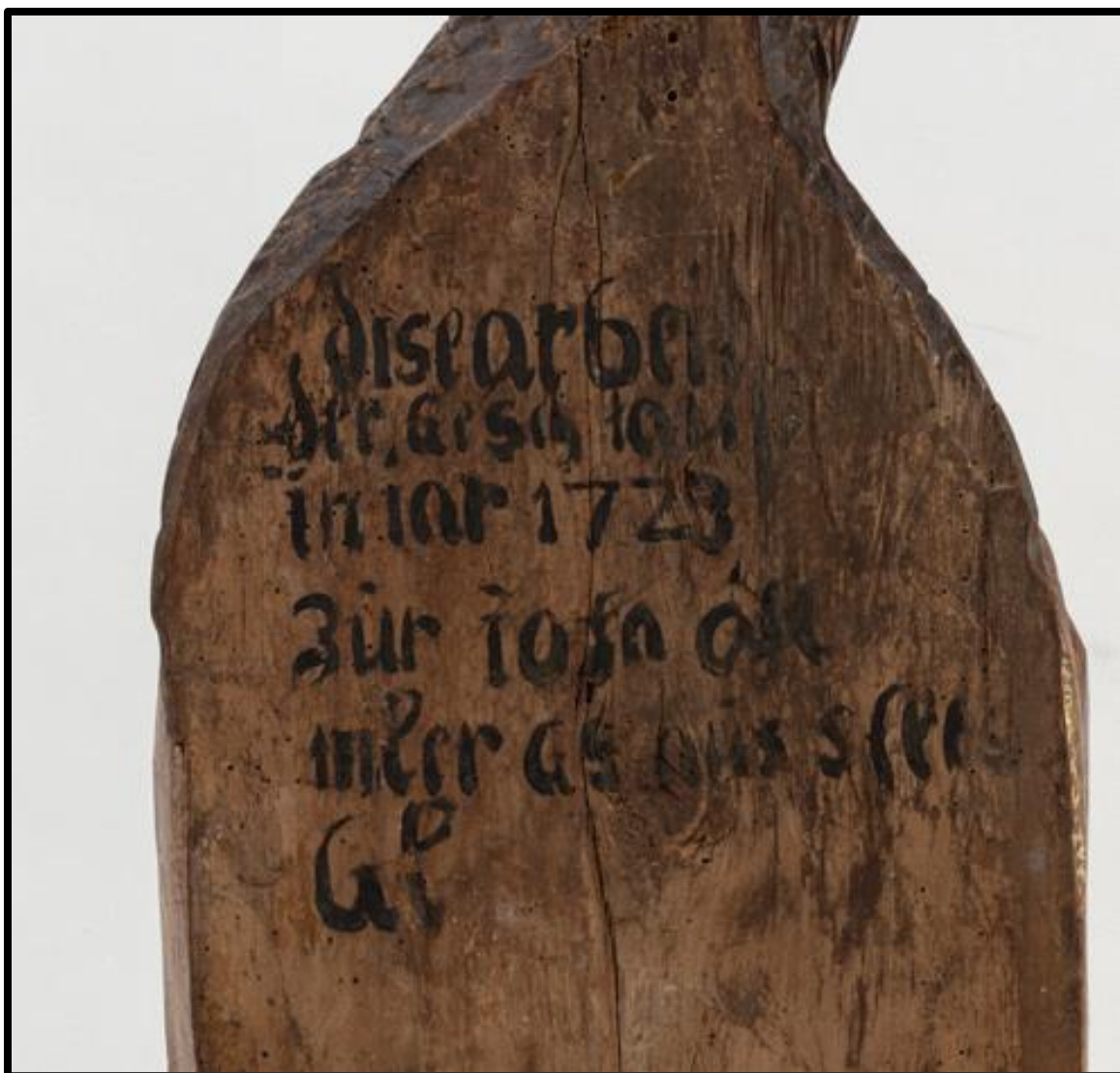
77e-3. Św. Małgorzata (Rożental, k. św. Wawrzyńca) – przed konserwacją, fot. za Żyngiel 1970, il. 8



77e-4. Św. Małgorzata (Rożental, k. św. Wawrzyńca), fot. b.a., 1970, ze zbiorów Wydziału Konserwacji Zabytków Kościelnych Kurii Toruńskiej



77e-5. Św. Małgorzata (Rożental, k. św. Wawrzyńca) – przed konserwacją,
fot. Żurek, Zalewska 2019, il. na s. 15



77e–6. Św. Małgorzata (Rożental, k. św. Wawrzyńca), fot. za **Żurek, Zalewska 2019**, il. na s. 4

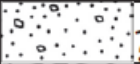


77e-7. Św. Dorota (Rożental, k. św. Wawrzyńca), fot. W. Binnebesel, 2023

4.1. STRATYGRAFIA PRZED KONSERWACJĄ

Warstwy stratygraficzne: 20

Warstwy chronologiczne: 12

NR	FAZA CHRON.	OKREŚLENIA GRAFICZNE	OKREŚLENIE WARSTWY TECHNOLOGICZNEJ	DATOWANIE
1.	XII		zabezpieczenie	ok. 1990
2.	XII		retusze	ok. 1990
3.	XI		warstwa zabezpieczenia	1971
4.	XI		retusze	1971
5.	XI		kit	1971
6.	X		wosk	?
7.	X		retusze/ przemalowanie	II poł XX w.
8.	IX		pozostałości przemalowania	XX w.
9.	VIII		srebrzenia	XIX w.
10.	VIII		złocenia	XIX w.
11.	VIII		polichromia	XIX w.
12.	VIII		zaprawa	XIX w.
13.	II–VII		polichromie i złocenia	XVI–XIX w.
14.	II–VII		zaprawa	XVI–XIX w.
15.	I		złocenia i srebrzenia z laserunkami	ok. 1500
16.	I		warstwa malarska	ok. 1500
17.	I		zaprawa	ok. 1500
18.	I		drewno	ok. 1500
19.	?		gwoździe i elementy metalowe (zawieszki)	XX w. ?
20.	?		drewno – fleki, rekonstrukcje	XIX w. ?

77–4. Stratygrafia – przed konserwacją (Rożental), fot. za , fot. **Żurek, Zalewska 2019** il. na s. 16

Chrystus Frasobliwy, warsztat nieznany (import?), 1. ćw. XVI w.**Wymiary:** 123 × 49 × 43 cm**Lokalizacja:** Sanktuarium Matki Bożej Rywałdzkiej (Parafia pw. św. Sebastiana) w Rywałdzie – nisza w północnym murze kościoła (przęsło zachodnie).**Technika wykonania:** Rzeźba snycerska, polichromowana, pełnoplastyczna, opracowana z czterech stron, przeznaczona do oglądu frontalnego. Wykonana w drewnie lipowym, grunt kredowy o grubości 0,3 mm⁵⁰².**Opis**

Chrystus ukazany jako dojrzały brodaty mężczyzna, o długich włosach, z wysoką, masywną koroną cierniową na głowie. Postać siedzi w rozkroku, z kolanami na zewnątrz, na syntetycznie oddanej skale. W biodrach przepasany białym perizonium, którego prawa poła zakończona rozrzeźbionym pomalowanym na czerwono wywinięciem opada skośnie pomiędzy nogami, przechodzi pod lewym udem. Na lewe ramie zarzucony czerwony, tekstylny płaszcz ze złota lamówką.

Chrystus zwrócony nieznacznie w lewą stronę. Oblicze skierowane nieco ku dołowi. Prawa noga postawiona wyżej, frontalnie; lewa ukazana diagonalnie; pięty blisko siebie, stopy skierowane na zewnątrz. Korpus pochylony w prawą stronę. Prawa ręka, wsparta w łokciu na kolanie podpira przechyloną na prawo głowę. Lewa ręka oparta w nadgarstku o lewe udo; w dłoni trzyma trzcinę (ob. wtórna). Poła płaszcza przerzucona między kolanami. Stopy Chrystusa postawione na obłej skale z licznymi załomami w dolnej partii. Proporcje postaci zaburzone – prawa ręka i noga zbyt długie.

Włosy brązowe, ułożone w obszernych puklach opadających na ramiona i plecy. Ich powierzchnia opracowana meandrującymi, ceowatymi i esowatymi nacięciami. Broda w formie dwóch szpiców na niedługich kształt pukli. Długie wąsy u nasady nosa oddane malarsko, niżej rzeźbiarsko. Twarz owalna, oczy o szerokim rozstawie, usta rozchylone.

Stan zachowania

Dobry – po pracach konserwatorskich.

- W 1966 odnotowano: „brzydko przemalowany o oklejony częściowo tkaniną. Wymaga odczyszczenia i przywrócenia pierwotnego stanu”⁵⁰³.
- W 1973 r. odnotowano: „Drewno w partii dolnej mocno spróchniałe i – w związku z tym – wykruszone; w części środkowej i górnej drewno zachowało się dość dobrze. Podstawę nasyciono od dołu niezidentyfikowanym płynem, który penetrując w głąb spowodował liczne pęcherze i złuszczenie warstwy malarskiej wraz z gruntem – w partii

⁵⁰² Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 16, s. 85.

⁵⁰³ Chrzanowski 1966 (Rywałd – Chrystus).

skały oraz na stopach Chrystusa. Warstwa malarska na płóciennym płaszczu mocno łuszczy się, a w związku z tym jej ubytki są dość duże, szczególnie w dolnej części”. „Ciemnobezowe ciało Chrystusa jest przemalowane czterokrotnie farbami olejnymi w kolorach: beżowym, jasnoróżowym i – dwukrotnie – w kolorze różowym. Perizonium rzeźbione jest niebieskie, przemalowane dwukrotnie na kolor biały; dolna część została przemalowana kolejno na kolory: jasnoczerwony, czerwony i wiśniowy podczas nakładania płaszcza z tkaniny. Skała – brązowozielona, przemalowana kilkakrotnie olejno na kolory: zielony, brązowy, brązowozielony. Korona cierniowa – jasnozielona, przemalowana olejno na kolory: ciemnozielony, brązowozielony, brązowy. Trzcinę w ręku Chrystusa uznać należy za nieautentyczną (inne wykonanie warsztatowe). W okresie późniejszym – najprawdopodobniej w 2. poł. XVII w. – na rzeźbione w drewnie perizonium nałożono płaszcz z płótna lnianego, udrapowano go w fałdy, zagruntowano i pomalowano farbą jasnoczerwoną, przemalowaną w okresie późniejszym dwukrotnie farbami olejnymi w kolorze czerwonym i wiśniowym”⁵⁰⁴.

- W 1973 r. lub wcześniej – pracownia konserwatorska MOT – „usunięto pociemniałe werniksy, częściowo zabezpieczono łuszczącą się warstwę malarską, całość pokryto woskowo-żywicznym werniksem”⁵⁰⁵.
- W 1983 r. stan określony jako: „zły, widoczne pęknięcia podstawy rzeźby, ślady działalności owadów”⁵⁰⁶.
- W 1994 r. odnotowano, iż rzeźba nie jest odpowiednio zabezpieczona przed kradzieżą⁵⁰⁷, podobnie w 2002 oraz 2007; podniesiono wówczas także potrzebę poddania rzeźby fachowym pracom konserwatorskim⁵⁰⁸.
- W 2023 r. stan obiektu określony jako: „zły – liczne spękania i odpryśnięcia warstw technologicznych, uszkodzenia drewna; widoczne białe wykwyty (porażenie mikrobiologiczne?) – konieczne prace ratunkowe”⁵⁰⁹.
- Listopad 2024 – pełne prace konserwatorskie⁵¹⁰.

Proweniencja / Historia zabytku

Nie jest pewne czy stanowiła element wyposażenia pierwotnego kościoła parafialnego w Rywałdzie. Nie potwierdzają tego żadne nowożytnie wizytacje⁵¹¹. Wydaje się, że mogła zostać sprowadzona do Rywałdu w XVIII w. wraz z fundacją klasztoru kapucynów i z pierwszymi zakonnikami. Ekspozowana na wystawie czasowej *Kultura artystyczna...* w 1973 r. (MOT)⁵¹².

⁵⁰⁴ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 16, s. 85.

⁵⁰⁵ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 16, s. 85.

⁵⁰⁶ Nowina-Konopka 1983 (Rywałd – Chrystus).

⁵⁰⁷ WKZK, Rywałd, Notatka z inspekcji konserwatorskiej nr 48/94 z dn. 11 V 1994 r.

⁵⁰⁸ WKZK, Rywałd, Protokół z inspekcji konserwatorskiej z dn. 13 V 2002 r.; WKZK, Rywałd, Protokół z inspekcji konserwatorskiej z dn. 12 IX 2007 r.

⁵⁰⁹ Binnebesel 2023 (Rywałd – Chrystus).

⁵¹⁰ Autorowi, pod sam koniec pisania niniejszej pracy, nie udało się już dotrzeć do dokumentacji prac (o ile powstała).

⁵¹¹ Vis. 1647 [1900], s. 51; Vis. 1667–1672 [1905], s. 749; ADP, C, sygn. 33, s. 813; ADP, C, sygn. 80, k. 4r, 7r.

⁵¹² Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 16, s. 85.

Datowanie i atrybucja

Rzeźba datowana była różnie – ogólnie na XV w.⁵¹³, ok. 1500 r.⁵¹⁴, 1. ćw. XVI w.⁵¹⁵, ok. 1520 r.⁵¹⁶ oraz 1. poł. XVI wieku⁵¹⁷. Według Kruszelnickiej wykonana w warsztacie śląskim lub pod wpływami śląskimi⁵¹⁸, z czym nie zgodził się Woziński⁵¹⁹. Chrzanowski przyjął bliskość rzeźby z innymi przykładami figur Frasobliwego z Kujaw i Pałuk⁵²⁰. Binnebesel uznał ją za dzieło nieznanego warsztatu, zapewne import⁵²¹.

Wydaje się, że dotychczasowe analogie skupiały się wyłącznie na tożsamym typie ikonograficznym, nie zaś bliskości stylowej. Wysokiej klasy rzeźba nie ma wyraźnych analogii na ziemi chełmińskiej. Bardzo ogólne podobieństwo widoczne jest w rzeźbie z Długosiodła (ob. MDPł), Męża Boleści o nieznanym pochodzeniu⁵²² oraz w ogólnym wrażeniu figury Chrystusa Frasobliwego ze zbiorów MNW.

Źródła archiwalne:

AWDI, sygn. 1973/2, Protokół z konferencji uzgadniającej w sprawie wypożyczeń eksponatów na wystawę czasową pt. „Kultura artystyczna Ziemi Chełmińskiej w czasach M. Kopernika”, odbytej w dniu 4 maja 1971 r., s. 2; ADP, WBCh, sygn. 85, Rywałd, s. 2; WKZK, Rywałd, Notatka z inspekcji konserwatorskiej nr 48/94 z dn. 11 V 1994 r.; WKZK, Rywałd, Protokół z inspekcji konserwatorskiej z dn. 13 V 2002 r.; WKZK, Rywałd, Protokół z inspekcji konserwatorskiej z dn. 12 IX 2007 r.

Bibliografia:

Chrzanowski 1966 (Rywałd – Chrystus); KZSP 11/19, s. 39, il. 136; Kruszelnicka 1973a, s. 41; Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 16, s. 84–86, il. 18; Nowina-Konopka 1983 (Rywałd – Chrystus); Woziński 1996, nr kat. 413, s. 608–609; Chrzanowski 2008, s. 235; Kościoły diecezji toruńskiej [2], s. 134; Binnebesel 2023 (Rywałd – Chrystus).

⁵¹³ ADP, WBCh, sygn. 85, Rywałd, s. 2.

⁵¹⁴ Kościoły diecezji toruńskiej [2], s. 134.

⁵¹⁵ Woziński 1996, nr kat. 413, s. 608–609; Binnebesel 2023 (Rywałd – Chrystus).

⁵¹⁶ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 16, s. 84–86.

⁵¹⁷ Chrzanowski 1966 (Rywałd – Chrystus); KZSP 11/19, s. 39; Nowina-Konopka 1983 (Rywałd – Chrystus)

⁵¹⁸ Kruszelnicka 1973a, s. 41; Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 16, s. 84–86: koncepcja ikonograficzna i kompozycja bliskie figurze z katedry łacińskiej we Lwowie, Lubaniu i Zgorzelcu; figura z Mątówów Wielkich.

⁵¹⁹ Woziński 1996, nr kat. 413, s. 608–609.

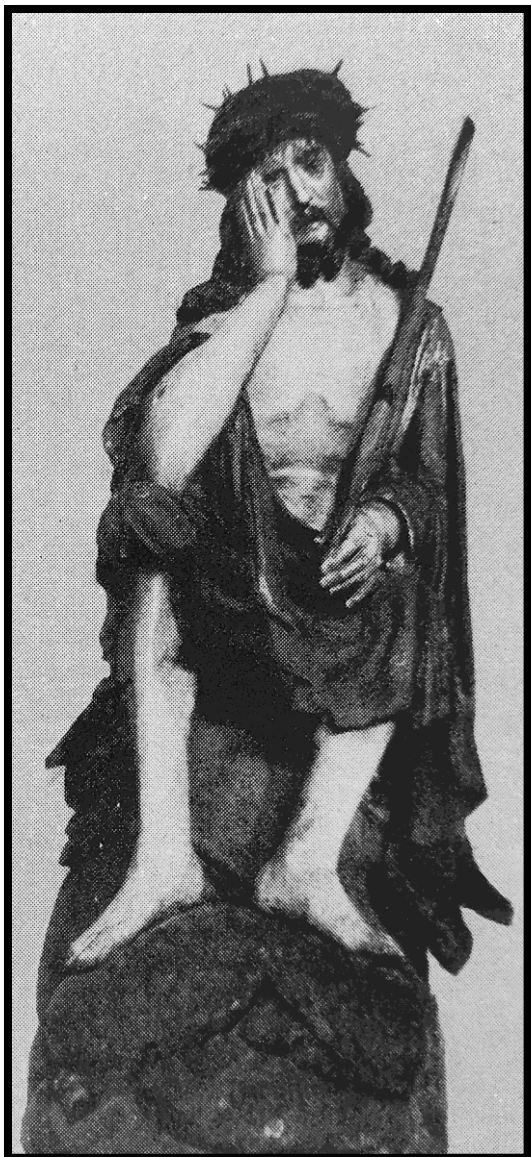
⁵²⁰ Chrzanowski 2008, s. 235.

⁵²¹ Binnebesel 2023 (Rywałd – Chrystus).

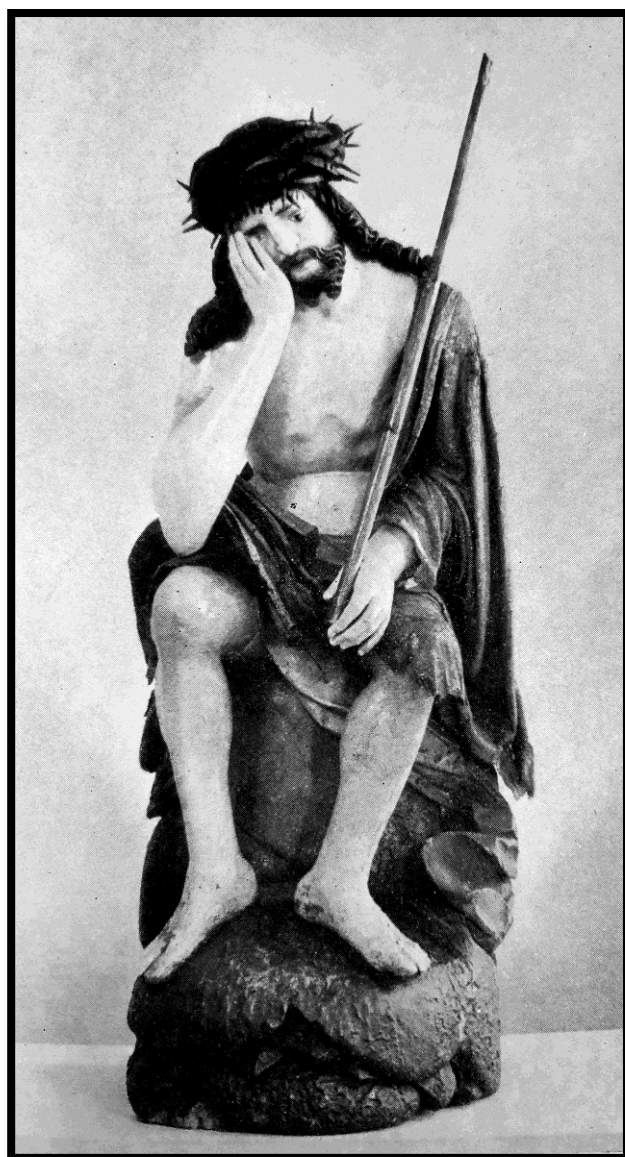
⁵²² Fotografię rzeźby wykonano w MOT w 1975 r.



78–1. Chrystus Frasobliwy (Rywałd, Sanktuarium Matki Bożej Rywałdzkiej), fot. za **Chrzanowski 1966** (Rywałd – Chrystus)



78-2. Chrystus Frasobliwy (Rywałd,
Sanktuarium Matki Bożej Rywałdzkiej),
fot. za **KZSP 11/19**, il. 136



78-3. Chrystus Frasobliwy (Rywałd,
Sanktuarium Matki Bożej Rywałdzkiej),
fot. za **Flik, Kruszelnicka 1973**, il. 18



78-4. Chrystus Frasobliwy (Rywałd, Sanktuarium Matki Bożej Rywałdzkiej), fot. za **Nowina-Konopka 1983**
(Rywałd – Chrystus)



78–5. Chrystus Frasobliwy (Rywałd, Sanktuarium Matki Bożej Rywałdzkiej), fot. W. Binnebesel, 2023



78-6, Chrystus Frasobliwy (Rywałd, Sanktuarium Matki Bożej Rywałdzkiej), fot. W. Binnebesel, 2025

Rzeźby ołtarzowe, nieznany warsztat lokalny, k. XV w.

- a) Madonna z Dzieciątkiem
- b) św. Diakon (św. Wawrzyniec?)

Wymiary:

- a) nieznane
- b) 92,5 × 29,5 × 15 cm

Lokalizacja:

- a) obiekt zaginiony
- b) Muzeum Okręgowe w Toruniu

Technika wykonania: Rzeźby snycerskie, pełnoplastyczne, przeznaczone do oglądu frontального.

- b) Opracowana z trzech stron, z tyłu drążona. Niezachowane dłonie opracowane pierwotnie osobno, osadzone na kołkach. Na czubku głowy zaślepiiony otwór o średnicy 1,5 cm.

Opis

- a) Maria ukazana jako młoda, ukoronowana niewiasta, o długich włosach, z Dzieciątkiem przytrzymywanym na lewym biodrze. Proporcje zaburzone – duża głowa osadzona na szerokiej szyi, wąskie barki, drobny korpus, nogi wyciągnięte. Odziana w długą, dopasowaną w partii stanika, luźną w spódnicy suknię z rozcięciem z przodu, o długich rękawach, przepasaną wysoko pod biustem paskiem. Dekolt trójboczny, płytki, obszuty lamówką. Na ramiona narzucony obfity płaszcz.

Upozowana frontalnie, sztywno w nienaturalnym, esowatym kontrapoście – prawa noga balansująca; głowa i korpus wychylone w prawą stronę. Na lewym biodrze, Maria podtrzymuje lewą dłoń nagie, drobne Dzieciątko o dużej głowie, za lewe biodro i udo, prawą zaś podtrzymuje jego nóżki. Dzieciątko ukazane niemal frontalnie, zwrócone nieznacznie w prawą stronę Marii. Prawa rączka spoczywa na piersi Madonny. Prawa poła płaszcza Marii zasłaniająca niemal całą rękę podebrana pod prawym przedramieniem. Lewa poła skrywająca rękę przerzucona na drugą stronę, podtrzymana pod prawym przedramieniem.

Fałdy łamane ostro, o obłych grzbietach. W dolnej partii spódnicy równoległe fałdy piszczalkowe. Włosy długie, opadające na plecy. Rozrzeźbione powierzchniowo, meandrującymi wąskimi i płytkimi nacięciami. Twarz Marii znacznie wydłużona, owalna, o naiwnym, lalkowatym wyrazie, o podwójnym podbródku i niskiej ekspresji. Na głowie złota o widocznych klinowatych wcięciach do osadzenia niezachowanych fleuronów. Oblicze Dzieciątka okrągłe, z niskim czołem, o nisko osadzonych, odstających uszach, drobnych ustach i dużych oczach. Włosy krótkie, opracowane w pukielki.

- b) Święty ukazany jako młodzieniec. Proporcje ciała zaburzone – głowa duża, korpus krótki, o wąskich ramionach. Odziany w długą, luźną, zakrywającą stopy albę. Na wierzch

założoną ma dalmatykę o krótkich, sięgających połowy ramienia rękawach, pod szyją wykończoną stójką, spod której widoczny humerał.

Upozowany frontalnie, dość sztywno. Ręce pierwotnie wyciągnięte przed siebie – zachowane do łokci.

Twarz owalna, wyciągnięta, lekko pucułowata. Czoło niskie. Oczy duże, wyłupiaste, osadzone na nierównej wysokości – lewe wyżej. Powieki opracowane rzeźbiarsko – szczeliny między nimi o wykroju migdałowatym. Nos długi, prosty. Usta drobne. Podbródek podwójny. Włosy sięgające karku, kręcone. Twarz okalają plastycznie opracowane pukle.

Stan zachowania

a) Na podstawie jedynej fotografii z 1966 (**il.**): zły – zakrawa o destrukcję. Widoczne liczne ślady po drewnojadach. Polichromia zachowana szczątkowo. Brak fleurownów korony Marii i lewej rączki Dzieciątka. Plinta rzeźby mocno wykruszona.

b) Rzeźba pozbawiona polichromii, złocen i gruntu. W osi widoczne pęknięcie drewna. Brak przedramion i dłoni. Plinta niemal niezachowana – rzeźba osadzona na wtórnym postumencie. Na powierzchni liczne, drobne uszkodzenia drewna.

- W 1966 określony jako:

- a) b)** „silnie zniszczona. Drewno uszkodzone przez pasożyty, ręce odłamane, ponadto drobne ubytki. Polichromia zniszczona w 75 %. Potrzeby: Impregnacja drewna. Decyzje co do faktury podjąć po zbadaniu. Rzeźbę po konserwacji eksponować”⁵²³.

- W 1973 r. określony jako:

- b)** „Ręce odłamane poniżej łokci, brak podstawy, dolna krawędź alby i stopy odłamane (wykruszenia drewna na skutek zniszczenia go przez owady; odłamane partie włosów (uszkodzenia mechaniczne), liczne otwory po owadach, głębokie pęknięcia drewna zwłaszcza na dalmatyce i na twarzy. Polichromia wraz z gruntem zostały usunięte”⁵²⁴.

- W 1996 r. określony jako:

- a)** „polichromia wtórna”⁵²⁵.

- b)** „brak dłoni, drobne ubytki przy podstawie, polichromia zachowana śladowo”⁵²⁶.

Proweniencja / Historia zabytku

Pochodzenie rzeźb nie jest znane. Najpewniej stanowiły figury z jednej niezachowanej nastawy ołtarzowej. Odnotowane zostały po raz pierwszy odnotowane w 1966 r. w „składzie” klasztoru w Rywałdzie⁵²⁷. W 1967 r. odnotowane jeszcze w haśle na temat kościoła⁵²⁸. W 1971 r. w koncepcji wystawy Kruszelnicka wymienia jedynie rzeźbę diakona⁵²⁹. W 1973 r. Kruszelnicka wspomina rzeźbę św. Diakona jako „obecnie zaginioną”⁵³⁰. W nieznanym

⁵²³ Kornecki 1966 (Rywałd – Diakon); Kornecki 1966b (Rywałd – Madonna).

⁵²⁴ Kruszelnicka 1973 (Diakon).

⁵²⁵ Woźniński 1996, nr kat. 415, s. 609.

⁵²⁶ Tamże.

⁵²⁷ Kornecki 1966 (Rywałd – Diakon); Kornecki 1966b (Rywałd – Madonna).

⁵²⁸ KZSP 11/19, s. 39.

⁵²⁹ AWDI, sygn. 1973/2, Protokół z konferencji uzgadniającej w sprawie wypożyczeń eksponatów na wystawę czasową pt. „Kultura artystyczna Ziemi Chełmińskiej w czasach M. Kopernika”, odbytej w dniu 4 maja 1971 r., s. 2.

⁵³⁰ Flik, Kruszelnicka 1973, s. 83.

okolicznościach rzeźba Diakona trafiła do domu aukcyjnego Desy w Bydgoszczy, gdzie 26 IX 1973 r. została zakupiona przez MOT⁵³¹. Nie są znane losy rzeźby Madonny – Kruszelnicka w tymże roku 1973 wspomina o niej, że znajduje się w klasztorze⁵³². Pierwsza wzmianka o braku rzeźby pochodzi z datowanego na 11 V 2006 r. dopisek z karty ewidencyjnej⁵³³.

Najprawdopodobniej nie pochodzą z Rywałdu, a przynajmniej nie potwierdzają tego nowożytnie wizytacje⁵³⁴. Niewykluczone, że rzeźby pochodzą z Bursztynowa. Rywałd stał się w 1693 r. filią tamtejszego kościoła, który nosił wezwanie św. Wawrzyńca⁵³⁵. Po przeniesieniu parafii do Rywałdu, bursztynowska świątynia podupadała i została rozebrana w r. 1817⁵³⁶. Do rywałdzkiej świątyni przewieziono wówczas m.in. dzwony⁵³⁷. Nie ma na to jednak żadnych przekonujących dowodów.

Datowanie i atrybucja

Datowane były różnie – na 3. ćw.⁵³⁸, 4. ćw.⁵³⁹ XV w., przełom XV i XVI w.⁵⁴⁰, ok. 1520 r.⁵⁴¹ i ogólnie na XVI stulecie⁵⁴². Wozniński zadatował oba zabytki osobno – figurę Madonny na ok. 1500 r., zaś na św. diakona na 1. ćw. XVI wieku⁵⁴³. Według Kruszelnickiej rzeźby o cechach prowincjonalnych wykonane zostały przez mistrza z kręgu toruńskiego warsztatu św. Wolfganga⁵⁴⁴, którego pracownia znajdować się mogła hipotetycznie w Wąbrzeźnie⁵⁴⁵. Zdaniem badaczki ten sam warsztat mógł wykonać figury z Orzechowa, Wielkich Radowisk, Okonina i Łobdowa⁵⁴⁶.

Rzeźby powstały niewątpliwie w bliżej nieznanym, lokalnym warsztacie o silnej odrębności stylistycznej, aktywnym w nieokreślonym miejscu na ziemi chełmińskiej. W ten samej pracowni wykonano figury Madonny i św. Marii Magdaleny z Orzechowa (**nr kat. 67**) oraz najpewniej także niewielkie rzeźby z Linowa (**nr kat. 47**) – zapewne pozostałość dekoracji skrzydeł nastawy ołtarzowej. Na bliskość wspomnianych figur wskazuje przede wszystkim uroda postaci – typ owalnej, wydłużonej twarzy, opracowanie włosów, oraz charakterystyczne wygięcie postaci.

Źródła archiwalne:

AWDI, sygn. 1973/2, Protokół z konferencji uzgadniającej w sprawie wypożyczeń eksponatów na wystawę czasową pt. „Kultura artystyczna Ziemi Chełmińskiej w czasach M. Kopernika”, odbytej w dniu 4 maja 1971 r., s. 2; **ADP, WBCh**, sygn. 85, Rywałd, s. 2.

⁵³¹ **Kruszelnicka 1973 (Diakon).**

⁵³² **Flik, Kruszelnicka 1973**, s. 83.

⁵³³ **Kornecki 1966b (Rywałd – Madonna).**

⁵³⁴ **Vis. 1647 [1900]**, s. 51; **Vis. 1667–1672 [1905]**, s. 749; **ADP, C**, sygn. 33, s. 813.

⁵³⁵ **Diecezja chełmińska 1928**, s. 548, 549.

⁵³⁶ **Tamże**, s. 549.

⁵³⁷ **ADP, WBCh**, sygn. 85, Bursztynowo, s. 1.

⁵³⁸ **KZSP 11/19**, s. 39.

⁵³⁹ **Kornecki 1966 (Rywałd – Diakon); Kornecki 1966b (Rywałd – Madonna).**

⁵⁴⁰ **Kruszelnicka 1973 (Diakon).**

⁵⁴¹ **Flik, Kruszelnicka 1973**, s. 83.

⁵⁴² **ADP, WBCh**, sygn. 85, Rywałd, s. 2.

⁵⁴³ **Wozniński 1996**, nr kat. 414, s. 609; nr kat. 415, s. 609.

⁵⁴⁴ **Flik, Kruszelnicka 1973**, nr kat. 13, s. 82–83; **Kruszelnicka 1973 (Diakon).**

⁵⁴⁵ **Kruszelnicka 1973a**, s. 34.

⁵⁴⁶ **Flik, Kruszelnicka 1973**, nr kat. 13, s. 82–83.

Bibliografia:

Kornecki 1966 (Rywald – Diakon); Kornecki 1966b (Rywald – Madonna); KZSP 11/19, s. 39, il. 136; Kruszelnicka 1973 (Diakon); Flik, Kruszelnicka 1973, s. 83; Wozniński 1996, nr kat. 414, s. 609; nr kat. 415, s. 609.



79b-1. Św. Diakon (Rywald, sanktuarium, ob. MOT), fot. za Kornecki 1966 (Rywald – Diakon)



79b-2. Św. Diakon (Rywałd, sanktuarium, ob. MOT), fot. H. Majczuk 1974, ze zbiorów MOT, kl. 9382



79b–3. Św. Diakon (Rywałd, sanktuarium, ob. MOT), fot. W. Binnebesel, 2020



79a-1. Madonna z Dzieciątkiem (Rywałd, sanktuarium, ob. zaginiona),
fot. za **Kornecki 1966 (Rywałd – Madonna)**

Madonna z Dzieciątkiem, warsztat toruński – tzw. warsztat św. Wolfganga (pracownia mistrza Stenczela?), pocz. XVI w.

Wymiary: 110 × 47 × 20 cm

Lokalizacja: Muzeum Diecezjalnej w Pelplinie (nr inw. 50/I)⁵⁴⁷

Technika wykonania: Rzeźba niemal pełnoplastyczna, opracowana w jednym kawału drewna lipowego⁵⁴⁸, opracowana z trzech stron, z tyłu głęboko drążona, przeznaczona do oglądu frontального. Czubek głowy mocno sfazowany, najpewniej do osadzenia korony. Pierwotny grunt kredowo klejowy z klejem glutynowym⁵⁴⁹. Polichromia temperowa. Zidentyfikowano azuryt, biel ołowiową⁵⁵⁰. Na zewnętrznych krawędziach chmurzastego nimbu widoczne otwory do osadzenia niezachowanych promieni. Na czubku głowy otwór technologiczny o Ø 1,5 cm. Według Kluczajd płaszcz pierwotnie złoty, o niebieskim podbiciu⁵⁵¹.

Opis

Maria ukazana jako młoda niewiasta, o idealizowanej urodzie, długich włosach, trzymająca przed sobą Dzieciątko, wokół której wrzecionowaty chmurzasty nimb. Proporcje ciała, z racji na jej niekompletność trudne do ocenienia, jednak najpewniej lekko zaburzone – głowa zbyt duża. Odziana w długą, dopasowaną w partii stanika, luźną w spódnicy suknię o głębokim, v-kształtnym dekolcie z obszyciem. Przepasana dość wysoko. Na ramiona narzucony obfity płaszcz, spięty pod szyją sznurem.

Upozowana frontalnie w lekkim wykroku – prawa noga zgięta, nieznacznie wysunięta do przodu. Przed sobą, oburącz prezentuje nagie, ruchliwe Dzieciątko. Ukazane diagonalnie, główka po jej lewej stronie, frontalnie. Rączki rozłożone szeroko – lewa trzyma połę płaszcza, prawa pukiel włosów Marii. Lewa poła płaszcza Marii zakrywa niemal całą jej lewą rękę i opada swobodnie tworząc okazały, plastyczny jęzor. Prawa poła przerzucona krańcem na lewą stronę, gdzie przytrzymana pod lewym nadgarstkiem.

Fałdy o rozbudowanych układach, plastyczne, łamane ostro, o wąskich, ostrych grzbietach. Twarz Marii pociągła, nieco pucułowata, o podwójnym podbródku i o wysokim, wypukłym i stosunkowo szerokim czole. Nos krótki, o szerokiej nasadzie. Oczy drobne, osadzone dość szeroko. Powieki nieco podpuchnięte, wykrój wrzecionowaty. Włosy długie, falowane, opadające na plecy, okalające ramiona i pojedynczym puklem na prawą pierś. Opracowane głębokimi, dość gęstymi, ceowatymi nacięciami.

Stan zachowania

Rzeźba niemal całkowicie pozbawiona polichromii, złocen i gruntu. Dolna część rzeźby – na wysokości łydek niezachowana. Brak korony Marii, prawej stopy Dzieciątka, czubka nosa

⁵⁴⁷ Todoroska 1987 (Madonna 2). Według Kluczajd: 40/I (Kluczajd 1993, nr kat. 44, s. 52).

⁵⁴⁸ Sadlej 1984, s. 8.

⁵⁴⁹ Tamże.

⁵⁵⁰ Tamże, s. 9.

⁵⁵¹ Kluczajd 1993, nr kat. 44, s. 52.

i części ust Dzieciątka. Na krawędziach chmurzastej mandorli otaczającej Marii otwory po zapewne niezachowanych promieniach. W dolnej partii, od tyłu, w drążeniu, dorobione dno. Według Ciecholewskiego u Jej stóp, pierwotnie znajdowały się najpewniej dwa aniołki⁵⁵² – co przy stanie zachowania rzeźby jest niemożliwe do zweryfikowania.

- Najwcześniej w poł. XVIII w. – odnowienie rzeźby „w miejsce ubytków oryginalnego gruntu, położono niechlujnie, zamalowując oryginał, warstwę szarej farby spełniającej rolę gruntu. Następnie zamalowano oryginalną polichromię i złocenia grubą nierówno kładzioną warstwą farby temperowej. Resztki złocień płaszcza Madonny przemalowano na czerwono. Azuryt podszewki płaszcza zamieniono na błękit pruski. Nie można stwierdzić czy poprzednie prace konserwatorskie obejmowały elementy snycerki. Na odwrocie rzeźby wykryto dwa zardzewiałe gwoździe i osiem otworów po nich. Gwoździami rzeźba była przytwierdzona do podłoża – są to pozostałości poprzedniej restauracji”⁵⁵³.
- XII 1982–III 1987 – Paweł Sadlej (ASP w Warszawie, praca dyplomowa) – „Mechaniczne oczyszczenie warstwy kurzu i pyłu, zdjęcie przemalowań, oczyszczenie drewna i dezynfekcja, utwardzenie drewna i wyczyszczenie powierzchni, podklejenie dolnej partii tylnej strony rzeźby, wypełnienie otworów po drewnoładach, uzupełnienie ubytków snycerskich, zamontowanie nowych uchwytów do wieszania rzeźby. Retusz farbami akwarelowymi i zabezpieczenie powierzchni woskiem mikrokryształicznym”⁵⁵⁴.
- W 1987 r. określony jako: „po ostatniej konserwacji stan rzeźby bardzo dobry. Braki mechaniczne wcześniejsze: brak części korony Marii, odtrącony czubek noska Dzieciątka i jego prawa stopa, niezachowana dolna partia rzeźby z fragmentami sukni, stopami i postumentem, gloria zachowana tylko fragmentarycznie z prawej strony Marii. Resztki polichromii i złocień minimalne, zabezpieczone przed łuszczeniem”⁵⁵⁵.
- W 1996 r. określony jako: „odcięty dół, śladowo zachowana polichromia”⁵⁵⁶.
- II–III 2004 – Tatiana Srokowska (Gdańsk) – oczyszczenie z zabrudzeń powierzchniowych, impregnacja (Paraloid B-72)⁵⁵⁷.

Proweniencja / Historia zabytku:

Rzeźba pierwotnie zapewne stanowiła centralny element nastawy ołtarzowej. Niewykluczone, że jak zasugerował Ciecholewski, pierwotnie u stóp Marii znajdowała się para aniołów⁵⁵⁸. Pochodzenie nie jest rzeźby nie jest znane – obecności podobnego wizerunku w kościele nie potwierdzają żadne nowożytnie wizytacje⁵⁵⁹. Figura została znaleziona dopiero w 1957 r. w „rupieciarni”⁵⁶⁰ znajdującej się według Ciecholewskiego przy plebanii⁵⁶¹, zdaniem

⁵⁵² Ciecholewski 1983, s. 319.

⁵⁵³ Sadlej 1984, s. 6.

⁵⁵⁴ Todoroska 1987 (Madonna 2).

⁵⁵⁵ Tamże.

⁵⁵⁶ Woźniński 1996, nr kat. 416, s. 609.

⁵⁵⁷ Todoroska 1987 (Madonna 2).

⁵⁵⁸ Ciecholewski 1983, s. 319.

⁵⁵⁹ Vis. 1647 [1900], s. 89; Vis. 1667–1672 [1903], 381; ADP, C, sygn. 33, s. 428.

⁵⁶⁰ Todoroska 1987 (Madonna 2).

⁵⁶¹ Ciecholewski 2000, s. 96.

Wozińskiego zaś przy kościele⁵⁶². W bliżej nieznanym czasie przekazano jako depozyt do MDP⁵⁶³, według Krużyńskiej wraz z rzeźbą Chrystusa Salvatora⁵⁶⁴.

Datowanie i atrybucja

Rzeźba datowana na 1. poł. XV w.⁵⁶⁵, ok. 1500 r.⁵⁶⁶, ok. 1510–1515 r.⁵⁶⁷, ok. 1510–1520 r.⁵⁶⁸, 1. ćw. XVI w.⁵⁶⁹, 1. poł. XVI stulecia⁵⁷⁰. Saldej uznał ją za dzieło pomorskie⁵⁷¹, co przyjęła ze znakiem zapytania Todoroska⁵⁷². Z toruńską wytwórczością połączył ją Ciecholewski, wskazując na analogie w rzeźbie Madonny z Wągrowca⁵⁷³, co przyjęto w literaturze⁵⁷⁴.

Wysokiej klasy rzeźba ma niekwestionowalne analogie na gruncie toruńskim – rzeźby św. Barbary z Barbarki (**nr kat. 1**), Madonny z Wągrowca (**nr kat. 104**) i św. niewiast z Papowa Toruńskiego (**nr kat. 71**). Najbliższa wydaje się pod względem upozowania, układu szat do rzeźby ze Skarlina (**nr kat. 81**), która powtarza m.in. rzadko spotykany na tym gruncie motyw spięcia płaszcza pod szyją spiralnie skręconym sznurkiem.

Źródła archiwalne:

Brak.

Bibliografia:

Sadlej 1984, s. 1; Todoroska 1987 (*Madonna 2*); Ciecholewski 1983, s. 319; Kluczwajd 1993, nr kat. 44, s. 52, il. 44; Pasierb 1993, s. 101; Krużyńska 1994 [11], s. 19; Woziński 1996, s. 295; nr kat. 416, s. 609, il. 407; Ciecholewski 2000, s. 96; Błazejewska 2005, s. 67; Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023a, s. 21.

⁵⁶² Woziński 1996, nr kat. 416, s. 609.

⁵⁶³ Todoroska 1987 (*Madonna 2*).

⁵⁶⁴ Krużyńska 1994 [11], s. 19. Ta ostatnia rzeźba pochodzi z Kazanicy i obecnie uchodzi za zaginioną.

⁵⁶⁵ Krużyńska 1994 [11], s. 19; Dekanat lubawski 1994, s. 80.

⁵⁶⁶ Ciecholewski 2000, s. 96.

⁵⁶⁷ Woziński 1996, nr kat. 416, s. 609.

⁵⁶⁸ Kluczwajd 1993, nr kat. 44, s. 52.

⁵⁶⁹ Sadlej 1984, s. 1;

⁵⁷⁰ Todoroska 1987 (*Madonna 2*).

⁵⁷¹ Sadlej 1984, s. 1.

⁵⁷² Todoroska 1987 (*Madonna 2*).

⁵⁷³ Ciecholewski 1983, s. 319: „o identycznym schemacie kompozycyjnym”, jednak rzeźba samplawska mniej wdzięczna, bardziej prowincjonalna.

⁵⁷⁴ Kluczwajd 1993, nr kat. 44, s. 52: naśladownictwo rzeźby z Wągrowca; pośredni związek z Madonną z Fromborka; Pasierb 1993, s. 101; Woziński 1996, s. 295; nr kat. 416, s. 609: bliska rzeźbie Madonny z Wągrowca, zapewne ten sam warsztat też wykonał rzeźby z Barbarki, Papowa Toruńskiego i Radoszek; Ciecholewski 2000, s. 96.



80-1. Madonna z Dzieciątkiem (Samplawa, k. św. Bartłomieja, ob. MDP) – przed pracami konserwatorskimi, fot. ze zbiorów MDP



80–2. Madonna z Dzieciątkiem (Samplawa, k. św. Bartłomieja, ob. MDP), fot. M. Todorowski za **Todoroska** 1987 (**Madonna 2**)



80–3. Madonna z Dzieciątkiem (Samplawa, k. św. Bartłomieja, ob. MDP), fot. W. Górski 1993 (?), ze zbiorów Archiwum UMK Spis 17/4 strona lewa – rząd 1; ta sama fotografia w zbiorach Fototeki Wydziału Sztuk UMK, sygn. 1794



80-4. Madonna z Dzieciątkiem (Samplawa, k. św. Bartłomieja, ob. MDP), fot. Z. Smoliński 1993, ze zbiorów MOT, kl. 43782



80–5. Madonna z Dzieciątkiem (Samplawa, k. św. Bartłomieja, ob. MDP), fot. W. Binnebesel, 2022

SKARLIN (pow. nowomiejski)

Kościół par. pw. św. Bartłomieja

Madonna z Dzieciątkiem, warsztat toruński – tzw. warsztat św. Wolfganga (pracownia mistrza Stenczela?), pocz. XVI w. (?)**Wymiary:** 100 × 34 × 29,5 cm**Lokalizacja:** Kościół par. pw. św. Bartłomieja w Skarlinie – na strefie cokołowej bocznej nastawie ołtarzowej (pd.)**Technika wykonania:** Rzeźba snycerska, pełnoplastyczna, opracowana z trzech tron, z tyłu płasko ścięta. Polichromowana i złocenia nie były badane. Na czubku głowy duży otwór technologiczny o nieregularnym obrysie (uszkodzony?) o Ø ok. 2 cm.**Opis**

Maria ukazana jako młodzieńcza, ukoronowana niewiasta, o idealizowanej urodzie, długich włosach, z wtórnym Dzieciątkiem na lewej ręce, z sierpem księżycy u stóp. Proporcje ciała lekko zaburzone – głowa zbyt duża. Posadowiona na sześciociennej, nieregularnej, niskiej, zielonej plincie. Odziana w długą, wykładającą się na plincie, dopasowaną w partii stanika, luźną w spódnicy błękitną suknię o długich rękawach, odsłaniającą czubek prawego buta. Dekolt płytki, opracowany złota bortą. Przepasana wysoko, pod biustem – pasek skośnie opada z prawego boku ku dołowi. Na ramiona narzucony obfity, złoty płaszcz, pod szyją spięty sznurem. Na głowie niski diadem.

Upozowana frontalnie w lekkim esowatym kontrapoście – prawa noga zgięta w kolanie balansująca, wystawiona do przodu; głowa przechylona nieznacznie na prawo. Na lewej zgiętej w łokciu ręce zasiada wysoko wzniesione, ruchliwe, drobne, ukoronowane Dzieciątko z metalowym berłem w lewej rączce. Odziane w przepaskę biodrową, ukazane niemal całkowicie lewym profilem do odbiorcy. Główna nieco odchylona do tyłu, ustawiona półprofilem. W prawej zgiętej w łokciu i wyciągniętej przed siebie ręce berło (wtórne). Prawa poła płaszcza przerzucona na drugą stronę, gdzie podtrzymana pod przedramieniem, spod którego opada wydatnym jęzorem. Lewa poła opada z lewego przedramienia.

Fałdy plastyczne, głębokie, łamane ostro, o stosunkowo wąskich grzbietach. Twarz Marii owalna, pociągła, o wysokim czole, prostym nosie i podwójnym podbródku; oczy duże, lewe osadzone nieco wyżej – szczelina między powiekami o wykroju migdałowatym. Usta drobne, kształtne. Włosy ciemnobrązowe, opadające na plecy okalając ramiona, jednym pasmem opadają na prawy bark. Opracowane głębokimi, dość szerokimi meandrującymi nacięciami.

Stan zachowania

Odbiór rzeźby znacznie utrudniony przez grube przemalowania i przezłocenia. Brak fleuronów na diademie Marii. Postać Dzieciata, korony Marii i Dzieciątka oraz metalowe (późnobarokowe?) berła, prawa dłoń Madonny wtórne.

- 1912 r. – Poznań – prace renowacyjne – usunięto wszystkie warstwy technologiczne i położono nowe⁵⁷⁵.
- 1969 r. – A. Rechowicz (Gdańsk-Oliwa) – prace wówczas prowadzono przy trzech nastawach ołtarzowych, ambonie i chrzcielnicy – niewykluczone, że i rzeźby na ołtarzach. Złocenia dobrze zachowane w 50/60% – zachowano je, polichromię wtórną ściągnięto, odtworzono pierwotną kolorystykę na podstawie śladowych, zachowanych fragmentów. Dezynsekcja drewna. Impregnacja. W przypadku ołtarzy bocznych stwierdzono znaczniejsze zniszczenia w górnej partii. „Figury wymagały dużego nasycenia”⁵⁷⁶.

Proweniencja / Historia zabytku

Pochodzenie rzeźby nie jest pewne. Nowożytnie wizytacje we wnętrzu świątyni odnotowują ołtarz poświęcony NMP – na przełomie l. 60. i 70. XVII w.⁵⁷⁷, w r. 1681 i 1697 zawierał inskrypcję: „Venide Libano Amica mea Veni de Libano”⁵⁷⁸. W 1697 r. wzmiankowany jest również jakiś wizerunek (*imago*), który został pozłożony i odnowiony na koszt kościoła⁵⁷⁹. W 1706 r. od południa ponownie odnotowana nastawa NMP zawierająca elegancką rzeźbą, odnowiona w 1696 roku⁵⁸⁰. Ostatni raz odnotowana po 1724 roku⁵⁸¹. W poł. XVIII w. wzmiankowane są już nowe nastawy (te obecne). Odnotowano jednak rzeźbę do noszenia – feretron, z wyobrażeniem Marii z Dzieciątkiem, który był ozdobiony srebrnymi koronami oraz berłem⁵⁸². Pod koniec XVIII stulecia ponownie wzmiankowany jest feretron z dawną rzeźbą NMP⁵⁸³, udekorowaną aplikowanymi koronami⁵⁸⁴.

Stanowiła najpewniej element nastawy ołtarzowej. W kościele wzmiankowana dopiero w 1954 r. na bocznym ołtarzu NMP – zatem w tym samym miejscu jak obecnie⁵⁸⁵. W 1971 r. rozważana jako możliwy eksponat na wystawę *Kultura artystyczna...* (MOT, 1973 r.), jednak nie uzyskano zgody Kurii z racji na „otoczenie tych obiektów specjalnym kultem, względnie z powodu ich złego stanu zachowania”⁵⁸⁶.

⁵⁷⁵ Rechowicz 1969, s. 1.

⁵⁷⁶ Tamże, s. 3

⁵⁷⁷ Vis. 1667–1672 [1904], s. 466–467: „Fons clausus ante altare B.V. in proximo ambonae locatus”.

⁵⁷⁸ ADP, C, sygn. 22, k. 61r: „2dum Altare Bssmae Virginis Mariae non consinatum cum inscriptioni appes... Veni de Libano Amica mea veni de Libano”; k. 98r „Secundum altare Beatissimae Virginis Mariae non consecratum cum inscriptione: Venide Libano Amica mea Veni de Libano”.

⁵⁷⁹ Tamże, k. 98r: „Imbutum imago B.V.M. deaurata et renovata sumptu Ecclesiae”.

⁵⁸⁰ ADP, C, sygn. 33, s. 506: „Altare item ad partem meridionalem BVM elegantius Imago sculpta decens in Anno 1696 impensis Ecclesiae reparatum et renovatum”.

⁵⁸¹ AADDT, ATCh, sygn. 143, s. 218: „Altare 2dum BVM. Artis quidem sculptoriae, sed simplicius”.

⁵⁸² ADP, C, sygn. 54, s. 632: „Imago portatilis B.M.V. ab una ab Altera S. Bartholomei cum velis sericeit”, „In statua Bmae et Infantuli Iesu duae Coronae et sceptrum argenteum”.

⁵⁸³ ADP, C, sygn. 69, k. 90r: „Imagines portatiles [...], veteris una BVMariae”.

⁵⁸⁴ Tamże, k.91r: „In portatili Imagine Corona B.V.M. argentae, et in capite parvuli Jesu”.

⁵⁸⁵ KZSP NML 1954, s. 69.

⁵⁸⁶ AWDI, sygn. 1973/2, Protokół z konferencji uzgadniającej w sprawie wypożyczeń eksponatów na wystawę czasową pt. „Kultura artystyczna Ziemi Chełmińskiej w czasach M. Kopernika”, odbytej w dniu 4 maja 1971 r., s. 7.

Datowanie i atrybucja

Rzeźba nierozpoznana. Datowana na pocz. XVI w.⁵⁸⁷, a nawet pocz. XVII wieku⁵⁸⁸ – jednocześnie nazywana rzeźbą późnogotycką⁵⁸⁹.

Odbiór figury znacznie utrudniony przez grube warstwy szpecących przemaalowań. Figura stanowi dobrej klasy przykład toruńskiej produkcji. Do najbliższych analogii zaliczyć należy rzeźbę z Samplawy (**nr kat. 80**), która powtarza m.in. rzadko spotykany na tym gruncie motyw spięcia płaszcza pod szyją spiralnie skręconym sznurkiem – podobnie jeszcze rzeźba z Barbarki (**nr kat. 1**).

Źródła archiwalne:

Vis. 1667–1672 [1904], s. 466–467; **ADP, C**, sygn. 22, k. 61r, 98r; **ADP, C**, sygn. 33, s. 506; **AADDT, ATCh**, sygn. 143, s. 218; **ADP, C**, sygn. 54, s. 632; **ADP, C**, sygn. 69, k. 90r, 91r; **AWDI**, sygn. 1973/2, Protokół z konferencji uzgadniającej w sprawie wypożyczeń eksponatów na wystawę czasową pt. „Kultura artystyczna Ziemi Chełmińskiej w czasach M. Kopernika”, odbytej w dniu 4 maja 1971 r., s. 7; **ADP, WBCh**, sygn. 77, Skarlin, s. 3.

Bibliografia:

KZSP NML 1954, s. 69; **Rechewicz 1969**, zapewne wzm.; **Dek. nowomiejski 1999**, il. na s. 107; **25 lat diecezji 2017**, s. 324; **Kościół diecezji toruńskiej [3]**, s. 156.

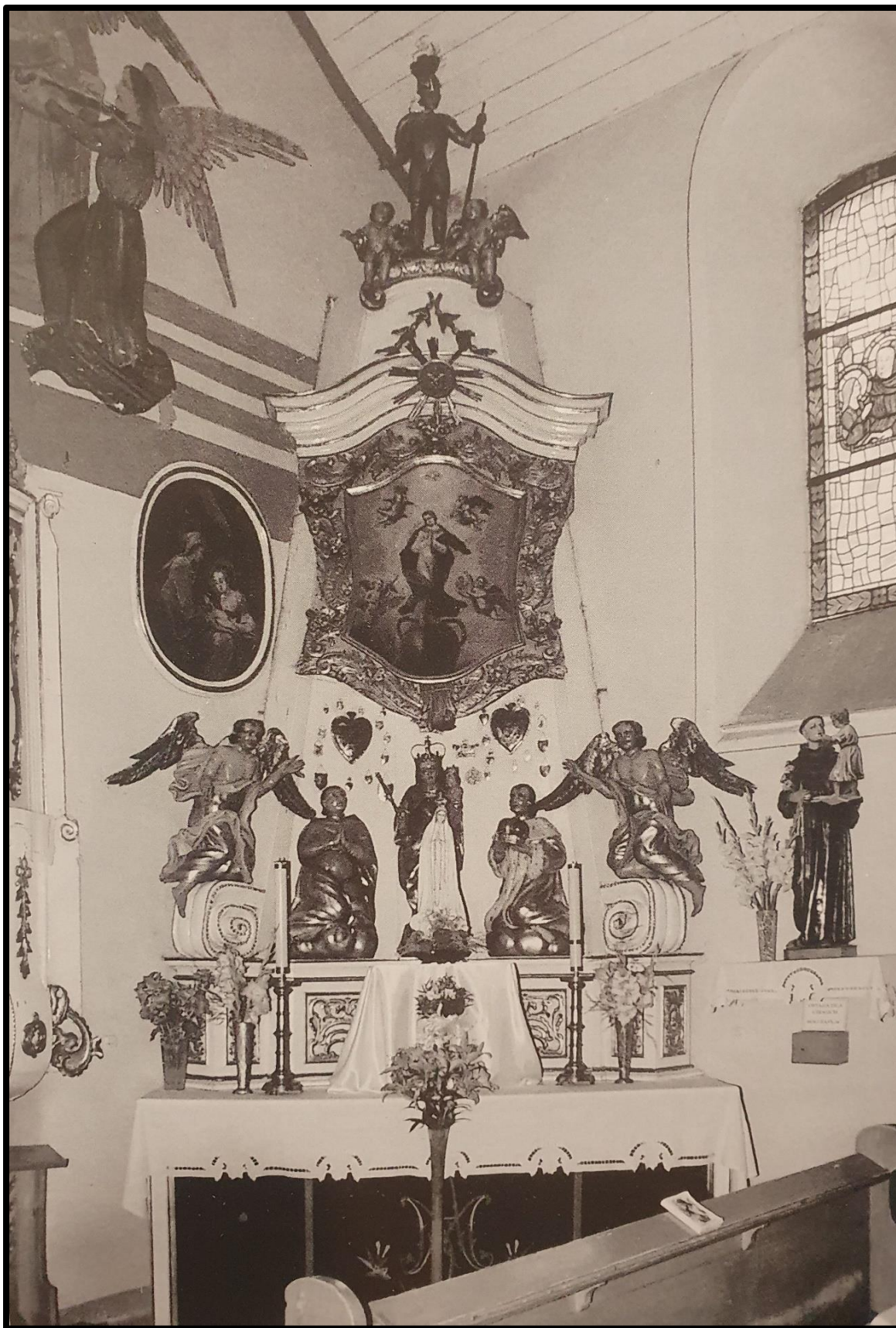
⁵⁸⁷ **KZSP NML 1954**, s. 69.

⁵⁸⁸ **Dek. nowomiejski 1999**, il. na s. 107; **25 lat diecezji 2017**, s. 324.

⁵⁸⁹ **Kościół diecezji toruńskiej [3]**, s. 156.



81-1. Ołtarz boczny prawy (pd.) (Skarlin, k. św. Bartłomieja) – po pracach konserwatorskich, fot. b. a. 1969, ze zbiorów Wydziału Konserwacji Zabytków Kościelnych Kurii Toruńskiej



81–2. Ołtarz boczny prawy (pd.) (Skarlin, k. św. Bartłomieja) – fot. P. Kriesel przed 1999
za **Dek. nowomiejski 1999**, il. na s. 107



81–3. Madonna z Dzieciątkiem (Skarlin, k. św. Bartłomieja), fot. W. Binnebesel, 2023

Chrystus Zmartwychwstały, nieznaną warsztat lokalny, 1. poł. XVI w. (?)**Wymiary:** 68 × 21 × 11 cm**Lokalizacja:** Muzeum Diecezjalne w Toruniu

Technika wykonania: Rzeźba snycerska, pełnoplastyczna, opracowana z wszystkich stron. Powyżej czoła, widoczny klinowaty flek. Na czubku głowy widoczny zarys słabo czytelny otworu technologicznego (?) o kształcie migdałowatym – wymiary 1,3 × 0,6 cm.

Opis

Chrystus ukazany jako dojrzały, brodaty mężczyzna z długimi włosami. Proporcje ciała mocno zaburzone – głowa zbyt duża, wyciągnięta, osadzona na długiej szyi, korpus krótki, drobny, ramiona wąskie, ręce zbyt długie, nogi chude. Posadowiony na wtórnej, niskiej, prostokątnej deseczce. Na ramionach luźny, obszerny zszarzały płaszcz z niebieskim podbiciem, spięty na piersi małą, czwórlistną monilą, którego prawa poła obszerniejsza.

Upozowany frontalnie, prosto, sztywno. Prawa ręka, zgięta w łokciu wzniesiona na wysokość obojczyków – dłoń w geście błogosławieństwa. Lewa ręka zgięta w łokciu pod kątem prostym, wyciągnięta do przodu.

Prawa poła płaszcza przerzucona na lewą stronę – przez lewe przedramię. Lewa poła opada prosto ku dołowi. Fałdy zróżnicowane, łamane miękko oraz ostro, o wąskich grzbietach. Włosy falowane, brązowe, opadające na plecy i okalające ramiona. Ich blokowy kształt opracowany na powierzchni meandrującymi nacięciami. Broda krótka, opracowana wraz z wąsami rzeźbiarsko. Twarz pociągła, owalna o zdziwionym, naiwnym wyrazie. Czoło niskie. Oczy bardzo duże, osadzono wysoko i szeroko, o wykroju migdałowatym. Nos długi, wąski, prosty. Usta rozchylone. Na dłoniach, stopach oraz prawym boku widoczne ślady po Męce opracowane malarsko – w boku opracowana rzeźbiarsko.

Stan zachowania

Zły – złocenia zachowane śladowo, polichromia wtórna, liczne spękania i odspojenia warstw technologicznych, brak chorągwi z lewej ręki oraz palców lewej stopy, plinta wtórna.

- 1969 r. – A. Rechevicz (Gdańsk – Oliwa) – prace konserwatorskie – dezynsekcja, impregnacja, oczyszczenie, zdjęcie przemalowań „z brązu złotego”, wykonano punktowanie i pokryto woskiem „na toluenie”. Złocenie zostało wypunktowane. „Karnacja po zdjęciu przemalunku zapunktowana”⁵⁹⁰.

Proweniencja / Historia zabytku

Pochodzenie rzeźby nie jest pewne. W 1954 r. w murowanej po 1945 r. kapliczce przy drodze prowadzącej „do Adriana”, we wnęce, odnotowana jest bliżej nieznana „figura

⁵⁹⁰ Rechevicz 1969, s. 3.

Chrystusa Zmartwychwstałego gotycka, pocz. w. XV, krzyż uzupełniany, przemalowana⁵⁹¹. Nie można wykluczyć, że jest tożsama z omawianym zabytkiem. Przed 1969 r. znajdowała się za ołtarzem, gdzie ją znaleziono podczas prac konserwatorskich i umieszczono na zaplecku ambony⁵⁹². W 2001 r. przekazana w depozyt diecezjalnemu konserwatorowi zabytków „z przeznaczeniem ich konserwacji i umiejscowienia w przyszłości danych rzeźb w Muzeum Diecezjalnym”⁵⁹³.

Datowanie i atrybucja

Datowana na pocz. XV w.⁵⁹⁴ i XVII stulecie⁵⁹⁵.

Rzeźba o wyraźnych cechach rzeźby prowincjonalnej (zludowiałej), bazującej na wzorcach późnogotyckich XV stulecia.

Źródła archiwalne:

WKZK, Skarlin, Zaświadczenie wystawione przez Diecezjalnego Konserwatora Zabytków z dn. 26 VI 2001.

Bibliografia:

KZSP NML 1954, s. 70; Rechewicz 1969, s. 3.

⁵⁹¹ KZSP NML 1954, s. 70.

⁵⁹² Rechewicz 1969, s. 3.

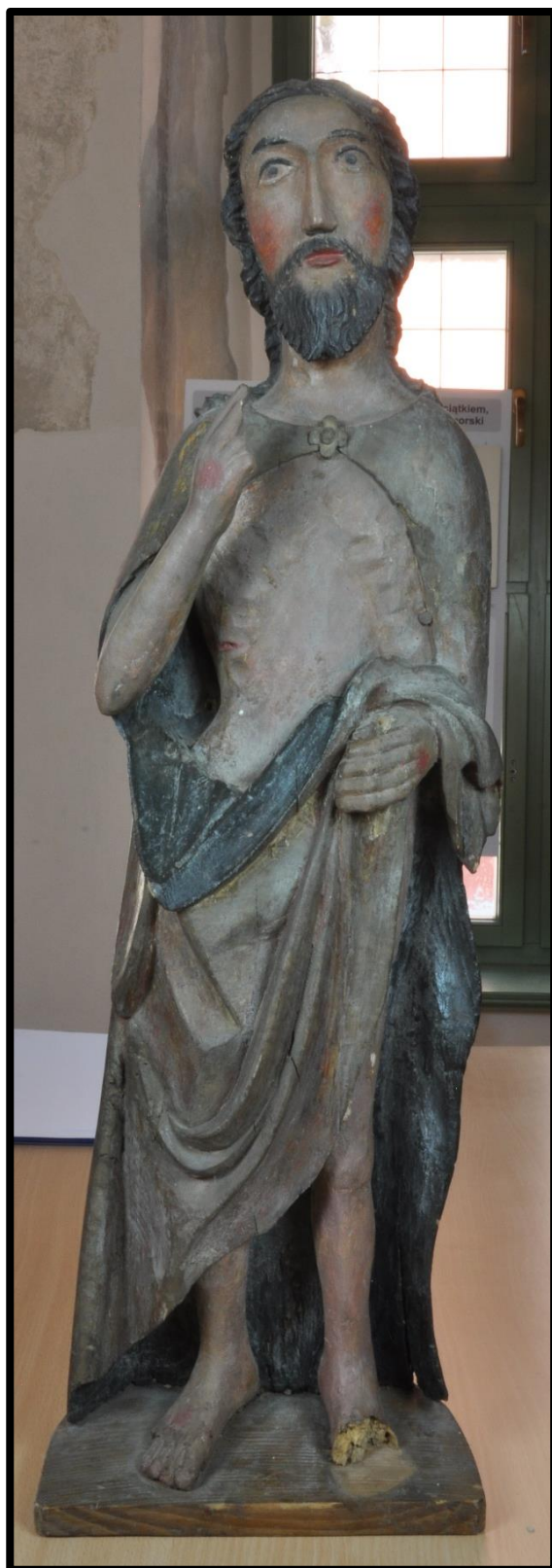
⁵⁹³ WKZK, Skarlin, Zaświadczenie wystawione przez Diecezjalnego Konserwatora Zabytków z dn. 26 VI 2001.

⁵⁹⁴ KZSP NML 1954, s. 70.

⁵⁹⁵ WKZK, Skarlin, Zaświadczenie wystawione przez Diecezjalnego Konserwatora Zabytków z dn. 26 VI 2001.



82-1. Ambona (Skarlin, k. św. Bartłomieja) – po pracach konserwatorskich, fot. b. a. 1969, ze zbiorów Wydziału Konserwacji Zabytków Kościelnych Kurii Toruńskiej



82-2. Chrystus Zmartwychwstały (Skarlin, k. św. Bartłomieja, ob. MDT), fot. W. Binnebesel, 2021

Madonna z Dzieciątkiem, warsztat toruński (?) – tzw. warsztat św. Wolfganga (pracownia mistrza Stenczela?), k. XV w.

Wymiary: 102 × 35 × 24 cm

Lokalizacja: Kościół par. pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Świerczynkach – umieszczona w centrum korpusu nastawy głównego ołtarza

Technika wykonania: Rzeźba snycerska, pełnoplastyczna o zwartej bryle, opracowana z trzech stron, z tyłu drażona, przeznaczona do oglądu frontalnego. Wykonana z „drewna owocowego”, miejscami przeklejona płótnem⁵⁹⁶. Grunt kredowo-klejowy, polichromia temperowa, złocenia i srebrzenia na cienkim bolusie⁵⁹⁷. Na czubku głowy okrągły otwór technologiczny o Ø 1 cm. Drewno i polichromia nie były badane.

Opis

Maria ukazana w typie *Regina Coeli*, jako młoda niewiasta, o idealizowanej urodzie, długich włosach, z prezentowanym przed sobą Dzieciątkiem. U jej stóp srebrny sierp księżycy oraz dwa flankujące, małe złotowłose anioły w zielonych albach, podtrzymujące płaszcz Madonny. Proporcje ciała zaburzone – duża głowa osadzona na długiej, wąskiej szyi, wąskie biodra, kolano nisko. Odziana w długą, dopasowaną w partii stanika, luźną w spódnicy czerwoną suknię o długich rękawach, przepasaną wysoko pod biustem złotym paskiem. Płytki, półkolisty dekolty wykończony złożoną bortą. Luźne rękawy zakończone złotym obszyciem, podbicie zielone. Na ramiona narzucony obfity, błękitny płaszcz w złote gwiazdy, z szeroką, złożoną bortą; podbicie granatowe. Spięty na piersi.

Upozowana frontalnie, w mocnym, esowatym kontrapoście – prawa noga balansująca; korpus wygięty w jej prawą stronę, głowa pochylona w lewo. Oburącz przed sobą – prawą ręką od dołu, lewą przy lewym boku, lekko po lewej stronie prezentuje nagie, pucułowate Dzieciątko. Upozowane półprofilem do odbiorcy, ruchliwe, siedzące, ze skrzyżowanymi nóżkami; prawa rączka wzniesiona w stronę matczynej piersi, lewa skierowana w dół; spojrzenie skierowane w dół. Buźka okrągła, z krótkimi, złotymi włosami uformowanymi w pojedyncze pukle. Prawa poła płaszcza opada z prawego ramienia. Lewa poła opada nisko obszerną niecką, następnie podebrana prawą ręką, z której zwisa wywinięty, długi jęzor.

Fałdy głębokie, plastyczne, łamane ostro. Włosy długie, opadające na plecy oraz pojedynczym pasmem na prawe ramię. Opracowane jedynie powierzchniowo, szerokimi meandrującymi oraz ceowatymi nacięciami. Twarz Marii owalna, o wypukłym, wysokim czole, krótkim nosie, podwójnym podbródku i niskiej ekspresji. Oczy o migdałowatym wykroju, zewnętrznymi kącikami skierowanymi ku górze, usta drobne. Na głowie złota opaska.

⁵⁹⁶ Horwatt-Baniewicz 2011.

⁵⁹⁷ Tamże.

Stan zachowania

Dobry – obiekt zakurzony, kolorystyka polichromii nie przekonuje. Skrzydła aniołów wtórne. Według Kruszelnickiej, pierwotnie, w lewej ręczce Dzieciątko trzymało jabłko⁵⁹⁸.

- 1872 r. – Józef Pietkiewicz z Torunia z inicjatywy Antoniego Frosła – ściągnięto wówczas sukienkę, przemalowano rzeźbę „w oryginalnym kolorze”⁵⁹⁹.
- XX w. – nieprofesjonalne usunięcie przemalowań i oryginalnych warstw z partii niezasłoniętych sukienką – nowy grunt i polichromia⁶⁰⁰.
- 1958 r.⁶⁰¹ – PP PKZ w Toruniu (kierownik zespołu H. Drązkowski) – prace konserwatorskie przy głównym ołtarzu – oczyszczenie, nasączenie żywicą epoksydową, uzupełnienie ubytków warstwy malarskiej i złocień⁶⁰².
- W l. 60. XX w. opisana jako przemalowana⁶⁰³.
- W 1984 r. określony jako: dobry⁶⁰⁴.
- W 1973 r. określony jako: polichromia wtórna, ludowa. Jezusek trzymał pierwotnie zapewne w lewej dłoni jabłko⁶⁰⁵.
- W 1996 r. określony jako: „pokryta srebrną sukienką, partie szat przerzeźbione”⁶⁰⁶.
- W 2011 r. określony jako: drewno – „dobrze zachowane – jedynie nadłamania mechaniczne przy dopasowywaniu srebrnej sukienki”; grunt – „oryginalne zachowane tylko na powierzchniach zakrytych sukienką srebrną, wtórne grubsze o dobrej przyczepności na powierzchni karnacji”; polichromia – „pierwotna [...] zachowana we fragmentach pod srebrną sukienką, przemalowana, poza sukienką (która nie była zdejmowana od 1872 r.) pierwotna mechanicznie zdarta. Karnacje więc całkowicie pozbawione były pierwotnej polichromii (niewielkie ślady w okolicach żrenic i fragmentów ciała Jezusa)”; złocenia – „pierwotne [...] były na płaszczu dość dobrze zachowane, widoczne na gwiazdach Matki Boskiej ale na obrzeżu – na włosach i opasce wokół płaszcza utrzymały się tylko w bardzo małych fragmentach, jednak na tyle, że istniała możliwość odtworzenia”⁶⁰⁷.
- VI–X 2011 r. – Hanna Horwatt-Baniewicz (Toruń) – ściągnięcie srebrnych sukienek⁶⁰⁸, impregnacja, dezynfekcja drewna, usunięcie wtórnych polichromii (trzech warstw⁶⁰⁹) i złocień; uzupełniania gruntu; scalenia polichromii, nowe złocenia.

Proweniencja / Historia zabytku

Najprawdopodobniej rzeźba stanowiła oryginalny element późnogotyckiego wyposażenia kościoła⁶¹⁰. We wszystkich znanych autorowi nowożytnych wizytacjach

⁵⁹⁸ Kruszelnicka 1973b, s. 65.

⁵⁹⁹ Horwatt-Baniewicz 2011, pod srebrną sukienką w 2011 r. znaleziono fragment gazety z 1865.

⁶⁰⁰ Tamże.

⁶⁰¹ Według Horwatt-Baniewicz 2011, prace konserwatorskie miały trwać w l. 60.–70. XX w.

⁶⁰² Morawska 1973, s. 25 – punkt 494.

⁶⁰³ Rymaszewski (Świerczynki – Madonna).

⁶⁰⁴ Dettlaff 1984 (Świerczynki – Madonna).

⁶⁰⁵ Kruszelnicka 1973b, s. 65.

⁶⁰⁶ Woźniński 1996, nr kat. 448, s. 622.

⁶⁰⁷ Horwatt-Baniewicz 2011.

⁶⁰⁸ „Ze względu na stan zachowania gotyckiej oryginalnej polichromii komisja kurialna ustaliła pozostawienie rzeźby bez srebrnej koszulki”.

⁶⁰⁹ Chociaż ze stratygrafii wynika, że rzeźbę przegruntowano i przemalowano jedynie raz i to [sic!] ok. 1990 r. (Horwatt-Baniewicz 2011).

⁶¹⁰ Jak już to zasugerowali Kruszelnicka (Kruszelnicka 1973b, s. 65) i Raczkowscy (Jakubek-Raczkowska,

wzmiankowana jest w głównej nastawie ołtarzowej. Pierwsza wzmianka, którą można wiązać z zabytkiem, pochodzi z l. 60./70. XVII w. – znajdowała się wówczas w retabulum głównego ołtarza, jak zasugerowali Raczkowscy, zapewne manierystycznym⁶¹¹. Musiał wówczas cieszyć się kultem – znajdowały się w świątyni różne ozdoby (*ornamenta*) – zapewne szaty dla wizerunku⁶¹². Odnotowana ponownie w 1700⁶¹³ i 1706 r.⁶¹⁴ – w nowym ołtarzu (zapewne obecnym) wraz z dokładniejszym opisem szat przeznaczonych dla rzeźby – wówczas już zapewne pokryta srebrną sukienką. Od 1706 r. odnotowywano srebrną koronę na głowie Marii⁶¹⁵. W dekrecie powizytacyjnym z czasów bp. Kretkowskiego wspomniana jest nowa srebrna sukienka⁶¹⁶, opisana dość szczegółowo, wraz z zespołem wotów w poł. XVIII wieku⁶¹⁷, następnie pod k. tegoż stulecia⁶¹⁸.

Datowanie i atrybucja

Datowana różnie – na XIV w.⁶¹⁹, ogólnie na XV w.⁶²⁰, 1. poł. XV w.⁶²¹, 3. ćw. XV w.⁶²², k. XV w.⁶²³, ok. 1500 r.⁶²⁴, pocz. XVI wieku⁶²⁵. Autorzy KZSP uznali ją za bliską grupie Ukrzyżowania, reliefem Złożenia do Grobu z Chełmży, rzeźbom *Pietas Domini* ze Świerczynek, Madonnom z Dzieciątkiem z Grzywny i Chełmży, św. zakonnika z Gostkowa⁶²⁶. Kruszelnicka przyjęła, że świerczyńska rzeźba naśladuje kompozycję figury Madonny z

Raczkowski 2013b, s. 110).

⁶¹¹ Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2013b, s. 110: „Structura totius altaris Tiliciano tempore” (*Visitationes 1667–1672 [1903]*, s. 241).

⁶¹² *Visitationes 1667–1672 [1903]*, s. 241: „Altare maius cancellis munitum, bino graduum assurgit accessu. B. V. statuam, non invenuste sculptam, exponit”; s. 244: „Ornamenta imaginum B. M. V.”.

⁶¹³ ADP, C, sygn. 32, k. 22 r: „Altare majus totum denovo structum pictum et ornatum auro. Ornamenta pro ornanda Statua BMVirginis in maiori Altari sita seu vetes in instar vestium erant 6 serici et coloris varii, sed quia deauratae de novo statuatae min... Onramenti dare cisae, ideo alia uti gramines et miridis coloris vestes pro columna ad casulam de materia nędza dicta restauratam”.

⁶¹⁴ ADP, C, sygn. 33, s. 272: „Ornamenta pro ornanda statuatae B. Mariae in maiori altari sita seu vestes et iristar vestium sunt imo erant potius numer 6 erantque serici et coloris varii, sed quia deauratas de novo statuatis memoratis minus ornamenta dare sunt”.

⁶¹⁵ Tamże, s. 278: „Item accessit Corona argentea Statuatae B. Mariae in maiori altari”; AADDT, ATCh, sygn. 143, s. 73: „I korona na głowie Marii”; s.80: „Item accessit corona argentea statuatae B Mariae in maiori Altari”.

⁶¹⁶ ADP, C, sygn. 38, k. 38v: „ab intra Altarium decorem, augmentum argenteriae et novum ornamentum imaginis BVM vestimenti ejusdem argenterii”.

⁶¹⁷ Tamże, sygn. 54, s. 437: „Vestis argentea pro statuata Bmae Ve Mariae in maiori Altari, Statuam JESU manibus gestantis. Duae Coronae argenteae, infra Coronam Bmae Velum argenteum, vestis Floribus deauratis distincta sub Pedibus Bmae Luna argentea. Vota argentea in maiori Altari sex, septimum verovotum argenterum in quo Effigies Crucifixi celebrantibus Missae Sacrificia expenendum”.

⁶¹⁸ APT, AMT II, sygn. X 15, (1786) k. 99r: „In Altari hoc Statua Bssmae Virginis Mariae, in Tabula operiente hane statuam Imago picta Bssmae Virginis Mariae”, k. 99v (opis szat); ADP, C, sygn. 68, k. 385v: „Primum Altare majus, in quo statuata sculpta Beatissimae Mariae Virginis cum Parvulo Jesu habens vestem argenteam florisatam sparsim deauratam cum duabus coronis deauratas”; k. 533r „In Altari hoc statuata Beassmae V Mariae”; k. 533v: „Vestis argentea ex tenui lamina in statuata Beatissimae V Mariae in Altari maiori, Sub Pedibus Bssmae Luna argentea, ad Collum Ejus[...] statuata velum argenteum. Coronae argentea super capita Iesu et Mariae rudibus sapillis Bohemicis exornatae ae deauratae nro 2. Vestis Parva argentea d Parvulum Iesum nro 1. Corolla parva argentea deaurata ad luput Parvuli Iesu Ejus[...] altaris Nro 1”.

⁶¹⁹ Horwatt-Baniewicz 2011.

⁶²⁰ 25 lat diecezji 2017, s. 350.

⁶²¹ Rymaszewski (Świerczynki – Madonna).

⁶²² KZSP 11/16, s. 65; Dettlaff 1984 (Świerczynki – Madonna); Dekanat bierzgowski 1996, s. 94; Horwatt-Baniewicz 2011.

⁶²³ Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023a, s. 21, 26–27.

⁶²⁴ Wozniński 1996, nr kat. 448, s. 622.

⁶²⁵ Łoziński 1992, s. 471; Binnebesel 2023 (Świerczynki – Madonna).

⁶²⁶ KZSP 11/16, s. IX.

poliptyku fromborskiego, podkreślając jednocześnie ludowość formy omawianej rzeźby⁶²⁷. Zgodziła się z tym Kierkus-Prus, zwracając uwagę na związki z rzeźbom Madonny Różańcowej z kościoła dominikanów w Toruniu⁶²⁸. Powiązanie z toruńskimi warsztatami przyjęli Raczkowscy, Woziński i Binnebesel⁶²⁹. Pierwowzoru w sposobie ukształtowania płaszcza Woziński doszukał się w Madonnie z Dangolsheim⁶³⁰.

Rzeźba nie posiada bardzo wyraźnych analogii w *oeuvre* toruńskich warsztatów – szczególnie sposób opracowania włosów, twarzy oraz układ lewej poły płaszcza. Zbliżony jest typ przedstawienia (*Regina Coeli*), sposób trzymania Dzieciątka (m.in. Madonny z Fromborka (**nr kat. 23**) i Samplawy (**nr kat. 80**)) oraz drapowania poły płaszcza (m.in. Chrystus Zmartwychwstały z toruńskiej fary staromiejskiej (**nr kat. 86**), Madonna z Wągrowca (**nr kat. 104**)).

Źródła archiwalne:

Visitationes 1667–1672 [1903], s. 241, 244; **ADP, C**, sygn. 32, k. 22r; **ADP, C**, sygn. 33, s. 272, 278; **AADDT, ATCh**, sygn. 143, s. 73; **ADP, C**, sygn. 38, k. 38v; **ADP, C**, sygn. 54, s. 437; **APT, AMT II**, sygn. X 15, (1786) k. 99r; **ADP, C**, sygn. 68, k. 385v, 533r–533v.

Bibliografia:

Rymaszewski (Świerczynki – Madonna); **KZSP 11/16**, s. IX, 65, il. 156; **Kruszelnicka 1971**, s. 87, 91; **Kruszelnicka 1973b**, s. 64–65, il. 33; **Dettlaff 1984** (Świerczynki – Madonna); **Chrzanowski, Kornecki 1986**, s. 265, il. 10B; **Łoziński 1992**, s. 471, il. 290; **Dekanat bierzgłowski 1996**, s. 94; **Woziński 1996**, nr kat. 448, s. 622, il. 652; **Kierkus-Prus 1997**, s. 195; **Jurkowlanec 2008**, s. 188, 190, il. 28. **Horwatt-Baniewicz 2011**; **Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2013b**, s. 109–112 i dalej; **25 lat diecezji 2017**, s. 350; **Kowalski 2017**, s. 343–344, il. 9, 10; **Woziński 2019**, s. 14–15; **Kowalski 2021**, s. 124, 139, 143; **Woziński 2021**, s. 18, 22–23; **Binnebesel 2023** (Świerczynki – Madonna); **Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023a**, s. 21, 26–27, il. 4.

⁶²⁷ **Kruszelnicka 1971**, s. 87, 91; **Kruszelnicka 1973b**, s. 64–65. Twierdzenie o słabej, złudowiałej formie powtórzyła **Kierkus-Prus 1997**, s. 195.

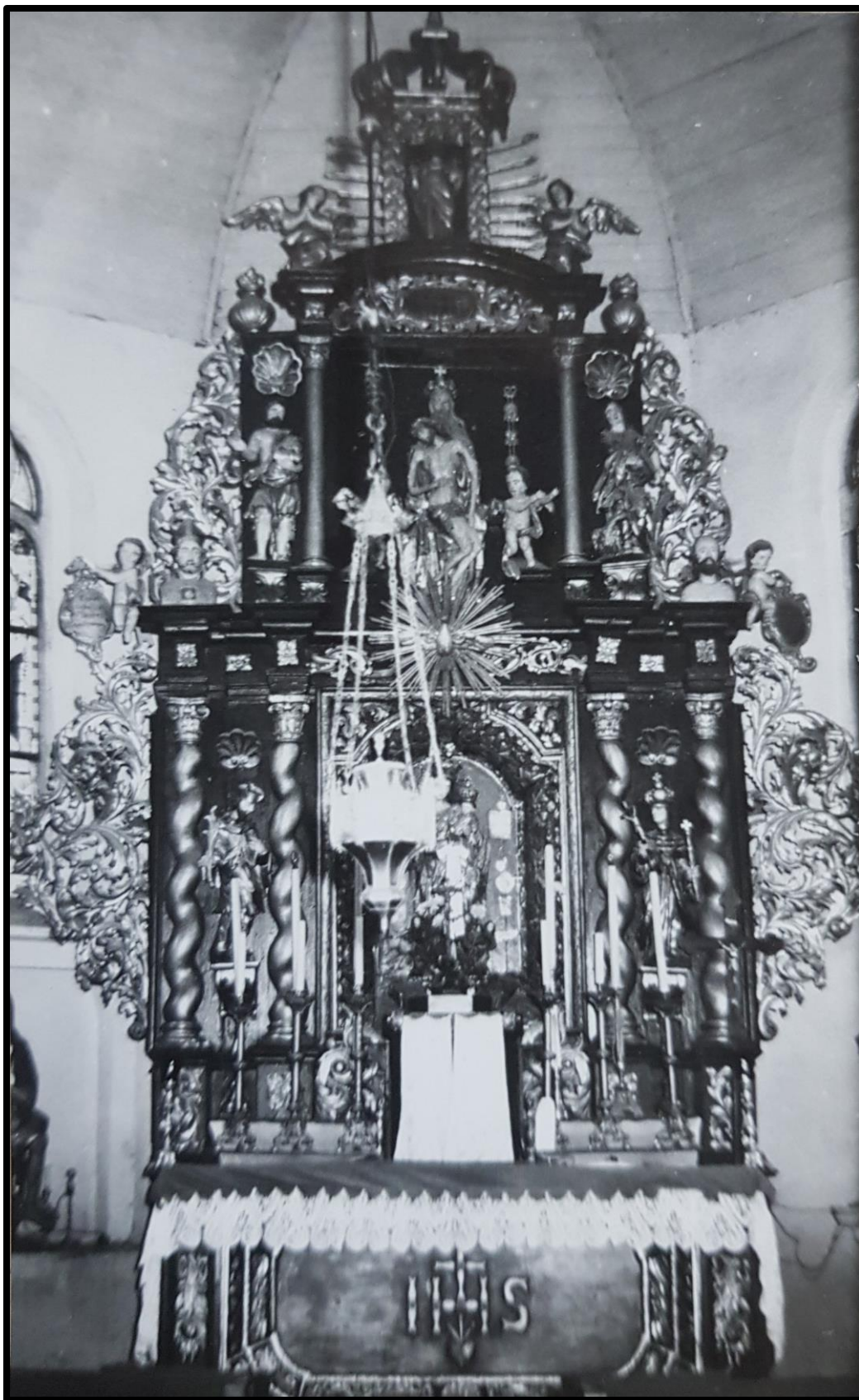
⁶²⁸ **Kierkus-Prus 1997**, s. 195.

⁶²⁹ **Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2013b**, s. 109–112; **Woziński 2019**, s. 14; **Woziński 2021**, s. 18, 22–23; **Binnebesel 2023** (Świerczynki – Madonna).

⁶³⁰ **Woziński 2019**, s. 14–15 – ok. 1500 r; „pierwowzór tej struktury tkwi w Madonnie z Dangolsheim”; spopularyzowanie typu przez grafikę (L.79); **Woziński 2021**, s. 18, 22–23: bliskie analogie – Maria z Dzieciątkiem z Ołomuńca.



83-1. Retabulum głównego ołtarza (Świerczynki, k. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty),
fot. b.a. 1910 ze zbiorów IS PAN syng. 33233



83-2. Retabulum ołtarza głównego (Świerczynki, k. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty),
fot. za Rymaszewski (Świerczynki – ołtarz)



83-3. Madonna z Dzieciątkiem (Świerczyński, k. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty),
fot. za Rymaszewski (Świerczyński – Madonna)



83-4. Nastawa ołtarza głównego (Świerczynki, k. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty),
 fot. W. Wolny 1970 ze zbiorów IS PAN nr 108029



83–5. Retabulum ołtarza głównego (Świerczynki, k. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty), fot. za Dettlaff 1984 (Świerczynki – Ołtarz)



83-6. Madonna z Dzieciątkiem (Świerczynki, k. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty), fot. za **Dettlaff** 1984 (Świerczynki – Madonna)



83–7. Retabulum ołtarza głównego (Świerczynki, k. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty),
 fot. ze zbiorów Wydziału Konserwacji Zabytków Kościelnych Kurii Toruńskiej, 1996 lub wcześniej



83–8. Madonna z Dzieciątkiem (Świerczynki, k. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty) – przed pracami konserwatorskimi. fot. za **Horwatt-Baniewicz 2011**



83-9. Madonna z Dzieciątkiem (Świerczynki, k. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty) – podczas prac konserwatorskich, fot. za **Horwatt-Baniewicz 2011**



83–10. Madonna z Dzieciątkiem (Świerczynki, k. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty),
 fot. W. Binnebesel, 2022

**Pietas Domini, warsztat toruński – tzw. warsztat Chrystusa
Ubiczowanego, k. XV w.**

Wymiary: 138 × 65 cm⁶³¹ (obiekt niedostępny)

Lokalizacja: Kościół par. pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Świerczynkach – Umieszczona w górnej kondygnacji nastawy głównego ołtarza

Technika wykonania: Rzeźba snycerska, pełnoplastyczna, opracowana z czterech stron, z tyłu drążona, przeznaczona do oglądu frontального. Wykonana według Wosińskiego z drewna lipowego⁶³², zaś według Horwatt-Baniewicz drewna „owocowego”, w innym miejscu również określone jako lipowe⁶³³. Miejscami przeklejona płótnem, grunt kredowo-klejowy, polichromia temperowa, złocenia i srebrzenia położone na czerwonym bolusie⁶³⁴. Na podbiciu płaszcza i perizonium zidentyfikowano azuryt, położony na szarym podkładzie (kreda i czerń węglowa); na podusze tronu dwie warstwy bieli ołowiowej z malachitem na kredzie z czerwienią żelazową; na perizonium.

Opis

Bóg Ojciec ukazany jako stary ukoronowany, brodaty mężczyzna o siwych włosach, tronujący na czerwonej ławie. Przed sobą, pionowo podtrzymuje pod pachami wychudzone ciało Chrystusa. Proporcje postaci zaburzone – głowa osadzona na długiej szyi, korpus drobny, o wąskich barkach, ręce długie, patykowate, nogi krótkie. Ojciec odziany w srebrną, luźną szatę o długich rękawach. Na ramiona narzucony obfity złożony płaszcz z błękitnym podbiciem. Jego obie poły narzucone na kolana. Na głowie zamknięta korona zwieńczona krzyżem (wtórna).

Bóg Ojciec upozowany frontalnie, hieratycznie. Ręce zgięte w łokciach, wyciągnięte przed siebie. Ciało Chrystusa niejako prezentowane, wyciągnięte, o drobnej głowie i patykowatych kończynach, drobnych dłoniach. Przepasany nisko spuszczone, wąskim złożonym perizonium o błękitnej podszewce; pośrodku przewiązane. Na głowie korona cierniowa o podwójnym splocie. Ukazany frontalnie, z korpusem w osi; głowa opada na prawe ramię; nogi ukazane profilem, zgięte w kolanach, ze stopami po prawej jego stronie. Prawa ręka, szerokim gestem dotyka korpusu na wysokości rany w boki; lewa zwisa bezwładnie.

Twarz Boga Ojca pociągła, o wąskiej żuchwie. Oczy osadzone szeroko; uszy duże, odstające; podkreślone zmarszczki mimiczne na polikach i czole, usta drobne. Opadające na plecy włosy i długa broda rozrzeźbione głębokimi, zróżnicowanymi meandrującymi nacięciami, z azurami. Twarz Chrystusa pociągła, o szeroko rozstawionych oczach, długim i wąskim nosie i niskim czole. Usta rozchylone – z widocznymi zębami i językiem. Brązowe, falowane włosy opadają na plecy – rozrzeźbione powierzchniowo, szerokimi meandrującymi cięciami. Broda krótka, w dwa szpice. Fałdy łamane ostro, o obłych grzbietach, raczej płytkie.

⁶³¹ Walicki 1935a, nr kat. 85, s. 29.

⁶³² Wosiński 1996, s. 309.

⁶³³ Horwatt-Baniewicz 2010.

⁶³⁴ Tamże.

Stan zachowania

Stan dobry – obiekt zakurzony, pokryty pajęczynami. Korona Boga Ojca wtórna (barokowa)⁶³⁵).

- W 1935 r. określony jako: „grubo przemalowana, brak części podstawy”⁶³⁶ (il. 84–1).
- Przed konserwacją w 1958 r.⁶³⁷ określony jako – „Podstawa zniszczona, odłamany lewy narożnik, uszkodzona cierniowa korona (brak cierni). Korona Boga Ojca ma część odłupaną. Przy prawej ręce brak kciuka. Nieliczne odpryski w.m. Gruba siatka pęknięć na twarzy Boga Ojca. Drewno stoczone przez robaki”⁶³⁸ (il. 84–2).
- 1958 r.⁶³⁹ – PP PKZ w Toruniu (kierownik zespołu H. Drązkowski) – prace konserwatorskie przy głównym ołtarzu – oczyszczenie, nasączenie żywicą epoksydową, uzupełnienie ubytków warstwy malarskiej i złocień⁶⁴⁰ (brak dokumentacji). Według Zalskiej „Uszkodzenia te [wymienione w stanie zachowania] w czasie konserwacji w 1952 r. zostały uzupełnione”, a także „usunięto hak z lewego ramienia Boga” (po Gołębicy Ducha Świętego?)⁶⁴¹.
- W 1972 r. zauważono wtórność korony – barokowa, XVII/XVIII wiek⁶⁴².
- W 1984 r. określony jako dobry⁶⁴³.
- W 1996 r. polichromia określona jako wtórna⁶⁴⁴.
- W 2010 r. określony jako: drewno „podstawa dorobiona, powierzchnia mocno uszkodzona działaniem owadów, była już fragmentarycznie impregnowana”; grunt „oryginalne zachowane słabo, wtórne grubsze o dobrej przyczepności”; polichromia: „pierwotna zachowana w wielu miejscach, głównie we wgłębieniach”; złocenia „pierwotne [...] bardzo słabo zachowane, jednak na tyle, że istnieje możliwość ich odtworzenia”. Odkryto 5, miejscami nawet 6 warstw przemalowań⁶⁴⁵.
- 2010 – Hanna Horwatt-Baniewicz (Toruń) – ściągnięcie wtórnych polichromii i złocień; uzupełniania gruntu; scalenia polichromii, nowe złocenia⁶⁴⁶.

Prowenienca / Historia zabytku

Pochodzenie zabytku nie jest znane. Prawdopodobnie stanowił element nastawy ołtarzowej⁶⁴⁷. Wydaje się, że najprawdopodobniej nie stanowiła pierwotnie wyposażenia kościoła – nie wspominają o niej nowożytnie wizytacje⁶⁴⁸. Pierwsza wzmianka, którą można najprawdopodobniej łączyć z omawianą rzeźbą pochodzi z niedatowanego inwentarza (po 1843

⁶³⁵ KZSP 11/16, s. 65.

⁶³⁶ Walicki 1935a, nr kat. 85, s. 29.

⁶³⁷ Według Zalskiej 1952 r. (Zalska 1966a, s. 2).

⁶³⁸ Według Zalskiej miała zachować się „u mgr. H. Drązkowskiego” jedynie „luźna kartka” z opisem stanu zachowania (Tamże, s. 37, przypis 5).

⁶³⁹ Według Zalskiej 1952 r. (Tamże, s. 2). Zdaniem badaczki zachować się miały pojedyncze zdjęcia wykonane przed konserwacją – niestety tom pracy magisterskiej ze zdjęciami przepadł.

⁶⁴⁰ Morawska 1973, s. 25 – punkt 494.

⁶⁴¹ Zalska 1966a, s. 37, przypis 5.

⁶⁴² KZSP 11/16, s. 65.

⁶⁴³ Dettlaff 1984 (Świerzynki – Pietas).

⁶⁴⁴ Woźniński 1996, nr kat. 449, s. 622.

⁶⁴⁵ Horwatt-Baniewicz 2010.

⁶⁴⁶ Tamże.

⁶⁴⁷ Według niektórych retabulum baldachimowego, nie ma na to jednak najmniejszych dowodów (Żakiewicz 1991, s. 81, Woźniński 1996, s. 309–310).

⁶⁴⁸ Wizytacje por. nr kat. 83.

r.?) – w jednej z nisz wieży opisano drewnianą figurę Boga Ojca⁶⁴⁹. Zdaniem Zalskiej, następne inwentarze z l. 1869, 1887, 1889 już jej nie wspominają⁶⁵⁰. W osi wyższej kondygnacji retabulum, gdzie obecnie znajduje się rzeźba, inwentarze, zdaniem badaczki wymieniają grupę ukrzyżowania⁶⁵¹. Do ołtarza głównego wmontowana została zapewne na pod k. XIX lub na pocz. XX w., podczas prac remontowych prowadzonych w kościele (ok. 1914 r.)⁶⁵². Niewykluczone, że trafiła do Świerczynek w bliżej nieznanym czasie z kościoła pw. św. Jakuba lub klasztoru toruńskich cysterek-benedyktyn (Świerczynki znajdowały się pod ich patronatem⁶⁵³). Na taki kierunek przekazywania elementów wyposażenie przez siostry wskazywać mogą ustalenia Wardzińskiej na temat świętojakubskiej ambony przeniesionej do Świerczynek⁶⁵⁴ oraz potwierdza odnotowane w źródłach epitafium luterzańskie, które przekształcono w nastawę ołtarza św. Józefa⁶⁵⁵. Pochodzenie z nowomiejskiej fary uprawdopodobnia również fakt funkcjonowania tam u schyłku średniowiecza, a przynajmniej przed 1541 r. beneficjum Trójcy Świętej⁶⁵⁶.

Datowanie i atrybucja

Rzeźba datowana na XIV w.⁶⁵⁷, 3. ćw. XV w.⁶⁵⁸, nie później niż ok. 1500 r.⁶⁵⁹, ok. 1500 r.⁶⁶⁰, 1500–1505 r.⁶⁶¹, pocz. XVI w.⁶⁶², 1. ćw. XVI w.⁶⁶³, 1. poł. XVI w.⁶⁶⁴ oraz ogólnie na XVI stulecie⁶⁶⁵. Przez Walickiego połączona z warsztatami toruńskimi⁶⁶⁶. Parokrotnie podnoszono związki ze sztuką południowoniemiecką – m.in. pracami Riemenschneidera⁶⁶⁷, sztuką niderlandzką – m.in. Mistrza z Flemalle⁶⁶⁸ oraz westfalską⁶⁶⁹. Autorzy KZSP doszukali się

⁶⁴⁹ „Eines statue, Gottes des Vaters von Holz, in der Nische caren im Thurme, ausserhalb der kirche stehend” niedatowany inwentarz, punkt 74 (Zalska 1966a, s. 8–9).

⁶⁵⁰ Zalska 1966a, s. 9.

⁶⁵¹ Tamże.

⁶⁵² Tamże; Diecezja chełmińska 1928, s. 656.

⁶⁵³ Diecezja chełmińska 1928, s. 656. Co zasugerowała już Zalska 1966a, s. 9.

⁶⁵⁴ Wardzyńska 2010, s. 339.

⁶⁵⁵ AADDT, ATCh, sygn. 143, s. 81: „Item Accessit altare S. Josephi ex Epitaphium Lutheranii A V D Abatissa Conventui Thorunensis de ecclesia S. Jacobi donato formatum innovatum” ADP, C, sygn. 32, s. 21r: „Altare S. Josephi, scilicet ex Epitaphio Lutheranorum ex Ecclesia S. Jacobi Thorunensi Conventus Ss monialium accepto transformatum”.

⁶⁵⁶ Co może jednak nie być tożsame z funkcjonowaniem tam ołtarza o takim patrocinium (Sumowski 2012, s. 35).

⁶⁵⁷ Horwatt-Baniewicz 2010.

⁶⁵⁸ Tamże.

⁶⁵⁹ Woźniński 1996, s. 316; nr kat. 449, s. 622–623; Woźniński 2005b, s. 206, 220, 221.

⁶⁶⁰ Walicki 1935a, nr kat. 85, s. 29; Dobrzeniecki 1980, nr kat. 105, s. 31.

⁶⁶¹ Kierkus-Prus 1997, s. 160.

⁶⁶² Zalska 1966b, s. 75; Dobrzeniecki 1971, s. 283; Dobrzeniecki 1971, s. 283; KZSP 11/16, s. 65; Dettlaff 1984 (Świerczynki – Pietas); Dekanat bierzgłowski 1996, s. 94; Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2013b, s. 109, 112; Binnebesel 2023 (Świerczynki – Pietas).

⁶⁶³ Zalska 1966a, s. 2; Zalska 1966b, s. 74.

⁶⁶⁴ Tomiałojć 1993, s. 170.

⁶⁶⁵ 25 lat diecezji 2017, s. 350.

⁶⁶⁶ Walicki 1935a, nr kat. 85, s. 29; Zalska 1966a, s. 29–32.

⁶⁶⁷ Dobrowolski 1935, s. 215; Dutkiewicz 1962, s. 331; Dobrowolski 1965a, s. 362; Zalska 1966a; Kruszelnicka 1967, s. 137–138; Woźniński 1996, s. 315; Woźniński 2005b, s. 206, 220, 221.

⁶⁶⁸ Zalska 1966a, s. 25–28; Zalska 1966; Kruszelnicka 1967, s. 137–138; Dobrzeniecki 1971, s. 283; Kruszelnicka 1973a, s. 36; Łoziński 1992, s. XLII, 471; Tomiałojć 1993, s. 170; Woźniński 1996, s. 314.

⁶⁶⁹ Kruszelnicka 1973a, s. 36.

lokalnych analogii⁶⁷⁰. Zalska przyjęła bliskość z rzeźbami Chrystusa Ubiczowanego z toruńskiej fary staromiejskiej oraz z Ukrzyżowanym z kościoła mariackiego w Toruniu – uznając za dzieło miejscowe⁶⁷¹, co przyjęto w literaturze⁶⁷². Woźniński przyjął bliskość rzeźb, jednak zastrzegając odrębność twórców⁶⁷³, w 2005 r. zaś podważając toruńskie wykonanie⁶⁷⁴. Związki z rzeźbą Ubiczowanego z toruńskiej fary podważył Kurkowski⁶⁷⁵. Kruszelnicka rozważała import rzeźb z Gdańska⁶⁷⁶, zaś Kierkus-Prus dostrzegła wpływy sztuki północnoniemieckiej – lubeckiej, z kręgu Notkego⁶⁷⁷.

Nie sposób obronić domniemyanych związków z figurą Ukrzyżowanego z kościoła pofranciszkańskiego w Toruniu – wysokiej klasy najpewniej import, nie ma żadnych wyraźnych analogii z rzeźbą ze Świerczynek. Analogiczne ukształtowanie wiotkiego, szczupłego ciała Chrystusa, opracowanie twarzy, zarostu i korony cierniowej wskazują na bliskość z figurą Ubiczowanego z toruńskiej fary oraz z pewnymi tylko różnicami (np. muskularnego ciała) z krucyfiksem tęczowym z katedry we Fromborku⁶⁷⁸. Zwrocić uwagę należy także na bardzo bliskie ukształtowanie ciała Chrystusa w niewielkiej rzeźbie Męza Bolesci ze zwieńczenia tabernakulum z toruńskiej fary.

Źródła archiwalne:

Brak.

Bibliografia:

Walicki 1935a, nr kat. 85, s. 29, il. 85; **Dobrowolski 1935**, s. 215; **Kalinowski 1952**, s. 257; **Dobrowolski 1965a**, s. 362; **Zalska 1966a**, passim; **Zalska 1966b**, passim; **Kruszelnicka 1967**, s. 137–138; **Dobrzeński 1971**, s. 283, il. 45; **KZSP 11/16**, s. IX, 65, il. 158; **Kruszelnicka 1973a**, s. 36; **Flik, Kruszelnicka 1973**, s. 92; **Dobrzeński 1980**, nr kat. 105, s. 31, il. 105; **Chrzanowski, Kornecki 1984**, s. 29, il. 30; **Dettlaff 1984** (Świerczynki – Pietas); **Żakiewicz 1991**, s. 81; **Łoziński 1992**, s. XLII, 471, il. 291; **Tomiałojć 1993**, s. 170, il. 2; **Arszyński 1994**, s. 104; **Dekanat bierzgowski 1996**, s. 94; **Woźniński 1996**, s. 305; s. 309–310, 312, 314–316, 319–320, nr kat. 449, s. 622–623, il. 441–443; **Kierkus-Prus 1997**, s. 43, 157, 159; **Błażejewska 2005**, s. 65; **Woźniński 2005b**, s. 206, 220–221; **Jurkowlanec 2008**, s. 190; **Błażejewska, Pilecka 2009**, s. 181; **Horwatt-Baniewicz 2010**, passim; **Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2013b**, s. 109, 112; **25 lat diecezji 2017**, s. 350; **Birecki, Oleksiak 2016**, s. 326 (il.); **Kurkowski 2020**, s. 261, 271–272; **Woźniński 2021**, s. 24–25, 27; **Binnebesel 2023** (Świerczynki – Pietas); **Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023a**, s. 22, 26.

⁶⁷⁰ **KZSP 11/16**, s. IX, 65, il. 158 – podobne cechy do grupy Ukrzyżowania, figury Madonny oraz reliefu Złożenia do Grobu z katedry Chełmży, rzeźb Madonny ze Świerczynek i Grzywny oraz św. zakonnika z Gostkowa.

⁶⁷¹ **Zalska 1966a**, s. 29–32; **Zalska 1966b**, s. 74.

⁶⁷² **Kruszelnicka 1967**, s. 137–138; **Flik, Kruszelnicka 1973**, s. 92; **Kruszelnicka 1973a**, s. 36; **Dobrzeński 1980**, nr kat. 105, s. 31; **Tomiałojć 1993**, s. 170; **Arszyński 1994**, s. 104; **Woźniński 1996**, s. 316; nr kat. 449, s. 622–623; **Kierkus-Prus 1997**, s. 159; **Błażejewska, Pilecka 2009**, s. 181; **Binnebesel 2023** (Świerczynki – Pietas).

⁶⁷³ **Woźniński 1996**, s. 309; nr kat. 449, s. 622–623: powinowactwa z resztą grupy ale jeszcze inny twórca; ikonografia z Niderlandów; południowoniemieckie wzorce rzeźbiarskie; dzieło raczej miejscowe – sztychy mistrza E.S. i Schongauera. Podobnie **Kierkus-Prus 1997**, s. 159; **Woźniński 2005b**, s. 206, 220, 221.

⁶⁷⁴ **Woźniński 2005b**, s. 206, 220, 221.

⁶⁷⁵ **Kurkowski 2020**, s. 261, 271–272.

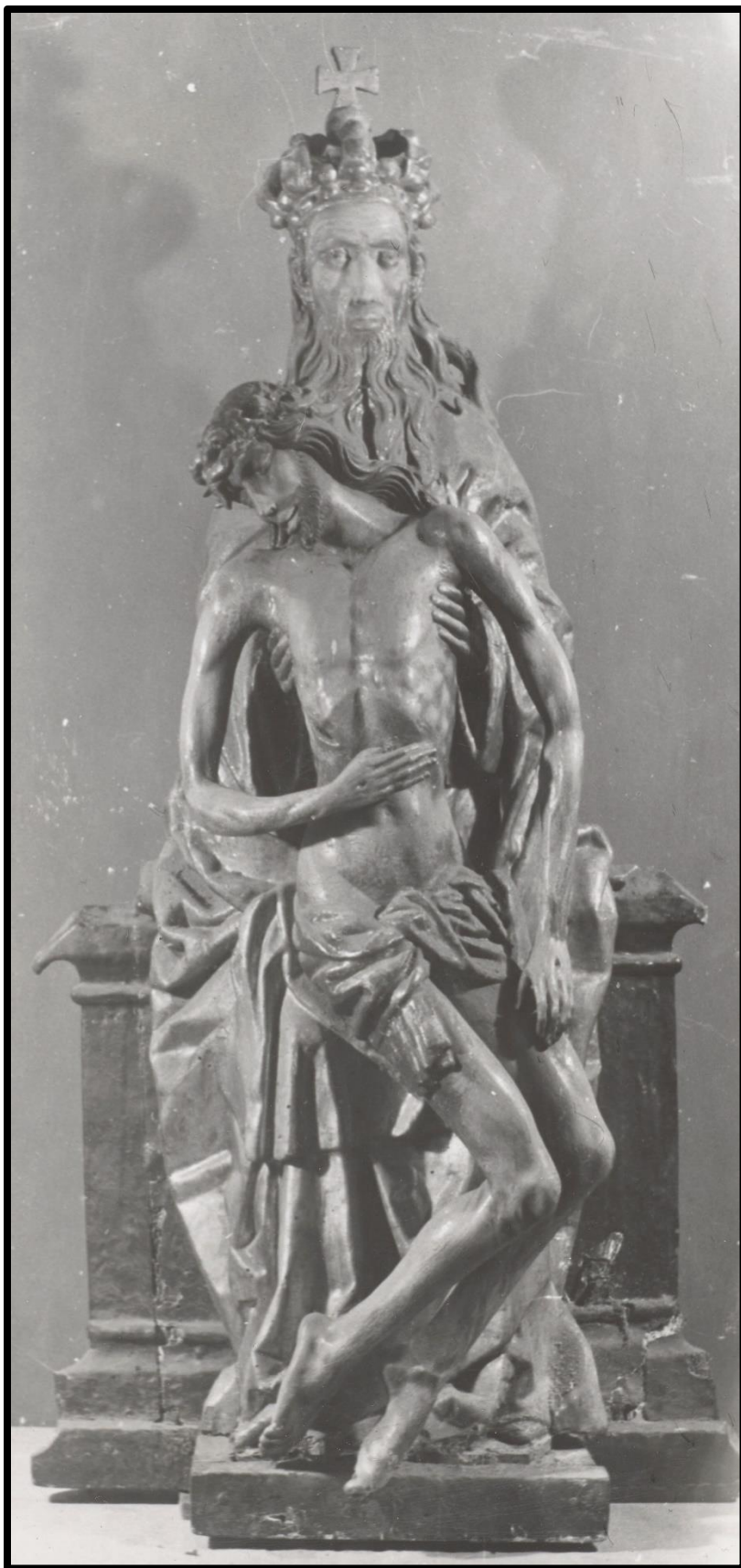
⁶⁷⁶ **Kruszelnicka 1967**, s. 137–138.

⁶⁷⁷ **Kierkus-Prus 1997**, s. 159, 160, 209.

⁶⁷⁸ Związki z rzeźbą ze Świerczynek zasugerował już **Woźniński 2021**, s. 25.



84-1. *Pietas Domini* (Świerczynki, k. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty), fot. za **Walicki 1935a**, il. 85



84-2. *Pietas Domini* (Świerczyński, k. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty), fot. H. Drążkowski (PKZ Toruń) 1958, ze zbiorów Archiwum Audiowizualnego UAM w Poznaniu



84-3. *Pietas Domini* (Świerczynki, k. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty), fot. T. Chrzanowski 1969 ze zbiorów IS PAN nr 102362



84-4. *Pietas Domini* (Świerczynki, k. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty), fot. W. Górski, 1972, ze zbiorów MOT, kl. 8566



84-5. *Pietas Domini* (Świerczynki, k. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty), fot. W. Górski ze zbiorów Fototeki Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu, nr 3865, l. 90. XX w. (?)



84-6. *Pietas Domini* (Świerczynki, k. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty),
fot. za **Detlaff 1984** (Świerczynki – *Pietas*)



84–7. *Pietas Domini* (Świerczyński, k. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty) – przed pracami konserwatorskimi, fot. za **Horwatt-Baniewicz 2010**



84–8. *Pietas Domini* (Świerczynki, k. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty), fot. W. Binnebesel, 2023

Rzeźby świętych patronów kościoła, warsztat toruński – tzw. warsztat św. Wolfganga (pracownia mistrza Stenczela?), ok. 1495 r.

a) św. Jan Ewangelista

b) św. Jan Chrzciciel

Wymiary:

a) 172 × 46,5 × 39 cm

b) 187 × 57 × 32 cm

Lokalizacja:

a) Bazylika katedralna św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty – na konsoli zawieszanej od zach. na pd. filarze łuku tęczowego

b) Muzeum Okręgowe w Toruniu (nr inw. MT/Rz 101/SN)

Technika wykonania: Rzeźby pełnoplastyczne, przeznaczone do oglądu frontalnego. Wykonane z drewna lipowego⁶⁷⁹.

a) Opracowana z trzech stron, z tyłu głęboko drążona. Bryła zwarta. Grunt kredowo-klejowy⁶⁸⁰ o grubości 1 – 1,5 mm⁶⁸¹. Polichromia w technice temperowej. Szata pokryta zielenią malachitową⁶⁸². Na pobiciu płaszcza stwierdzono azuryt z szarobrazowym, podmalowaniem⁶⁸³. Złocenia i srebrzenia w technice „klejowej w partii szat i prawdopodobnie na wytrawę olejną lub białko w partii włosów”⁶⁸⁴, zaś według Flika srebrzenia położono na „jasnożółtej glince”⁶⁸⁵. Na polichromiach, złoceniach i srebrzeniach laserunki – szata na zielono, płaszcz na złoto⁶⁸⁶.

b) Wykonana z trzech pionowo łączonych na kołki bloków drewna⁶⁸⁷. W miejscach styku bloków przeklejenia płóciennne. Według Flika polichromia wykonana w technice tłustej tempory położona była bezpośrednio na drewnie⁶⁸⁸. Wielbłądzia⁶⁸⁹ skóra złożona dukatem „na bardzo cienkiej warstwie brązowego bolusu”⁶⁹⁰. Płaszcz oryginalnie pokryty czerwienią żelazową, zaś podbicie ultramaryną. Plinta polichromowana przy użyciu grynszpanu. Na karnacji laserunki⁶⁹¹.

Opis

a) Święty ukazany jako długowłosy młodzieniec. Proporcje ciała zaburzone – głowa duża, wąskie ramiona, dłonie drobne, kolano zbyt nisko. Osadzony na wielobocznej, zielonej

⁶⁷⁹ Flik, Kruszelnicka 1968, nr kat. 7, s. 38; Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 1, s. 67. Według Heuera wykonane z drewna olchowego lub brzoźowego (Heuer 1916, s. 67).

⁶⁸⁰ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 1, s. 67.

⁶⁸¹ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 1, s. 67.

⁶⁸² Roznerska 1999, s. 8.

⁶⁸³ Tamże.

⁶⁸⁴ Tamże.

⁶⁸⁵ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 1, s. 67.

⁶⁸⁶ Roznerska 1999, s. 8. Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 1, s. 67.

⁶⁸⁷ Zauważyli to już Flik i Kruszelnicka, jednak ich zdaniem bloki były klejone (Flik, Kruszelnicka 1968, nr kat. 7, s. 38). Według Walickiego „wykonana w pełnym drzewie” (Walicki 1935, nr kat. 80, s. 28).

⁶⁸⁸ Flik, Kruszelnicka 1968, nr kat. 7, s. 38.

⁶⁸⁹ Przez Flika i Kruszelnicką określona jako owcza (Tamże).

⁶⁹⁰ Tamże.

⁶⁹¹ Tamże.

plincie. Na jej frontowej ścianie data – 1497. Odziany w długą, luźną, zieloną szatę o długich rękawach, odsłaniającą stopy. Pod szyją rozcięta, spięta dwoma srebrnymi guzikami. Powyżej bioder przepasany złotym paskiem. Na lewe ramię zarzucony obfity, złożony płaszcz o niebieskim podbiciu.

Upozowany w wykroku, niemal frontalnie, nieznacznie zwrócony w lewą stronę – prawa noga lekko wysunięta, o delikatnie zgiętym kolanie. Głowa przechylona nieznacznie na lewą stronę. Prawa, zgięta w łokciu ręka podniesiona na wysokości klatki piersiowej; dłoń grzbietem do odbiorcy, palce lekko przykurczone. Prawa ręka blisko korpusu, zgięta w łokciu, wyciągnięta przed siebie. W dłoni, na wysokości pas srebrny gotycki kielich ze złożonym wylewem i sześciolistną stopą, z którego wystaje odwłok węża – środkowy palec na nodusie. Lewa poła podebrana na przedramieniu, z którego opada swobodnie. Prawa poła płaszcza wypływająca zza pleców szeroką, wywiniętą niecką przerzucona na lewą stronę, gdzie przełożona przez nadgarstek.

Włosy o silnym skręcie, brązowe, z widocznymi złoceniami, opadające na plecy i ramiona. Na czole cztery pukle. Rozrzeźbione głębokimi nacięciami. Twarz pociągła, szczupła o szeroko osadzonych, dużych oczach, których zewnętrzne kąciki opadają. Nos długi, wąski, podbródek podwójny.

- b) Święty ukazany jako długowłosy, brodaty, bosy mężczyzna w średnim wieku. Proporcje ciała mocno zaburzone – głowa duża, wąskie ramiona, dłonie drobne, kolano zbyt nisko. Osadzony na wielobocznej, ciemnobrązowej plincie. Odziany w brązową, sięgając poniżej kolan szatę z wielbłądziej sierści, której powierzchnia pokryta drobnymi, ceowatymi nacięciami. Rozcięta z przodu, w partii torsu. Przewiązana w pasie ciemnoniebieską szarfą. Na lewe ramię zarzucony obfity, czerwony płaszcz o niebieskim podbiciu.

Upozowany w wykroku, frontalnie, głowa odwrócona nieznacznie w lewą stronę – prawa noga wysunięta, delikatnie zgięta kolanie, noga lewa z tyłu, w osi prawej. Prawa, zgięta w łokciu ręka podniesiona na wysokości klatki piersiowej w geście oratorskim (?); na lewej dłoni i przedramieniu święty prezentuje zamkniętą księgę, grzbietem do siebie, na której spoczywa mała podobizna białego, leżącego baranka. Lewa poła płaszcza zakrywając większość lewej ręki przerzucona przez prawy łokieć.

Fały łamane ostro o wąskich grzbietach. Włosy kręcone, brązowe, opracowane w rozrzeźbionych puklach. Broda długa, opracowana w rozrzeźbionych puklach. Wąsy opracowane jedynie częściowo rzeźbiarsko. Twarz pociągła, szczupła, ascetyczna. Czoło szerokie, oczy duże, osadzone głęboko. Nos długi, usta rozchylone, z widocznymi zębami.

Stan zachowania

- a) dobry – rzeźba zakurzona, widoczne drobne spękania polichromii i złocen.
- b) zły – widoczne liczne spękania drewna i warstw technologicznych; liczne ubytki formy w obrębie plinty, palców prawej dłoni i pukli włosów.
- b) Koniec średniowiecza^{692/} może zmiana funkcji (k. XVI/pocz. XVII w.?) – przemalowanie rzeźby – płaszcz minia, jego podbicia ultramaryną⁶⁹³. Niewykluczone, że w tym samym czasie przemalowano również figurę św. Jana Ewangelisty. W najniższej

⁶⁹² Flik, Kruszelnicka 1968, nr kat. 7, s. 38.

⁶⁹³ Tamże.

warstwie przemalowań płaszcz pokryto czerwienią, podobnie mankiet prawego rękawa szaty, zielenią zaś przemalowano szatę, karnację przykryto zbliżonym kolorem, podszewkę płaszcza granatem, zaś plintę ciemną zielenią⁶⁹⁴. Włosy i węże przemalowano na jasny brąz⁶⁹⁵.

- Druga poł. XIX w. (?) – przemalowanie rzeźb szarobrazową farbą olejną⁶⁹⁶. Według Roznerskiej była to warstwa wykonana w „technice „chudej” – klejowo – kredowej lub temperowej”⁶⁹⁷. Zdaniem konserwatorki nie cała postać św. Jana Ewangelisty miała zostać przemalowana – zielona miała pozostać pokryta kolejną warstwą przemalowania szata. Płaszcz, karnację, podszewkę i plintę pokryto grubą warstwą szarej farby⁶⁹⁸. Włosy i węże przemalowano na ciemną szarość⁶⁹⁹.
- W 1889 r. określony jako: dawniej pokryte kolorami, srebrem i złotem, a obecnie przemalowane na szaro farba olejną⁷⁰⁰.
- W 1916 r. widoczne były: pozostałości polichromii i złocen („Spuren von Bemalung und Vergoldung”)⁷⁰¹.
- a) W 1922 r. Heuer odnotowuje, że rzeźbę św. Jana Ewangelisty oczyszczono z brązowego przemalowania farbą olejną i uwidoczniło pierwotną kolorystykę, tj.: szata niebiesko-zielona ze złotym obszyciem, o zielonym podbiciu, płaszcz srebrny, z niebieskim podbiciem, włosy ciemnobrązowe; kielich srebrny⁷⁰².
- b) W 1926 r. Pajzderski stwierdza: „z pośród zabytków ruchomych tamże nagromadzonych [w farze staromiejskiej] należy oczyścić z farby olejnej figurę drewnianą św. Jana Chrzciciela, pochodzącą z 1497 r.”⁷⁰³. Podobny postulat podniesiono w protokole ze zjazdu Rady Konserwatorów w Toruniu (12 – 16 X 1926 r.)⁷⁰⁴. W tym samym roku prace wykonał Jan Rutkowski⁷⁰⁵. W 1929 r. Sydow opisuje ją: „lśni przepięknymi barwami dawnej polichromji”⁷⁰⁶. Rzeźba św. Jana Chrzciciela, pomimo stwierdzenia Walickiego (por. stan opisany w 1935 r.) nie była już w całości przemalowana – co także potwierdza fotografia z 1940 roku (il. 85b–3).
- a) W 1935 r. opisany jako: „pod przemalowaniami widoczne pierwotna polichromia i złocenia. Palce prawej dłoni gipsowe”⁷⁰⁷.

⁶⁹⁴ Roznerska 1999, s. 5, 6.

⁶⁹⁵ Tamże, s. 6.

⁶⁹⁶ Flik, Kruszelnicka 1968, nr kat. 7, s. 39.

⁶⁹⁷ Roznerska 1999, s. 4.

⁶⁹⁸ Tamże, s. 4–6.

⁶⁹⁹ Tamże, s. 6.

⁷⁰⁰ Heise 1889, s. 261.

⁷⁰¹ Heuer 1916, s. 67.

⁷⁰² Heuer 1922, s. 55 – „Endlich wurde dann noch die Holzfigur des Evangelisten Johannes [...] von ihrem braunen Oelfarbenanstrich befreit: sie zeigt sich jetzt wieder in ihrer ursprünglichen Bemalung: das Kleid blaugrün mit goldnem unterm Saum, grün gefüttert (wie am Aermelumschlag des rechten Armes zu sehen); der Mantel Silber, blau gefüttert; die Locken dunkelbraun; der Kelch Silber”.

⁷⁰³ APB, UWP, sygn. 24554, list Nikodema Pajzderskiego do proboszcza Wysińskiego z dn. 27 X 1926 [na s. 697].

⁷⁰⁴ AAN, MWRiOP, sygn. 7030, Protokół XI Zjazdu rady Konserwatorów w Toruniu dn. 12–16. X. 1926 r., s. 365; Zimna-Kawecka 2011, nr kat. 443, s. 586.

⁷⁰⁵ Lankau, Pajzderski 1924, s. 59; Domasłowski 2003, s. 149.

⁷⁰⁶ Sydow 1929, s. 109.

⁷⁰⁷ Walicki 1935, nr kat. 81, s. 28.

- **b)** W 1935 r. opisany jako: „całkowicie przemalowana olejno na kolor kamienny”⁷⁰⁸.
- W l. 30. XX w. opisane jako: „niegdyś polichr.”⁷⁰⁹.
- **a)** W 1966 r. określony jako: „bardzo zniszczona, liczne odpryski farby. Pod warstwą późniejszych przemalowań widoczne ślady pierwotnej polichromii. Prawa dłoń złamana w nadgarstku, brakujące palce zastąpiono gipsowymi”⁷¹⁰.
- **b)** między 1966–1968 r. – ściągnięcie części przemalowań (pracownia MOT) - „figura została w całości przemalowana brązową emalią, którą obecnie się usuwa”⁷¹¹. Mechaniczne ściągnięcie spowodowało wiele uszkodzeń (por. opis stanu zachowania z 1968 r.).
- **b)** W 1968 r. określony jako: „na odwrociu kilka dużych otworów po owadach (2 – 3 mm); Drewno pęka wzdłuż styków poszczególnych części. Przerwane płótno lniane, którym wzmocniono miejsca klejenia – przed pomalowaniem rzeźby. Autentyczne warstwy malarskie stosunkowo dobrze trzymają się podłoża. Notujemy na ich powierzchni wiele zadrapań i miejsc przetartych typu mechanicznego, co spowodowane zostało usuwaniem trzech warstw mocnych, i twardych olejnych przemalowań. Ostatnio w końcu XIX wieku rzeźbę przemalowano w całości beżową emalią najtrudniejszą do usunięcia. Ułamana podstawa po prawej ułamane fałdy pod ręką z barankiem oraz nad kolanem św. Jana”⁷¹².
- **a)** W 1973 r. określony jako: „brak dużego palca u prawej stopy oraz dwóch palców u prawej dłoni, u której ułamane do połowy są także palce środkowe. Górny brzeg czaszy kielicha jest wykruszony. Pukle włosów nad czołem miejscami ułamane. Na szyi oraz wzdłuż piersi wąskie pęknięcia drewna. Stan masy drzewnej stosunkowo dobry. Na odwrociu widoczne tylko pojedyncze otwory po owadach. Grunt wyłuszczonej miejscami na wierzchołkach fałd. Warstwa srebra na płaszczu i kielichu mocno szerniała; warstwa ta została porysowana podczas usuwania przemalowań, głównie farby czerwonej, wraz z którą usunięta także złocisty lakier, stanowiący powłokę ochronną dla srebra. Warstwy malarskie na pozostałych partiach rzeźby również są miejscami przetarte, pociemniałe i nieuporządkowane – wskutek wadliwego systemu usuwania przemalowań”⁷¹³. Ponadto na szacie stwierdzono dwie warstwy przemalowań olejnych – zieloną i zielononiebieską; płaszcz czerwienią i kolorem ciemnobieżowym; podbicie płaszczu przemalowane „kilkakrotnie farbami olejnymi w podobnym, lecz ciemniejszym tonie”; włosy przemalowano brązem i jasnym brązem, podstawę zaś ciemną zielenią i kolorem brąwozielonym”⁷¹⁴.
- **a)** W 1993 r. określony jako: „spękania i odpryski polichromii oraz pęknięcia i ubytki substancji rzeźby: brak dużego palca prawej nogi świętego; część stopy i czary kielicha oraz większej części palców prawej ręki świętego. Polichromia silnie pociemniała, wyblakła i zakurzona”⁷¹⁵.
- **a)** W 1996 r. określony jako: „drobne ubytki formy”⁷¹⁶.

⁷⁰⁸ Walicki 1935, nr kat. 80, s. 28.

⁷⁰⁹ APB, UWP, sygn. 26799, s. 11.

⁷¹⁰ Popek 1966, nr kat. 2, s. 34.

⁷¹¹ Kruszelnicka (Jan Ch.).

⁷¹² Flik, Kruszelnicka 1968, nr kat. 7, s. 38–39.

⁷¹³ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 1, s. 67.

⁷¹⁴ Tamże.

⁷¹⁵ Tylicki 1993 (Toruń – św. Jan).

⁷¹⁶ Wozniński 1996, nr kat. 457, s. 628.

- **a)** W XI 1998 r. określony jako: „w momencie rozpoczęcia prac konserwatorskich rzeźba była czynnym żerowiskiem owadów. Proces niszczenia przebiegał bardzo intensywnie na co wskazywała wysypując się z otworów i gromadząca w zagłębieniach rzeźby świeża mączka. Uszkodzenia mechaniczne drewna obejmowały brak dwóch palców prawej stopy – dużego i sąsiadującego z nim, obecnie uzupełnionego w gipsie oraz czterech palców prawej dłoni, z których dwa do połowy uzupełnione były w gipsie. Ubytki obejmowały także fragment trzech węży, wykruszenia na brzegu kielicha i fragmenty pukli włosów nad czołem. Na szyi umiejscowione było wąskie pęknięcie drewna. Ubytki drewna występowały również w partii głowy”⁷¹⁷. „[zaprawa] jest dobrze zachowana, niewielkie ubytki zaprawy występują jedynie na szczytach fałd. Zaprawa jest spękana, ale jej adhezja do drewna jest bardzo dobra. Innego rodzaju jest zaprawa pod złocenia w partii włosów i prawdopodobnie węży. Jest to zaprawa olejna lub emulsyjna z bardzo dużym udziałem oleju. Jest ona bardzo krucha i stąd prawdopodobnie wynika jej zły – szczątkowy – stan zachowania”⁷¹⁸. Złoto zachowane w stanie szczątkowym. „Srebrzenia płaszcza, z których podczas wcześniejszych prac usunięto przemalowania, a wraz z nimi oryginalny złocisty lakier zachowały się w bardzo złym stanie – ubytki srebra są znaczne, a ponadto jest ono niemal całkowicie skorodowane”⁷¹⁹. „Oryginalna warstwa malarska przykryta była dwoma warstwami przemalowań, częściowo usuniętych podczas wcześniejszych prac konserwatorskich” [...] „Zachowała się stosunkowo dobrze”⁷²⁰.
- **a)** XI 1998 – III 1999 r.⁷²¹ – prace konserwatorskie pod kierunkiem Marii Roznerskiej (Toruń)⁷²² – dezynfekcja (gazowanie), oczyszczenie powierzchni i usunięcie przemalowań, impregnacja drewna, podklejenie odspojen zaprawy, uzupełnienie ubytków drewna kitem epoksydowym – rekonstrukcja palców prawej ręki, fragmentów kielicha, węża, loków, uzupełnienie ubytków zaprawy kitem klejowo-kredowym. Rekonstrukcja i uzupełniania złoczeń i srebrzeń złotem i srebrem proszkowym. Zawerniksowanie oryginalnej polichromii. Retusze (akwarela), zabezpieczone następnie werniksem. Laserunek uzupełniony w technice olejno-żywicznej⁷²³.
- W 2009 r. określony jako: „niestabilny”⁷²⁴.

Proweniencja / Historia zabytku

Pochodzenie rzeźb nie jest pewne. W 1911 r. Schmid uznał, że obie pochodzą zapewne z późnogotyckiego retabulum ołtarza głównego⁷²⁵ – nie przedstawił jednak za tym

⁷¹⁷ Roznerska 1999, s. 10.

⁷¹⁸ Tamże.

⁷¹⁹ Tamże, s. 10–11.

⁷²⁰ Tamże, s. 11.

⁷²¹ Tamże, s. 2.

⁷²² Według Czyżniewskiej i Rumińskiego prace miał wykonywać Sławomir Kamiński (**Czyżniewska, Rumiński 2013**, s. 17), jednak w dokumentacji prac konserwatorskich występują jedynie: Sebastian Bugaj i Kinga Szczepińska (**Roznerska 1999**, s. 1).

⁷²³ Roznerska 1999, s. 1–2.

⁷²⁴ Jan Ch. (MONA).

⁷²⁵ Domasłowski zarysował hipotetyczny wygląd domniemanego retabulum. Miał to być tryptyk, „lub raczej” poliptyk. W korpusie, wraz z rzeźbami świętych Janów znajdować się mogła figura Madonny z Dzieciątkiem w typie Assunty. Na skrzydłach otwarcia mogły być reliefy z cyklem Inkarnacji lub scenami z życia patronów świątyni. Zewnątrz strony skrzydeł mogły być zaś malowane i przedstawiać zapewne sceny pasyjne. W predelli umieszczone rzeźby świętych (**Domasłowski 2003**, s. 148).

poważniejszych argumentów⁷²⁶. W 1931 r. do hipotetycznej struktury tej nastawy dodał figurę Chrystusa Zmartwychwstałego (**nr kat. 86**)⁷²⁷. Oprócz domniemanych zbieżności stylistycznych, głównym argumentem była tożsamość dat umieszczonych na plintach figury Zmartwychwstałego oraz Ewangelisty. Właściwie wszyscy badacze bez zastrzeżeń przyjęli te ustalenia. Popek w 1966 r. argumentację tę wzmocnił przekazem z wizytacji bpa Olszowskiego sporządzonej przez kanonika Strzesza, który to miał odnotować „w przestrzeni pod wieżowej [...] figury, między innymi św. Jana Chrzciciela, Jana Ewangelisty i Chrystusa Zmartwychwstałego, które według jego zdania przynależały do ołtarza głównego”⁷²⁸. W protokole wizytacji z przełomu l. 60. i 70. XVII w. nie ma jednak takich informacji⁷²⁹.

Niewiele wiadomo o późnośredniowiecznym retabulum ołtarza głównego. Z wykazu prebend z 1541 r. wynika, że beneficjum p.w. *SS Joannis Baptistae et Evangelistae* przy ołtarzy głównym (*in summo Altari*) zostało ufundowane przez Hieronima Waldaua⁷³⁰ – proboszcza fary staromiejskiej od 1466 roku⁷³¹. Zasłużony dla rozbudowy toruńskiej świątyni pleban zmarł po 22 VI 1495 r., kiedy to po raz ostatni został odnotowany w źródłach⁷³². Data fundacji nie jest pewna – Sumowski podaje l. 1466–1495, jako lata urzędowania na probostwie⁷³³. Kanonik Strzesz przytacza zaś rok 1490⁷³⁴. Wydaje się jednak, że skoro fundacja na rzecz głównego ołtarza realizowana była przez radę miejską w 1495 r., jako testamentowa⁷³⁵, retabulum mogło zacząć powstawać zapewne od tego roku. Niewykluczony jest też wkład rajców⁷³⁶ – to oni zostali przez plebana wyznaczeni, do wspólnego z proboszczem wyznaczania altarzysty⁷³⁷ – pełnili zatem częściowo funkcje patronackie. Wydaje się za tym przemawiać fundacja na rzecz głównego ołtarza w wysokości 32 florenów węgierskich dokonana przez Jana Olbrachta i jego brata Zygmunta w 1494 r.⁷³⁸ – przypuszczać można, że na ołtarzu głównym nie znajdowało się wówczas retabulum.

Bogate wyposażenie ołtarza głównego (*hohen altar*) odnotowane zostało w inwentarzu kościelnym z 1546 roku⁷³⁹. Retabulum istniało zapewne jeszcze w 1596 roku – inwentarz sreber odnotowuje główny ołtarz z okazałym wyposażeniem w utensylia liturgiczne⁷⁴⁰. Późnogotycka struktura uległa zapewne rozebraniu po przejęciu świątyni przez jezuitów, a przed 1631 r. – według Woźniaka, wówczas „notowany jest brak retabulum” – badacz jednak nie podaje źródła

⁷²⁶ Schmid 1911, s. 8.

⁷²⁷ Schmid 1931, s. 148.

⁷²⁸ Popek 1966, s. 8.

⁷²⁹ Vis. 1667–1672 [1903].

⁷³⁰ Wykaz prebend [1977], s. 152; AADDT, ABKT, sygn. 51, Regestrum omnium Beneficiorum sive Ministeriorum Totius Civitatis Thorn pro Fraternitate Sacerdotum Anno 1541 conscriptum, k. 7v: „Imum icium sive Ministerium sub Titulo SS Joannis Baptistae et Evangelistae in summo Altari est erectum beneficium. Fundatum olim a Vnpli Dno Jeronimo Waldau olim Canonico Varmiensis et Culmensis Ecclesiarum et Parocho [...]”.

⁷³¹ Sumowski 2012, s. 136.

⁷³² Tamże, s. 138.

⁷³³ Tamże, s. 29.

⁷³⁴ Vis. 1667–1672 [1903], s. 197: „Anno a reconciliata Divinitate 1490 Vnblis Ndus Ieronimus Waldaw, pelbanus Thorunensis, fundavit beneficium in maiori altari ecclesiae huius”.

⁷³⁵ Sumowski 2022, s. 328, 375, 446, 483; Księga długów [1964], nr 157: Pleban przekazał na ten cel 25 grzywien rocznego czynszu (Sumowski 2014a, s. 71).

⁷³⁶ Co zasugerował już Woźniński (Woźniński 1996, s. 281).

⁷³⁷ Sumowski 2022, s. 483.

⁷³⁸ Zapiski Waldaua [1907], nr 52.

⁷³⁹ APT, KŚJ, sygn. 13, Regestrum Anno 1546, k. 21v.

⁷⁴⁰ Semrau 1908, s. 73.

tej informacji⁷⁴¹. Nowa nastawa powstała z inicjatywy proboszcza Walentego Szczawińskiego (pleban w l. 1615–1634)⁷⁴².

Odosobniony pogląd na pochodzenie rzeźb przedstawił Rymaszewski – uznał, że rzeźby stanowią element niezachowanej grupy Ukrzyżowania⁷⁴³.

Najstarsza wzmianka na temat omawianych figur pochodzi z 1644 r. – znajdowały się wówczas pod łukiem tęczowym, na filarach⁷⁴⁴. W tym samym miejscu odnotowywane w 1724⁷⁴⁵ oraz 1730 roku⁷⁴⁶. Znajdowały się tam jeszcze w 1814 i 1817 r., kiedy to są odnotowywane wraz z rzeźbami św. Michała i św. Jana Nepomucena⁷⁴⁷.

Po raz ostatni w tym miejscu potwierdzone są w aktualizacji inwentarza z 1819 roku⁷⁴⁸. Zapis ten w 1840 r. został skreślony i dopisano, że jako bezużyteczne, figury te przeniesiono do zakrystii⁷⁴⁹. Przeniesienie nastąpiło zatem najpewniej między 1828⁷⁵⁰ a 1840 rokiem. Musiały znajdować się tam dość krótko, gdyż w inwentarzu sporządzonym w 1842 r. nie odnotowano zmian, jednak aktualizacja tegoż z 1845 r. informuje, że rzeźb nie ma już w zakrystii⁷⁵¹. Wernicke również nie znajduje rzeźb w kościele – stwierdza, że przeniesiono je w inne miejsce⁷⁵².

Ponownie w kościele uchwytnie dopiero pod k. XIX wieku, jednak w bliżej nieokreślonej przestrzeni⁷⁵³. W 1903 odnotowane pod wieżą – znajdowały się po bokach

⁷⁴¹ **Woźniak 2002**, s. 282.

⁷⁴² **Łyczak 2015**, s. 85 – tam starsza literatura. Według Woźniaka, stary ołtarz musiał się wydawać niezadowolający (**Woźniak 2002**, s. 282).

⁷⁴³ **Rymaszewski 1964 (Toruń – św. Jan)**.

⁷⁴⁴ „In egressu e minori Choro ad Majorem [...] inferiorus vero ex utraque parte laterum pendent lignae statuae, una Divi Ioannis Baptistae, altera Divi Evangelistae” (**AADDT, ABKT**, sygn. 39, k. 3r).

⁷⁴⁵ **AADDT, ABKT**, sygn. 40, k. 4r: „In egressu minoris chori ad majorem in medio superius prope fornicem est in trabe effigies Crucifixi cum adstantibus Beatissimae V. Mariae et S. Joannis Evangelistae inferiorus vero ex utraque parte laterum pendent lignae statuae, una Divi Joannis Baptistae, altera Divi Joannis Evangelistae”.

⁷⁴⁶ **AADDT, ABKT**, sygn. 42, k. 3r: „Inferius [...] ex utraque parte laterus penderit lignae statuae una S. Joannis Bapt. Aletra S. Evang”.

⁷⁴⁷ **AADDT, ABKT**, sygn. 44, Visitatio Generalis Ecclesiae Archipresbyteralis Thorunensis peracta die 12 Octobris Anno 1814, s. 2: „inter majorem vero minorem Chorum in anguli adstant 4. statuae Ss. Joannei Baptistae et Evangelistae S. Michaeli et S. Joann. Nepomuc”. W inwentarzu z tego samego roku te cztery rzeźby odnotowane są łącznie, bez konkretnego określenia miejsca, ale zapewne nadal pod łukiem – wskazuje na to kolejność opisu (**AADDT, ABKT**, sygn. 44, Inwentarz z 1814: „Cztery statuy Sgo Jana Chrzcziciela Ewangelisty. Archaniola Michała i Jana Nepomucena z drzewa”). **APT, AMT II**, sygn. XVII 55, Inwentarz z 1817 r., nr 7: „Vier Statuen der heil: Johan: der Täuflers – Evangelisten, der Erz Engels Michel, und der Joh. Nepom: von Holz. – Stehen zwischen die grossen und kleinen Chor”.

⁷⁴⁸ **AADDT, ABKT**, sygn. 37, Inwentarz z 1819 r. nr 7: „sind verhenden und stehend zwischen dem grossem und kleinem Chor”.

⁷⁴⁹ **AADDT, ABKT**, sygn. 37, Inwentarz z 1819 r. nr 7: „Die Statuen des heil. Johannes des Täuflers und des Evangelisten sind abgenommen, und befinden sich in dem Sakristei (unbrauchbar)”. Niedatowany inwentarz również odnotowuje je w zakrystii „Die Statuen des heil. Johannes des Täuflers und des Evangelisten (in der Sakristei)” (**KŚJ**, sygn. 2, k. 158r nr 3).

⁷⁵⁰ Według informacji na okładce poszytu w tym roku aktualizowano inwentarz. Z tegoż nie pochodzą jednak żadne wzmianki na temat figur.

⁷⁵¹ **AADDT, ABKT**, sygn. 37, Inwentarz z 1842 r., nr 7: „Statuen des heiligen Johannes der Täuflers und der Evangelisten [...] in die Sakristei gebe nicht”.

⁷⁵² **APT, AMT II**, sygn. X 25, s. 90: „Die feuer in der Kirche gestandenen Statuen des Täuflers und des Evangelisten Johannes, der Beschutger der Kirche, sind jetzt aus selbiger entfernt worden, und werden anders wo aufbewoche”.

⁷⁵³ **Heise 1889**, s. 261, il. 14.

wejścia głównego do kościoła⁷⁵⁴. W tym samym miejscu ponownie wzmiankowane w 1911⁷⁵⁵, 1916⁷⁵⁶, 1924⁷⁵⁷, 1928⁷⁵⁸, 1929 r.⁷⁵⁹ i w l. 30. XX wieku⁷⁶⁰. Według Domasłowskiego na pocz. XX w. znajdować się miały w kaplicy św. Jana Nepomucena⁷⁶¹, autor nie podaje jednak źródła tej informacji.

W 1935 r. obie rzeźby eksponowane na wystawie polskiej sztuki gotyckiej w Warszawie (il. 85–1)⁷⁶². W liście z toruńskiego Reichsbauamt z 7 VIII 1942 r. widnieje potwierdzenie, że 5 VIII w związku z zagrożeniem bombardowania, z fary staromiejskiej przetransportowano m.in.: mniej więcej naturalnej wielkości, drewnianą, malowaną rzeźbę św. Jana, która wcześniej stała na drewnianym postumencie, przy głównym wejściu do kościoła, patrząc od wewnątrz, po lewej stronie⁷⁶³. Na podstawie przedwojennych fotografii ze zbiorów IS PAN, uznać można, że chodzi o rzeźbę św. Jana Chrzciciela (il. 85b–1, 85b–2). Za radą władz kościelnych zabytki umieszczono w kościele w Łążynie – rzeźba św. Jana ustawiona została w zakrystii⁷⁶⁴. Z kwietnia 1944 r. pochodzi odpis listu Gaukonservatora skierowanego do ks. Janka – proboszcza parafii NMP w Toruniu. Urzędnik informuje w nim, że poszukiwane przez plebana zabytki udało się znaleźć w Krakowie. Wśród nich wymianie m.in. rzeźbę św. Jana Chrzciciela z kościoła świętojańskiego w Toruniu⁷⁶⁵.

Tuż po wojnie, w korespondencji z diecezjalnym konserwatorem zabytków przedstawiciel parafii informuje, „że zginęły prawdopodobnie rzeźby gotyckie, wysłane kiedyś na wystawę rzeźby gotyckiej do Warszawy, jak: rzeźby św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty, Krzyż gotycki i obraz Dobrego Pasterza”⁷⁶⁶. W 1956 i 1959 r. rzeźba św. Jana Chrzciciela wzmiankowana jest jako zaginiona (choć nadmienić należy, że figura św. Jana Ewangelisty została całkowicie w tych pracach pominięta)⁷⁶⁷. Figura Chrzciciela, zdaniem Popka, miała zostać znaleziona w 1945 r. w Państwowych Zbiorach Sztuki (PZS) na Wawelu⁷⁶⁸. Potwierdzają to dokumenty przechowywane w Archiwum Zamku Królewskiego na

⁷⁵⁴ Uebrick 1903, s. 71–72.

⁷⁵⁵ Schmid 1911, s. 8.

⁷⁵⁶ Heuer 1916, s. 78.

⁷⁵⁷ Lankau, Pajzderski 1924, s. 59.

⁷⁵⁸ Diecezja chełmińska 1928, s. 669 „pod chórem”.

⁷⁵⁹ Sydow 1929, s. 109 – „po obu stronach wejścia”.

⁷⁶⁰ APB, UWP, sygn. 26799, s. 11 „z obu stron drzwi głównych”.

⁷⁶¹ Domasłowski 2003, s. 149.

⁷⁶² Walicki 1935, nr kat. 81, s. 28; nr kat. 80, s. 28.

⁷⁶³ AADDT, ABKT, sygn. 615, Pismo Reichsbauamt Thorn z 7 VIII 1942 An die katholische Kirchengemeinde Sankt Johann: „Einen heiligen Johannes aus Holz, bemalt, etwa lebensgross. [...] Der heilige Johannes war in der Johanniskirche neben dem Haupteingang von innen aus links gesehen auf einem hoelzernen Podest aufgestellt”.

⁷⁶⁴ AADDT, ABKT, sygn. 615, Pismo Reichsbauamt Thorn z 7 VIII 1942 An die katholische Kirchengemeinde Sankt Johann: „Als neuer Aufstellungsort waerend der Kriegszeit ist auf Anraten der kirchlichen Stellen die katholische Kirche in Lonzyn, Kreis Thorn, gewaehlt worden. Die Madonna und der Christus habend ort in Chor Ausstellung gefunden, der Johannes in der Sakristei”.

⁷⁶⁵ AADDT, ABKT, sygn. 615, odpis listu Gaukonservatora do ks. Janka z 12 IV 1944 r.

⁷⁶⁶ ADP, AKD, sygn. 15, k. 180r; sygn. 16, k. 213r–215r; KK 1939–1945, s. 110.

⁷⁶⁷ Karłowska 1956, s. 1; Karłowska 1959, s. 132, il. 7a.

⁷⁶⁸ Popek 1966, nr kat. 1, s. 8.

Wawelu⁷⁶⁹. Rzeźba św. Jana Chrzciciela odnotowywana jest pod nr inw. 456, jako zabytek z toruńskiej fary staromiejskiej, którego „nie odebrano z rewindyk[acji]”⁷⁷⁰.

Do zbiorów MOT została włączona dopiero 20 VI 1963 r., jako depozyt PZS⁷⁷¹. Na własność muzeum przeszła 11 IV 1974 roku⁷⁷². Rzeźba Ewangelisty odnotowana została powojnie dopiero w 1966 r. w prezbiterium, po stronie południowej⁷⁷³ (il. 85a–4). W 1973 r. figura Ewangelisty eksponowana na wystawie czasowej *Kultura artystyczna...* (MOT)⁷⁷⁴. W 1993 r. rzeźba św. Jana Chrzciciela eksponowana na wystawie *Ars Sacra...* (MOT)⁷⁷⁵, zaś w VIII 2009 r. została wypożyczona na wystawę *Promienie średniowiecza* organizowaną w Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie⁷⁷⁶. Wystawa ta jednak nie doszła do skutku, z racji na wystąpienie zagrożenia katastrofą budowlaną w gmachu muzeum. Zabytek niebawem wrócił do Torunia⁷⁷⁷. Niedługo później została ponownie wypożyczona na wystawę *Obok. Polska – Niemcy. 1000 lat historii w sztuce* (Martin-Gropius-Bau w Berlinie)⁷⁷⁸. Rzeźba św. Jana Ewangelisty została najpewniej przemieszczona na obecne miejsce po pracach konserwatorskich z l. 1998–1999.

Z uwagi na dość znaczną różnicę wysokości – ok. 15 cm, odmienności w sposobie kształtowania bryły (figura Ewangelisty jest drażona od tytułu, postać św. Jana Chrzciciela zaś nie), sposobu wykorzystania materiału rzeźbiarskiego (figura Ewangelisty wykonana w jednym kawałku drewna, zaś postać Chrzciciela z trzech złączonych kołkami bloków), techniki i technologii polichromii i złocień (por. technika wykonania), jak również rozbieżności stylistyczne, wydaje się, że domniemana proveniencja z jednej nastawy ołtarzowej wcale nie jest oczywista. Problematyczny jest również układ postaci – obie skierowane są nieznacznie w swoją lewą stronę, co w przypadku ustawienie w jednej nastawie powodowałoby problemy kompozycyjne. Nie można jednak wykluczyć, że jeśli faktycznie pochodziły z retabulum głównego ołtarza, z racji na rozmiary zamówienia, mogły zostać wykonane w różnych warsztatach, lub w pewnym odstępie czasowym.

⁷⁶⁹ Za udostępnienie wyników swojej kwerendy w Archiwum Zamku Królewskiego na Wawelu dziękuję Lenie Rydelskiej.

⁷⁷⁰ **AZKW, PZS – D II**, sygn. 22/1/1/643/8, Księga inwentarzowa depozytów trwałych (odpis), nr 6; **AZKW, PZS – D II**, sygn. 22/1B/2/643/13, Spis przedmiotów nieznanego właściciela znajdujących się w magazynach zamku na Wawelu, s. 6 – inw. 456.

⁷⁷¹ **Kruszelnicka (Jan Ch.)**.

⁷⁷² **Tamże**. Chociaż zdaniem Kruszelnickiej w 1993 r. nadal był depozytem PZS (**Kruszelnicka 1993**, nr kat. 29, s. 48).

⁷⁷³ **Popek 1966**, nr kat. 2, s. 34.

⁷⁷⁴ **Flik, Kruszelnicka 1973**, nr kat. 1, s. 67–68.

⁷⁷⁵ **Kruszelnicka 1993**, nr kat. 29, s. 48.

⁷⁷⁶ **Jan Ch. (MONA)**.

⁷⁷⁷ Informacje pochodzą od Marty Siłakowskiej – kierownik Działu Naukowego MPPP w Gnieźnie.

⁷⁷⁸ **Jan Ch. (MONA)** – 21 IX 2011 – 9 I 2012 r.; **Drączkowski 2011a**.

Datowanie i atrybucja

Rzeźby niemal przez każdego, z racji na zachowaną na plincie rzeźby św. Jana Ewangelisty inskrypcję, datowane na lub ok. roku 1497⁷⁷⁹, według Walickiego k. XV stulecia⁷⁸⁰, zaś zdaniem Rogozińskiego rzeźba Ewangelisty na k. XV w., a Chrzcziciela na 1490 rok⁷⁸¹. Heuer zauważył wpływy twórczości Mistrza Apostołów z Blütenburga⁷⁸². Uznał też je za dzieła toruńskie⁷⁸³, z czym zgodziła się większość badaczy⁷⁸⁴. Lankau i Pajzderski włączyli je w *oeuvre* anonimowego rzeźbiarza z 1497 roku⁷⁸⁵. Dostrzegano także wpływy frankońskie, bawarsko-frankońskie, ogólnie dolnoniemieckie i tyrolskie⁷⁸⁶.

Widoczna na plincie figury Ewangelisty data była odczytywana dotąd błędnie (il. 85a–13). Porównanie ukształtowanie ostatniej cyfry, m.in. z inskrypcją z grupy Pokłonu Trzech Króli z Brześcia Kujawskiego, wykazała, że interpretowana jako siódemka, odpowiada kształtem drugiej z kolei na brzeskim zabytku i rozumieć ją należy jako piątkę – co znajduje potwierdzenie w tablicach paleograficznych⁷⁸⁷.

⁷⁷⁹ Heise 1889, s. 261; Uebrick 1903, s. 71–72; Dehio 1926, s. 481; Diecezja chełmińska 1928, s. 669; Schmid 1931, s. 148; Sydow 1929, s. 109; Dehio 1940, s. 481; Rymaszewski 1964 (Toruń – św. Jan); Popek 1966, nr kat. 2, s. 34; nr kat. 1, s. 8 – ze znakiem zapytania w przypadku figury św. Jana Chrzcziciela; Kruszelnicka 1967, s. 135; Flik, Kruszelnicka 1968, nr kat. 7, s. 38–39 – ze znakiem zapytania; Dorawa 1972, s. 418; Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 1, s. 67–68; Kruszelnicka 1973c, s. 9; Tylicki 1993 (Toruń – św. Jan); Kruszelnicka 1993, nr kat. 29, s. 48 – k. XV w. (1497); Woźniński 1996, nr kat. 457, s. 628; nr kat. 456, s. 627–628; Kluczwajd 2002, nr kat. 11, s. 27; nr kat. 12, s. 27; Drączkowski 2011a; Pilecka 2011, s. 416; Binnebesel 2023 (Toruń – św. Jan).

⁷⁸⁰ Walicki 1935, nr kat. 81, s. 28–29; nr kat. 80, s. 28.

⁷⁸¹ Rogoziński 1937, s. 34.

⁷⁸² Heuer 1916, s. 67.

⁷⁸³ Heuer 1916, s. 78.

⁷⁸⁴ M.in.: Chmarzyński 1934, s. 38, 40: figura św. Jan Ewangelisty szczególnie bliska rzeźbie św. Jana Ewangelisty z Chełmży (nr kat. 14c); Klawiter 1952, s. 28, 32–33, 36 – figura św. Jana Chrzcziciela bliska rzeźbie Boga Ojca (nr kat. 88a) i Madonnie Różańcowej (nr kat. 99); jedna grupa stylistyczna – figura św. Jana Chrzcziciela i Boga Ojca z Nowej wsi Królewskiej (nr kat. 13a); Karłowska 1956, s. 1, 22, 46, 56 – pewne podobieństwo twarzy figury św. Jana Ewangelisty z rzeźbą św. Jana Chrzcziciela; fałdy jak u Madonny z Fromborka (nr kat. 23); Karłowska 1959, s. 130–133: szereg wspólnych cech między figurą św. Jana Chrzcziciela, poliptykiem fromborskim, tryptykiem św. Wolfganga (nr kat. 87) i rzeźbą Zmartwychwstałego z toruńskiej fary (nr kat. 86); Dorawa 1972, s. 418: bliski m.in. reliefowi Zaśnięcia NMP (nr kat. 90); Woźniński 1996, s. 281, 290, 304: figura św. Jana Ewangelisty nieco odbiega ale twarz bliska młodzieńcowi w scenie Ofiarowania (poliptyk z Fromborka); figura Jana Chrzcziciela bliska podobnie Szymona i św. Wolfganga z toruńskiego tryptyku; Kierkus-Prus 1997, s. 164, 166–170, 173–174, 200–201, 203 – pokrewne stylowo z figurą Zmartwychwstałego; układ nóg rzeźby św. Jana Ch. jak u postaci Zmartwychwstałego, także analogie w typie sylwetki; szata figury św. Jana Ch. drapowana podobnie jak Zmartwychwstałego. Podobizna św. Jana Ew. słabsza od dwóch pozostałych; fałdy bliskie rzeźbom Zmartwychwstałego i Chrzcziciela, ale mniej precyzyjne; pomimo różnic z tego samego zespołu, ale inny artysta, słabszy; Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023a, s. 20–22: figury św. Jana Chrzcziciela i Zmartwychwstałego zbliżone do siebie – bardzo ogólne jedynie podobieństwo do figur z Tryptyku. Do wyjątków należą: Tylicki 1993 (Toruń – św. Jan) – warsztat nieznany.

⁷⁸⁵ Lankau, Pajzderski 1924, s. 59. Autorzy uznali, że na obu rzeźbach znajduje się ta sama data.

⁷⁸⁶ Schmid 1931, s. 148; Chmarzyński 1934, s. 38; Dobrowolski 1935, s. 215; Tusiacka 1972, s. 19–20: bliskie rzeźbie Riemenschneidera z Munsterstadt – wzorce graficzne wspólne, Mistrz E.S.; Kruszelnicka (Jan Ch.); Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 1, s. 67–68: wpływy bawarsko-frankońskie – niemal identyczna podobizna św. Jana ze zbiorów BNM oraz z Unterhohenried – styl Erazma Grassera. Kruszelnicka 1973a, s. 31–32; Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 1, s. 67–68; Woźniński 1996, s. 304: analogia św. Judzie z Blütenburga; bliskie twarze szwabsko-bawarski rzeźb św. Piotra i Pawła z SLM w Akwizgranie (il. 389–390); analogie dla figury św. Jana Ew. w rzeźbie z kręgu Grassera dawniej w BNM; Kierkus-Prus 1997, s. 169–170, 201: Wpływy Pachera (figura Jana Ch.), oraz jego kręgu – najbliższy św. Jan Chrzcziciel, figura Jana Ew. najmniej wspólnego z Tyrolem – bliskość z pracami Grassera – św. Jan z BNM – są różnice, ale może przez to że toruński rzeźbiarz słabszy; Pilecka 2002, s. 172: nieco prymitywna wersja stylu Erasma Grassera (o figurze św. Jana Ew.).

⁷⁸⁷ Szymański 2001, s. 359, tablica 54.

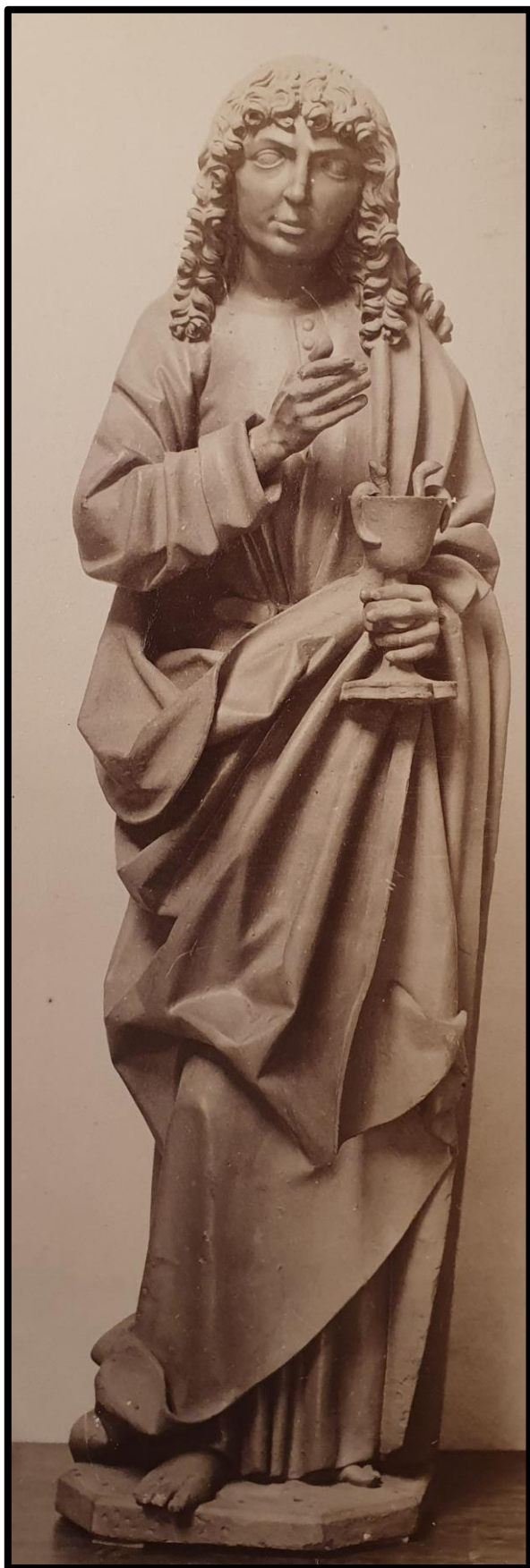
Rzeźby poniekąd odbiegają od siebie formą. Postać św. Jana Chrzciciela wydaje się mieć więcej analogii w środowisku toruńskim. Układ postaci, szczególnie taneczny wy krok i proporcje nóg są niemal identyczne w przypadku figur Chrystusa Zmartwychwstałego z toruńskiej fary (**nr kat. 86**) oraz Dźwierzna (**nr kat. 21**), a także św. Jana Chrzciciela z elbląskiego muzeum (**nr kat. 22b**). Bujna broda opracowana w spiralnie skręcone pukle znajduje analogie w rzeźbie Boga Ojca z Nowej Wsi Królewskiej (**nr kat. 13a**). Postać Ewangelisty ma inaczej ukształtowane draperie szat. Zbliżony sposób opracowania lewej, przerzuconej poły płaszcza, z charakterystycznym wywinięciem i ostrym jęzorem, zauważyć można w rzeźbie Madonny z elbląskiego Muzeum Miejskiego (**nr kat. 13a**) oraz św. zakonnika z Gostkowa (**nr kat. 30**). Podobnie jest także ukształtowanie promieniście rozchodzących się puszczakowatych fałd powyżej przepasania. Obie rzeźby patronów staromiejskiej fary charakteryzuje zbliżony, chociaż nie identyczny sposób opracowania włosów w mocno skręcone pukle.

Źródła archiwalne:

Wykaz prebend [1977], s. 152; **AADDT, ABKT**, sygn. 51, Regestrum omnium Beneficiorum sive Ministeriorum Totius Civitatis Thorn pro Fraternitate Sacerdotum Anno 1541 conscriptum – k. 7v; **Vis. 1667–1672 [1903]**, s. 197; **Zapiski Waldaui [1907]**, nr 52; **AADDT, ABKT**, sygn. 39, k. 3r; **AADDT, ABKT**, sygn. 40, k. 4r; **AADDT, ABKT**, sygn. 42, k. 3r; **AADDT, ABKT**, sygn. 44, Visitatio Generalis Ecclesiae Archipresbyteralis Thorunensis peracta die 12 Octobris Anno 1814, s. 2; **AADDT, ABKT**, sygn. 44, Inwentarz z 1814 r.; **APT, K&J**, sygn. 2, k. 158r, nr 3; **APT, AMT II**, sygn. XVII 55, Inwentarz z 1817 r., nr 7; **AADDT, ABKT**, sygn. 37, Inwentarz z 1842 r., nr 7; **APT, AMT II**, sygn. X 25, s. 90; **APB, UWP**, sygn. 24554, list Nikodema Pajzderskiego do proboszcza Wysięńskiego z dn. 27 X 1926 [na s. 697]; **AAN, MWRiOP**, sygn. 7030, Protokół XI Zjazdu rady Konserwatorów w Toruniu dn. 12–16. X. 1926 r., s. 365; **APB, UWP**, sygn. 26799, s. 11; **AADDT, ABKT**, sygn. 615, Pismo Reichsbauamt Thorn z 7 VIII 1942 r.; **AADDT, ABKT**, sygn. 615, odpis listu Gaukonservatora do ks. Janka z 12 IV 1944 r.; **ADP, AKD**, sygn. 15, k. 180r; **ADP, AKD**, sygn. 16, k. 213r–215r; **AZKW, PZS – D II**, sygn. 22/1/1/643/8, Księga inwentarzowa depozytów trwałych (odpis), nr 6; s. 244; **AZKW, PZS – D II**, sygn. 22/1B/2/643/13, Spis przedmiotów nieznanego właściciela znajdujących się w magazynach zamku na Wawelu, s. 6.

Bibliografia:

Heise 1889, s. 261, il. 14; **Uebrick 1903**, s. 71–72; **Münzenberger, Beissel 1905**, s. 199; **Schmid 1911**, s. 8; **Heuer 1916**, s. 67, 78; **Heuer 1922**, s. 55; **Orłowicz 1924**, s. 117; **Lankau, Pajzderski 1924**, s. 59; **Dehio 1926**, s. 481; **Diecezja chełmińska 1928**, s. 669; **Schmid 1931**, s. 148; **Sydow 1929**, s. 109; **Dettlof 1932 [2011]**, s. 35; **Chmarzyński 1934**, s. 38, 40; **Walicki 1935**, nr kat. 81, s. 28–29, il. 37; nr kat. 80, s. 28; **Dobrowolski 1935**, s. 215; **Rogoziński 1937**, s. 34; **Dehio 1940**, s. 481; **Klawiter 1952**, s. 28, 32–33, 36; **Karłowska 1956**, s. 1, 22, 46, 56; **Karłowska 1959**, s. 130–133, il. 7A; **Rymaszewski 1964 (Toruń – św. Jan)**; **Dutkiewicz 1965**, s. 362; **Popek 1966**, s. 8, 9–11; nr kat. 1, s. 33; nr kat. 2, s. 34, il. 2, 3; **Kruszelnicka 1967**, s. 135, il. 54, 55; **Flik, Kruszelnicka 1968**, nr kat. 7, s. 38–39, il. 7; **Dorawa 1972**, s. 418; **Tusiacka 1972**, s. 19–20; **Kruszelnicka (Jan Ch.)**; **Flik, Kruszelnicka 1973**, nr kat. 1, s. 67–68, il. 1; **Kruszelnicka 1973a**, s. 31–32; **Kruszelnicka 1973c**, s. 9; **Łoziński 1992**, s. 478; **Tylicki 1993 (Toruń – św. Jan)**; **Arszyński 1994**, s. 104; **Kruszelnicka 1993**, nr kat. 29, s. 48, il. 29; **Woźniński 1996**, s. 281, 290, 304; nr kat. 456, s. 627–628, il. 392–393; nr kat. 457, s. 628, il. 394; **Roznerska 1999**, passim; **Domasłowski 2003**, s. 147–149; **Kierkus-Prus 1997**, s. 164, 166–170, 173–174, 200–201, 203; **Kluczajd 2002**, nr kat. 11, s. 27; nr kat. 12, s. 27; **Pilecka 2002**, s. 172; **Woźniak 2002**, s. 287; **Błażejewska 2005**, s. 66–67; **Drączkowski 2011a**; **Drączkowski 2011b**, ; *św. Jan Chrzciciel*, nr kat. VI.6.5.1, s. 197–198; **Pilecka 2011**, s. 416; **Zimna-Kawecka 2011**, nr kat. 443, s. 585, 586; **Jan Ch. (MONA)**; **Czyżniewska, Rumiński 2013**, s. 17; **Kościół diecezji toruńskiej [1]**, s. 18; **Zimna-Kawecka 2018**, s. 210, przypis 71; **Woźniński 2021**, s. 17; **Binnebesel 2023 (Toruń – św. Jan)**; **Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023a**, s. 20–22.



85a-1. Św. Jan Ewangelista (Toruń, fara staromiejska),
fot. APT, Album dawnych fotografii Torunia, il. 50
(to samo u **Heise 1889**, il. 14



85a-2. Św. Jan Ewangelista (Toruń, fara staromiejska), fot. W. Drost, l. 30. XX w. (?), ze zbiorów Bildkatalog
Instytutu Herdera 202669



85a-3. Św. Jan Ewangelista (Toruń, fara staromiejska), fot. b.a., b.d. (lata międzywojenne?), ze zbiorów Instytutu Sztuki PAN nr 2565, ta sama fotografia u **Walicki 1935**, tabl. XXXVII



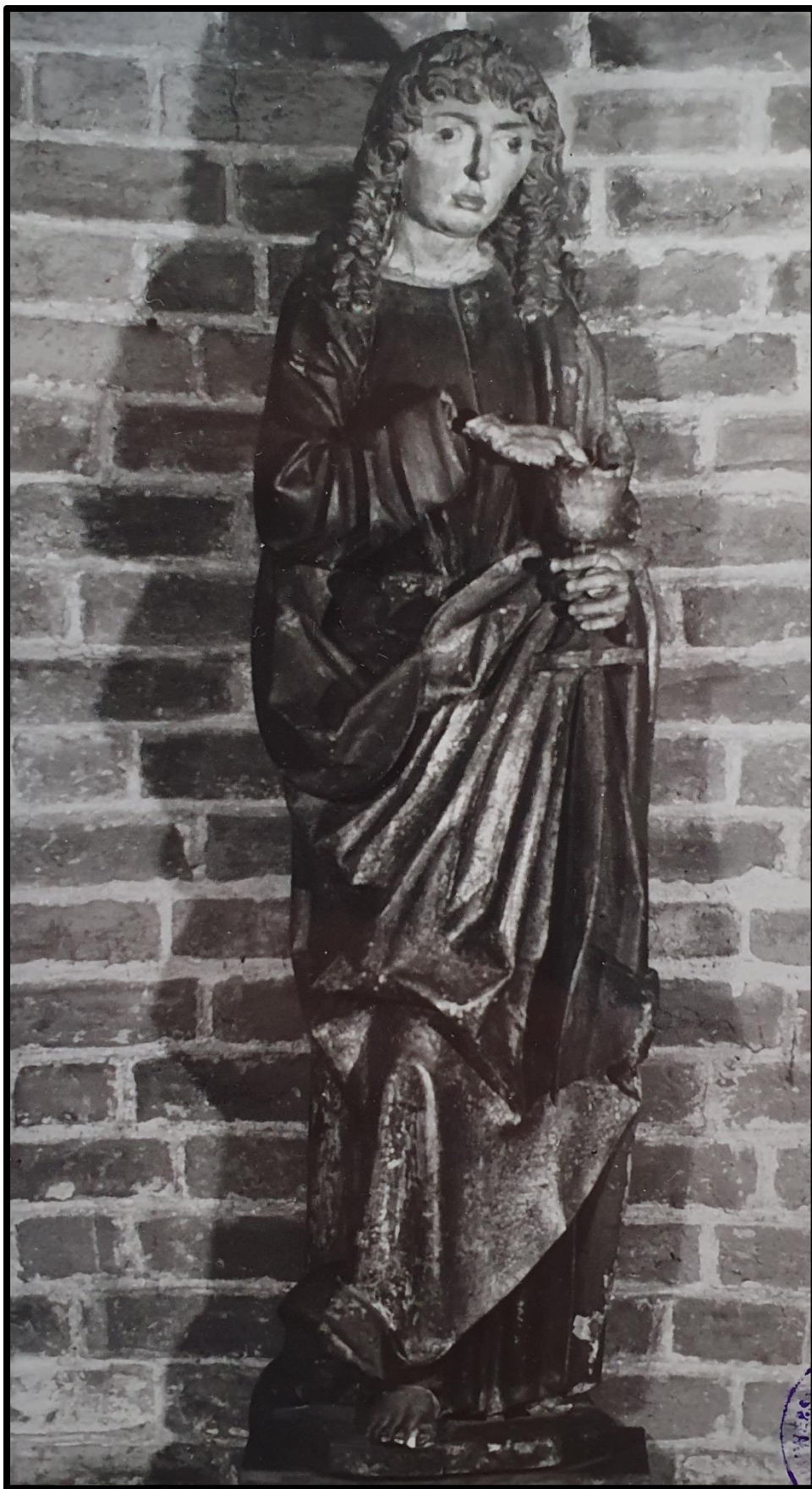
85–1. Wnętrze sali podczas wystawy Polskiej Sztuki Gotyckiej w Muzeum Narodowym w Warszawie, fot. ze zbioru **AMNW**, **AOTD**, sygn. S 10/46, il. 9



85a–4. Św. Jan Ewangelista (Toruń, fara staromiejska), fot. 11 IX 1966 za
https://www.szukajwarchiwach.gov.pl/en/jednostka/-/jednostka/5923278/obiekty/412310#opis_obiektu



85a-5. Św. Jan Ewangelista (Toruń, fara staromiejska), fot. za **Rymaszewski 1964** (Toruń – św. Jan)



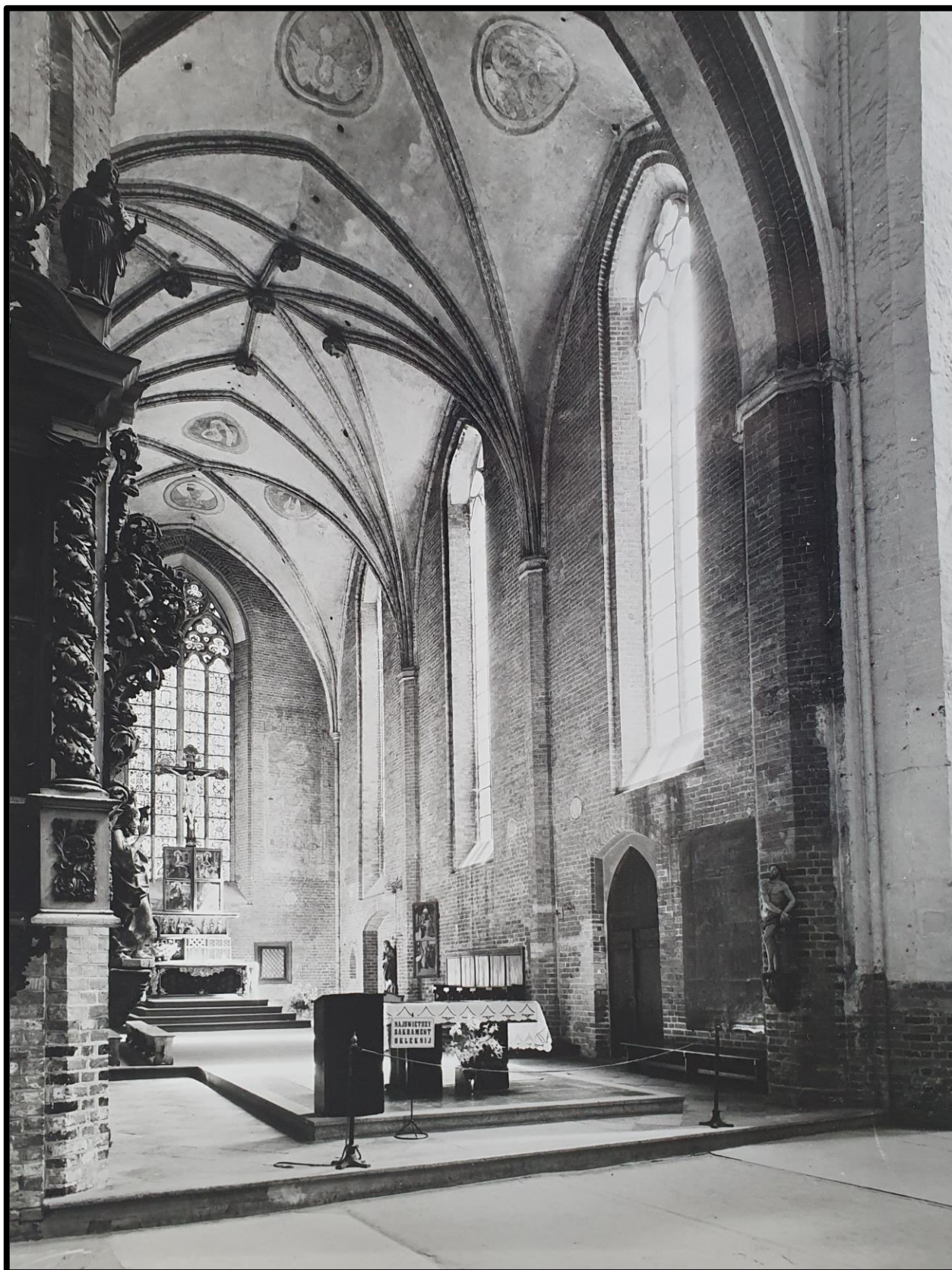
85a-6. Św. Jan Ewangelista (Toruń, fara staromiejska), fot. A Ciechanowski za **Popek 1966**, tabl. 3



85a-7. Św. Jan Ewangelista (Toruń, fara staromiejska), fot. J. Kruszelnicka 1966 ze zbiorów Wydziału Konserwacji Zabytków Kościelnych Kurii Toruńskiej



85a-8. Św. Jan Ewangelista (Toruń, fara staromiejska), fot. T. Kaźmierski, W. Wolny 1969, ze zbiorów IS PAN nr 198762



85a–9. Prezbiterium (Toruń, fara staromiejska), fot. W. Górski ze zbiorów Fototeki Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu, nr 3673, l. 80. XX w. (?)



85a–10. Św. Jan Ewangelista (Toruń, fara staromiejska), fot. J. Tylicki 1993, za **Tylicki 1993** (Toruń – św. Jan)



85a-11. Św. Jan Ewangelista (Toruń, fara staromiejska) – przed pracami konserwatorskimi, fot. za **Roznerska 1999**, fot. 1



85a–12. Św. Jan Ewangelista (Toruń, fara staromiejska), fot. W. Binnebesel, 2023



85a-13. Św. Jan Ewangelista (Toruń, fara staromiejska) – plinta z datą, fot. W. Binnebesel, 2023



85b-1. Św. Jan Chrzciciel (Toruń, fara staromiejska, ob. MOT), fot. brak autora 1911, ze zbiorów Książnicy Kopernikańskiej w Toruniu, Teka 6/25



85b-2. Św. Jan Chrzciciel (Toruń, fara staromiejska, ob. MOT), fot. brak autora, pocz. XX w. (?), ze zbiorów IS PAN nr 2500



85b-3. Św. Jan Chrzciciel (Toruń, fara staromiejska, ob. MOT), fot. J. Scherb 1940, ze zbiorów Fototeki UJ w Krakowie, sygn. IHSUJ P 009147



85b-4. Św. Jan Chrzciciel (Toruń, fara staromiejska, ob. MOT) – przed konserwacją, fot. A. Jarmołowicz 1965, ze zbiorów MOT, kl. 5686



85b-5. Św. Jan Chrzciciel (Toruń, fara staromiejska, ob. MOT), fot. A. Ciechanowski za Popek 1966, il. 2



85b-6. Św. Jan Chrzciciel (Toruń, fara staromiejska, ob. MOT), fot. A. Jarmołowicz 1967,
ze zbiorów MOT A.7429



85b-7. Św. Jan Chrzciciel (Toruń, fara staromiejska, ob. MOT), fot. A. Jarmołowicz 1967, ze zbiorów MOT, kl. 5159



85b-8. Św. Jan Chrzciciel (Toruń, fara staromiejska, ob. MOT), fot. A. Jarzembowski 1967, ze zbiorów MOT, A.7385



85b–9. Św. Jan Chrzciciel (Toruń, fara staromiejska, ob. MOT), fot. Z. Smoliński 1994,
ze zbiorów MOT, kl. 27599



Chrystus Zmartwychwstały, warsztat toruński – tzw. warsztat św. Wolfganga (pracownia mistrza Stenczela?), ok. 1495 r.

Wymiary: 126 × 40 × 30 cm (wys. z chorągwią 147 cm)

Lokalizacja: Bazylika katedralna św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty – w prezbiterium, stoi na konsoli przy pn. ścianie

Technika wykonania: Rzeźba snycerska, polichromowana. Bryła rozczłonkowana. Kończyny opracowane pełnoplastycznie. Rzeźba pełnoplastyczna, opracowana z czterech stron, głęboko drążona, pierwotnie z tyłu zaślepiona (il. 86–22), przeznaczona do oglądu frontального. Drewno i warstwy technologiczne nie zostały przebadane. Według Heuera wykonana z drewna topolowego⁷⁸⁸.

Opis

Chrystus ukazany jako dojrzały, brodaty mężczyzna o idealizowanej urodzie, z długimi włosami. Proporcje ciała zaburzone – głowa duża, nogi patykowate, korpus drony, wąski. Posadowiony na ośmiobocznej, zielonej plincie. Na frontowej ścianie inskrypcja 1497. Odziany w obfity, złożony wraz z podbiciem płaszcz na kształt kapy. Pod szyją spięty taśmą. Borty szerokie, na dolnej krawędzi widoczny napis *ALLELVIA RESURREXIT*.

Upozowany frontalnie, w tanecznym wykroku – lewa noga, na której ciężar ciała z tyłu, ustawiona niemal bokiem, prawa wysunięta, zgięta w kolanie; stopy w jednej osi. Prawa ręka, zgięta w łokciu, odstawiona od korpusu, podniesiona na wysokości twarzy; dłoń w geście błogosławieństwa. Lewa ręka, blisko korpusu, zgięta w łokciu, wyciągnięta do przodu; w zaciśniętej dłoni chorągiew (wtórna). Lewa poła płaszcza podebrana pod lewym przedramieniem. Prawa poła przerzucona na lewe przedramię.

Fałdy kształtowane całkowicie abstrakcyjnie; głębokie, rozedrgane, łamane ostro, o wąskich grzbietach. Włosy falowane, brązowe, opadające z prawej strony na ramię. Rozrzeźbione zróżnicowanymi, głębokimi nacięciami. Na czoło opadają pojedyncze włoski (opracowane w polichromii). Czubek głowy ścięty, widoczny okrągły profil – najpewniej miejsce po osadzeniu pierwotnej korony. Broda krótka mająca formę promieniście rozchodzących się, krótkich, rozrzuconych jedynie nieznacznie pukli. Wąsy w większości opracowane jedynie malarsko. Twarz pociągła, o wysokim czole, długim, wąskim nosie, dużych oczach o wykroju migdałowatym, których wewnętrzne kąciaki nieco opadają ku dołowi. Ślady męki opracowane rzeźbiarsko.

⁷⁸⁸ Heuer 1916, s. 107.

Stan zachowania

Stan zły – drobne odpryski i spękania gruntu, polichromii i złocień; grubość wtórnych warstw utrudnia rozczytanie inskrypcji na borcie płaszcza. Chorągiew wtórna. Rzeźba pozbawiona listwy zaślepiającej drażnienie od tyłu, brak korony.

- W 1889 r. korona i chorągiew określone jako wtórne, przemalowana na czarno farbą olejną⁷⁸⁹ (il. 86–1).
- W 1924 r. rzeźba określona jako: „zeszpecona przez nową polichromję”⁷⁹⁰.
- W l. 30. XX w. określony jako: „niegdyś polichromowane”⁷⁹¹.
- Przed 1935 r. – najpewniej przy okazji wystawy *Polskiej sztuki gotyckiej* w Warszawie została poddana pracom renowacyjnym.
- W 1935 r. określony jako „przemalowana”⁷⁹².
- W 1966 r. określony jako: „znacznie zniszczona, odpryski farby, ubytek średniego palca prawej dłoni. Brak sterczyn w koronie”⁷⁹³.
- W 1993 r. określony jako: „spękania drewna (podstawa, palce rąk Chrystusa), ubytek części proporca. Spękania i ubytki polichromii i złocień. Widoczne ślady kilkukrotnych złocień i przemalowań (ostatnie malowanie w partiach niezłoczonych olejno). Na konsoli przetarcia i odpryski”⁷⁹⁴.
- 1993 r. – prace konserwatorskie – powierzchniowe oczyszczenie z zabrudzeń – Dariusz Markowski, Robert Rogal, Jacek Stachera (Toruń) – brak dokumentacji⁷⁹⁵.
- XX/XXI w. – prace renowacyjne o bliżej nieznanym przebiegu – rzeźba została przemalowana (brak dokumentacji) (por. il. 86–17, 86–20) .
- W 1996 r. określony jako: „pęknięcia drewna, polichromia wtórna”⁷⁹⁶.

Proweniencja / Historia zabytku

Pierwotnie rzeźba pomyślana zapewne jako obiekt opracowany z czterech stron (od tyłu, znajdowała się zapewne maskująca drażnienie opracowana deska).

Pochodzenie obiektu nie jest pewne. Według Popka figura wraz z rzeźbami św. Jana Ewangelisty i św. Jana Chrzciciela (nr kat.) miał stanowić element retabulum ołtarza głównego. Zdaniem autora w wizytacji przeprowadzonej przez Strzesza, wizytator miał odnotować „w przestrzeni podwieżowej [...] figury, między innymi św. Jana Chrzciciela, Jana Ewangelisty i Chrystusa Zmartwychwstałego, które według jego zdania przynależały do ołtarza głównego”⁷⁹⁷. W wizytacji tej nie ma jednak takiego fragmentu. Kruszelnicka już rok później wysnuła podobną tezę, jednak nie argumentując jej niemal niczym, nad tę samą datę roczną występującą na cokołach rzeźb Zmartwychwstałego i św. Jana Ewangelisty⁷⁹⁸, co jest

⁷⁸⁹ Heise 1889, s. 261.

⁷⁹⁰ Lankau, Pajzderski 1924, s. 67.

⁷⁹¹ APB, UWP, sygn. 26799, s. 10: opis ten budzi pewne wątpliwości z identyfikacją rzeźby „figura Chrystusa w cierniowej koronie 1.19 m. Wys. ca. 1479 [poprawione na 1497] r. Korona i chorągiew później dodane. Na rąbku szaty napis: Alleluja Resurrexit” drzewo, niegdyś polichr.”

⁷⁹² Walicki 1935a, nr kat. 79, s. 28.

⁷⁹³ Popek 1966, s. 8 nr kat. 3, s. 35.

⁷⁹⁴ Tylicki 1993 (Toruń – Zmartwychwstały).

⁷⁹⁵ Informacje pochodzą od Jacka Stachery.

⁷⁹⁶ Woźniński 1996, nr kat. 458, s. 628–629.

⁷⁹⁷ Popek 1966, s. 8.

⁷⁹⁸ Kruszelnicka 1967, s. 135; Kruszelnicka 1973a, s. 31.

powtarzane przez część badaczy⁷⁹⁹. Przynależność do jednego zespołu zasugerował już Schmid w 1931 roku⁸⁰⁰. Innego zdania był Krause. Badacz uważał, że figura pierwotnie miała służyć w obrzędach Wniebowstąpienia – jako figurka wznoszona ku sklepieniu świątyni⁸⁰¹. Błażejewska i Pilecka uznają tę teorię za mało prawdopodobną⁸⁰², z czym należy się zgodzić, jednak z innych powodów. Na rzeźbie nie zachowały się jakiegokolwiek ślady po mocowaniu metalowego uchwytu umożliwiającego podnoszenie figury.

Odnotowana po raz pierwszy w kościele w 1889 roku, jednak bez podania dokładnego miejsca funkcjonowania⁸⁰³. W 1903 r. wzmiankowana na ołtarzu św. Jana Nepomucena, po prawej stronie⁸⁰⁴. W 1924 r. określono jej umiejscowienie w kaplicy jako: „obok ołtarza”⁸⁰⁵. W tym samym roku znajdować się miał w kaplicy Serca Jezusowego⁸⁰⁶. W 1929 r. wzmiankowana w kaplicy pw. św. Stanisława Kostki⁸⁰⁷. W l. 30. XX w. opisana jest już w innej przestrzeni – w pierwszej od zachodu kaplicy nawy południowej. Ustawiona była na ołtarzu⁸⁰⁸. W 1935 r. eksponowana była na wystawie *Polskiej sztuki gotyckiej* w Warszawie⁸⁰⁹ (il. 86–5). Po wystawie najpewniej wróciła do Torunia. Z 7 VIII 1942 r. pochodzi pismo z toruńskiego Reichsbauamt skierowane do proboszcza toruńskiej fary staromiejskiej, potwierdzające że m.in. rzeźba Chrystusa Zmartwychwstałego (*Einen hoelzernen Christus mit Fahne, bemalt, von 1497*) 5 VIII została przewieziona do Łążyna – gdzie ustawiono ją w prezbiterium (*der Christus habend ort in Chor Austellung gefunden*)⁸¹⁰. Po II wojnie światowej uchwytna na fotografiach⁸¹¹ na konsoli zawieszanej na północnym filarze łuku tęczowego (il. 86–7) przynajmniej do 1993 roku. W niewiadomym czasie konsolę wraz z rzeźbą przeniesiono w głąb prezbiterium, na północną ścianę.

Nie ma żadnych w pełni przekonujących argumentów by podtrzymywać teorię o pochodzeniu rzeźby ze zwieńczenia głównej nastawy ołtarzowej, ani tym bardziej, o wykorzystywaniu figury podczas liturgii Wniebowstąpienia. Nie można wykluczyć, że stanowiła element nastawy ołtarzowej, jednak wydaje się, że prostszym i bardziej wiarygodnym wyjaśnieniem może być używanie rzeźby podczas okresu wielkanocnego i wystawianie jej, np. na ołtarzu. Bliżej nieokreślona rzeźba Zmartwychwstałego Zbawiciela wymieniana jest w inwentarzach toruńskiej fary już w l. 1644 i 1650⁸¹².

⁷⁹⁹ M.in. Błażejewska, Pilecka 2009, s. 169; Pilecka 2011, s. 416.

⁸⁰⁰ Schmid 1931, s. 148.

⁸⁰¹ Krause 1987, s. 333. Kierkus-Prus uznaje, że oba te sposoby funkcjonowania się nie wykluczały, co wydaje się mało prawdopodobne (Kierkus-Prus 1997, s. 165).

⁸⁰² Nie można jej wykluczyć, jednak z terenów dawnych Prus pokrzyżackich nie zachowały się wzmianki o obrzędzie „elevatio imaginis salvatoris”, który miał być raczej bardziej charakterystyczny dla katedr, kolegiat i klasztorów (Błażejewska, Pilecka 2009, s. 169).

⁸⁰³ Heise 1889, s. 261.

⁸⁰⁴ Uebrick 1903, s. 74.

⁸⁰⁵ Orłowicz 1924, s. 116.

⁸⁰⁶ Lankau, Pajzderski 1924, s. 60, 67.

⁸⁰⁷ Sydow 1929, s. 104.

⁸⁰⁸ APB, UWP, sygn. 26799, s. 7.

⁸⁰⁹ Walicki 1935a, nr kat. 79, s. 28.

⁸¹⁰ AADDT, ABKT, sygn. 615, Pismo Reichsbauamt Thorn z 7 VIII 1942 An die katholische Kirchengemeinde Sankt Johann.

⁸¹¹ Potwierdzają to też opracowania (Popek 1966, snr kat. 3, s. 35).

⁸¹² AADDT, ABKT, sygn. 31: „Imago sive statua Salvatoris resurrectionem ipsum representans”; to samo sygn. 31; sygn. 33. Ostatecznie nie można wykluczyć pochodzenia rzeźby z innego kościoła, np. poddominikańskiego. Do kościoła św. Wawrzyńca trafić miała „statuetka Odkupiciela” (Konopka 2013, s. 177). Część wyposażenia tejże świątyni następnie przeniesiona została do fary.

Datowanie i atrybucja

Rzeźba od początku badań datowana niemal zawsze na rok 1497⁸¹³ – na co wskazuje wyryta na plincie inskrypcja; przez Walickiego na k. XV wieku⁸¹⁴. Szybko łączona była z rzeźbami św. Jana Ewangelisty i św. Jana Chrzciciela z tej samej świątyni, z racji na tożsamość umieszczonej na jednej z nich daty⁸¹⁵, co podważył Heuer⁸¹⁶. Lankau i Pajzderski włączyli ją w *oeuvre* anonimowego snycerza z 1497 r. (wraz z reliefem Zaśnięcia NMP oraz figurą Chrystusa Ubiczowanego)⁸¹⁷. Zwrócono uwagę na wpływy frankońskie⁸¹⁸, bawarsko-frankońskie⁸¹⁹, z kręgu Erazma Grassera⁸²⁰, z kręgu Michaela Pachera⁸²¹, zdaniem Klawitter twórcą przybyć miał z południa Rzeszy⁸²², według Dettlofa miałby to być import⁸²³. Z czasem uznano go za dzieło toruńskie⁸²⁴.

Widoczna na plincie data była odczytywana dotąd błędnie (il. 86–21). Porównanie ukształtowanie ostatniej cyfry, m.in. z inskrypcją z grupy Pokłonu Trzech Króli z Brześcia Kujawskiego, wykazała, że interpretowana jako siódemka, odpowiada kształtem drugiej z kolei na brzeskim zabytku i rozumieć ją należy jako piątkę – co znajduje potwierdzenie w tablicach paleograficznych⁸²⁵.

Rzeźba powstała ok. lub w 1495 roku. Układ postaci zbliżony jest do figury św. Jana Chrzciciela z tej samej świątyni (**nr kat. 85b**) i Męża Bolesci z Wągrowca (**nr kat. 105**). Proporcje twarzy podobne w wyobrażeniach wspomnianej rzeźby z Wągrowca, królów z

⁸¹³ Heise 1889, s. 261; Uebrick 1903, s. 74; Orlowicz 1924, s. 116; Lankau, Pajzderski 1924, s. 67; Sydow 1929, s. 104; Schmid 1931, s. 148; Rogoziński 1937, s. 34; APB, UWP, sygn. 26799, s. 7; Popek 1966, nr kat. 3, s. 35; Kruszelnicka 1967, s. 135; Dorawa 1972, s. 418; Flik Kruszelnicka 1973, nr kat. 1, s. 67–68; Kruszelnicka 1993, *Chrystus Zmartwychwstały*, nr kat. 26, s. 46–47; Tylicki 1993 (*Toruń – Zmartwychwstały*); Woźniński 1996, nr kat. 458, s. 628–629; Pilecka 2011, s. 416; Kurkowski 2021, *Chrystus Zmartwychwstały*, nr kat. 2, s. 172; Binnebesel 2023 (*Toruń – Zmartwychwstały 1*); Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023a, s. 21.

⁸¹⁴ Walicki 1935a, nr kat. 79, s. 28.

⁸¹⁵ Heise 1889, s. 261; Kierkus-Prus 1997, s. 164;

⁸¹⁶ Heuer 1916, s. 107.

⁸¹⁷ Lankau, Pajzderski 1924, s. 60, 67.

⁸¹⁸ Schmid 1931, s. 148; Chmarzyński 1934, s. 38;

⁸¹⁹ Flik Kruszelnicka 1973, nr kat. 1, s. 67–68.

⁸²⁰ Flik Kruszelnicka 1973, nr kat. 1, s. 67–68; Kierkus-Prus 1997, s. 170; Pilecka 2002, s. 172: nieco prymitywna wersja stylu Erasma Grassera.

⁸²¹ Kierkus-Prus 1997, s. 168, 170, 201: związki ze sztuką Michaela Pachera – analogie w retabulach z Gries i St. Wolfgang (bardziej dekoracyjne fryzury niż u Pachera) – krąg Pachera – Hans Klocker; twórcy „przybyli do Torunia z Tyrolu lub Dolnej Bawarii. Bez wątpliwości można stwierdzić, że znali oni twórczość Michała Pachera (być może otarli się o jego warsztat lub też należeli do rzeszy licznych naśladowców lansowanego przez mistrza stylu) i Erazma Grassera”.

⁸²² Klawitter 1952, s. 39: ten sam krąg co autorzy ołtarza w St. Wolfgang w Palatynacie.

⁸²³ Dettlof 1932 [2011], s. 35.

⁸²⁴ Chmarzyński 1934, s. 38; Walicki 1935a, nr kat. 79, s. 28; Klawitter 1952, s. 32, 36, 39: twarz i włosy bliskie rzeźbom z tryptyku św. Wolfganga; twarz bliska figurze św. Marii Magdaleny z predelli i świętemu z Nowej Wsi Królewskiej (**nr kat. 13b**); Karłowska 1956, s. 22–23: fałdowanie płaszcza bliskie draperiom figury Madonny z Fromborka; odbiega ukształtowaniem głowy; Karłowska 1959, s. 133: szereg wspólnych cech z Poliptykiem z Fromborka, Tryptykiem św. Wolfganga i rzeźbą św. Jana Chrzciciela; cechy lokalne środowiska toruńskiego; Popek 1966, nr kat. 3, s. 35; Kruszelnicka 1967, s. 135; Dorawa 1972, s. 418; Flik Kruszelnicka 1973, nr kat. 1, s. 67–68; Kruszelnicka 1993, *Chrystus Zmartwychwstały*, nr kat. 26, s. 46–47; Tylicki 1993 (*Toruń – Zmartwychwstały*); Arsyński 1994, s. 104; Woźniński 1996, s. 302, nr kat. 458, s. 628–629: graficzne wzory Schongauera (B.20 i B.26); Kierkus-Prus 1997, s. 164–170: pokrewny figurom św. Janów; taneczny wyrok jak w figurze Ubiczowanego (**nr kat. 89**); Kurkowski 2021, *Chrystus Zmartwychwstały*, nr kat. 2, s. 172; Woźniński 2021, s. 17; Binnebesel 2023 (*Toruń – Zmartwychwstały 1*).

⁸²⁵ Szymański 2001, s. 359, tablica 54.

brzeskiego reliefu (**nr kat. 8**), Ukrzyżowanego z Brodnicy (**nr kat. 6**) i św. biskupa z Radoszek (**nr kat. 75**). Pewne analogie, szczególnie w ukształtowaniu krótkiej brody, opracowanej w drobne pukle oraz częściowo wygolonych wąsów, widoczne są także na rzeźbie Apostoła z Chełmży (**nr kat. 13b**). Opadający narożnik przerzuconej poły wywija się, tworząc jęzor bliski tym z rzeźb Madonny z Elbląga (**nr kat. 22a**), św. dominikanina z Gostkowa (**nr kat. 30**) oraz w pewnym stopniu – figur z Samplawy i Barbarki. Upozowanie postaci i układ płaszcza są niemal skopiowane w figurze Zmartwychwstałego z Dźwierzna (**nr kat. 21**).

Źródła archiwalne:

APB, UWP, sygn. 26799, s. 7, 10.

Bibliografia:

Heise 1889, s. 261, il. 13; Uebrick 1903, s. 74; Münzenberger, Beissel 1905, s. 199; Heuer 1916, s. 107; Orłowicz 1924, s. 116; Lankau, Pajzderski 1924, s. 60, 67; Dehio 1926, s. 481; Sydow 1929, s. 104; Schmid 1931, s. 148; Dettlof 1932 [2011], s. 35; Chmarzyński 1934, s. 38; Walicki 1935a, nr kat. 79, s. 28, il. 36; Rogoziński 1937, s. 34; Dehio 1940, s. 481; Klawitter 1952, – s. 28, 32, 36, 38–39; Karłowska 1956, s. 22–23, 46, 56; Karłowska 1959, s. 130–132, 133; Popek 1966, s. 8, 11–13; nr kat. 3, s. 35, il. 6; Kruszelnicka 1967, s. 135; Dorawa 1972, s. 418 – 1497 r.; Kruszelnicka 1973a, s. 31; Flik Kruszelnicka 1973, nr kat. 1, s. 67–68, il. 1; Krause 1987, s. 333; Łoziński 1992, s. 478; Kruszelnicka 1993, *Chrystus Zmartwychwstały*, nr kat. 26, s. 46–47; Tylicki 1993 (Toruń – Zmartwychwstały); Arsyński 1994, s. 104; Woźniński 1996, s. 290–291, 302; nr kat. 458, s. 628–629, il. 395; Kierkus-Prus 1997, s. 164–170, 173–174, 201; Pilecka 2002, s. 172; Domasłowski 2003, s. 147–148; Błażejewska 2005, s. 66; Błażejewska, Pilecka 2009, s. 169; Pilecka 2011, s. 416; Kościoły diecezji toruńskiej [1], s. 18; Kurkowski 2021, *Chrystus Zmartwychwstały*, nr kat. 2, s. 172; Woźniński 2021, s. 17; Binnebesel 2023 (Toruń – Zmartwychwstały 1); Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023a, s. 20, 21, il. 1.



86-1. Chrystus Zmartwychwstały (Toruń, fara staromiejska), fot. b.a. k. XIX w. za APT, Album dawnych fotografii Torunia, s. 22, nr 49, ta sama fotografia w **Heise 1889**, il. 13



86-2. Chrystus Zmartwychwstały (Toruń, fara staromiejska), fot. H. Clasen, l. 30. XX w. (?), ze zbiorów Bildkatalog Institutu Herdera 99113



86-3. Chrystus Zmartwychwstały (Toruń, fara staromiejska),
fot. W. Drost, l. 30. XX w. (?), ze zbiorów Bildkatalog Institutu Herdera
202670



86-4. Chrystus Zmartwychwstały (Toruń, fara staromiejska), fot. b.a., 1935 lub wcześniej, ze zbiorów IS PAN nr 2499, ta sama fotografia u **Walicki 1935a**, tabl. XXXVI



86–5. Wnętrze sali podczas wystawy Polskiej Sztuki Gotyckiej w Muzeum Narodowym w Warszawie, fot. ze zbioru **AMNW**, **AOTD**, sygn. S 10/46, il. 9



86-6. Chrystus Zmartwychwstały (Toruń, fara staromiejska), fot. b.a., b.d. (lata międzywojenne?),
ze zbiorów IS PAN nr 99827



86-7. Prezbiterium (Toruń, fara staromiejska), fot. Z. Gamski, l. 50. XX w. ze zbiorów IS PAN



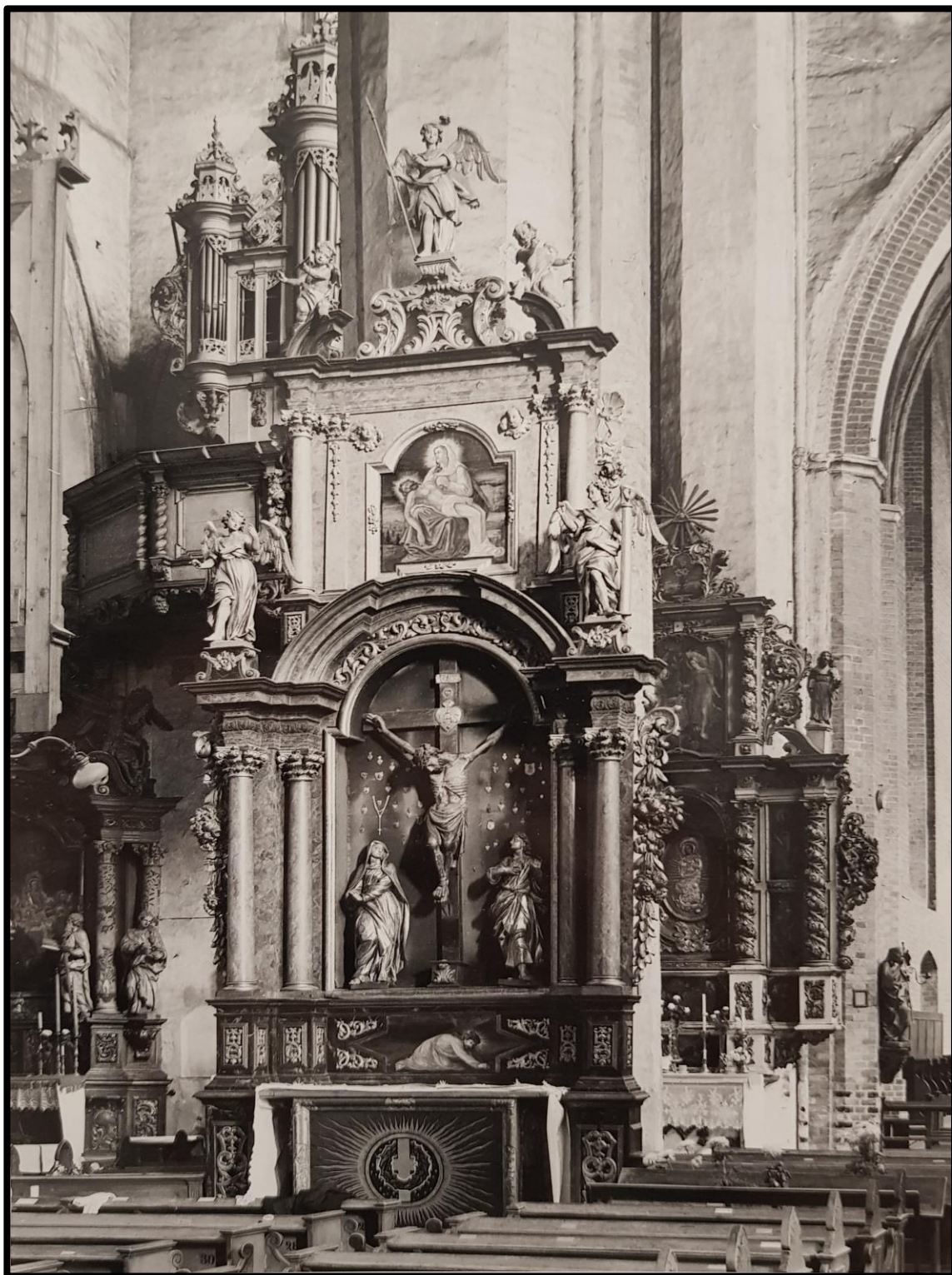
86–8. Chrystus Zmartwychwstały (Toruń, fara staromiejska), fot. A Ciechanowski za **Popek** 1966



86–9. Chrystus Zmartwychwstały (Toruń, fara staromiejska), fot. J. Kruszelnicka 1966 ze zbiorów Wydziału Konserwacji Zabytków Kościelnych Kurii Toruńskiej



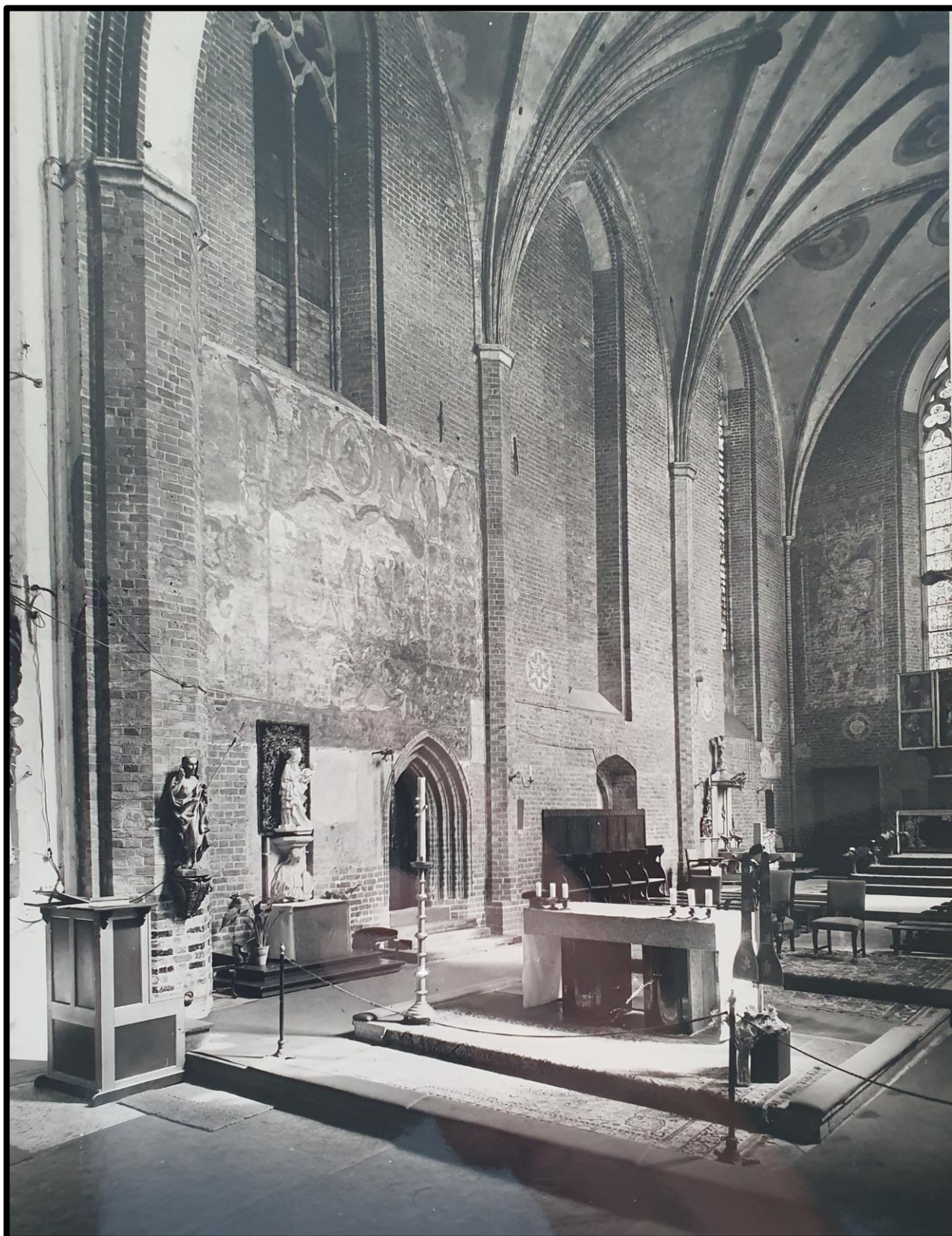
86–10. Chrystus Zmartwychwstały (Toruń, fara staromiejska), fot. T. Kaźmierski,
W. Wolny, 1969, ze zbiorów IS PAN nr 198759



86–11. Ołtarz Niepokalanego Poczęcia NMP (Toruń, fara staromiejska), fot. T. Kaźmierski, W. Wolny 1969, ze zbiorów IS PAN nr 198640



86–12. Chrystus Zmartwychwstały (Toruń, fara staromiejska), fot. W. Górski, l. 70. XX w. (?), ze zbiorów Archiwum UMK, Spis 13/44



86–13. Prezbiterium (Toruń, fara staromiejska), fot. W. Górski ze zbiorów Fototeki Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu, nr 3832, l. 70. XX w. (?)



86–14. Chrystus Zmartwychwstały (Toruń, fara staromiejska), fot. J. Tylicki za Tylicki 1993 (Toruń – Zmartwychwstały)



86–15. Chrystus Zmartwychwstały (Toruń, fara staromiejska) – podczas oczyszczania, fot. D. Markowski, R. Rogal, J. Stachera 1993



86-16. Chrystus Zmartwychwstały (Toruń, fara staromiejska) – podczas oczyszczania, fot. D. Markowski, R. Rogal, J. Stachera 1993



86–17. Chrystus Zmartwychwstały (Toruń, fara Staromiejska), fot. Z. Smoliński, 1993,
ze zbiorów MOT, kl. 43787



86–18. Chrystus Zmartwychwstały (Toruń, fara Staromiejska), fot. W. Górski, 1993 (?), ze zbiorów Archiwum UMK, Spis 17/4



86–19. Chrystus Zmartwychwstały (Toruń, fara Staromiejska), fot. W. Górski, 1993 (?), ze zbiorów Archiwum UMK, Spis 17/4



86–20. Chrystus Zmartwychwstały (Toruń, fara staromiejska), fot. W. Binnebesel, 2022



86-21. Chrystus Zmartwychwstały (Toruń, fara staromiejska) – plinta z datą, fot. W. Binnebesel, 2022



86–22. Chrystus Zmartwychwstały (Toruń, fara staromiejska) –
odwrocie, fot. W. Binnebesel, 2022

Tryptyk św. Wolfganga, warsztat toruński – tzw. warsztat św. Wolfganga (pracownia mistrza Stenczela?), 1505 r. i krótko przed

Wymiary: korpus otwarty: 200 × 171 × 30 cm; 75 × 263 × 53 cm (predella); rzeźby: św. Wolfganga: 170 × 48 × 30 cm; św. Bartłomieja: 145 × 44 × 35 cm; św. Szymona: 145 × 44 × 35 cm; św. Wolfganga [z predelli]: 48 × 14 × 13 cm; św. Marii Magdaleny [z predelli]: 47,5 × 14 × 13 cm.

Lokalizacja: Bazylika katedralna św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty – w prezbiterium, na ołtarzu głównym.

Technika wykonania⁸²⁶: Retabulum drewniane, wykonane w przeważającej części z drewna dębowego⁸²⁷. Korpus i predella skrzyniowe. Gruntowane i złożone, miejscami polichromowane. Rzeźby z korpusu pełnoplastyczne, opracowane z trzech stron, od tyłu drążone; figury z predelli opracowane z wszystkich stron, a część z tyłu spłaszczona. Wykonane z pojedynczych bloków drewna zapewne lipowego. Gruntowane zapewne zaprawą kredowo-klejową. Polichromowane, złożone i srebrzone. Malowane kwatery na skrzydłach wykonane na gruncie kredowo-klejowym w technice tempery z olejem⁸²⁸. Warstwy technologiczne polichromii i złocień nie były badane⁸²⁹.

Opis

Nastawa ołtarzowa ma formę tryptyku z parą ruchomych malowanych skrzydeł, poniżej otwarta predella. Całość posadowiona na drewnianym siedmioosiowym cokole z 1950 r. wypełnionym płycinami z motywami maswerkowymi i plecionką, w osi wysunięte przed lico tabernakulum. Predella prostopadłościenna; na złożonym tle ryte romboidalne pola z syntetycznymi ornamentami lilii i liści winorośli; niżej z motywem szachownicy. W skrzyni siedem rzeźb: dwie późnogotyckie – Maria Magdalena i św. Wolfgang, pozostałe neogotyckie – Dorota, Pieta, Apolonia, Juda Tadeusza, Agnieszka. Górna krawędź predelli szersza. Skrzynia pod górną deską zwieńczona ażurowym, astwerkowym fryzem. Po bokach skrzyni malowane, zielone wsporniki o wykroju ćwierci koła, z malowanymi *en grisaille* liśćmi winorośli. Na lewym policzku malowane w półpostaci przedstawienie św. Barbary; na prawym nierozpoznaną świętą oraz prostokątne drzwiczki na metalowych zawiasach⁸³⁰. Na predelli nieco szersza, profilowana deska. Korpus zbliżony do kwadratu. W środku trzy pełnoplastyczne

⁸²⁶ Pomimo swojej rangi tryptyk, technologia i technika nierozpoznane. Obiekt nigdy nie został poddany badaniom technologicznym. Jedynymi zaś pracami konserwatorskim, po których zachowały się informacje o ich przebiegu miały miejsce w l. 1908–1911.

⁸²⁷ **Gmińska-Nowak 2024b**, s. 3 – konstrukcja szafy i predelli wykonana została z drewna dębowego, deski tworzące górne zamknięcie predelli z sosnowego. Woźniński w haśle na temat tryptyku podaje ogólnie „drewno lipowe” (**Woźniński 1996**, nr kat. 460, s. 630)

⁸²⁸ **Walicki 1935a**, nr kat. 174, s. 49. Zdaniem Heuera technika olejna (**Heuer 1916**, s. 69).

⁸²⁹ Według Marxen-Wolskiej „Wspólne autorstwo ołtarzy: fromborskiego i św. Wolfganga z Torunia potwierdza także, poza analogiami formalnymi, budowa techniczna obu dzieł, a w szczególności analiza przekrojów warstw malarskich, wykazujących identyczną strukturę”, zatem jakieś bliżej nieznane badania musiały zostać przeprowadzone (**Marxen-Wolska 1973**, s. 127).

⁸³⁰ Grabowska-Lysenko sugerowała, że może to być postać św. Katarzyny (**Grabowska-Lysenk 2020**, s. 80).

rzeźby – pośrodku, nieco wyższa św. Wolfganga w stroju biskupim, po lewej św. Bartłomieja, po prawej św. Szymona⁸³¹. Na tylnej ścianie rytowane i złożone motywy wici z liśćmi winorośli; za głowami figur duże ryte nimby z napisami w otokach. Od lewej: *Bartholomaeus ascendit ad celos, fedet a dextra; Sanctus Wolfgangus Episcopus Regensp; Simon remissionem peccatorum carnis*. Korpus zwieńczony trzema ażurowymi, astwerkowymi łukami o wykroju oślego grzbietu. Od frontu, na krawędziach skrzyni oraz skrzydeł wąskie półkolumnienki z przewiązkami. Na awersach skrzydeł po dwie malowane kwatery z przedstawieniami Ojców Kościoła. Na lewym skrzydle u góry św. Grzegorz Wielki, poniżej św. Augustyn lub Ambroży; na prawym od góry św. Hieronim, poniżej św. Augustyn lub Ambroży. Na rewersie lewego skrzydła, od góry św. Małgorzata, poniżej św. Apolonia; na prawym św. Dorota, poniżej św. Agnieszka. W zwieńczeniu tryptyku umieszczony gotycki krucyfiks.

Stan zachowania

Stan ogólnie dobry – drobne spękania gruntu, polichromii i złocień; obiekt zakurzony; uszkodzona lewa ścinka predelli; zakres ruchu skrzydeł bardzo ograniczony przez wypaczenia drewna; rzeźba św. Wolfganga z predelli uszkodzona frontowa ścian plinty; drobne spękania gruntu, polichromii i złocień; obiekt zakurzony.

- 1819 r. – zapewne restaurowany (*reparirt*)⁸³². Niewykluczone, że wówczas na korpusie umieszczono trzy późnogotyckie rzeźby – św. Marcina, Wolfganga i Tron Łaski.
- W 1889 r. określony jako: bardzo zniszczony (*sehr zerstörte*). W predelli znajdowały się jedynie dwie rzeźby – św. Wolfganga oraz św. Marii Magdaleny – ustawione były niemal w środku predelli – flankując centralną, niezachowaną rzeźbę (il. 87–1, 87–2). W złym stanie miały być malowane przedstawienia Świętych Dziewic na zewnętrznych stronach skrzydeł. Heise podkreśla, że potrzebne są pilne prace konserwatorskie⁸³³. Jak zauważyła Klawitter, rzeźby Apostołów miały zamienione atrybuty – św. Bartłomiej trzymał laskę, zaś św. Szymon nóż⁸³⁴ (il. 87–1, 87–2).
- W 1903 r. Uebrick podniósł konieczność przeprowadzenia prac konserwatorskich – określił go jako „dość zniszczony” („ziemlich beschädigter”) – w predelli zachowane były tylko dwie rzeźby⁸³⁵.
- Przed pracami konserwatorskimi z l. 1909–1911 opisano jako: obiekt bardzo zabrudzony, jednak w dobrym stanie, kompletny, na większości przedstawień zachować się miały pierwotne warstwy polichromii i złocień, zatem w przeważającej części wystarczyło oczyszczenie powierzchni z zabrudzeń i ewentualnych przemalowań. Większe uszkodzenia odnotowano w obrębie konstrukcji skrzydeł i predelli oraz astwerkowych dekoracji w korpusie. W predelli zaobserwowano brak 5 rzeźb, po których zostały widoczne ślady na

⁸³¹ Identyfikacja tej postaci budziła kontrowersje. Jako pierwszy na ten temat Heuer – jakoby św. Szymon miał zostać przedstawiony z atrybutem św. Jakuba St. (Heuer 1916, s. 68). Domasłowski uznał, że niewykluczone, iż w ostatniej chwili, kiedy napis na nimbie był już wykonany podjęto decyzję o zmianie koncepcji i, może na cześć patrona nowomiejskiej fary, umieszczono w korpusie św. Jakuba (Domasłowski 2003, s. 145–146). Póki co nikt nie podniósł możliwości, że atrybut może być wtórny.

⁸³² AADDT, ABKT, sygn. 37, Inwentarz z 1819 r. z późniejszymi uzupełnieniami, t): „[...] Ist vorhanden, und ist neu in Jahr 1819 reparirt”.

⁸³³ Heise 1889, s. 259.

⁸³⁴ Klawitter 1952, s. 16.

⁸³⁵ Uebrick 1903, s. 70, 72.

tylnej ścianie⁸³⁶. Według Steinbrechta malowane kwatery wcześniej musiały zostać poddane jakimś pracom, ponieważ ściągnięto z nich przemalowania. Zewnętrzne przedstawienia – świętych Dziewic, uznał za słabiej zachowane z racji na cienką warstwę gruntu, na której zostały położone⁸³⁷.

- 20 I 1909 – IV 1911 r.⁸³⁸ – prace konserwatorskie prowadzone przez Conrada Steinbrechta, głównym wykonawcą Andreas Wesolowsky (Malbork), pod nadzorem Bernharda Schmida⁸³⁹ – m.in. oczyszczenie, podklejenia odspojień, uzupełnienia polichromii i złocień, wykonanie brakujących figurek do predelli (Osmar Trillhase z Erfurtu)⁸⁴⁰ (il. 87–8.).
- W 1924 r. określony jako: „złożony z fragmentów kilku ołtarzów”⁸⁴¹.
- W 1939 r. tuż przed wybuchem wojny lub na jej początku tryptyk został rozebrany, spakowany do skrzyń i przewieziony do domu przy ul. Schulstrasse 9 – podczas pakowania rzeźby i predellę uszkodzono (il. 87–17, 87–18, 87–19, 87–20).
- Przed 1950 r. – Klawitter podaje, że „lewe skrzydło doznało uszkodzenia, w górnej swej części”⁸⁴².
- 1950 r. – prace konserwatorskie w związku z przenoszeniem tryptyku do prezbiterium – J. Kuklis – „polegała na wyrównaniu poziomu deski, naprawie gruntu i zaretuszowaniu. Po usunięciu nagromadzonego na powierzchni kurzu, za pomocą środka chemicznego zregenerowano werniks, który „oślepl” [...]. Następnie zmontowano tryptyk z XIV-wiecznym krucyfiksem, jako ołtarz główny w kościele św. Jana”⁸⁴³. Postument pod nastawę wykonał Ludwik Konkolewski według projektu prof. Stefana Narębskiego⁸⁴⁴.
- W 1952 r. określony jako: „bardzo dobry, malowidła i złocenia w doskonałym stanie. Drobne przemalowania po bokach predelli”⁸⁴⁵.
- 1992/1993 r. – Dariusz Markowski, mgr Robert Rogal i mgr Jacek Stachera (Zakład Konserwacji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej UMK w Toruniu) – prace konserwatorskie zlecone w związku z powstawaniem diecezji toruńskiej. Usunięcie zabrudzeń powierzchniowych, uzupełnienie drobnych ubytków⁸⁴⁶ (il. 87–26, 87–27).
- W 1993 r. określony jako: „Liczne, drobniejsze uszkodzenia mechaniczne, zwłaszcza na krawędziach skrzyni predelli i jej gzymsu oraz przy zawiasach szafki retabulum. Malowidła na bocznych ścianach predelli ze złuszczeniami warstwy malarskiej, pociemniałe; malowidło po prawej stronie – częściowo tylko zachowane”⁸⁴⁷. O malowanych kwaterach świętych Niewiast na prawym skrzydle: „stan zachowania dobry; widoczne kity i

⁸³⁶ Schmid 1912, s. 18.

⁸³⁷ Binnebesel 2024; AADDT, ABKT, sygn. 64, List z 20 stycznia 1909 roku.

⁸³⁸ W literaturze powszechnie uznaje się, że prace te prowadzono w 1911 r., jedynie Klawitter, jak udowodnił autor ostatnio słusznie poddaje to w wątpliwość tę datę (Klawitter 1952, s. 17; Binnebesel 2024). Jedynie Makowski stwierdza, że prace prowadzono w 1906 r. (Makowski 1932, s. 52).

⁸³⁹ Sieradzan 2018, s. 26, 29; Sieradzan 2019, s. 147.

⁸⁴⁰ Na temat szczegółów zob. Binnebesel 2024; Według Kierkus-Prus większość figurek z predelli miała zostać wykonana zapewne w XIX w. (Kierkus-Prus 1997, s. 171).

⁸⁴¹ Orłowicz 1924, s. 115.

⁸⁴² Klawitter 1952, s. 17.

⁸⁴³ Tamże.

⁸⁴⁴ Kwiatkowski 2002, s. 308.

⁸⁴⁵ Klawitter 1952, s. 16.

⁸⁴⁶ Informacje od Jacka Stachery.

⁸⁴⁷ Tylicki 1993 (Toruń – tryptyk).

przemalowania pomiędzy deskami kwater”⁸⁴⁸. O przedstawieniach Ojców Kościoła na prawym skrzydle: „dobry”⁸⁴⁹. O przedstawieniach Ojców Kościoła na lewym skrzydle: „obraz górny: widoczne dwa pionowe pęknięcia pomiędzy deskami; w tych miejscach wybrzuszenia warstwy malarskiej. Obraz dolny: stan zachowania dobry, przy górnej części kotary widoczne małe wgłębienie, ślad uszkodzenia mechanicznego”⁸⁵⁰. O przedstawieniach świętych Niewiast na lewym skrzydle: „Obraz górny: widoczne spękania wzdłuż desek kwatery; przy spękaniach warstwa malarska częściowo wybruszona, częściowo wykuszona; widoczne również ślady jej uzupełniania. Obraz dolny: stan zachowania dobry; widoczne kity i przemalowania pomiędzy deskami kwatery”⁸⁵¹.

- W 1996 r. określony jako: „drobne ubytki formy, zabrudzenia polichromii”⁸⁵².

Proweniencja / Historia zabytku

Tryptyk ufundowany został najpewniej przez Caspara Welkera – wikariusza tegoż kościoła oraz kanonika kapituły chełmińskiej. Dokument erygujący wikarię dla dwóch duchownych wystawiony został w 1505 roku⁸⁵³. Jak wynika z nowożytnego odpisu, fundacja ta została potwierdzona w 1506 r. bpa Nicolausa Crapitza⁸⁵⁴. Zdaniem Strzesza fund. ołtarza nastąpiła ok. 1502 r., zaś jego poświęcenie miało miejsce w 1506 roku⁸⁵⁵. Pierwotnie funkcjonował jako nastawa przy pierwszym od zachodu filarze południowym – na co wskazuje już kolejność beneficjów w wykazie prebend z 1541 roku⁸⁵⁶. Odnotowany w 1524 r.⁸⁵⁷, w spisie sreber z 1596 r.⁸⁵⁸, wizytacji z l. 1667–1672 (tutaj po raz pierwszy dokładnie określona jego

⁸⁴⁸ Tylicki 1993 (Toruń – tryptyk – skrzydła 1).

⁸⁴⁹ Tylicki 1993 (Toruń – tryptyk – skrzydła 2).

⁸⁵⁰ Tylicki 1993 (Toruń – tryptyk – skrzydła 3).

⁸⁵¹ Tylicki 1993 (Toruń – tryptyk – skrzydła 4).

⁸⁵² Woźniński 1996, nr kat. 460, s. 630.

⁸⁵³ APT, K&J, sygn. 1; ADP, DE–V, sygn. 17; AADDT, ABKT, sygn. 51, s. 33, nr B4 (nowożytny odpis). Kasper Welker funduje prebendę przy ołtarzu św. Bartłomieja – wikarię dla dwóch duchownych – dokument wystawiony 14 II 1505 w zamku lubawskim. Nie nastąpiło to jak powszechnie się przyjęło w 1506 r. (na ten temat Sumowski 2022, s. 76, 446–447; Binnebesel 2024).

⁸⁵⁴ AADDT, ABKT, sygn. 51, s. 33–34, nr B5.

⁸⁵⁵ Vis. 1667–1672 [1903], s. 201: „fundavit circa annum 1502; altare hoc ss. Bartholomaei, Simonis et Iude, aposolorum, Wulfgangi, Margarethae, Dorotheae, Apolloniae, Agnetis, virginum, die Veneris, in crastino s. Hedvigis electae, anno 1506 in castro Lubaviensi, Culmensis dioecesis, erexit litterarumque huiusmodi erectionis in grandi pargameno instrumentum Honorabilis Nicolaus Crapicz, clericus dioecesis Vladislaviensis, confecit sub signo tali genuine express: scutum in trunco desecto appensum cum insigniis armorum Rola”.

⁸⁵⁶ Wykaz prebend 1541 [1977], s. 160–162; AADDT, ABKT, sygn. 51, Regestrum omnium Beneficiorum sive Ministeriorum Totius Civitatis Thorn pro Fraternitate Sacerdotum Anno 1541 conscriptum, k. 8v: „Decimumquartum Beneficium sub titulo sancti Wolffgangi. Primum Ministerium sue datum a Vnbli Dno Gaspare Wilker olim Canonico Culmens. Decimumquintum Beneficium sub Titulo similiter Wolffgangi in eodem Altari. Seum dum Ministerium est fundatum a p...fato Dno Gaspare Welker”.

⁸⁵⁷ UBC 1466–1774 [1887], nr 827, s. 694–695: wzm. o wikarii św. Wolfganga. APD, DE–V, sygn. 18.

⁸⁵⁸ Semrau 1908, s. 80–81; AADDT, ABKT, sygn. 26, nr 154–155; sygn. 27: „In cista sub quarta Almatia S. Wolffgangi 1. Ministerij”. Znajdowały się wówczas przy ołtarzu: „1. Calix argenteus deauratus, habens in medietate sequentes literas S. V. S. Z. B. C. Patina argentea deaurata, manu insignata et cruce. 2. Pacificale rotundum argenteum deauratum, habens in medio ligneum vitae, et reliquias varii generis. In circumferentia globulos maiores corallinos 12. In auersa vero parte imaginem B. Jacobi sculptum. 3. Ampullae duae argenteae, quatuor in locis deauratae, et sequenti signo notatae” (Semrau 1908, s. 80–81). „1. Calix argenteus deauratus sculptus habens imagines S. Margarethae, S. Andreae, B. Virginis, Crucifixi, Barbarae etc. Cum patina argentea deaurata imagino S. Wolffgangi insignita. 2. Pacificale rotundum argenteum non deauratum continens in [...] lapiddos rubeos qumq[...] in medio imago B Virginis [...]. 3. Ampullae duae argenteae, tribus in locis deauratae, et alfibre factae, insignio\tae tali signo: C. W. Scatulae duae cum corporatibus”.

lokalizacja)⁸⁵⁹, z 1706⁸⁶⁰, 1724⁸⁶¹, 1730⁸⁶², 1798⁸⁶³, 1814⁸⁶⁴ oraz 1819⁸⁶⁵. Dopisek zapewne z 1840 r. umieszczony w tym ostatnim, traktujący o kaplicy św. Barbary (szyprów) informuje, że rzeźba *Grussalung des Heilandes* jest umieszczona na ołtarzu św. Wolfganga⁸⁶⁶. Tryptyk ponownie odnotowany w inwentarzu za lata 1842 i 1845⁸⁶⁷. Raz jeszcze wzmiankowana jest obok (*nebst*) rzeźba Zbawiciela (*Statue der gegeißelte Heiland*) – tym razem określona, jako ubiczowany⁸⁶⁸. Figura ta została odnotowana również przez Wernickego obok (*nebst*) tryptyku⁸⁶⁹. Dopisek pochodzący najpewniej z 1845 r. wskazuje, że figura ta (określona jako bardzo mizerna) została przeniesiona przez proboszcza do Świerczynek⁸⁷⁰. Wernicke jako pierwszy odczytał inskrypcje zawarte w nimbach nad głowami figur z korpusu⁸⁷¹. Badacz sugeruje, że rzeźby św. Bartłomieja i św. Szymona trafić do tryptyku mogły wtórnie – z rozebranych z czasem ołtarzy *Somonis Judae* oraz *Altar des h. Bartholomaeus*. Miałoby to tłumaczyć, dlaczego inskrypcje z nimbów nie są kontynuowane na figurach. Zaznacza jednak, że to jedynie spekulacje niepoparte wystarczającymi dowodami⁸⁷². Nastawa i jej liturgiczne utensylia odnotowano także w niedatowanym inwentarzu kościoła (XIX w.)⁸⁷³.

Według Orłowicza (1924 r.), miało krążyć podanie, jakoby tryptyk służył jako ołtarz polowy Janowi III Sobieskiemu⁸⁷⁴.

Pod k. XIX w. Heise podaje, że ołtarz był nieużytkowany⁸⁷⁵.

W XII 1908 r. Steinbrecht skontaktował się z proboszczem toruńskiej fary staromiejskiej – x. Gollnikiem w celu wypożyczenia skrzydeł z tryptyku w celu wykonania ich kopii na potrzeby powstającego retabulum ołtarza głównego dla kościoła zamkowego w Mablorku⁸⁷⁶.

⁸⁵⁹ **Vis. 1667–1672 [1903]**, s. 201 „Altare s. Volffgangi, episcopi, cuius statua, concinne sculpta, sanctis apostolis Bartholomaeo et Simone non dissimilis artificii associata, mensam habens integro marmore clausam, fundavit circa annum 1502 Vnblis Gaspar Weller de Stargardia, canonicus Culmensis, ecclesiae parochialis ss. Ioannis Baptistae et Ioannis Evangelistae, maiori oppidi Thorunensis vicarius perpetuus”.

⁸⁶⁰ **ADP, C**, sygn. 33, s. 253 „Altare Sancti Volfgangi ad Tertiam Columnam”.

⁸⁶¹ **AADDT, ABKT**, sygn. 40, k. 5r–5v: „Ad 3tiam Columnam Altare S. [pozostawiono miejsce na wpisanie imienia] cuius statua concinne sculpta Smae Apost: Bartholomaeo et Simone [...] similis artificii asociata, habet foundationem ab Ad 1502 Gaspari Weller Canonici Culmensis”.

⁸⁶² **Tamże**, sygn. 42, k. 3v: „Ad tertiam Columnam Altare inqua statuae sculptilae Ss. Apostolorum Bartholomaei et Simonis Judae habent foundationis ab Anno 1502 Gaspari Weller”.

⁸⁶³ **Tamże**, sygn. 44, Inwentarz z 1789 r.: „18vo Altare S. Wolffgangi Episcopi omni vacans devote et ornata”. Co zastanawiające, ołtarz został pominięty w wizytacji z 1743 r. (**AADDT, ABKT**, sygn. 45).

⁸⁶⁴ **Tamże**, sygn. 44, Inwentarz z 1814 r.: „t. Ołtarz Sgo Wolffgang z Apostołami Szymona i Bartolamea”. Dopisek ołówkiem: „cokolwiek ozdobiony”; Wizytacja z 1814 r. – „19. Altare S. Wolffgangi Eppi ad latera sua Effigies Ss. Simonis eet Bartholomei Aplorum habentis – Hoc altare est veteris sed sat decentis sculpturae – mensa ex integro saxo”.

⁸⁶⁵ **Tamże**, sygn. 37, Inwentarz z 1819 r. z późniejszymi uzupełnieniami: „t) das Altar des heiligen Wolffgang des bischofs nebs denen Apostoln Simon und Bartholomaeui”.

⁸⁶⁶ **Tamże**: „o) [...] Die Statue das Grussalung des Heilandes ist auf das Altar des Heil. Wolfgang versetzt [?]”.

⁸⁶⁷ **Tamże**, Inwentarz z 1842 i 1845 r.: „19. Der Altar der heil Wolfgang des Bischofs, den zu seinen Seiten die Abbildungen der heil Apostel Simon und Barthol nebst einer Statue der gegeißelte Heiland vorstellend hat. Dieses Altar ist zwar von alter, zeilich? ... Bildhauer Arbeit. Der Tisch besteht aus einen marmorenen Stein”.

⁸⁶⁸ **Tamże**.

⁸⁶⁹ **APT, AMT II**, sygn. X 25, s. 420: „nebst einer Statuen des gegeiseiten Heilands”.

⁸⁷⁰ **AADDT, ABKT**, sygn. 37, Inwentarz z 1842 i 1845 r.: „19. [...] Diese (sehr elende) Statue hat der Pf. Genaityk nach Swierczynki genommen”.

⁸⁷¹ **APT, AMT II**, sygn. X 25, s. 70, 420.

⁸⁷² **Tamże**, s. 70, 420–421.

⁸⁷³ **APT, KŚJ**, sygn. 2, Inwentarz, k. 155 r.

⁸⁷⁴ **Orłowicz 1924**, s. 115. Co powtórzył Chwalewik (**Chwalewik 1927**, s. 250–251).

⁸⁷⁵ **Heise 1889**, s. 259.

⁸⁷⁶ **Binnebesel 2024** tam starsza literatura.

W I 1909 r. skrzydła zostały poddane oczyszczeniu w Malborku (Andreas Wesolowsky). Prace przy nich zakończono po wykonaniu kopii, w II 1910 roku. W IV tegoż roku przetransportowano do Malborka pozostałe elementy tryptyku w celu poddania ich pracom konserwatorskim, które jednak rozpoczęły się dopiero jesienią. Prace zakończono w I 1911 roku, zaś w II tryptyk znajdował się już w Toruniu. Nowe rzeźby do predelli wykonane przez Osmara Trillhaasego z Erfurtu dotarły do Torunia w III i IV 1911 roku⁸⁷⁷ (il. 87–8.).

W 1935 r. skrzydła tryptyku były eksponowane w Warszawie na wystawie polskiej sztuki gotyckiej⁸⁷⁸ (il. 87–15). W tym czasie planowano również wykonanie kopii nastawy na potrzeby Muzeum Miejskiego w Toruniu⁸⁷⁹.

Jak wynika z ustaleń Walanusa, tryptyk przed wybuchem wojny został rozebrany i zabezpieczony w skrzyniach jeszcze przez Polaków i przygotowany do ewakuacji. Willi Drost pod koniec listopada zarządził rozpakowanie skrzyń i ustawienie retabulum na jego pierwotnym miejscu⁸⁸⁰. Zapakowane miały być w sposób wysoce nieodpowiedni⁸⁸¹. W zbiorach Instytutu Herdera zachowały się fotografie dokumentujące ówczesny stan tryptyku (il. 87–16, 87–17, 87–18, 87–19, 87–20).

W maszynopisie Siegismunda von Knotke z 12 III 1941 r. tryptyk został odnotowany jako planowana nowa nastawa ołtarza głównego. Umieścić tam również miano *duży gotycki krzyż z zakrystii z figurami Matki Bożej i św. Jana*⁸⁸². Pod koniec VIII 1943 r. do parafii zostało skierowane pismo Gaukonservatora z Gdańska w sprawie przeciwlotniczej ochrony zabytków. Zawiera ono listę obiektów, które planowane są do wywiezienia poza Toruń, w tym m.in.: „Wolfgang-Altar”⁸⁸³. Z 4 X 1943 r. pochodzi potwierdzenie wywiezienia obiektów wystawione przez toruński Reichsbauamt. Tryptyk znalazł się w kościele w Złotorii – ustawiono go w prezbiterium przed ołtarzem⁸⁸⁴. Tryptyk powrócił do fary zapewne niebawem po zakończeniu wojny⁸⁸⁵ – nie jest jednak pewne gdzie został wówczas ustawiony, niewykluczone, że na starym miejscu – przy filarze. Rzeźby wtórzenie umieszczone w zwieńczeniu do MOT zostały przekazane już w 1947 r.⁸⁸⁶

Po zakończeniu prac konserwatorskich w prezbiterium, przystąpiono do planowania jego nowej aranżacji⁸⁸⁷. 6 XI 1950 r. Stefan Narębski we współpracy z Edwardem

⁸⁷⁷ **Binnebesel 2024**. Według Domasłowskiego podczas prac miano usunąć rzeźby ze zwieńczenia, co nie ma pokrycia w faktach (**Domasłowski 2003**: s. 127).

⁸⁷⁸ **Walicki 1935a**, nr kat. 174, s. 49.

⁸⁷⁹ **Chmarzyński 1935**, s. 74.

⁸⁸⁰ **Walanus**.

⁸⁸¹ **Tamże**.

⁸⁸² **AADDT, ABKT**, sygn. 615, Siegismund v. Knothe, Restaurierung des Presbyteriums von St. Johann in Thorn 12 III 1941: „Unter dem freigelegten grossen Fenster koennte man den Wolfgangs-Altar mit seinen alten Bilderfluegeln aufstellen oder eine neuzeitliche steinerne Mensa mit dem grossen gotischen Kreuze aus der Sakristei und den Figuren der Mutter Gottes und des hl. Johannes”. Dawne, barokowe retabulum ołtarza głównego zostało rozebrane w 1938 r. w związku z planowanymi pracami konserwatorskimi w prezbiterium i jak się przyjęło, większość elementów miała ulec rozproszeniu, zniszczeniu i rozkradzeniu (**Łyczak 2019**, s. 83). Jak wynika ze sprawozdania plebana w sprawie strat wojennych, przesłanego do kurii diecezjalnej tuż po wojnie, „uległ kompletnemu zniszczeniu (spalony na opał)” (**ADP, AKD**, sygn. 15, k. 180r; **ADP, AKD**, sygn. 16, k. 216r).

⁸⁸³ **Tamże**, Pismo Gaukonservator in Danzig z 26 VIII 1943 An das Katolische Pfarramt St. Johann.

⁸⁸⁴ **Tamże**, Pismo Reichsbauamt Thorn z 4 X 1943 do Gaukonservator in Danzig: „Der Wolfgangaltar in die Dorfkirche von Zollburg gebracht und dort im Chor vor dem Altarbild aufgestellt”.

⁸⁸⁵ **Klawitter 1952**, s. 17.

⁸⁸⁶ **Kluczajd 2002**, nr kat. 13, s. 27; nr kat. 14, s. 28; nr kat. 15, s. 28.

⁸⁸⁷ **Kluczajd 2019**, s. 20.

Kwiatkowskim wykonali projekt nowego ołtarza głównego (il. 87–21)⁸⁸⁸. Zapewne jeszcze w tym samym⁸⁸⁹, lub na początku następnego roku tryptyk umieszczono w nowym miejscu⁸⁹⁰. W zbiorach toruńskiej kurii zachowały się fotografie wykonane podczas montażu retabulum (il. 87–21, 87–22). Nową predellę wykonał Ludwik Konklewski⁸⁹¹. W miejsce zwieńczenia zamontowano krucyfiks znad łuku tęczowego.

Pierwotna forma zwieńczenia oraz ikonografia niezachowanych figur z predelli nie są znane. Pod k. XIX w. Heise wysnuwa tezę o pierwotnym umiejscowieniu w centrum predelli rzeźby Koronacji NMP⁸⁹². Nie przedstawia za tym jednak żadnych argumentów.

Datowanie i atrybucja

Tryptyk datowany był różnie – ogólnie na XV w.⁸⁹³, k. XV w.⁸⁹⁴, przełom XV/XVI w.⁸⁹⁵, pocz. XVI w.⁸⁹⁶, l. 1502–1506⁸⁹⁷; l. 1504–1506⁸⁹⁸; 1505 r. lub ok.⁸⁹⁹, 1506 r.⁹⁰⁰.

Schmid odnotował wpływy południowoniemieckie – norymberskie (z kręgu Stwosza), Mistrza Figur z Blumenburga – z jego kręgu miałby się wywodzić rzeźbiarz; w przypadku malarstwa Ruelanda Frueaufa z Salzburga oraz Georga Staebbera⁹⁰¹. Zestawił go z poliptykiem fromborskim, tryptykami z Tenkit i Rychnowa⁹⁰². Z wzorcami południowoniemieckimi

⁸⁸⁸ Losy barokowego retabulum głównego zob. nr kat. 85.

⁸⁸⁹ Kwiatkowski 2002, s. 307.

⁸⁹⁰ Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023b, s. 40; Według m.in. Tylickiego w prezbiterium tryptyk został ustawiony już w 1938 r. (Tylicki 1993 (Toruń – tryptyk); Dekanaty toruńskie 1995, s. 101).

⁸⁹¹ Kwiatkowski 2002, s. 308.

⁸⁹² Heise 1889, s. 259.

⁸⁹³ Orłowicz 1924, s. 115; Chwalewik 1927, s. 250–251; Rogoziński 1937, s. 33–34.

⁸⁹⁴ Heise 1889, s. 259; Münzenberger, Beissel 1905, s. 199.

⁸⁹⁵ Czacharowski 1983, s. 88.

⁸⁹⁶ Sydow 1929, s. 109; Dehio–Gall 1952, s. 74; Łyczak 2015, s. 186; Łyczak 2019, s. 83.

⁸⁹⁷ Schmid 1911, s. 4, 5, 7; Schmid 1912, s. 18–20; Chmarzyński 1934, s. 38–39; Walicki 1935a, nr kat. 174, s. 49; Klawitter 1952, s. 1; Popek 1966, s. 24; Kruszelnicka 1967, s. 135; Kruszelnicka 1973a, s. 27, 30, 31, 39; Dekanaty toruńskie 1995, s. 101; Woźniak 2002, s. 279; Woźniak 2005a, s. 137; Kościoły diecezji toruńskiej [1], s. 18; Birecki 2017, s. 470; Grabowska-Lysenk 2020, s. 81; Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023a, il. 2; Binnebesel 2023 [Tryptyk 1–6] – ze znakiem zapytania;

⁸⁹⁸ Domasłowski 2003, s. 145–146; Błażejewska, Pilecka 2009, s. 166; Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023a, s. 13.

⁸⁹⁹ APT, AMT II, sygn. X 25, s. 70, 420 – ufund. 1505 r.; APB, UWP, sygn. 26799, s. 8; Heuer 1916, s. 68–71; Lankau, Pajzderski 1924, s. 61; Dehio 1926, s. 481; Dehio 1940, s. 481; Heuer 1931, s. 27; Chmarzyński 1933, s. 16; APB, UWP, sygn. 26799, s. 8; Detloff 1952, s. 36–37; Remer 1970, s. 91; Tylicki 1993 (Toruń – tryptyk); Tylicki 1993 (Toruń – tryptyk – skrzydła 1); Tylicki 1993 (Toruń – tryptyk – skrzydła 2); Tylicki 1993 (Toruń – tryptyk – skrzydła 3); Tylicki 1993 (Toruń – tryptyk – skrzydła 4); Kwiatkowski 2002, s. 308;

⁹⁰⁰ Kluczajd 2019, s. 20; Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2021, s. 85.

⁹⁰¹ Schmid 1912, s. 18–20.

⁹⁰² Tamże.

zgodziła się większość badaczy⁹⁰³ – Heuer nie wykluczał nawet importu⁹⁰⁴. Chmarzyński uznał go za dzieło toruńskie⁹⁰⁵, co powszechnie przyjęto⁹⁰⁶.

Dokument erygujący wikarię dla dwóch duchownych wystawiony został w 1505 roku⁹⁰⁷. Potwierdzenie fundacji zostało sporządzone rok później⁹⁰⁸. Tryptyk powstać musiał najpewniej krótko przed 1505 rokiem. Drewno sosnowe i dębowe wykorzystane do budowy korpusu i predelli o zróżnicowanym pochodzeniu i datowaniu⁹⁰⁹ – można to wytłumaczyć sytuacją gospodarczą po 1466 r., kiedy to Toruń stał się punktem zbornym drewna m.in. z terenów Królestwa, które następnie Wisłą transportowano do Gdańska⁹¹⁰.

Źródła archiwalne:

⁹⁰³ Dehio 1926, s. 481; Dehio 1940, s. 481; Dettloff 1932 [2011], s. 35; Chmarzyński 1933, s. 16; Chmarzyński 1934, s. 38–39; Walicki 1935a, nr kat. 174, s. 49; Detloff 1952, s. 36–37; Goetel-Kopf 1957, s. 105–106 (przypis 22); Chrzanowski, Kornecki 1984, s. 28; Tylicki 1993 (Toruń – tryptyk); Tylicki 1993 (Toruń – tryptyk – skrzydła 1); Tylicki 1993 (Toruń – tryptyk – skrzydła 2); Tylicki 1993 (Toruń – tryptyk – skrzydła 3); Tylicki 1993 (Toruń – tryptyk – skrzydła 4); Dekanaty toruńskie 1995, s. 101; Woźniński 1996, s. 303: brokatowy wzór na figurze św. Wolfganga bliski Madonnie z Salzburga (il. 344); św. Szymona – analogia w reliefie Zesłania Ducha Świętego w Pullach (il. 364–367); św. Wolfgang – analogia – rzeźba św. Opat z około 1490 (FG) (il. 391); Kierkus-Prus 1997, s. 163, 174–176, 201: przedstawienie św. Wolfganga bliższe retabulum z Zams (il. 345) czy dziełom warsztatu Klockera z Montau (il. 346) i Villoess (il. 347), szczególnie bliskie rzeźby w retabulum w Bolzano, w kościele franciszkanów (il. 574); pacherowskie zacięcie portretowe ograniczono do pewnego typu zmarszczek i grymasu; Pilecka 2002, s. 172: nieco prymitywna wersja stylu Erasma Grassera; Domasłowski 2003, s. 127; Błażejewska, Pilecka 2009, s. 166; Woźniński 2021, s. 22–23: wpływy pacherowskie – rzeźby retabulum z St. Lorenzen, w St. Wolfgang, fary z Salzburga, ale nie z najbliższego kręgu; pierwiastki szawskie i bawarskie – Mistrz Apostołów z Blütenburga szczególnie figura św. Judy (il. 575) oraz rzeźba św. Opat z FG. Inaczej m.in. Makowski 1932, s. 52: twarze na malowidłach o urodzie słowiańskiej, polskiej. Podważa zdanie Heuera o portrecie Welkera. Podobne twarze zw. ze sztuką polską – obraz św. Stanisława z MNK, tryptyk z Lipnicy Murowanej w Bodzentynie, św. Stanisława w zbiorach Pawlikowskich w Lwowie.

⁹⁰⁴ Heuer 1916, s. 68–71; Heuer 1931, s. 27.

⁹⁰⁵ Chmarzyński 1934, s. 38–39.

⁹⁰⁶ Walicki 1935a, nr kat. 174, s. 49; Klawitter 1952, s. 32, 34, 36; Karłowska 1956, s. 22, 29: poliptyk fromborski bliski tryptykowi – szczególnie postać Wolfganga i Ojcowie Kościoła, draperie szat do rozwiązań płaszcza Madonny; malowane krajobrazy podobne – problemy z perspektywą; Karłowska 1959, s. 130–135, 150–151: szereg cech wspólnych między Poliptykiem a tryptykiem św. Wolfganga i rzeźbami św. Jana Chrzciciela i Chrystusa Zmartwychwstałego z toruńskiej fary staromiejskiej; do tej grupy należą również Pokłon Trzech Króli z Brześcia; z poliptykiem bliskie również malowane skrzydła tryptyku; Marxen-Wolska 1973, s. 127: „Wspólne autorstwo ołtarzy: fromborskiego i św. Wolfganga z Torunia potwierdza także, poza analogiami formalnymi, budowa techniczna obu dzieł, a w szczególności analiza przekrojów warstw malarskich, wykazujących identyczną strukturę”; Domasłowski 1990b, s. 157–159: uczeń mistrza, który wykonał Zdjęcia z Krzyża; Tylicki 1993 (Toruń – tryptyk); Tylicki 1993 (Toruń – tryptyk – skrzydła 1); Tylicki 1993 (Toruń – tryptyk – skrzydła 2); Tylicki 1993 (Toruń – tryptyk – skrzydła 3); Tylicki 1993 (Toruń – tryptyk – skrzydła 4): wykonany przez przybyłych z Bawarii; Dekanaty toruńskie 1995, s. 101; Woźniński 1996, s. 289; nr kat. 460, s. 630–631; Kierkus-Prus 1997, s. 153; Błażejewska 2005, s. 66; Błażejewska, Pilecka 2009, s. 166; Woźniński 2021, s. 17 i dalej: niemal identyczne formy nimbów z Poliptykiem fromborskim, analogie z rzeźbą św. Andrzeja z Fromborka, Chrystusa Zmartwychwstałego oraz Jana Chrzciciela z toruńskiej fary i reliefem z Brześcia Kujawskiego; Binnebesel 2023 [Tryptyk 1–6]; Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023a: rzeźby św. Jana Chrzciciela i Zmartwychwstałego zbliżone do siebie – bardzo ogólne jedynie podobieństwo do figury z tryptyku; Binnebesel 2024.

⁹⁰⁷ APT, K&J, sygn. 1; ADP, DE–V, sygn. 17; AADDT, ABKT, sygn. 51, s. 33, nr B4 (nowożytny odpis). Kasper Welker funduje prebendę przy ołtarzu św. Bartłomieja – wikarię dla dwóch duchownych – dokument wystawiony 14 II 1505 w zamku lubawskim. Nie nastąpiło to jak powszechnie się przyjęło w 1506 r. (na ten temat Sumowski 2022, s. 76, 446–447; Binnebesel 2024).

⁹⁰⁸ ADP, DE–V, sygn. 17.

⁹⁰⁹ Gmińska-Nowak 2024b, s. 7.

⁹¹⁰ Kardasz 2021, s. 207.

APT, KsJ, sygn. 1; ADP, DE-V, sygn. 17; AADDT, ABKT, sygn. 51, s. 33, nr B4; s. 33–34, nr B5; UBC 1466–1774 [1887], nr 827, s. 694–695; APD, DE-V, sygn. 18; Wykaz prebend 1541 [1977], s. 160–162; AADDT, ABKT, sygn. 51, Regestrum omnium Beneficiorum sive Ministeriorum Totius Civitatis Thorn pro Fraternitate Sacerdotum Anno 1541 conscriptum, k. 8v; Visitationes 1667–1672 [1903], s. 201; AADDT, ABKT, sygn. 26, nr 154–155; sygn. 27; ADP, C, sygn. 33, s. 253; AADDT, ABKT, sygn. 40, k. 5r–5v; AADDT, ABKT, sygn. 42, k. 3v; AADDT, ABKT, sygn. 44, Inwentarz z 1789 r.; AADDT, ABKT, sygn. 45; AADDT, ABKT, sygn. 44, Inwentarz z 1814 r.; AADDT, ABKT, sygn. 37, Inwentarz z 1819 r. z późniejszymi uzupełnieniami; AADDT, ABKT, sygn. 37, Inwentarz z 1819 r. z późniejszymi uzupełnieniami; AADDT, ABKT, sygn. 37, Inwentarz z 1842 i 1845 r.; APT, AMT II, sygn. X 25, s. 69–70, 420; AADDT, ABKT, sygn. 37, Inwentarz z 1842 i 1845 r.; APT, AMT II, sygn. XVII 55, nr 67; APT, KsJ, sygn. 2, Inwentarz, k. 155 r; APB, UWP, sygn. 26799, s. 8; AADDT, ABKT, sygn. 615, Siegmund v. Knothe, Restaurierung des Presbyteriums von St. Johann in Thorn 12 III 1941; ADP, AKD, sygn. 15, k. 180r; ADP, AKD, sygn. 16, k. 216r; AADDT, ABKT, sygn. 615, Pismo Gaukonservator in Danzig z 26 VIII 1943 An das Katolische Pfarramt St. Johann; AADDT, ABKT, sygn. 615, Pismo Reichsbauamt Thorn z 4 X 1943 do Gaukonservator in Danzig.

Bibliografia:

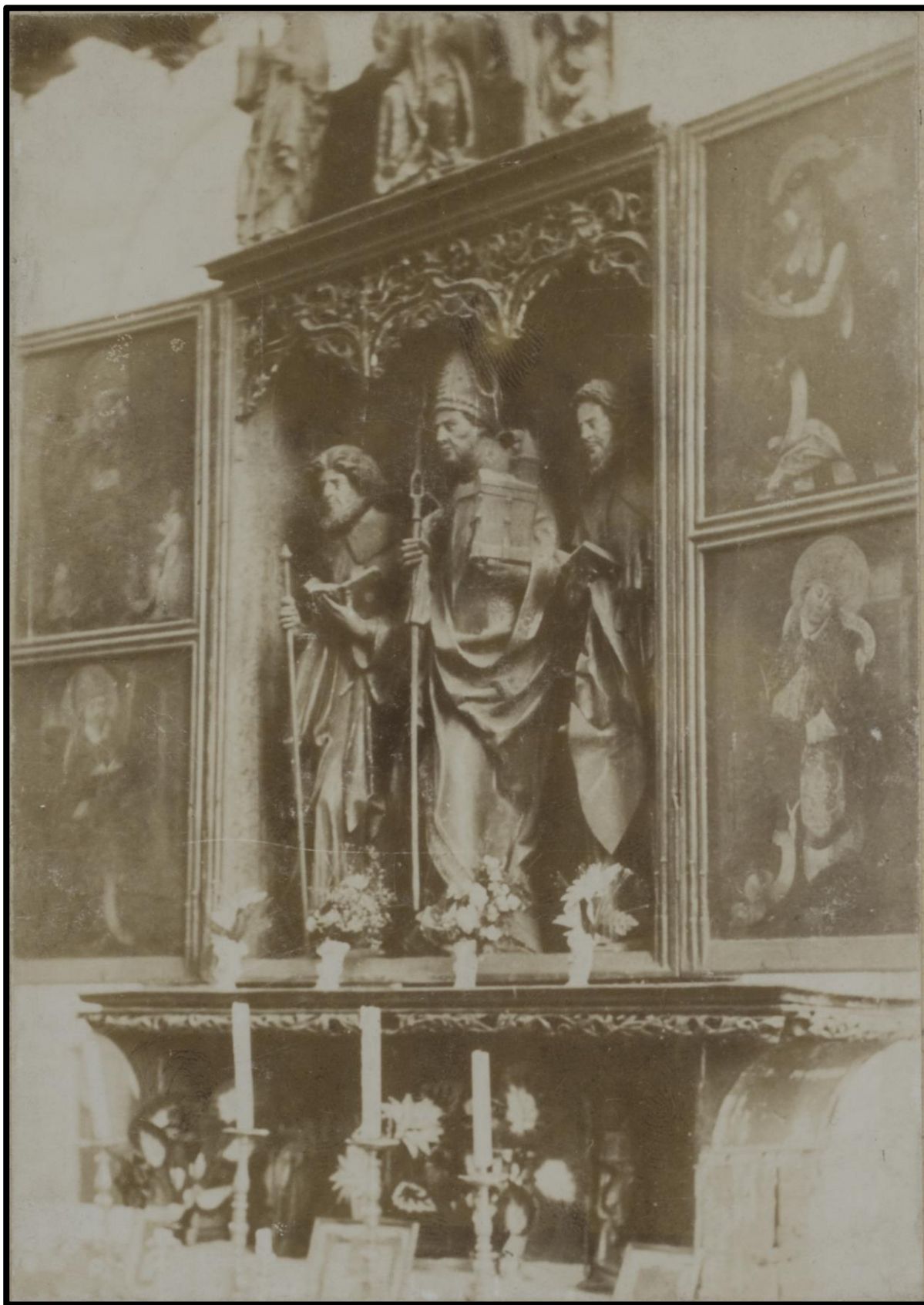
Heise 1889, s. 259, il. 10–12; Uebrick 1903, 70–72; Münzenberger, Beissel 1905, s. 199; Wiadomości Malbork 1912–1916, s. 325; Schmid 1911, s. 4, 5, 7; Schmid 1912, s. 18–20, il. 11; Heuer 1916, s. 68–71, il. 33; Heuer 1923, s. 14, 22; Orłowicz 1924, s. 115; Lankau, Pajzderski 1924, s. 61; Dehio 1926, s. 481; Chwalewik 1927, s. 250–251; Sydow 1929, s. 109; Heuer 1931, s. 27, il. 31; Dettloff 1932 [2011], s. 35; Makowski 1932, s. 52; Chmarzyński 1933, s. 16, il. 57; Chmarzyński 1934, s. 38–39; Chmarzyński 1935, s. 74; Walicki 1935a, nr kat. 174, s. 49, tabl. XCI; Rogoziński 1937, s. 33–34; Brachvogel 1938, s. 78–79; Dehio 1940, s. 481; Dehio–Gall 1952, s. 74; Dettloff 1952, s. 36–37; Klawitter 1952, passim; Karłowska 1956, s. 22; Goetel-Kopf 1957, s. 105–106 (przypis 22); Karłowska 1959, s. 130–135, 150–151, il. 6; Popek 1966, s. 7, 15–16, 24–26; Kruszelnicka 1967, s. 135, il. 57; Remer 1970, s. 91, 95; Dorawa 1972, s. 414, il. 5; Marxen-Wolska 1973, s. 127; Kruszelnicka 1973a, s. 27, 30, 31, 39; Czacharowski 1983, s. 88; Chrzanowski, Kornecki 1984, s. 28; Domasłowski 1990b, s. 157–159; Tylicki 1993 (Toruń – tryptyk); Tylicki 1993 (Toruń – tryptyk – skrzydła 1); Tylicki 1993 (Toruń – tryptyk – skrzydła 2); Tylicki 1993 (Toruń – tryptyk – skrzydła 3) Tylicki 1993 (Toruń – tryptyk – skrzydła 4); Arsyński 1994, s. 104–105; Dekanaty toruńskie 1995, s. 101; Woźniński 1996, s. 281, 283, 288–289, 301, 303, 320; nr kat. 460, s. 630–631, il. 389–391; Kierkus-Prus 1997, s. 13, 153, 163, 171–176, 189, 200–201, 203–204; Woźniak 1999, s. 393, 394, 401; Kwiatkowski 2002, s. 307–308; Pilecka 2002, s. 172; Radziński 2002, s. 38; Rząd 2002, s. 158; Woźniak 2002, s. 274, 279, 287, 291; Domasłowski 2003, 111, 112, 123, 126–127; 145–146; Błażejewska 2005, s. 66–67; Woźniński 2005a, s. 137; Oliński 2008, s. 206; Błażejewska, Pilecka 2009, s. 166; Pilecka 2011, s. 415; Łyczak 2015, s. 186; Czapska, Burtyn 2016, s. 221; Kościoły diecezji toruńskiej [1], s. 18; Birecki 2017, s. 470; Woźniak 2017, s. 130; Sieradzan 2018, s. 26, 29; Łyczak 2019, s. 83; Kluczajd 2019, s. 20; Sieradzan 2019, s. 147; Grabowska-Lysenk 2020, s. 79–81, 88; Woźniński 2021, s. 14, 16–17, 19, 21–23; Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2021, s. 85, 102; Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023a, s. 13, 20, 22, 24, 26, il. 2; Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023b, s. 40, 74; Spodaryk 2023, s. 89; Binnebesel 2023 [Tryptyk 1–6]; Binnebesel 2024, passim.



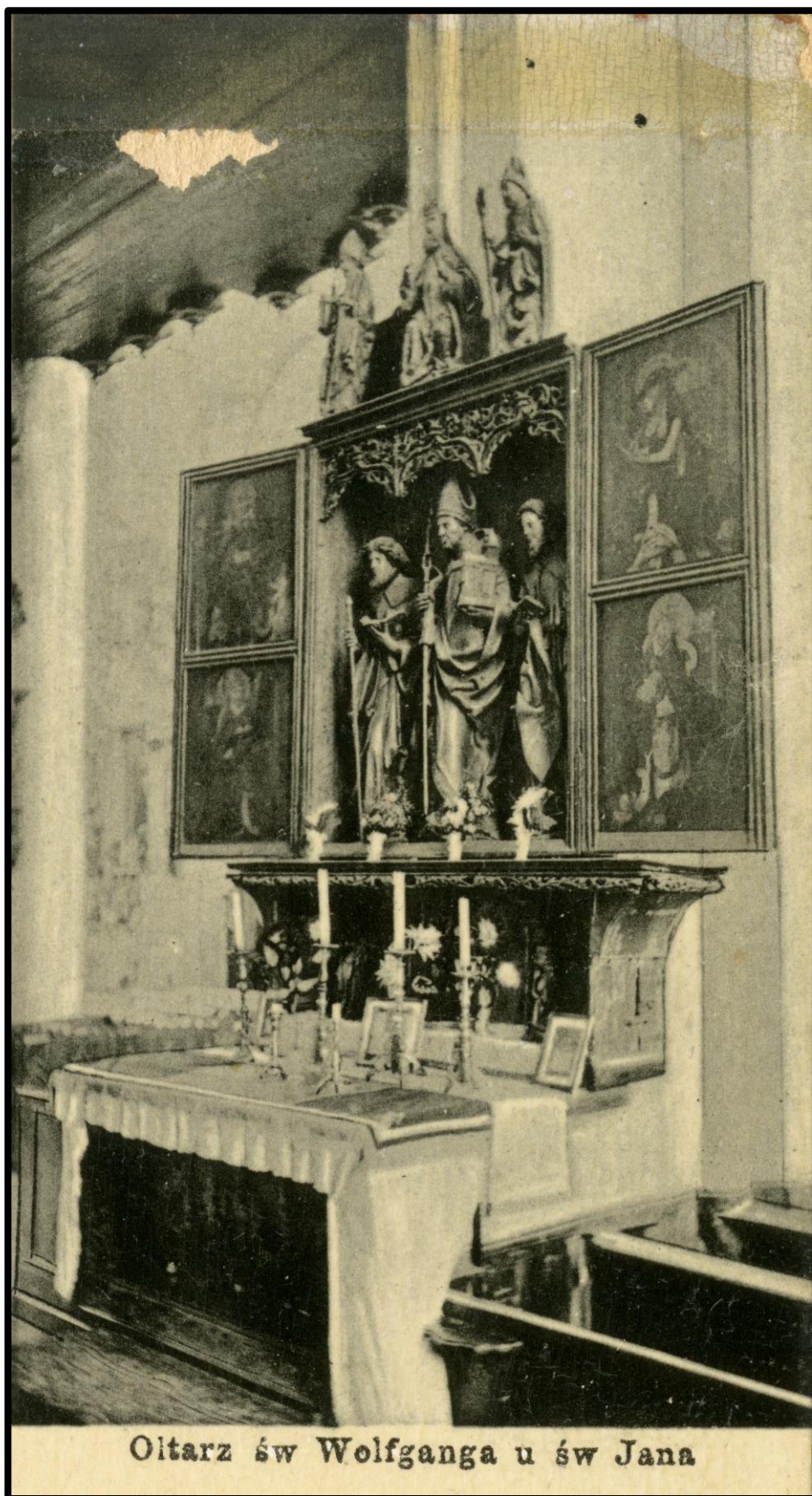
87–1. Tryptyk św. Wolfganga (Toruń, fara staromiejska), fot. b.a. k. XIX w. za APT, Album dawnych fotografii Torunia, s. 22, nr 51



87–2. Tryptyk św. Włfganga (Toruń, fara staromiejska), fot. za **Heise 1889**, il. 10



87-3. Tryptyk św. Wolfganga (Toruń, fara staromiejska), fot. b.a., b.d. (XIX/XX w.), ze zbiorów Fototeki Instytutu Historii Sztuki UJ w Krakowie, sygn. IHSUJ P 009137

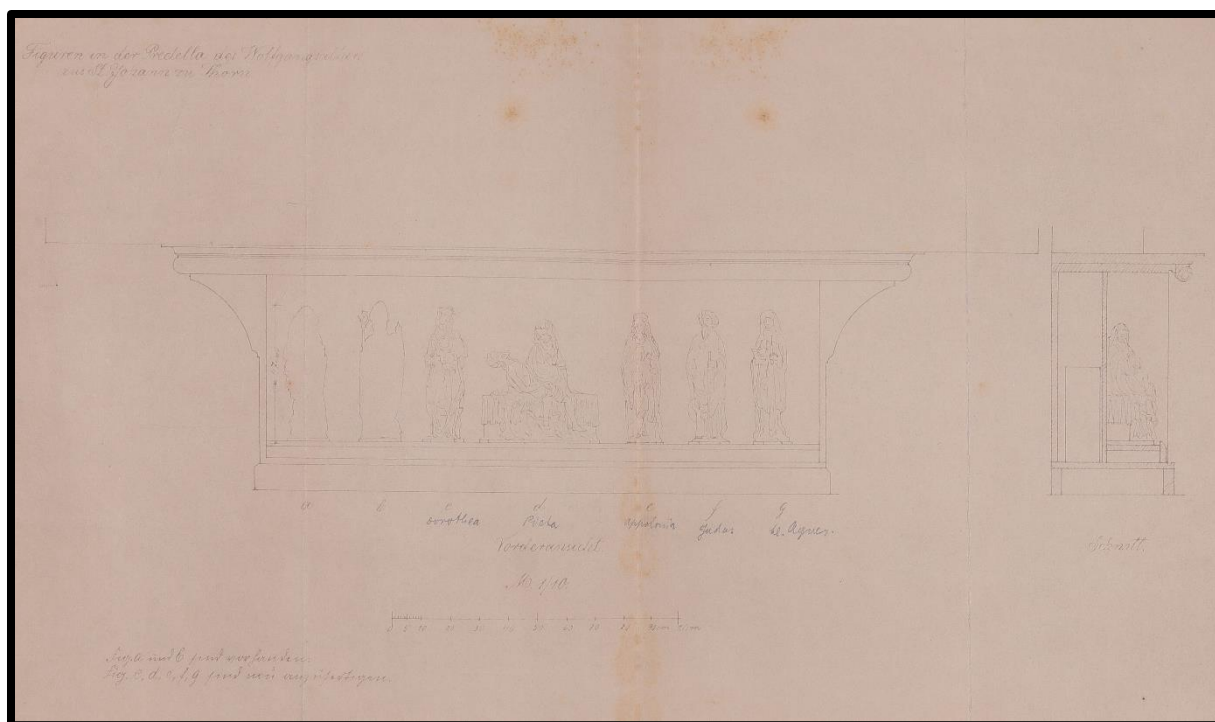


Oltarz św Wolfganga u św Jana

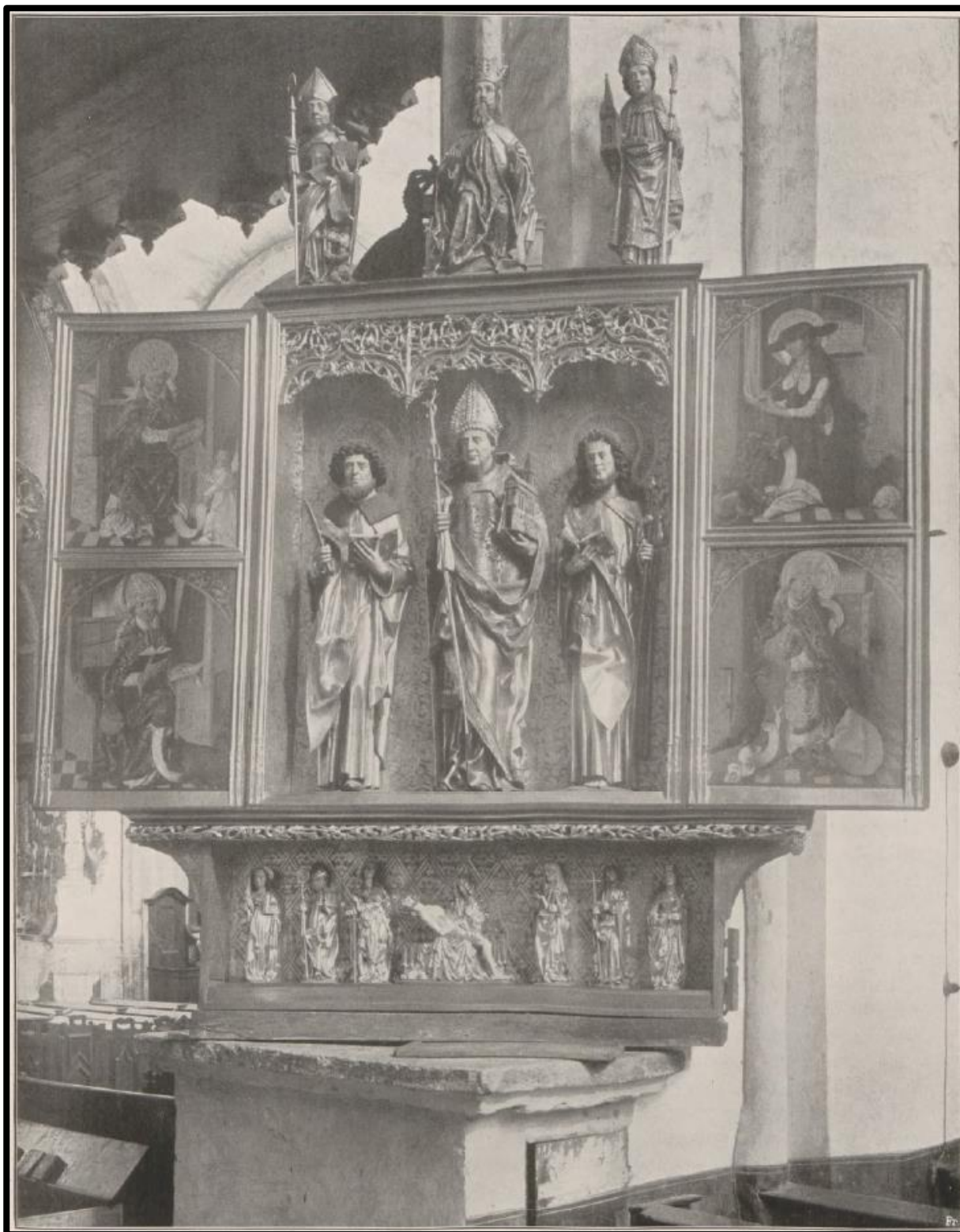
87-4. Tryptyk św. Wolfganga (Toruń, fara staromiejska), fot. fragment karty pocztowej, XIX/XX w. ze zbiorów IS PAN nr 1445



87–5. Tryptyk św. Wolfganga (Toruń, fara staromiejska), fot. b.a. 1915 [zapewne 1910 lub przed] ze zbiorów Książnicy Kopernikańskiej w Toruniu, Teka 6/41 – identyczna fotografia w zbiorach Bildkatalog Instytutu Herdera o nr 99091



87–7. Kalkowy rysunek dołączony do listu z 25 października 1910 roku – predella, AADDT, ABKT, sygn. 64



87–8. Tryptyk św. Wolfganga (Toruń, fara staromiejska), fot. 1911, za Schmid 1912, il. 11



87–9. Tryptyk św. Wolfganga (Toruń, fara staromiejska), fot. 1917 ze zbiorów MOT nr A.2344



87–10. Tryptyk św. Włfganga (Toruń, fara staromiejska), fot. b.a., b.d (lata międzywojenne), ze zbiorów Archiwum Audiowizualnego UAM w Poznaniu



87–11. Tryptyk św. Wolfganga (Toruń, fara staromiejska), fot. b.a., b.d. (lata międzywojenne) ze zbiorów MOT nr A.1557; to samo zdjęcie ze zbiorów Instytutu Sztuki PAN nr 2515



87–12. Tryptyk św. Włfganga (Toruń, fara staromiejska), fot. b.a., b.d. (lata międzywojenne) ze zbiorów Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte - Bildarchiv Foto Marburg, nr 188 933



87–13. Tryptyk św. Włfganga (Toruń, fara staromiejska), fot. J. Słowiński (?), lata międzywojenne (opisane jako lata 50. XX w.), ze zbiorów MOT nr A.12514



87-14. Tryptyk św. Włfganga (Toruń, fara staromiejska), fot. b.a., b.d., ze zbiorów Bildkatalog Instytutu Herdera, nr 202666



87–15. Wnętrze sali podczas wystawy Polskiej Sztuki Gotyckiej w Muzeum Narodowym w Warszawie, fot. ze zbioru **AMNW**, **AOTD**, sygn. S 10/46, il. 3



87–16. Tryptyk św. Włfoganga (Toruń, fara staromiejska), fot. K. Grimm 1942 ze zbiorów MOT nr A.1556



87–17. Tryptyk św. Wolfganga (Toruń, fara staromiejska) – opisane jako: zapakowany, po zajęciu Torunia przez wojska niemieckie, fot. W. Drost (?), ze zbiorów Bildkatalog Institutu Herdera w Marburgu nr 202671



87–8. Tryptyk św. Wolfganga (Toruń, fara staromiejska) – opisane jako: zapakowany, po zajęciu Torunia przez wojska niemieckie, fot. W. Drost (?), ze zbiorów Bildkatalog Institutu Herdera w Marburgu nr 202672



87–19. Tryptyk św. Włoganga (Toruń, fara staromiejska) – opisane jako: zapakowany, po zajęciu Torunia przez wojska niemieckie, fot. W. Drost (?) ze zbiorów Bildkatalog Institutu Herdera w Marburgu nr 202673



87–20. Tryptyk św. Wolfganga (Toruń, fara staromiejska) – opisane jako: zapakowany, po zajęciu Torunia przez wojska niemieckie, fot. W. Drost (?), ze zbiorów Bildkatalog Institutu Herdera w Marburgu nr 202674



87–22. Tryptyk św. Włfoganga (Toruń, fara staromiejska), podczas montażu w miejscu ołtarza głównego, pocz. l. 50. XX w., ze zbiorów Wydziału Konserwacji Zabytków Kościelnych Kurii Toruńskiej



87-23. Tryptyk św. Włfoganga (Toruń, fara staromiejska), podczas montażu w miejscu ołtarza głównego, 1950, ze zbiorów Archiwum Audiowizualnego UAM w Poznaniu



87-24. św. Wolfgang (Toruń, fara staromiejska), fot. b.a., b.d. pocz. l. 70. XX w. (?) ze zbiorów Wydziału Konserwacji Zabytków Kościelnych Kurii Toruńskiej



87-25. św. Maria Magdalena (Toruń, fara staromiejska), fot. b.a., b.d. pocz. l. 70. XX w.
(?) ze zbiorów Wydziału Konserwacji Zabytków Kościelnych Kurii Toruńskiej



87–26. Tryptyk św. Wolfganga (Toruń, fara staromiejska) – podczas prac konserwatorskich, fot. D. Markowski, R. Rogal, J. Stachera 1993



87–27. Tryptyk św. Włfganga (Toruń, fara staromiejska) – podczas prac konserwatorskich, fot. D. Markowski, R. Rogal, J. Stachera 1993



87–28. Tryptyk św. Włfganga (Toruń, fara staromiejska), fot. W. Górski ze zbiorów Fototeki Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu, nr 3884, 2001 (?)



87–29. Tryptyk św. Wolfganga (Toruń, fara staromiejska), fot. W. Binnebesel, 2023

Rzeźby z wtórnego zwieńczenia tryptyku św. Wolfganga

- a) Bóg Ojciec (z grupy Tronu Łaski) – warsztat toruński (?), k. XV w.
- b) św. Marcin – warsztat toruński – tzw. warsztat św. Wolfganga (pracownia mistrza Stenczela?), pocz. XVI w.
- c) św. Wolfgang – warsztat toruński (?), k. XV w. / XIX w. (?)

Wymiary:

- a) $90 \times 47,5 \times 23$ cm⁹¹¹
- b) $94,5 \times 33 \times 21$ cm
- c) $98 \times 32 \times 19,5$ cm

Lokalizacja: Muzeum Okręgowe w Toruniu:

- a) nr inw. MT/Ad. 225/Rz/SN
- b) nr inw. MT/Ad. 227/Rz/SN
- c) nr inw. MT/Ad. 226/Rz/SN

Technika wykonania: Rzeźby snycerskie, pełnoplastyczne. Wykonane z drewna lipowego⁹¹². Przeznaczone do oglądu frontalnego. Polichromowane i złożone.

a) Miejscami przeklejona płótnem. Grunt kredowo-klejowy o grubości 1–1,15 mm⁹¹³. „Tunika srebrzona, pierwotnie przeciągnięta złotym lakierem, który usunięto zapewne uprzednio, z ornamentami malowanymi czerwonym lakierem. Kapa złożona dukatem na czerwonym bolusie z podbiciem malowanym ultramaryną. Ława srebrzona na podobnym podkładzie. [...] Na prawej dłoni i na szyi odkryto fragmenty pierwotnej temperowej warstwy o tonacji cieplejszej”⁹¹⁴.

b) Grunt kredowo-klejowy grubości 2–2,5 mm. „Kapa złożona dukatem na czerwonym bolusie z podszewką pokrytą ultramaryną. Dalmatyka srebrzona na podobnym podkładzie, pokryta lakierem złocistym obecnie zbrązowiałym. Alba srebrzona nielakierowana. [...] Podstawa malowana grynszpanem”⁹¹⁵.

c) Grunt kredowo-klejowy o grubości 2–2,5 mm⁹¹⁶. „Kapa z grawerowanym w gruncie ornamentem roślinnym oraz napisem u dołu, złożona dukatem na czerwonym bolusie z podszewką pokrytą ultramaryną. Alba srebrzona na czerwonym podkładzie ze śladami ornamentów malowanych lakierem złocistym, Infula oraz pastorał srebrzone i złożone dukatem”. Fanon infuly pokryty ultramaryną z frędzlami lakierowanymi czerwienią żelazową. Kościół w ręku świętego gruntowany cienką 0.5 mm warstwą zaprawy o podobnym składzie co szata, pokryty mieszaniną bieli ołowiowej i czerwieni żelazowej”⁹¹⁷.

Opis

- a) Bóg Ojciec ukazany jako brodaty, ukoronowany, tronujący mężczyzna w podeszłym wieku, o szczupłej, drobnej budowie ciała, z długimi włosami. Proporcje ciała zaburzone – głowa duża, korpus drobny, wąski, ręce chude, nogi o zbyt krótkich udach. Posadowiony na

⁹¹¹ Zdaniem Kluczwajd $97 \times 48 \times 90$ cm (Kluczwajd 2002, nr kat. 13, s. 27).

⁹¹² Flik, Kruszelnicka 1968, nr kat. 8, s. 40; nr kat. 9, s. 41; nr kat. 10, s. 42.

⁹¹³ Tamże, nr kat. 8, s. 40.

⁹¹⁴ Tamże.

⁹¹⁵ Tamże, nr kat. 10, s. 42.

⁹¹⁶ Tamże, nr kat. 9, s. 41.

⁹¹⁷ Tamże, nr kat. 9, s. 41.

owalnej, srebrzonej plincie. Odziany w srebrzoną, pokrytą czerwonym laserunkiem imitującym wielkoraportowy ornament jedwabny o formie kwiaty granatu, luźną szatę o długich rękawach. Na ramionach obfity, złożony płaszcz spięty pod szyją, o niebieskim podbiciu.

Upozowany frontalnie, z lewą nogą nieznacznie cofniętą; zasiada na szerokiej, profilowanej, srebrzonej ławie. Ręce wyciągnięte do przodu – dłonie podtrzymywały poziomą belkę niezachowanego krucyfiksu. Poły płaszcza opadają na ramiona i spływają wzdłuż boków ciała; prawa poła na piersi wywinięta.

Fałdy łamane ostro, sztywno, o obłych miejscami wąskich grzbietach. Korona złożona, o pierwotnie trzech niezachowanych plastycznych fleuronach. Włosy i broda siwe. Włosy falowane, rozrzeźbione powierzchniowo meandrującymi nacięciami. Broda z wąsami długie, kręcone, złożone z paru pełnoplastycznie, ażurowo opracowanych pukli. Twarz pociągła, ascetyczna, pomarszczona o groźnym wyrazie. Czoło niskie, oczy duże, osadzone głęboko i szeroko. Szczeliny między powiekami o wykroju migdałowatym. Nos wydłużony. Usta czerwone. Policzki lekko zapadnięte.

- b) Święty ukazany jako dojrzały mężczyzna w stroju biskupim z klęczącą u jego lewej nogi drobna postać żebraka. Proporcje ciała zaburzone – duża głowa osadzona na wąskiej szyi, korpus drobny, ręce zbyt długie, nogi krótkie. Posadowiony na zielonej, od frontu graniastej (pięciobocznej) plincie. Odziany w srebrzoną, luźną albę o luźnych rękawach, długą do ziemi – odkrywającą czubek prawego buta. Na albie ciemnogranatowa tunicella sięgająca powyżej kolan. Dolna krawędź zakończona złożoną bortą. Na ramionach obfita, złożona kapa z niebieskim podbiciem spięta pod szyją taśmą. Na bortach po części ryty ornament roślinny, po części majuskułna inskrypcja, częściowo nieczytelna. Na prawej pole: CANTUS [S odwrócone] WARTINUS [S odwrócone]; na jęzorze wywiniętego płaszcza: HIMR [I wpisane pod H]; na dolnym krańcu lewej borte: ROMI⁹¹⁸. Na głowie mitra o złożonych obszyciach, otoku i kolumnie i srebrzonych polach, na których dwie wyryte aplikacje – prostokątna i owalna.

Upozowany frontalnie, prosto, w lekkim wyroku – prawa noga wysunięta, nieznacznie zgięta w kolanie. Prawa, zgięta w łokciu ręka, wyciągnięta przed siebie; w dłoni pastorał z panicellusem. Lewa, zgięta w łokciu, blisko ciała, dłonią i przedramieniem podtrzymuje ustawioną pionowo, zamkniętą księgę w brązowej oprawie z okuciami. Prawa poła kapy przerzucona przed tułowiem, podtrzymana pod lewą dłonią. Lewa poła opada wzdłuż ciała.

Twarz okrągła, pucułowata, o podwójnym podbródku i niskim czole. Nos długi o szerokiej nasadzie. Oczy duże, osadzone szeroko.

- c) Święty ukazany jako młody mężczyzna w stroju biskupim z modelem świątyni na prawej dłoni. Proporcje ciała mocno zaburzone – duża głowa, korpus drobny o wąskich ramionach, ręce długie ze zbyt nisko umieszczonymi łokciami, kolano zbyt nisko. Posadowiony na zielonej, niskiej, ośmiobocznej plincie. Odziany w srebrzoną albę o rękawach, długą do butów – odkrywającą czubki butów, której dolna krawędź obszyta złożoną bortą. Pod szyją widoczny humerał. Na ramionach obfita, złożona kapa z niebieskim podbiciem spięta pod szyją taśmą z zaponą. Na jej powierzchni ryte, fakturowane ornamenty wielkoraportowe o

⁹¹⁸ Według Popka „Cantus Wartinus oraz HAR dalej M oraz ROME / lub ROMI (Popek 1966, nr kat. 6, s. 38).

formach kwiatu granatu. Na bortach po części ryty ornament roślinny, po części majuskułna inskrypcja. Na prawej pole: S WOLEGANUS [S odwrócone]⁹¹⁹. Na głowie mitra o złożonych obszyciach, otoku i kolumnie i srebrzonych polach, na których dwie plastyczne aplikacje o formach okręgów.

Upozowany frontalnie, przechylony dość mocno ku swojej prawej stronie, w lekkim wyroku – prawa noga wysunięta, nieznacznie zgięta w kolanie. Lewa, zgięta w łokciu ręka, wyciągnięta przed siebie; w dłoni pastorał. Lewa, zgięta w łokciu, blisko ciała, na dłoni prezentuje model świątyni z wieżyczką. Prawa poła kapy przerzucona przed tułowiem, podtrzymana pod lewym przedramieniem. Lewa poła opada wzdłuż ciała.

Twarz pociągła, szczupła. Czoło niskie, oczy duże, osadzone szeroko, nos prosty, usta wąskie. Włosy ciemnobrązowe, z widocznymi śladami złoceń, wystają spod mitry krótkimi kędziorkami.

Stan zachowania

Ogólnie dobry. **a)** palce dłoni spękane, fleurony korony odłamane – skrajnie lewy zachowany fragmentarycznie; **b)** powierzchnia polichromii miejscami spękana; żebrak u stóp biskupa bez przedramion; **c)** Na powierzchni złocień i polichromii widoczna gęsta sieć spękań.

- XIX w. (może 1819 r. ?⁹²⁰) – restauracja rzeźb św. Marcina i św. Wolfganga (?)⁹²¹ oraz Boga Ojca⁹²².
- 1910–1911 r. – prace restauratorskie – Conrad Steinbrecht i Andreas Wesolowsky (Malbork)⁹²³. Po pracach pozostawiono je na miejscu⁹²⁴. Polichromie i złocenia uzupełniono dość znacznie. Uzupełniono sterczyny z korony Boga Ojca⁹²⁵.
- 1962 r. – prace konserwatorskie – pracownia MOT:
b) c) „oczyszczono z pociemniałego werniksu u drewno nasyciono vinoflexem”⁹²⁶.
- W 1966 r. określony jako:
a) „dobrze zachowana, jedynie brak sterczyn w koronie”, pierwotnie trzymał krucyfiks”⁹²⁷.
b) „obiekt zniszczony przez kołatka, odpryski farby i pęknięcia. Obie ręce żebraka utracone do łokci”⁹²⁸.
c) dobry, „gdzieniegdzie odpryski farby”⁹²⁹.
- W 1968 r. określony jako:

⁹¹⁹ Według Popka „S. WOLFGANGI” (Popek 1966, nr kat. 5, s. 37).

⁹²⁰ Z jednego z XIX-wiecznych inwentarzy pochodzi dopisek traktujący o tryptyku św. Wolfganga „Ist vorhenden, und ist neu in Jahr 1819 reparirt” (AADDT, ABKT, sygn. 37, Inwentarz 1819, uzupełniony 1828). O ile w tym czasie rzeźby znajdowały się już w zwieńczeniu.

⁹²¹ „Technika wykonania polichromii [rzeźby św. Marcina] analogiczna do rzeźby św. Wolfganga co świadczy, że były restaurowane w jednym warsztacie” (Flik, Kruszelnicka 1968, nr kat. 10, s. 43).

⁹²² „Tunika srebrzona, pierwotnie przeciągnięta złotym lakierem, który usunięto zapewne uprzednio” (Flik, Kruszelnicka 1968, nr kat. 8, s. 40; Kruszelnicka (Bóg Ojciec).

⁹²³ Binnebesel 2024.

⁹²⁴ Według zaś Domasłowskiego miano je wówczas zdemontować na stałe (Domasłowski 2003, s. 127).

⁹²⁵ Schmid 1912, s. 18–20.

⁹²⁶ Flik, Kruszelnicka 1968, nr kat. 10, s. 43; nr kat. 9, s. 41; Kruszelnicka (Marcin); Kruszelnicka (Wolfgang).

⁹²⁷ Popek 1966, nr kat. 7, s. 39.

⁹²⁸ Tamże, nr kat. 6, s. 38.

⁹²⁹ Tamże, nr kat. 5, s. 37.

- a) „Polichromia na twarzy i dłoniach olejna nieautentyczna”⁹³⁰. Na prawej dłoni i na szyi odkryto fragmenty pierwotnej temperowej warstwy o tonacji cieplejszej. Uderza stosunkowo dobry stan zachowania wszystkich warstw malarskich. Nieliczne, małe spękania gruntu [...]. W dolnej partii widać kilka otworów po owadach 1-3 mm szerokości”⁹³¹. „Braki mechaniczne: mały palec u prawej ręki; pióro w koronie po lewej”⁹³².
- b) „Dalmatyka srebrzona [...], pokryta lakierem złocistym obecnie zbrązowiałym. [...] Karnacja zimna jasno-różowa przemalowana cienką warstwą olejną w tym samym kolorze”. „Drewno stosunkowo dobrze zachowane, na odwrociu notujemy kilka otworów po owadach. Grunt twardy, elastyczny trzyma się podłoża. Złocenia i srebrzenia w dobrym stanie. Ubytki – ułamane fałdy pod książką, brak rąk do łokcia żebrakowi klęczącemu u stóp świętego”⁹³³.
- c) „Karnacja blado-różowa przemalowana cienką warstwą olejną [powtarzającą kolor oryginalnej polichromii]”. „Drewno w dobrym stanie. Grunt twardy, elastyczny należycie trzyma się podłoża. Srebro na spodniej szacie szerniałe. Złocenia lekko przetarte na wierzchołkach fałd. Uderza dobry stan zachowania całej polichromii, która była zapewne odnawiana w późniejszym okresie”⁹³⁴.
- W niedatowanych kartach muzealnych określony jako:
 - a) „Ubytki: mały palec prawej ręki, sterczyna w kornie. Kilka śladów po owadach. Polichromia na twarzy i dłoniach nieautentyczna. W czasie restauracji w XIX w. usunięto złoty lakier na srebrnej tunice”⁹³⁵.
 - b) „Ubytki: drobne odłamania fałd wokół lewej dłoni [...], żebrak ma ręce odłamane do łokcia. Kilka śladów po owadach. Złocisty lakier zbrązowiał”⁹³⁶.
 - c) „Srebrzenia szerniałe, złocenia na wierzchołkach fałd lekko przetarte. Poza tym stan zachowania dobry”⁹³⁷.
 - W 1996 r. określony jako:
 - a) „brak palca prawej dłoni, odłamane sterczyny w koronie, brak Chrystusa Ukrzyżowanego”⁹³⁸.
 - b) „drobne ubytki formy na krawędziach; ubytki w partii rąk u żebraka”⁹³⁹.
 - W 2002 r. odnotowano:
 - b) brak rąk żebraka⁹⁴⁰.

Proweniencja / Historia zabytku

Pochodzenie rzeźb nie jest znane. Po raz pierwszy odnotowane w 1889 r. w zwieńczeniu (ustawione na korpusie) tryptyku św. Wolfganga⁹⁴¹ (il. 88–1). Już wówczas Heise uznał figury

⁹³⁰ Flik, Kruszelnicka 1968, nr kat. 8, s. 40.

⁹³¹ Tamże.

⁹³² Tamże.

⁹³³ Tamże, nr kat. 10, s. 42–43.

⁹³⁴ Tamże, nr kat. 9, s. 41.

⁹³⁵ Kruszelnicka (Bóg Ojciec).

⁹³⁶ Kruszelnicka (Marcin).

⁹³⁷ Kruszelnicka (Wolfgang).

⁹³⁸ Woźniński 1996, nr kat. 461, s. 631.

⁹³⁹ Tamże, nr kat. 462, s. 632.

⁹⁴⁰ Domasłowski 2003, s. 154–155.

⁹⁴¹ Heise 1889, s. 259.

za umieszczone tam wtórnie⁹⁴² – z czym zgodzili się później właściwie wszyscy badacze⁹⁴³. Brak danych, na podstawie których można określić, w jakim czasie rzeźby trafiły do zwieńczenia. Niewykluczone, że było to podczas prac prowadzonych przy tryptyku w 1819 r.⁹⁴⁴, nie ma jednak wystarczających argumentów. Od 28 IV 1910 r. rzeźby znajdowały się w Malborku na czas prac restauratorskich⁹⁴⁵. Do Torunia przybyły 11 II 1911 r. i niedługo później zostały ponownie ustawione na skrzyni tryptyku, jednak figury świętych biskupów zamieniono miejscami (il. 88–2, 88–3) – po pracach to rzeźba św. Marcina stanęła po lewej stronie (patrząc od odbiorcy)⁹⁴⁶. W 1939 r. tuż przed wybuchem wojny lub na jej początku tryptyk został rozebrany, spakowany do skrzyń i przewieziony do domu przy ul. Schulstrasse 9 – podczas pakowania rzeźby i predellę uszkodzono. Z czasu transportu elementów tryptyku pochodzi fotografia ze zbiorów Instytutu Herdera (il. 88–8). Nastawa z figurami wróciła niedługo później do fary (il. 88–5). Nie jest pewne co zamierzano uczynić z rzeźbami w planowanym w l. 40. XX w. przeorganizowaniu przestrzeni prezbiterium toruńskiej fary staromiejskiej. Z 12 III 1941 r. pochodzi maszynopis Siegismunda von Knothego, który opisuje przeniesienie tryptyku, jako nastawy ołtarza głównego do chóru – nie ma jednak mowy o losach omawianych figur⁹⁴⁷. Z 26 VIII 1943 r. pochodzi pismo Gaukonservatora do proboszcza fary staromiejskiej, które zawiera listę obiektów, które należy zabezpieczyć, w tym tryptyk św. Wolfganga w ramach ochrony przeciwlotniczej dziedzictwa (*im Rahmen des Kurluftschutzes*)⁹⁴⁸. Konserwator zapowiada również wykonanie zdjęć obiektów przez Kurta Grimma⁹⁴⁹. Zabytki zabrano z fary 4 X 1943 roku. Tryptyk znalazł się w kościele w Złotorii i został tam umieszczony w prezbiterium przed nastawą ołtarzową (*im Chor vor dem Altarbild*)⁹⁵⁰. Krótko po zakończeniu II wojny światowej w 1947 r. rzeźby zostały przekazane jako depozyt do MOT⁹⁵¹. Ekspozowane w 1993 r. na wystawie *Ars Sacra...* (MOT)⁹⁵² oraz w 2002 r. na wystawie *Skarby toruńskiej katedry...* (MOT)⁹⁵³.

a) Schmid zasugerował, że rzeźba Boga Ojca może pochodzić z niezachowanego ołtarza Trójcy Świętej⁹⁵⁴, co właściwie przyjęte zostało przez wszystkich późniejszych badaczy. Niektórzy z nich, pierwszy jak się wydaje Popek, zasugerowali, że figura umieszczona była w korpusie nastawy ołtarzowej⁹⁵⁵. Domasłowski stwierdził, że rzeźba pochodzi zapewne z

⁹⁴² **Tamże**. Postać tronuującego Boga Ojca określił jako Chrystusa. Poprawnie postać określili Münzenberger i Beissel (**Münzenberger, Beissel 1905**, s. 199). Postać św. Marcina rozpoznał Heuer (**Heuer 1916**, s. 109).

⁹⁴³ Dwuznaczne wydaje się stanowisko Wozińskiego „które stały niegdyś – być może – w zwieńczeniu tryptyku św. Wolfganga” (**Woziński 2021**, s. 21).

⁹⁴⁴ „Ist vorhanden, und ist neu in Jahr 1819 reparirt” (**AADDT, ABKT**, sygn. 37, Inwentarz 1819, uzupełniony 1828). Zastanawiać może fakt, że rzeźb nie odnotowuje, opisujący tryptyk Wernicke w swoim rękopisie z 2. ćw. XIX w. Badacz jednak skupiał się przede wszystkim na historii obiektu (**APT, AMT II**, sygn. X 25, s. 420–421).

⁹⁴⁵ **Binnebesel 2024**.

⁹⁴⁶ Według Domasłowskiego rzeźby znajdowały się w zwieńczeniu do 1911 r. (**Domasłowski 2003**, s. 154).

⁹⁴⁷ **AADDT, ABKT**, sygn. 615, Siegismund v. Knothe, Restaurierung des Presbyteriums von St. Johann in Thorn 12 III 1941.

⁹⁴⁸ **Tamże**, Pismo Gaukonservator in Danzig z 26 VIII 1943.

⁹⁴⁹ **Tamże**.

⁹⁵⁰ **AADDT, ABKT**, sygn. 615, Pismo Reichsbauamt Thorn z 4 X 1943 do Gaukonservatora in Danzig.

⁹⁵¹ **Kluczajd 2002**, nr kat. 13, s. 27; nr kat. 14, s. 28; nr kat. 15, s. 28.

⁹⁵² **Kruszelnicka 1993**, nr kat. 30, s. 48, nr kat. 31, s. 48–49; nr kat. 32, s. 49.

⁹⁵³ **Kluczajd 2002**, nr kat. 13, s. 27; nr kat. 14, s. 28; nr kat. 15, s. 28.

⁹⁵⁴ **Schmid 1911**, s. 7; **Schmid 1912**, s. 18–20.

⁹⁵⁵ **Popek 1966**, nr kat. 7, s. 39.

predelli lub, co uznał za bardziej prawdopodobne – zwieńczenia⁹⁵⁶. Ołtarz Trójcy Świętej, najpewniej z późnogotycką nastawą ołtarzową, jak to zauważył Popek, wzmiankowany był w 1541 oraz 1596 roku⁹⁵⁷. Pierwsza wzmianka pochodzi ze spisu beneficjów fary staromiejskiej⁹⁵⁸, drugą zaś jest spis sreber znajdujących się przy ołtarzach⁹⁵⁹. Ołtarz ten znajdować się miał w trzeciej, licząc od wschodu kaplicy przy południowej nawie⁹⁶⁰. Zdaniem Olińskiego fundatorów beneficjum (co za tym idzie zapewne również retabulum) szukać należy wśród członków rodzin von Allenów lub Schottdorfów⁹⁶¹. Sumowski czas fundacji beneficjum określa jako XV/XVI wiek⁹⁶². Ołtarz Trójcy Świętej. Według Kruszelnickiej „musiał ulec zniszczeniu przed 1671” r.⁹⁶³ – kiedy to w dawnej kaplicy z tymże ołtarzem wizytator opisuje retabulum św. Wawrzyńca z kościoła tegoż świętego. Jak zauważa Woźniak, przedmiejska świątynia została rozebrana w 1656 r., zatem w tym czasie nastawa została przeniesiona do fary⁹⁶⁴. W tym czasie retabulum Trójcy Świętej zapewne już nie istniało. Niewykluczone, że pozostałości po nastawie Trójcy umieszczono w retabulum Koronacji NMP⁹⁶⁵ – Woźniak zwrócił uwagę na połączenie patrociniów⁹⁶⁶. Zastanawiające jest, że po raz pierwszy w 1706 r. to podwójne wezwanie pojawia się nie przy ołtarzu z korpusu nawowego, a na temat retabulum ołtarza głównego⁹⁶⁷. Następnie dotyczy już bocznego retabulum pod łukiem tęczowym – w 1724⁹⁶⁸, 1730⁹⁶⁹, 1798⁹⁷⁰ oraz 1814 roku⁹⁷¹.

b) c) Jako pierwsza, na temat pierwotnego pochodzenia rzeźb wypowiedziała się Kruszelnicka. Badaczka uznając bliskość stylistyczną i podobne rozmiary⁹⁷², stwierdziła, że mogą pochodzić z niezachowanej, opisaniej przez Strzesza nastawy z kaplicy rybackiej, czyli św. Mikołaja⁹⁷³. Wizytator odnotował w kaplicy ołtarz starodawny, wypełniony małymi

⁹⁵⁶ Domasłowski 2003, s. 154.

⁹⁵⁷ Popek 1966, s. 18.

⁹⁵⁸ Tekst znany z paru odpisów, m.in.: AADDT, ABKT, sygn. 51, Regestrum omnium Beneficiorum sive Ministeriorum Totius Civitatis Thorn pro Fraternitate Sacerdotum Anno 1541 conscriptum, k. 8r: „9num Beneficium sub titulo Sanctae Trinitatis”. Kruszelnicka podaje błędną datę powstania tego spisu i określa go inwentarzem (Flik, Kruszelnicka 1968, nr kat. 8, s. 39), co następnie powtarzają Woźniński, Kluczward (Kruszelnicka 1993, nr kat. 30, s. 48; Kluczward 2002, nr kat. 13, s. 27; Woźniński 1996, nr kat. 461, s. 631).

⁹⁵⁹ Wydany przez Semraua (Semrau 1908). W AADDT znajdują się dwa egzemplarze (AADDT, ABKT, sygn. 26; sygn. 27). Przy ołtarzu znajdowały się: dwa srebrne połączone kielichy, patena srebrna połączona, krzyż srebrny z kamieniami, okrągły pacyfikał srebrny połączony. Dwie srebrne ampułki, dwie ampułki cynowe i relikwie za szkłem (Semrau 1908, s. 80).

⁹⁶⁰ Oliński 2008, s. 187.

⁹⁶¹ Tamże, s. 200–201.

⁹⁶² Sumowski 2012, s. 30.

⁹⁶³ Flik, Kruszelnicka 1968, s. 39.

⁹⁶⁴ Woźniak 2002, s. 284.

⁹⁶⁵ Na połączenie patrociniów zwrócił uwagę Woźniak (Woźniak 2002, s. 284).

⁹⁶⁶ Woźniak 2002, s. 284 – przed 1770 r.

⁹⁶⁷ ADP, C, sygn. 33, s. 253: „Altare maius Coronationis B M Virginis seu Smae Trinitatis”.

⁹⁶⁸ AADDT, ABKT, sygn. 40, k. 4v: „Coronationis B. V. Mariae seu Smae Trinitatis”.

⁹⁶⁹ Tamże, sygn. 42, k. 3r: „Altare Coronationis Bae V Mae seu Ssae Trinitatis”.

⁹⁷⁰ Tamże, sygn. 44, Inwentarz 1798, s. 4: „Altare Ss. Trinitatis cum operculo /:vulgo z zasuwą:/ ceruleo colore depictum spartim inauratum. In Jmagine B.M.V. est vestis argentea”.

⁹⁷¹ Tamże, Wizytacja 1814: „2. Altare Beatissimae coronatae seu potiest Smae Trinitatis”.

⁹⁷² Kruszelnicka 1993, nr kat. 32, s. 49.

⁹⁷³ Flik, Kruszelnicka 1968, nr kat. 9, s. 41; nr kat. 10, s. 42.

figurkami świętych⁹⁷⁴. Pogląd ten był powszechnie powtarzany przez większość badaczy⁹⁷⁵. Dopiero Grabowska-Lysenko w 2020 r. zwraca uwagę, że na takowe pochodzenie nie ma żadnych dowodów⁹⁷⁶. Niewielkie rzeźby, na co nie zwrócono dotychczas uwagi, znacząco różnią się od siebie stylem, jakością, a nawet opracowaniem – rzeźba św. Wolfganga jest opracowana z wszystkich stron, zaś postać św. Marcina od tyłu jest drażona. Wszystko wskazuje na to, że rzeźby te nie stanowiły pierwotnie elementów jednej struktury. Bardziej prawdopodobnym pierwotnym miejscem funkcjonowania rzeźby św. Marcina jest opisana przez Strzesza nieoczywista, mało jasna struktura retabulum w kaplicy flisaków. Znajdować się w niej miała m.in. rzeźba św. Marcina biskupa⁹⁷⁷. Obecnie jednak nie sposób określić pochodzenie omawianych rzeźb. Rzeźba św. Marcina na przełomie 2024 i 2025 r. eksponowana na wystawie czasowej *Oprawy gotyckie XIII–XVI wieku ze zbiorów toruńskich* (MOT)⁹⁷⁸.

Nie można wykluczyć, że jedna lub obie rzeźby trafiły do fary z innej świątyni. Do kaplicy św. Mikołaja w 1528 r. złożono naczynia liturgiczne ze zrujnowanego kościoła w Starym Toruniu⁹⁷⁹ – nie można wykluczyć, że także inne kościelne utensylia.

Datowanie i atrybucja

Datowane różnie, początkowo często wraz z tryptykiem, bez ich wyszczególniania – na k. XV w.⁹⁸⁰, przed 1500 r.⁹⁸¹, ok. 1500 r.⁹⁸², 1510–1520⁹⁸³. Wyjątkowo interesujące były propozycje Kruszelnickiej, która nie wykluczała wykonania rzeźb – szczególnie Boga Ojca – przed 1497 r., z którego to pochodzić miał inwentarz kościoła wymieniający ołtarz Trójcy Świętej⁹⁸⁴, co było powtarzane np. przez Kluczwajd⁹⁸⁵ i Wozińskiego⁹⁸⁶. Klawitter stwierdziła bliskość rzeźby św. Marcina z figurą św. Wolfganga z korpusu tryptyku⁹⁸⁷. Karłowska wszystkie trzy dzieła połączyła w jedną, słabszą artystycznie grupę wraz z rzeźbą św. Jana

⁹⁷⁴ **Vis. 1667–1672 [1903]**, s. 200: „Uni altare vetustum minisculis sanctorum simulacris sculpturisque refertum, prout illis aevi statuendi aras ferebat usus”.

⁹⁷⁵ Kluczwajd określiła pochodzenie rzeźb jako „może z ołtarza św. Mikołaja z kaplicy Rybackiej” (**Kluczwajd 2002**, nr kat. 14, s. 28; nr kat. 15, s. 28).

⁹⁷⁶ **Grabowska-Lysenk 2020**, s. 80.

⁹⁷⁷ **Vis. 1667–1672 [1903]**, s. 208: „ubi altare vetustum, sed exquisitis refertur sculpturis affabre et erudite ex saxo elaboratis. Meditullium sumpsit stantis Christi Domini figura flagellati, spinis coronati et toto corpore afflicti, non absque suspirio visenda, quam s. Martinus, episcopus, et s. Vitus, martyr, stipant. Superius itidem ex saxo figura Virginis Dolorosae corpus exangue Christi genibus excipientis. Inferius in basi baiulatio crucis et quamvis haec non e saxo, sed scite omnes et genuine periti sculptoris elaboratae manu”.

⁹⁷⁸ **Wagner 2024**, nr kat 81, s. 234–235.

⁹⁷⁹ **Maercker 1899/1900 [2006]**, s. 554.

⁹⁸⁰ **Heise 1889**, s. 259.

⁹⁸¹ **Dorawa 1972**, s. 418.

⁹⁸² **Popek 1966**, nr kat. 7, s. 39; nr kat. 6, s. 38; nr kat. 5, s. 37; **Flik, Kruszelnicka 1968**, nr kat. 8, s. 39–40; nr kat. 10, s. 42–43; nr kat. 9, s. 40–41 – figury Boga Ojca i św. Marcina opatrzone dodatkowo „(przed 1497?)”; **Kruszelnicka (Bóg Ojciec)** – opatrzone dodatkowo „przed 1497?”; **Kruszelnicka (Marcin)**; **Kruszelnicka (Wolfgang)**; **Kruszelnicka 1973c**, s. 9; **Łoziński 1992**, s. 475; **Kruszelnicka 1993**, *Bóg-Ojciec z „Tronu Łaski”*, nr kat. 30, s. 48; *Św. Wolfgang*, nr kat. 31, s. 48–49; *Św. Marcin*, nr kat. 32, s. 49; **Kluczwajd 2002**, nr kat. 14, s. 28; nr kat. 15, s. 28; **Kroplewska-Gajewska 2023**, s. 78, przypis 69; **Wagner 2024**, nr kat 81, s. 234–235.

⁹⁸³ **Woziński 1996**, nr kat. 461, s. 631; nr kat. 462, s. 632.

⁹⁸⁴ **Flik, Kruszelnicka 1968**, nr kat. 8, s. 39–40; **Kruszelnicka (Bóg Ojciec)**.

⁹⁸⁵ **Kluczwajd 2002**, nr kat. 13, s. 27.

⁹⁸⁶ **Woziński 1996**, nr kat. 461, s. 631.

⁹⁸⁷ **Klawitter 1952**, s. 32.

Ewangelisty z toruńskiej fary⁹⁸⁸. Toruńskie wykonanie podważał Woźniński – uznając, że nie można wykluczyć jedynie recenzji stylu⁹⁸⁹. Kierkus-Prus podkreślała ich prowincjonalność⁹⁹⁰.

Przed wszystkim należy podważyć wspólnotę stylową omawianych rzeźb. Obiektem mającym najwięcej wspólnego ze znanymi dziełami toruńskimi jest rzeźba św. Marcina. Twarz świętego wyraźnie powtarza, chociaż w uproszczonej formie, powielany w tym środowisku typ męskiej twarzy – o wyraźnych zmarszczkach mimicznych i nieco obwisłych partiach skóry. Do analogii tego typu zaliczyć można twarze św. Wolfganga z tryptyku (**nr kat. 87**), św. Ambrożego i Augustyna z poliptyku fromborskiego (**nr kat. 23**), św. dominikanina z Gostkowa (**nr kat. 30**), figur św. biskupa z Jastrzębia (**nr kat. 35**) oraz św. Wolfganga z predelli tryptyku (**nr kat. 87**). Za toruńskim wykonaniem przemawiają także elementy kostiumologiczne i sposób ich ukazania – głęboko założona mitra i pastorał z pannisellusem (także św. biskup z Radoszek **nr kat. 75**). Podobnie drapowanie szat.

Rzeźba Boga Ojca pozbawiona jest wyraźnych analogii. Opracowanie twarzy wykazuje ogólne podobieństwo z postacią Boga Ojca ze Świerczynek (**nr kat. 84**). Zestawianie jej w literaturze z rzeźbą z Nowej Wsi Królewskiej⁹⁹¹ (**nr kat. 13a**) uznać trzeba za nieporozumienie – rzeźby dzielą jedynie ten sam typ ikonograficzny. Trudno przyjąć teorię Kruszelnickiej, jakoby omawiana figura, datowana przez badaczkę na ok. 1500, lub nawet przed 1497 r.⁹⁹², wzorowana była na zabytku nowowiejskim⁹⁹³, datowanym przez nią na 1508 r.⁹⁹⁴.

Figura św. Wolfganga mocno odbiega od znanych przykładów toruńskiej wytwórczości. Wykorzystanie aplikowanych perełek zbliżone jest do figur z toruńskiego tryptyku i fromborskiego pentptyku. Inskrypcja na borcie szaty – chociaż jest to spotykany w warsztacie św. Wolfganga – odbiega krojem liter. Twarz jakby trójkątna w obrysie z dużymi, szeroko rozstawionymi oczami, trochę podobna do figury Męża Boleści z toruńskiej fary staromiejskiej (**nr kat. 91**). Ostatecznie nie można wykluczyć, że rzeźba nie jest tworem neogotyckim.

Źródła archiwalne:

APB, UWP, sygn. 26799, s. 8.

Bibliografia:

Heise 1889, s. 259, il. 10; Uebrick 1903, s. 71; Münzenberger, Beissel 1905, s. 199; Schmid 1911, s. 7; Schmid 1912, s. 18–20, il. 11; Heuer 1916, s. 109; Makowski 1932, s. 52; Klawitter 1952, s. 16, 32; Karłowska 1956, s. 46; Popek 1966, s. 15–19; nr kat. 7, s. 39, il. 10; nr kat. 6, s. 38, il. 9; nr kat. 5, s. 37, il. 8; Kruszelnicka 1967, s. 135, il. 62; Flik, Kruszelnicka 1968, nr kat. 8, s. 39–40, il. 8; nr kat. 10, s. 42–43, il. 9; nr kat. 9, s. 40, 41, il. 9; Kruszelnicka (Bóg Ojciec); Kruszelnicka (Marcin); Kruszelnicka (Wolfgang); Dorawa 1972, s. 418; Kruszelnicka 1973a, s. 32; Kruszelnicka 1973c, s. 9; Łoziński 1992, s. 475; Biskup 1992, il. 34, 35; Kruszelnicka 1993, *Bóg-Ojciec z „Tronu Łaski*, nr kat. 30, s. 48, il. 30; *Św. Wolfgang*, nr kat. 31, s. 48–49; *Św. Marcin*, nr kat. 32, s. 49, il. 32; Woźniński 1996, s. 288, 298, 320; nr kat. 461, s. 631, il. 417; nr kat. 462, s. 632, il. 418, 419; Kierkus-Prus 1997, s. 203; Domasłowski 2003, s. 154–155; Kluczajd 2002, nr kat. 13, s. 27; nr kat. 14, s. 28; nr kat. 15, s. 28; Błażejewska, Pilecka 2009, s. 170; Pilecka 2011, s. 416; Grabowska-Lysenk 2020, s.

⁹⁸⁸ Karłowska 1956, s. 46.

⁹⁸⁹ Woźniński 1996, s. 298. W katalogu jednak warsztat określił jako toruński, dodając znak zapytania (Woźniński 1996, nr kat. 461, s. 631; nr kat. 462, s. 632). Woźniński 2021, s. 21.

⁹⁹⁰ Kierkus-Prus 1997, s. 203.

⁹⁹¹ M.in. Popek 1966, s. 18; Kruszelnicka 1973a, s. 32.

⁹⁹² Flik, Kruszelnicka 1968, nr kat. 9, s. 40–41; Kruszelnicka (Bóg Ojciec); ; Kruszelnicka 1993, *Bóg-Ojciec z „Tronu Łaski”*, nr kat. 30, s. 48.

⁹⁹³ Kruszelnicka 1973a, s. 32.

⁹⁹⁴ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 3, s. 70.

80–81; **Woźniński 2021**, s. 17, 21; **Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023a**, s. 21; **Kroplewska-Gajewska 2023**, s. 78, przypis 69; **Wagner 2024**, nr kat 81, s. 234–235.



88–1. Tryptyk św. Włfganga (Toruń, fara staromiejska) – fragment, fot. za **Heise 1889**, il. 10



88-2. Tryptyk św. Włfganga (Toruń, fara staromiejska) – fragment, fot. b.a. k. XIX w. za APT, Album dawnych fotografii Torunia, s. 22, nr 51



88-3. Tryptyk św. Włfganga (Toruń, fara staromiejska) – fragment, fot. za **Schmid 1912**, il. 11



88-4. Tryptyk św. Włfganga (Toruń, fara staromiejska) – fragment, fot. 1917 ze zbiorów MOT nr A.2344



88-5. Tryptyk św. Wolfganga (Toruń, fara staromiejska) – fragment, fot. K. Grimm 1942 ze zbiorów MOT nr A.1556



88-6. Tryptyk św. Wolfganga (Toruń, fara staromiejska) – fragment, fot. b.a., b.d. (lata międzywojenne?) ze zbiorów MOT nr A.1557; to samo zdjęcie ze zbiorów IS PAN nr 2515



88–7. Tryptyk św. Włfganga (Toruń, fara staromiejska) – fragment, fot. b.a., b.d. (lata międzywojenne?) ze zbiorów Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte - Bildarchiv Foto Marburg, nr 188 933



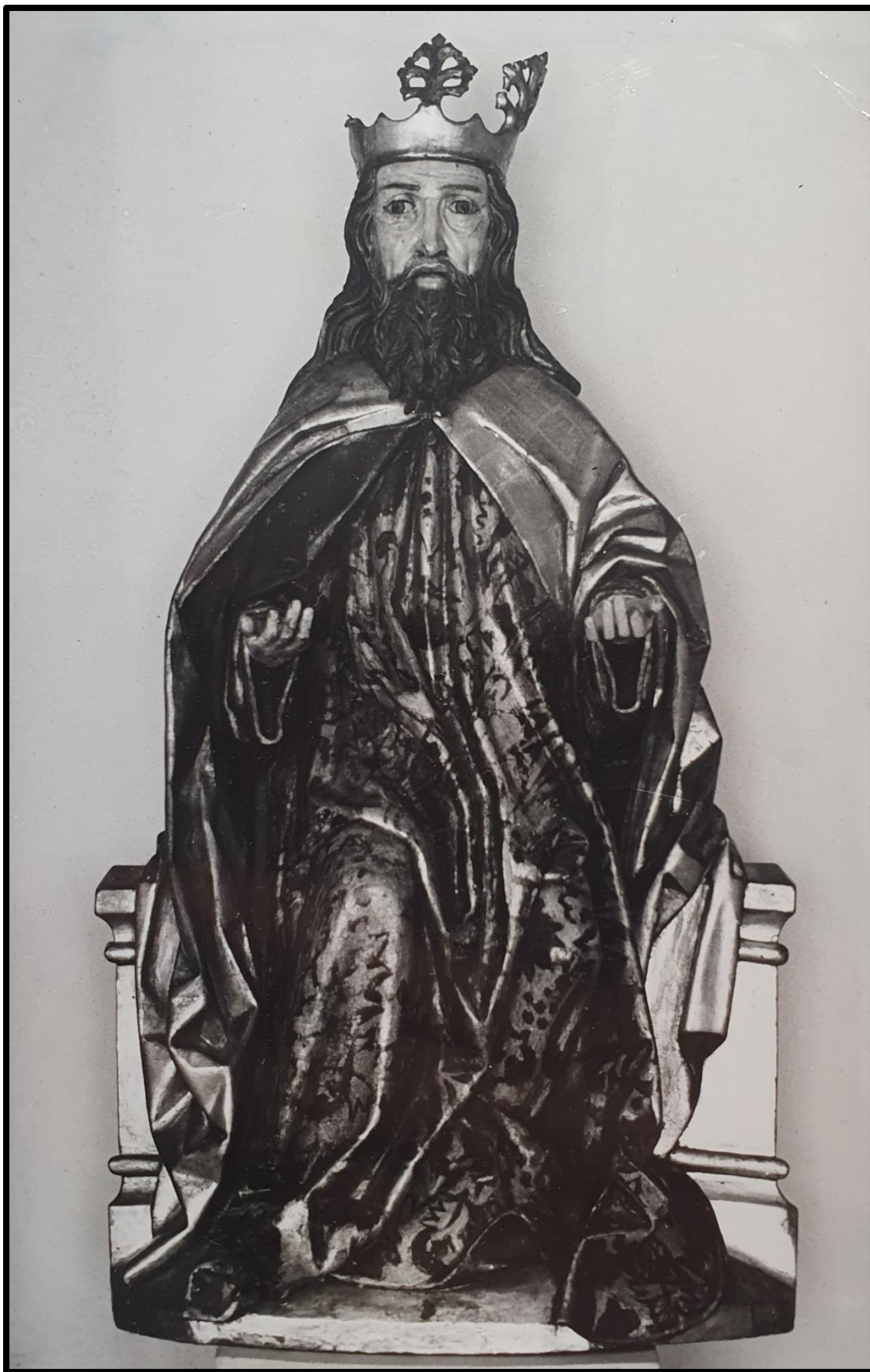
88–8. Tryptyk św. Wolfganga (Toruń, fara staromiejska) – zapakowany, po zajęciu Torunia przez wojska niemieckie, fot. W. Drost b.d. (1939?) ze zbiorów Bildkatalog Instytutu Herdera w Marburgu nr 202673



88a-1. Bóg Ojciec (Toruń, fara staromiejska, ob. MOT) – przed zabezpieczeniem, fot. J. Mesuse 1953 ze zbiorów MOT, A.2667



88a-2. Bóg Ojciec (Toruń, fara staromiejska, ob. MOT) – po zabezpieczeniu, fot. J. Mesuse 1953, ze zbiorów APT, PP PKZ, kl. 1058



88a-3. Bóg Ojciec (Toruń, fara staromiejska, ob. MOT), fot. A. Ciechanowski za **Popek 1966**, il. 10



88a-4. Bóg Ojciec (Toruń, fara staromiejska, ob. MOT), fot. b.a., b.d. (l. 60./70. XX w.), za **Kruszelnicka (Bóg Ojciec)**



88a-5. Bóg Ojciec (Toruń, fara staromiejska, ob. MOT), fot. Z. Smoliński 1994, ze zbiorów MOT, kl. 27598



88a-6. Bóg Ojciec (Toruń, fara staromiejska, ob. MOT), fot. W. Binnebesel, 2020



88b-1. Apostoł i św. Marcin (MOT), fot. A. Czarnecki 1952 r., ze zbiorów MOT, nr A.2553



88b-2. Św. Marcin (Toruń, fara staromiejska, ob. MOT) – po zabezpieczeniu, fot. J. Mesuse 1953, ze zbiorów MOT, A.2669; ta sama fotografia w APT, PP PKZ kl. 1078



88b-3. Św. Marcin (Toruń, fara staromiejska, ob. MOT), fot. A. Ciechanowski za **Popek 1966**, il. 9



88b-4. Św. Marcin (Toruń, fara staromiejska, ob. MOT), fot. A. Jarmołowicz 1967, ze zbiorów MOT, A.7412



88b-5. Św. Marcin (Toruń, fara staromiejska, ob. MOT), fot. Z. Smoliński 1994, ze zbiorów MOT, kl. 27603



88b–6. Św. Marcin (Toruń, fara staromiejska, ob. MOT), fot. W. Binnebesel 2020



88c-1. Św. Wolfgang (Toruń, fara staromiejska, ob. MOT) – po zabezpieczeniu, fot. J. Mesuse 1952, ze zbiorów MOT, A.2668; ta sama fotografia w APT, PP PKZ kl. 1082 (choć datowana na 1953)



88c-2. Św. Wolfgang (Toruń, fara staromiejska, ob. MOT), fot. A. Jarmołowicz 1967, ze zbiorów MOT, A.7387



88c-3. Św. Wolfgang (Toruń, fara staromiejska, ob. MOT), fot. Z. Smoliński 1994, ze zbiorów MOT, kl. 27604



88c-4. Św. Wolfgang (Toruń, fara staromiejska, ob. MOT), fot. W. Binnebesel, 2020

Chrystus Ubiczowany, warsztat toruński – tzw. warsztat Chrystusa Ubiczowanego, k. XV w.

Wymiary: 126,5 × 39 × 23 cm⁹⁹⁵

Lokalizacja: Bazylika katedralna św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty – w tzw. Kaplicy Kopernikańskiej (pierwsza od zach. kaplica przy nawie pd.), na konsoli ściany pd.

Technika wykonania: Rzeźba snycerska, pełnoplastyczna, opracowana z trzech stron, z tyłu głęboko drążona, przeznaczona do oglądu frontального – pierwotnie pomyślana jako opracowana z wszystkich stron, zapewne wykończona łupinowo⁹⁹⁶. Wykonana z drewna, według Flika i Kruszelnickiej iglastego⁹⁹⁷, zdaniem Woźnińskiego świerkowego⁹⁹⁸, zaś Lankaua i Pajzderskiego oraz Ziemblewicz podają, że z drewna lipowego⁹⁹⁹. Składa się z paru kawałków drewna¹⁰⁰⁰. Bryła rozczłonkowana. Kończyny opracowane pełnoplastycznie. Grunt kredowo-klejowy, twardy o grubości 1–2 mm¹⁰⁰¹. Polichromia nie była przebadana.

Opis

Chrystus ukazany jako dojrzały, brodaty mężczyzna z długimi włosami. Proporcje ciała zaburzone – głowa duża, kończyny patykowate, dłonie drobne, korpus wąski i wydłużony. Osadzony na zielonej plincie o rzucie zbliżonym do czwórliścia. Przepasany błękitnym perizonium o takim samym podbiciu. Na głowie zielona korona cierniowa o podwójnym, luźnym splocie.

Upozowany frontalnie, w tanecznym wyroku – ciężar ciała na lewej nodze ustawionej profilem; prawa noga wysunięta, wyprostowana, stopa skierowana na zewnątrz; kolana w jednej osi. Głowa przechylona nieznacznie na lewą stronę. Prawa dłoń, w szerokim, eleganckim geście rozwiera kciukiem i palcem wskazującym ranę na prawym boku. Ręka lewa, nieco bliżej korpusu, zgięta w łokciu, wyciągnięta do przodu z dłonią złożoną w geście błogosławieństwa. Kończyny chude, jednak z zarysowanymi na powierzchni mięśniami; gęsto użylone. Jedna poła perizonium wypływa w osi, pomiędzy nogami, krótkim, szerokim łopatowatym jęzorem; na prawym boku wąski spływ kaskadowy sięgający powyżej kolana. Włosy ciemnobrązowe, okalające ramiona. Rozrzeźbione ażurowo w pojedyncze przeplatające się pasma opracowane dość jednorodnymi meandrującymi nacięciami. Broda krótka o dwóch szpicach. Powierzchnia rozrzeźbiona jedynie płytkimi, meandrującymi nacięciami. Twarz z wyrazem bólu; pociągła, o wysokim czole, chudych policzkach. Oczy osadzone szeroko, o opadających zewnętrznych

⁹⁹⁵ Według Kierkus-Prus „niemal naturalnych rozmiarów” [!] (Kierkus-Prus 1997, 154).

⁹⁹⁶ Problem ten parokrotnie podnosili Raczkowscy (Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2024c; Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023b, s. 77), co zasugerował już Woźniński (Woźniński 2021, s. 24). Innego zdania m.in. Ziemblewicz (Ziemblewicz 2017, s. 17).

⁹⁹⁷ Flik Kruszelnicka 1973, nr kat. 18, s. 90.

⁹⁹⁸ Woźniński 1996, nr kat. nr kat. 459, s. 629–630.

⁹⁹⁹ Lankau, Pajzderski 1924, s. 62; Ziemblewicz 2017, s. 17.

¹⁰⁰⁰ Ziemblewicz 2017, s. 17 „fragmenty perizonium, ręce doklejane na kołki jeszcze przed rzeźbieniem”.

¹⁰⁰¹ Flik Kruszelnicka 1973, nr kat. 18, s. 90.

kącikach; usta otwarte – widoczne zęby. Podkreślone rzeźbiarsko kości jarzmowe oraz zmarszczki mimiczne pochodzące od nasady nosa oraz pomiędzy brwiami. Rany na dłoniach rękach i boku opracowane jedynie w polichromii, bez stożek krwi.

Stan zachowania

Ogólnie dobry – odbiór zafałszowany względem pierwotnego oddziaływania przez nieautentyczną kolorystykę perizonium; wymalowanie całkowicie przekłamujących ikonografię ran oraz prezentowanie figury w postaci niemal głębokiego reliefu, nie zaś pełnoplastycznej rzeźby, pierwotnie opracowanej ze wszystkich stron. Według Raczkowskich lewa dłoń jest najpewniej wtórna¹⁰⁰².

- Nowożytność (?) – osadzona na barokowym postumencie (il. **89–3**).
- XIX w. (?) – uzupełniona gipsowe¹⁰⁰³.
- W 1916 r. określona jako „malowany w kolorach naturalnych” („in natürlichen Farben bemalt”)¹⁰⁰⁴.
- W 1935 r. określony jako: „przemalowana na dawnym podkładzie kredowym. Silne pęknięcia. Korona częściowo uzupełniona gipsem. Podstawa rokokowa”¹⁰⁰⁵ (il. **89–4**).
- Po II wojnie światowej – usunięcie postumentu i trzciny, ściągnięcie części przemalowań (?) (il. **89–5**). Ziemiałowicz nie wyklucza, że tuż przed wybuchem II wojny światowej, lub w l. 1945–1954 r. pracom poddano również tę rzeźbę¹⁰⁰⁶ co wydaje się całkiem prawdopodobne. Fotografie z l. 60. XX w. (il. **89–6**) ukazują rzeźbę już bez barokowego postumentu, trzciny oraz z innym wykończeniem malarskim. Nie można jednak wykluczyć, że trzcina i postument przepadły podczas II wojny światowej.
- W 1966 r. określony jako: „Widoczne liczne pęknięcia. Korona częściowo uzupełniona gipsem, podobnie prawa stopa. Całość silnie zniszczona przez kołatka”¹⁰⁰⁷.
- W 1971 r. określony jako: „znaczne spękania na prawym ramieniu, drobne ubytki warstwy malarskiej, przetarcia złocień oraz pociemnienie srebra na skutek ulżenia. Poleca się przeprowadzenie konserwacji”¹⁰⁰⁸.
- Przed 1973 r. – prace konserwatorskie (pracownia MOT) – „założono kity w miejscach spękań i ubytków na podstawie. Podstawę od spodu nasyciono żywicą (vinoflex)”¹⁰⁰⁹.
- W 1973 r. określony jako: „autentyczna karnacja ciała koloru różowego, mocno przemyta i przetarta; przemalowana kolorem woskowobeżowym. Kolor pierwotny można zaobserwować na szyi i pod pachami. Oczy oraz włosy przemalowane tak jak ciało; pierwotnie były ciemnobrązowe. Perizonium srebrzone na czerwonym podkładzie bolusowym; korona złożona dukatem na podkładzie jak wyżej. Szary kolor podstawy jest nieautentyczny, wykonany na wzór pierwotnego. Na całej powierzchni liczne kity kredowo-klejowe”¹⁰¹⁰. „Kity kredowo-gipsowej wraz z farbą są spękane głównie na

¹⁰⁰² Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2024c.

¹⁰⁰³ Tamże. Według Ziemiałowicz, możliwe, że w l. 1844–1847 (Ziemiałowicz 2017, s. 3).

¹⁰⁰⁴ Heuer 1916, s. 66.

¹⁰⁰⁵ Walicki 1935a, nr kat. 78, s. 28.

¹⁰⁰⁶ Ziemiałowicz 2017, s. 3.

¹⁰⁰⁷ Popek 1966, nr kat. 4, s. 36.

¹⁰⁰⁸ Dorawa 1971b, s. 15.

¹⁰⁰⁹ Flik Kruszelnicka 1973, nr kat. 18, s. 91.

¹⁰¹⁰ Tamże, nr kat. 18, s. 90.

odwrociu rzeźby, na rękach, stopach i palcach. Warstwa malarska na podstawie wyłuszczone. Punktowania olejne mocno pociemniałe¹⁰¹¹.

- W 1993 r. określony jako: „wytarcia i zblaknięcia farby, drobne uszkodzenia mechaniczne. Brak końcówek palców u błogosławiącej ręki”¹⁰¹².
- W 1996 r. określony jako: „zniszczenia polichromii (częściowo zachowana warstwa pierwotna)”¹⁰¹³.
- W 2017 r. przed pracami określony jako: „bardzo zły [...]. Od tyłu dołączone gipsowe plecy, część głowy z włosami i perizonium, co zwiększyło w dużym stopniu ciężar figury i spowodowało zachwianie jej konstrukcji w miejscach osadzenia nóg na podstawie. Gips użyty w wielu miejscach od lica figury – w perizonium, w koronie cierniowej, w stopach i we włosach. Uzupełnienie te założone niestarannie, z nadmiarem, zatarły oryginalną formę kręconych włosów, głębokość rzeźbienia fałd. W bardzo złym stanie stopy Jezusa – w jednej drewno zniszczone prawie całkowicie, zalane gipsem, w drugiej struktura drewna również perforowana przez owady. W perizonium w drewnie liczne otwory wylotowe i korytarze owadów. Wtórnie resztki pierwotnej warstwy malarskiej pokryto zaprawą i przełożono płatkami srebra na ciemnym pulmencie, w technice na poler. W kolejnej renowacji założono zaprawę gipsową wyrównującą powierzchnię perizonium i na ciemnym pulmencie nałożono nową folię srebra. Folia srebra poczerniała, poza tym była w dużym stopniu przetarta. Na głowie korona cierniowa zachowała się częściowo, jej ubytki zrekonstruowano gipsem i przełożono płatkami szlagmetal. Warstwa malarska w partiach karnacji silnie przetarta, nasycona woskiem, pokryta pożółkłym lakierem – prawdopodobnie szelakowym. Karnacje z zabrudzeniami powierzchniowymi, kurzem wklejonym wraz z nakładanym lakierem, kolorystyka ogólnie brudna, z licznymi zaciekami i przebarwieniami”¹⁰¹⁴. „Zachowały się resztki błękitnego koloru w partii perizonium i śladowe pozostałości zieleni na koronie cierniowej. Oryginalne karnacje w dużym stopniu zniszczone, warstwa malarska przesycona woskiem. Wtórnie perizonium dwukrotnie pokryto folią srebrną, drugi raz na nowej zaprawie”¹⁰¹⁵.
- 2017 r.¹⁰¹⁶ – prace konserwatorskie – Joanna Ziembiewicz (Toruń) – dezynfekcja i dezynsekcja drewna; oczyszczenie z zabrudzeń powierzchniowych; usunięcie nawarstwień, uzupełnień i rekonstrukcji, impregnacja drewna, usunięcie lakieru i wosku, rekonstrukcja brakujących elementów rzeźbiarskich, uzupełnienie ubytków polichromii – punktowanie, werniksowanie¹⁰¹⁷.

¹⁰¹¹ Flik Kruszelnicka 1973, nr kat. 18, s. 90.

¹⁰¹² Tylicki 1993 (Toruń – Ubiczowany).

¹⁰¹³ Woźniński 1996, nr kat. 459, s. 629–630.

¹⁰¹⁴ Ziembiewicz 2017, s. 21.

¹⁰¹⁵ Tamże, s. 17.

¹⁰¹⁶ Według Kurkowskiego prace przeprowadzono w 2018 r. (Kurkowski 2020, s. 259).

¹⁰¹⁷ Ziembiewicz 2017, s. 23. Prace o kontrowersyjnych efektach. O zarzuty wobec jakości przeprowadzonych prac i podjętych decyzji autor poświęcił sporą część wystąpienia pt. „Późnogotycka rzeźba na ziemi chełmińskiej – najnowsze prace konserwatorskie a problem oryginalności i integralności zabytku” wygłoszonego podczas ogólnopolskiej sesji SHS „O współpracy konserwatorów i historyków sztuki” (Kraków, 24 – 25 XI 2022); a także ostatnio Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023a, s. 26; Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023b, s. 76 – 77, 84.

Proweniencja / Historia zabytku

Pierwotne przeznaczenie rzeźby nie jest znane. Najpewniej od początku była opracowana z wszystkich stron – mogła służyć jako niezależna figura dewocyjna¹⁰¹⁸, lub element zwieńczenia nastawy ołtarzowej¹⁰¹⁹. Niewykluczone, że pochodzi z niezachowanego retabulum Korony Cierniowej¹⁰²⁰ – funkcjonującego przy południowym filarze łuku tęczowego. Pierwsze beneficjum przy nim zostało ufundowane Henryk z Rogowa, kasztelana sandomierskiego (najpewniej 1461–1473), drugie zaś ok. 1484 roku – przez Gotarda z Redlina, starostę rogozińskiego¹⁰²¹. Według Wernickego 24 IX 1497 r. Paul Ulrich miał przekazać zapis na tenże ołtarz¹⁰²². Ołtarz wzmiankowany w 1546 r.¹⁰²³, funkcjonował jeszcze w 1596 roku¹⁰²⁴. Kult Korony Cierniowej u kresu średniowiecza musiał być toruńskiej farze staromiejskiej istotnym zjawiskiem – w inwentarzu z 1546 r. odnotowano „Spinea Corona” – zapewne złotniczej roboty¹⁰²⁵. Z 1684 r. pochodzi wzmianka, jakoby ołtarz Korony Cierniowej został sprzedany jezuickiej Kongregacji Studentów (?) wraz z wizerunkiem i sprzętami – obrusami, antepediami, świecznikami¹⁰²⁶.

Mogła pochodzić również z retabulum Bożego Ciała¹⁰²⁷. Kaplica pod tym wezwaniem została ufundowana już w 1349 r. przez N. Pfafkorna¹⁰²⁸. Brak jednak jakichkolwiek wzmianek źródłowych na jej temat z 2. poł. XV i pocz. XVI stulecia¹⁰²⁹. Beneficjum przy tym ołtarzu

¹⁰¹⁸ Co zasugerowały jako pierwsze **Błażejewska, Pilecka 2009**, s. 169.

¹⁰¹⁹ Jako pierwsza na ten temat **Flik Kruszelnicka 1973**, nr kat. 18, s. 91. Badaczka zasugerowała pochodzenie z ołtarza Świętej Rodziny, co słusznie zakwestionowali Raczkowscy (**Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2021**, s. 102). W farze nigdy nie było takiej nastawy ołtarzowej. W 1993 r. badaczka zasugerowała możliwe pochodzenie rzeźby z kaplicy św. Barbary, powołując się na opis retabulum wykonany przez Strzesza (**Kruszelnicka 1993, Chrystus Bolesny (Ubiżowany)**, nr kat. 25, s. 46). Powszechnie zapis ten utożsamia się z rzeźbą starszą, kamienną (**Vis. 1667–1672 [1903]**, 208: „ubi altare vetustum, sed exquisitis refertur sculpturis affabre et erudite ex saxo elaboratis. Meditullium sumpsit stantis Christi Domini figura flagellati, spinis coronati et toto corpore afflicti, non absque suspirio visenda, quam s. Martinus, episcopus, et s. Vitus, martyr, stipant. Superius itidem ex saxo figura Virginis Dolorosae corpus exangue Christi genibus excipientis. Inferius in basi baiulatio crucis et quamvis haec non e saxo, sed scite omnes et genuine periti sculptoris elaboratae manu”). Błażejewska i Pilecka pomyliły się, dokonując scalenia dwóch opisywanych przez Strzesza nastaw – Czternastu Wspomożycieli (o którym to wezwaniu wizytator milczy) oraz tej z kaplicy św. Barbary (**Błażejewska, Pilecka 2009**, s. 169).

¹⁰²⁰ Co jako pierwszy zaproponował **Popek 1966**, nr kat. 4, s. 36, później m.in.: **Dorawa 1972**, s. 418; **Woźniak 1999**, s. 402–403; **Woźniak 2002**, s. 287 (choć badacz podaje datowanie ołtarza między 1476 a 1496 r.); **Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023a**, s. 13.

¹⁰²¹ **Oliński 2008**, s. 203. W jednej z wersji spisu beneficjów z 1541 r. odnotowany jako „sub titulo Spineae Coronae vel Assumptionis MARIAE (AADDT, ABKT, sygn. 51, Regestrum omnium Beneficiorum sive Ministeriorum Totius Civitatis Thorn pro Fraternitate Sacerdotum Anno 1541 conscriptum, k 7v).

¹⁰²² **APT, AMT II**, sygn. X 25, s. 70: „Der Altar zur Dernenkrone (Altare spineae Coronae) welschem ein gewissen Paul Ulrich unter dem 24. Septbr. 1497 ein bedeutendes Vermaechtniss verschreibt”; s. 128 „Vermaechteiss des Paul Ulrich fur den Altare „Spineae Coronae” in der St. Johannis Kirche vom 24. Septbr. 1497”; s. 421 „Der Altar zur Dornenkrone (Altare spineae Coronae) welchem ein gewisser Paul Ulrich miter dem 24. Septbr. 1497. ein bedeuten des Vermaechtniss verschreibt). Na temat postaci por. **Sumowski 2012**, s. 235–236.

¹⁰²³ **APT, K&J**, sygn. 13, Inwentarz z 1546 r., k. 23r.

¹⁰²⁴ **Semrau 1908**, s. 82 „Altare Spinae Coronae”

¹⁰²⁵ **APT, K&J**, sygn. 13, Inwentarz z 1546 r., k. 21r.

¹⁰²⁶ **AADDT, ABKT**, sygn. 51, Historia Templi Sancti Joannis – s. 71: „Altare Spinea commutatum in Congregationis studiosorum, Imago ab eiusdem comparata, aliaq ornamenta mapparum antependiorum Candelaborum”.

¹⁰²⁷ Co jako pierwszy zaproponował **Woźniak 1999**, s. 402.

¹⁰²⁸ **Oliński 2008**, s. 190–191.

¹⁰²⁹ **Tamże**, s. 192.

odnotowane w spisie z 1541 roku. Fundatorami tegoż mieliby być Matheo i Martin¹⁰³⁰ Teschnerowie¹⁰³¹.

Rzeźba po raz pierwszy uchwytna w 1916 r. w zakrystii¹⁰³² (il. **89–1**). Znajdowała się na mensie ołtarza¹⁰³³. Odnotowana tam ponownie w 1924¹⁰³⁴ i w l. 30. XX wieku¹⁰³⁵. Według Domasłowskiego wcześniej miała być przechowywana w kaplicy św. Jana Nepomucena – badacz nie podaje jednak źródeł takiej informacji¹⁰³⁶. W 1935 r. eksponowana na wystawie polskiej sztuki gotyckiej w Warszawie¹⁰³⁷ (il. **89–4**). Rzeźba wróciła przed wybuchem II wojny światowej do Torunia. W marcu 1941 r. wzmiankowana w tzw. małej zakrystii (in der sog. Kleinen Sakristei). Proboszcz staromiejskiej fary miał plany usunąć „die Oelberggrotte” i w jej miejscu, jako dzieło o znacznie wyższych walorach artystycznych, umieścić Chrystusa z trzciną¹⁰³⁸. Po II wojnie przemieszczona z zakrystii¹⁰³⁹. Odnotowana w 1966 r. „na ołtarzu po stronie południowej”¹⁰⁴⁰. Zapewne w tym samym miejscu wspomniana w 1971 r. „ustawiona w narożu bocznej (pierwszej od wschodu po stronie południowej) kaplicy, zwanej kaplicą „Bożej Opatrzności”¹⁰⁴¹ oraz Najświętszego Serca Jezusowego¹⁰⁴² (il. **89–7**). Rozważana wówczas jako element planowanej kreacji tzw. kaplicy kopernikańskiej¹⁰⁴³. W 1973 r. eksponowana na wystawie *Kultura artystyczna...* (MOT)¹⁰⁴⁴. Zapewne po powrocie z wystawy umiejscowiona w kaplicy kopernikańskiej – na konsoli na południowej ścianie, między oknami¹⁰⁴⁵. W 1993 r. eksponowana na wystawie *Ars Sacra* (MOT)¹⁰⁴⁶, zaś w 2021 r. na wystawie *Królewskie miasto...* (MOT)¹⁰⁴⁷.

¹⁰³⁰ Uchwytny krótko po poł. XV w. (Sumowski 2012, s. 206).

¹⁰³¹ AADDT, ABKT, sygn. 51, Regestrum omnium Beneficiorum sive Ministeriorum Totius Civitatis Thorn pro Fraternitate Sacerdotum Anno 1541 conscriptum – k. 8r: „Decimum Beneficium sub titulo Corporis Xti sive Communionis in altari [...]. Primum ministerium fundatum a Providis Matheo et Martino Teschner germanis civibus olim Thorunen”.

¹⁰³² Według Raczkowskich już pod k. XIX w. (Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2021, s. 103).

¹⁰³³ Heuer 1916, s. 66.

¹⁰³⁴ Lankau, Pajzderski 1924, s. 60, 62.

¹⁰³⁵ APB, UWP, sygn. 26799, s. 10.

¹⁰³⁶ Domasłowski 2003, s. 150.

¹⁰³⁷ Walicki 1935a, nr kat. 78, s. 28.

¹⁰³⁸ AADDT, ABKT, sygn. 615, List Proboszcza do Oberbaurat z 10 III 1941.

¹⁰³⁹ Tajchman, Pawłowski 1971, s. 2.

¹⁰⁴⁰ Popek 1966, nr kat. 4, s. 36.

¹⁰⁴¹ Dorawa 1971b, s. 14. Autor stwierdza, że „w ostatnich latach znajdowała się w zakrystii”.

¹⁰⁴² Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2021, s. 103.

¹⁰⁴³ Tajchman, Pawłowski 1971, s. 2.

¹⁰⁴⁴ Flik Kruszelnicka 1973, nr kat. 18, s. 90–92.

¹⁰⁴⁵ Według Ziembiewicz „na filarze między oknami kaplicy Kopernika” znalazła się po 1946 r. (Ziembiewicz 2017, s. 12).

¹⁰⁴⁶ Kruszelnicka 1993, *Chrystus Bolesny (Ubiczowany)*, nr kat. 25, s. 46.

¹⁰⁴⁷ Kurkowski 2021, *Chrystus Umęczony*, nr kat. 4, s. 173.

Datowanie i atrybucja

Rzeźba była datowana różnie – pocz. XV w.¹⁰⁴⁸, na ok. 1470 r.¹⁰⁴⁹, między 1476 a 1496 r.¹⁰⁵⁰, ok. 1495 r.¹⁰⁵¹, 1497 r.¹⁰⁵², k. XV w.¹⁰⁵³, najpóźniej ok. 1500 r.¹⁰⁵⁴, ok. 1500 r.¹⁰⁵⁵, pocz. XVI w.¹⁰⁵⁶, 1500–1505 r.¹⁰⁵⁷, ok. 1510–1520 r.¹⁰⁵⁸. Według Lankaua i Pajzderskiego w tym samym warsztacie (anonimowego snycerza z 1497 r.) wykonano relief Zaśnięcia NMP oraz rzeźbę Chrystusa Zmartwychwstałego z toruńskiej fary staromiejskiej¹⁰⁵⁹. Zgodził się z tym Chmarzyński, doszukując się wpływów dolnofrankońskich¹⁰⁶⁰ – południowoniemiecka geneza stylu była wielokrotnie potem podnoszona¹⁰⁶¹. Walicki zaproponował miejscowe wykonanie figury¹⁰⁶², co przyjęła większość badaczy¹⁰⁶³. Zalska jako pierwsza zamknęła rzeźbę w *oeuvre* jednego warsztatu z *Pietas Domini* ze Świerczynek oraz krucyfiksem z kościoła

¹⁰⁴⁸ Ziembiewicz 2017, s. 3.

¹⁰⁴⁹ Tylicki 1993 (Toruń – Ubiczowany).

¹⁰⁵⁰ Woźniak 2002, s. 287.

¹⁰⁵¹ Mańkowski 1946, s. 260.

¹⁰⁵² Dettlof 1932 [2011], s. 27, 35; Walicki 1935a, nr kat. 78, s. 28; APB, UWP, sygn. 26799, s. 10; Zalska 1966, s. 74.

¹⁰⁵³ Flik Kruszelnicka 1973, nr kat. 18, s. 90–92; Woźniak 1999, s. 402–403; Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2021, s. 102; Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023b, s. 76.

¹⁰⁵⁴ Woźniński 1996, nr kat. 459, s. 629–630; Woźniński 2005b, s. 206, 220–221.

¹⁰⁵⁵ Heuer 1916, s. 66; Dorawa 1971b, s. 14; Krużyńska, Nawrocki 1995 [15–17], s. 6; Woźniński 2019, s. 10. Kurkowski 2020, s. 280: bardzo niejednoznacznie – „powstała najprawdopodobniej w okresie odrodzenia się twórczości rzeźbiarskiej w Toruniu na przełomie XV/XVI w., tuż po okresie działalności Warsztatu św. Wolfganga (1497–1506) [...]”. Datować ją można na około 1500 r.”; Kurkowski 2021, *Chrystus Umęczony*, nr kat. 4, s. 173; Binnebesel 2023 (Toruń – Ubiczowany); Woźniński 2021, s. 24.

¹⁰⁵⁶ Łoziński 1992, s. XLII, 478.

¹⁰⁵⁷ Kierkus-Prus 1997, s. 160.

¹⁰⁵⁸ Domasłowski 2003, s. 149–150; Błażejewska, Pilecka 2009, s. 169; Pilecka 2011, s. 416.

¹⁰⁵⁹ Lankau, Pajzderski 1924, s. 60, 62.

¹⁰⁶⁰ Chmarzyński 1934, s. 38.

¹⁰⁶¹ Walicki 1935a, nr kat. 78, s. 28; Popek 1966, s. 14; Kruszelnicka 1973a, s. 36–37: Dość odległe echa szwabskie – dzieła Multschera (Mąż Boleści z katedry w Ulm); Woźniński 1996, s. 313–314, 316, 320: rzadki przykład drewna iglastego – w Tyrolu powszechne; oparty na miedziorycie mistrza E.S. 306; bliska analogia ze zwieńczenia retabulum z kościoła w Lauterbach; bliski układ nóg u św. Jerzego z Finsing z kręgu Grassera (dawne zbiory Księcia Ruprechta Bawarskiego w Monachium). Jako analogie rzeźba Króla Kaspara z SLM w Akwizgranie, Chrystusa Bolesnego z Blütenburga, Boga Ojca z Tronu Łaski z ok. 1505 (BNM) oraz św. Judy na stallach w kościele NMP w Monachium; Woźniak 1999, s. 402–403: wpływy szwabskie; Pilecka 2002, s. 172, 176; Błażejewska, Pilecka 2009, s. 169: twarz inspirowana pracami Multschera; wpływy dolnoreńskie (Kalkar, Xanten, Wesel) – wpływy Heinricka Douwermana; Woźniński 2019, s. 10–11: w znacznym stopniu inspirowana na miedziorycie Mistrza E.S. L.306, bliskie odpowiedniki w scenie Chrztu Chrystusa Mistrza E.S. w Luwrze, L. 28, L.29; Kurkowski 2020, s. 274–277: w kręgu Erazma Grassera, ale i Riemenschneidera (Krucyfik z MfF w Wurzburgu) rzeźba św. Jana Chrzciciela czy grupa Opłakiwania z kościoła w Maidbronn w Bawarii;

¹⁰⁶² Walicki 1935a, nr kat. 78, s. 28.

¹⁰⁶³ Karłowska 1956, s. 46: w kręgu warsztatu, w którym wykonano polptyk fromborski, tryptyk św. Wolfganga, rzeźby św. Jana Chrzciciela i Chrystusa Zmartwychwstałego z toruńskiej fary staromiejskiej; Popek 1966, nr kat. 4, s. 13: znajomość grafik Israela van Meckenema; Dorawa 1972, s. 418: bliska figurze Chrystusa Zmartwychwstałego z 1497 – obie powiązane z Tryptykiem św. Wolfganga, reliefem Zaśnięcia NMP oraz z rzeźbami św. Jana Ewangelisty i św. Jana Chrzciciela z toruńskiej fary staromiejskiej; Flik Kruszelnicka 1973, nr kat. 18, s. 90–92; Kruszelnicka 1993, *Chrystus Bolesny (Ubiczowany)*, nr kat. 25, s. 46; Kierkus-Prus 1997, s. 154; Kierkus-Prus 1997, s. 154; Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2024c: „Może być świadectwem niezależnej kreatywności warsztatu toruńskiego”. „Figura jest przykładem lokalnego snycerstwa o dobrej jakości warsztatowej”; Binnebesel 2023 (Toruń – Ubiczowany). Inaczej Mańkowski 1946, s. 259–260: bardzo bliski rzeźbie Chrystusa Frasobliwego z łacińskiej katedry we Lwowie. ok. 1495 r; warsztat Niklasa Haberschraka.

pofranciszkańskiego w Toruniu¹⁰⁶⁴, co powtarzane było w dalszej literaturze¹⁰⁶⁵. Nie zgodzili się z tym jedynie Raczkowscy¹⁰⁶⁶. Zalska hipotetycznie sugeruje wykonanie trzech tych dzieł w pracowni Hansa Elgera¹⁰⁶⁷. Badaczka uznała rzeźby za wykonane pod wpływami północnoniemieckimi (westfalskimi?) i niderlandzkimi¹⁰⁶⁸, co powtarzano później¹⁰⁶⁹. Woźniński doszukał się w tych rzeźbach jednego kręgu, jednak odrębnych warsztatów¹⁰⁷⁰, z czym zgodził się Kurkowski¹⁰⁷¹, nie wykluczając możliwości importu¹⁰⁷². Według gdańskiego badacza rzeźba miała powtarzać kompozycję figury z Królewca-Lipinek¹⁰⁷³.

Zgodzić się należy z Raczkowskimi¹⁰⁷⁴ – rzeźba nie ma niemal żadnych związków z bardzo wysokiej klasy, najpewniej importowaną figurą Ukrzyżowanego z kościoła mariackiego w Toruniu. Tezę m.in. Kurkowskiego, jakoby np. perizonium obu postaci było uformowane podobne¹⁰⁷⁵, uznać trzeba za błędną. Analogiczne ukształtowanie wiotkiego, szczupłego ciała Chrystusa, opracowanie twarzy, zarostu i korony cierniowej wskazują na bliskość z figurą *Pietas Domini* ze Świerczynek (nr kat. 84) oraz z pewnymi różnicami (np. muskulaturnego ciała) z krucyfiksem tęczowym z katedry we Fromborku¹⁰⁷⁶ (nr kat. 24).

Źródła archiwalne:

APB, UWP, sygn. 26799, s. 10.

Bibliografia:

Heuer 1916, s. 66; Lankau, Pajzderski 1924, s. 60, 62; Dettlof 1932 [2011], s. 27, 35; Chmarzyński 1934, s. 38; Walicki 1935a, nr kat. 78, s. 28, il. 36; Mańkowski 1946, s. 259–260; Klawiter 1952, s. 28; Karłowska 1956, s. 46; Poppek 1966, s. 13–15; nr kat. 4, s. 36, il. 6; Zalska 1966, s. 74 – 1497 r.; Kruszelnicka 1967, s. 137; Dorawa 1971b, s. 14–15, 28, 30; Tajchman, Pawłowski 1971, s. 2; Dorawa 1972, s. 418, il. 9; Kruszelnicka 1973a, s. 36–37; Flik Kruszelnicka 1973, nr kat. 18, s. 90–92, il. 22; Łoziński 1992, s. XLII, 478, il. 314; Kruszelnicka 1993, *Chrystus Bolesny (Ubiczowany)*, nr kat. 25, s. 46, il. 25; Tylicki 1993 (Toruń – Ubiczowany); Krużyńska, Nawrocki 1995 [15–17], s. 61; Woźniński 1996, s. 308–309, 312–314, 316, 320; nr kat. 459, s. 629–630, il. 389–391; Kierkus-Prus 1997, s. 43; 154 – 158, 160, 209; Woźniak 1999, s. 402–403; Woźniak 2002, s. 287; Pilecka 2002, s. 172, 176; Domasłowski 2003, s. 149–150; Woźniński 2005b, s. 206, 220–221; Błażejewska, Pilecka 2009, s. 169; Pilecka 2011, s. 416; Ziembiewicz 2017, s. 3, 6–7, 12, 17–19, 21–23, 26; Pilecka 2017, s.

¹⁰⁶⁴ Zalska 1966, s. 74.

¹⁰⁶⁵ Kruszelnicka 1967, s. 137; Kruszelnicka 1973a, s. 36; Flik Kruszelnicka 1973, nr kat. 18, s. 90–92; Kruszelnicka 1993, *Chrystus Bolesny (Ubiczowany)*, nr kat. 25, s. 46; Woźniński 1996, nr kat. 459, s. 629–630.

¹⁰⁶⁶ Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2024c.

¹⁰⁶⁷ Zalska 1966b, s. 74.

¹⁰⁶⁸ Flik Kruszelnicka 1973, nr kat. 18, s. 90–92; Kruszelnicka 1993, *Chrystus Bolesny (Ubiczowany)*, nr kat. 25, s. 46.

¹⁰⁶⁹ Łoziński 1992, s. XLII, 478; Kierkus-Prus 1997, s. 154: wspólnota genezy stylowej z ołtarzem Ferberów; Pilecka 2002, s. 172.

¹⁰⁷⁰ Woźniński 1996, s. 308, 309; Woźniński 2005b, s. 206, 220–221. Badacz uznał jednak rzeźbę za powstałą w warsztacie Mistrza Krucyfiks w kościele franciszkanów w Toruniu (Woźniński 1996, nr kat. 459, s. 629–630; Woźniński 2021, s. 24).

¹⁰⁷¹ Kurkowski 2020, s. 273–274, 280: „powstała najprawdopodobniej w okresie odrodzenia się twórczości rzeźbiarskiej w Toruniu na przełomie XV/XVI w., tuż po okresie działalności Warsztatu św. Wolfganga (1497–1506), którego dzieła nie wykraczają poza „poziom poprawnej przeciętności”.

¹⁰⁷² Kurkowski 2020, s. 280; Kurkowski 2021, *Chrystus Umęczony*, nr kat. 4, s. 173 – „warsztat południowoniemiecki”.

¹⁰⁷³ Woźniński 2019, s. 10–11.

¹⁰⁷⁴ Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2024c.

¹⁰⁷⁵ Kurkowski 2020, s. 272 – najbardziej zastanawia, że autor umieścił na następnej stronie fotografie zestawiające obie przepaski biodrowe (il. 3 a i b).

¹⁰⁷⁶ Związki z rzeźbą ze Świerczynek zasugerował już Woźniński 2021, s. 25.

33–34 (od s. 34 to samo co **Kurkowski 2020**); **Woźniński 2019**, s. 10–11; **Kurkowski 2020**, passim; **Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2021**, s. 102–103; **Kurkowski 2021**, *Chrystus Umęczony*, nr kat. 4, s. 173; **Woźniński 2021**, s. 24–25; **Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023a**, s. 13, 17, 22–23, 26; **Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023b**, s. 76–77, 84, il. 33abc, 42 ab; **Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2024c**; **Binnebesel 2023** (Toruń – Ubiczowany).



89–1. Ołtarz w zakrystii (Toruń, fara staromiejska), fot. b.a. 1916 r., ze zbiorów Książnicy Kopernikańskiej w Toruniu, Teka 6/8



89-2. Chrystus Ubiczowany (Toruń, fara staromiejska), fot. b.a., b.d. (lata międzywojenne?), ze zbiorów IS PAN nr 2498; ta sama fotografia w zbiorach Archiwum Audiowizualnego UAM w Poznaniu nr Rl. 2498



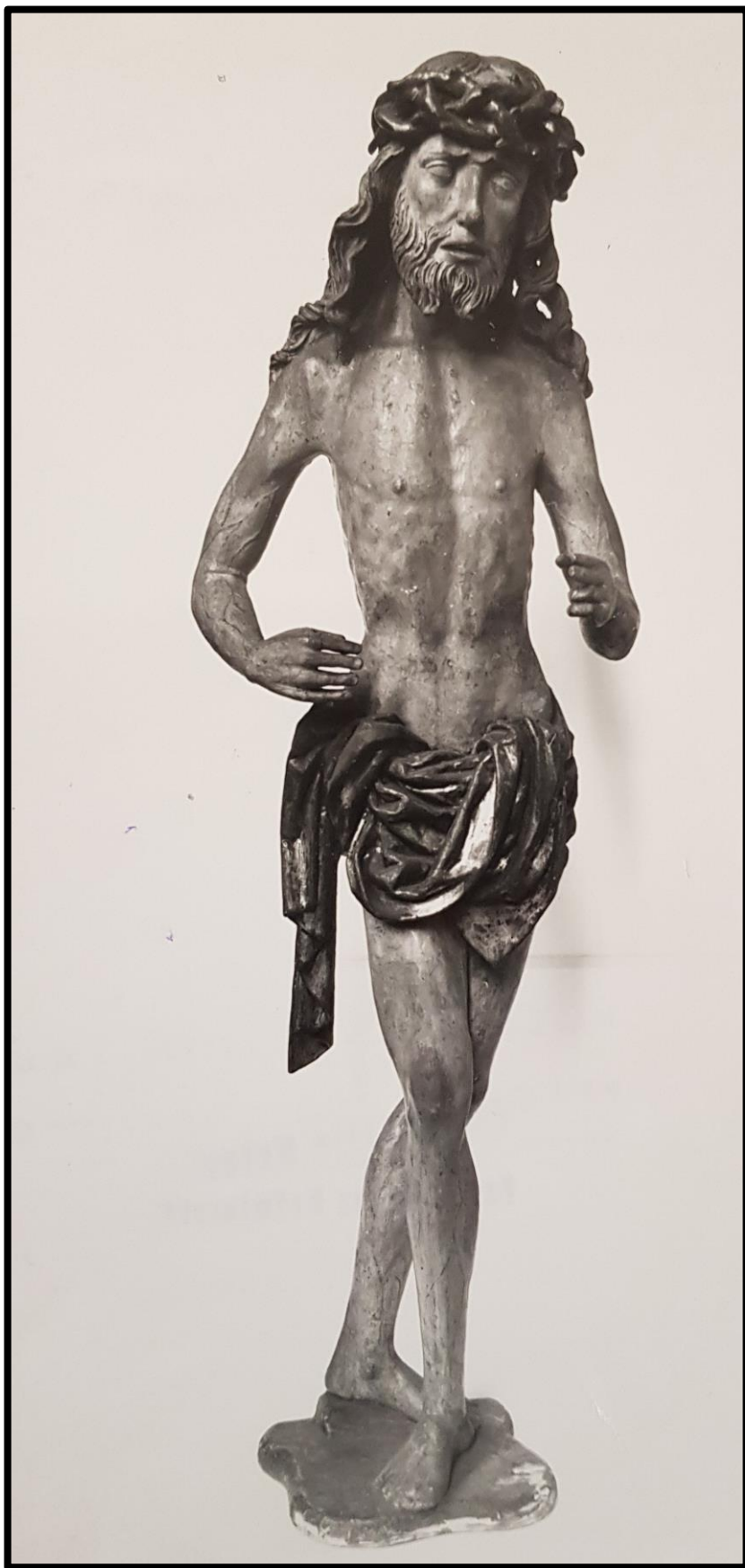
89–3. Chrystus Ubiczowany (Toruń, fara staromiejska), fot. C. H. Clasen, l. 30. XX w. (?), ze zbiorów Bildkatalog Institutu Herdera 99112



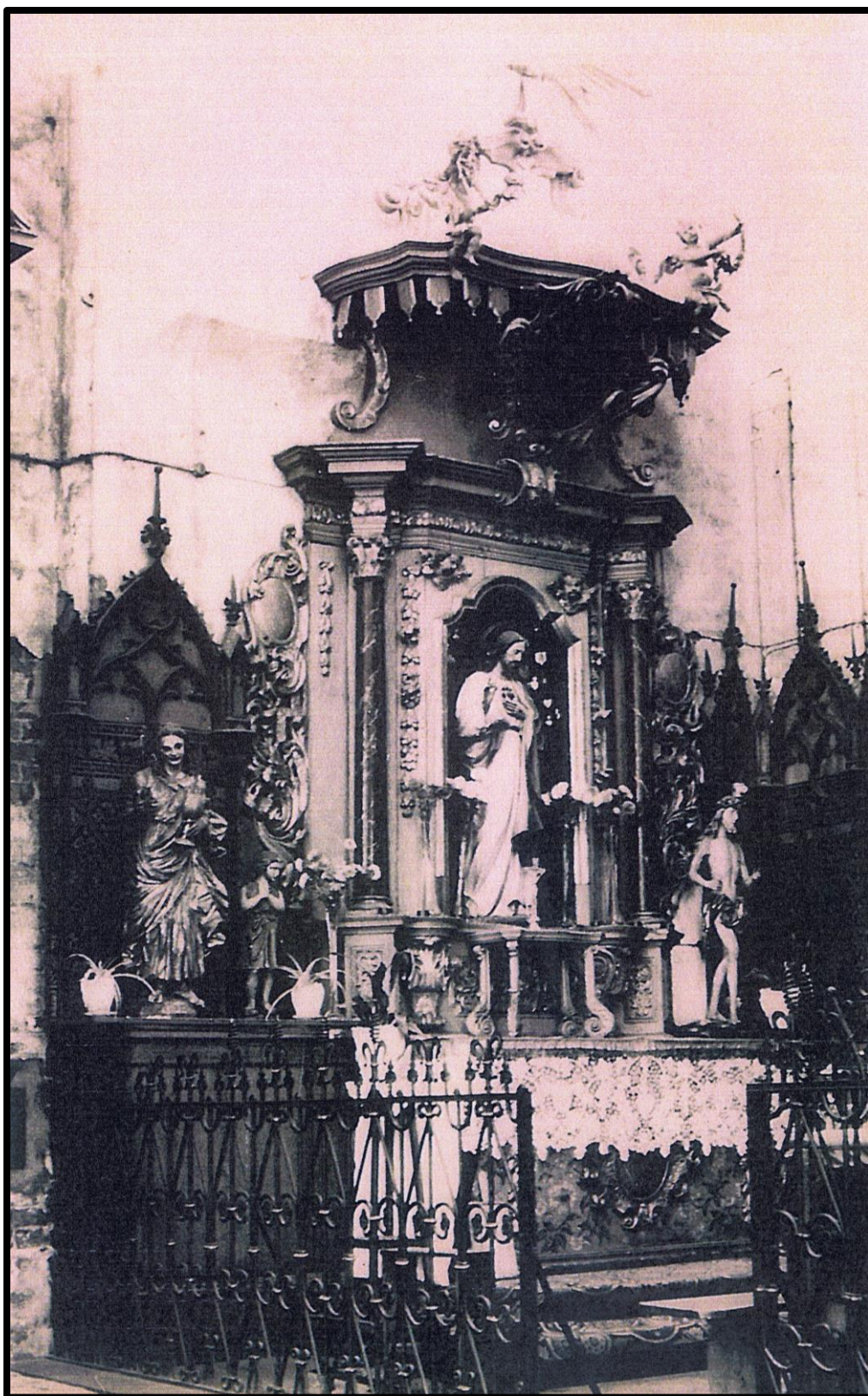
89–4. Wnętrze sali podczas wystawy Polskiej Sztuki Gotyckiej w Muzeum Narodowym w Warszawie, fot. ze zbioru AMNW, AOTD, sygn. S 10/46, il. 9



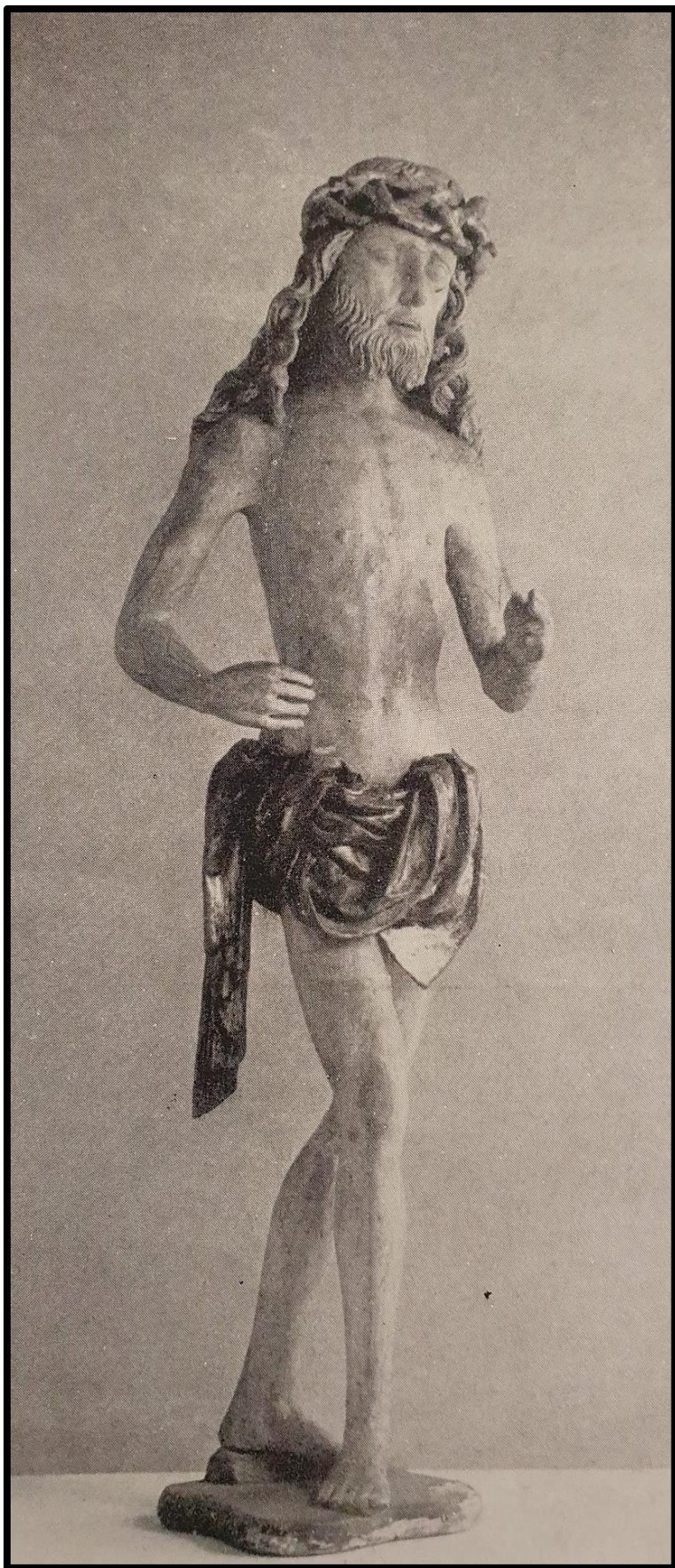
89-5. Chrystus Ubiczowany (Toruń, fara staromiejska), fot. Z. Ciara (?) ok. poł. XX w. (?), ze zbiorów Wydziału Konserwacji Zabytków Kościelnych Kurii Toruńskiej



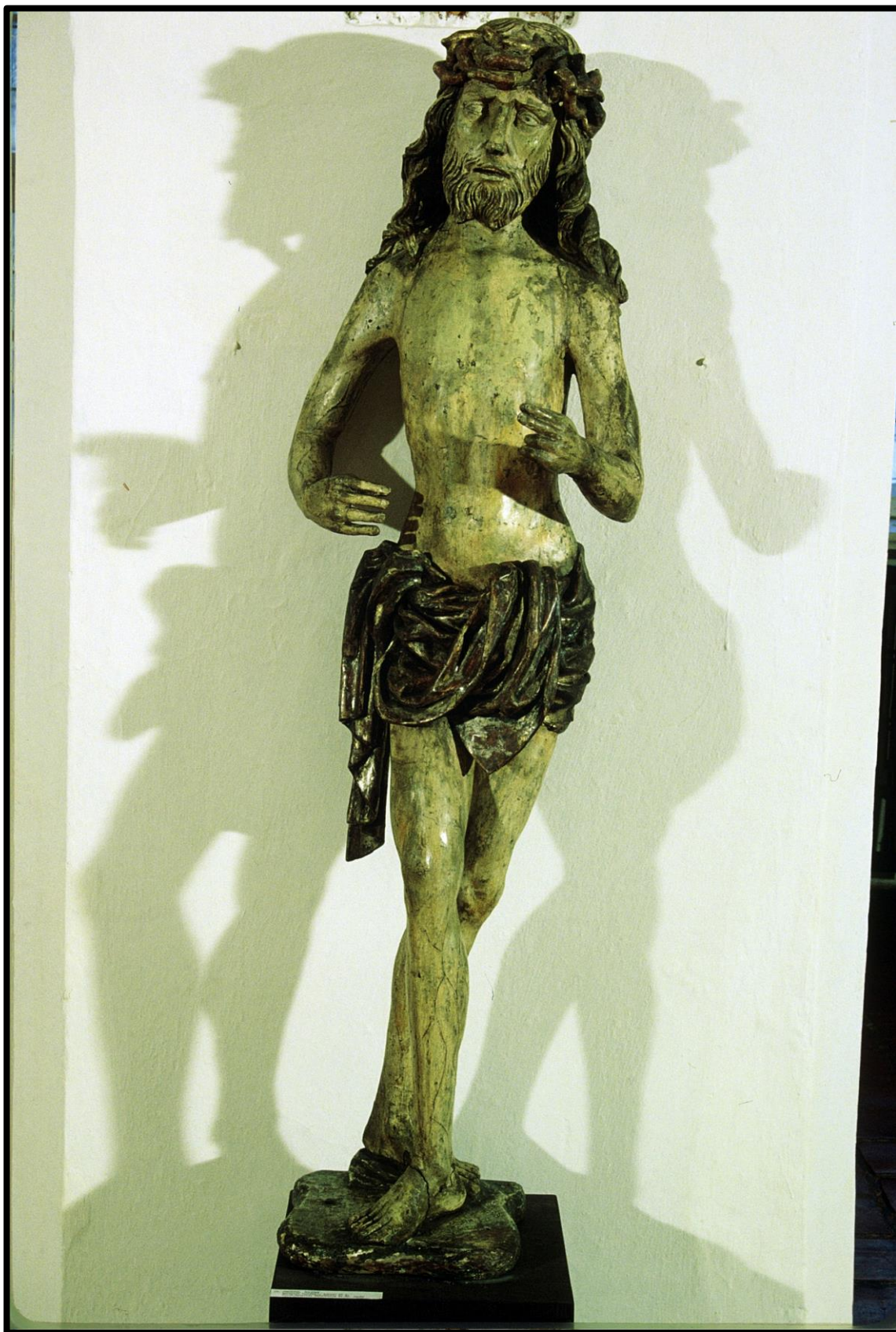
89-6. Chrystus Ubiczowany (Toruń, fara staromiejska), fot. T. Kaźmierski, W. Wolny 1969, ze zbiorów IS PAN nr 198754



89-7. Ołtarz Serca Jezusowego (Toruń, fara staromiejska), fot. ze zbiorów Ryszarda Zwiorka



89-8. Chrystus Ubiczowany (Toruń, fara Staromiejska), fot. za **Flik**, **Kruszelnicka 1973**, il. 22



89-9. Chrystus Ubiczowany (Toruń, fara Staromiejska), fot. Z. Smoliński, 1993,
ze zbiorów MOT, kl. 43788



89–10. Chrystus Ubiczowany (Toruń, fara Staromiejska), fot. W. Górski, 1993 r., ze zbiorów Archiwum UMK, spis 17/4



89–11. Chrystus Ubiczowany (Toruń, fara staromiejska), fot. W. Binnebesel, 2022

**Ostatnia modlitwa Marii, warsztat gdański (?),
przed 1504 r. / ok. 1520 r. (?)**

Wymiary: 121 × 99,5 × 23 cm

Lokalizacja: Bazylika katedralna św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty – w tzw. Kaplicy Kopernika (pierwsza od zach. kaplica przy nawie pd.). W manierystycznej nastawie ołtarzowej, ściana wsch

Technika wykonania: Relief wykonany z trzech klocków drewna lipowego, złączonych wzdłuż, na styk 6 zastrzałami, osobno opracowane jedynie dłonie Madonny¹⁰⁷⁷. Płaskorzeźba osadzona w oryginalnej, późnogotyckiej skrzyni – korpusie niezachowanej nastawy ołtarzowej - z boku widoczne ślady po zdemonstrowanych zawiasach pierwotnie umożliwiających zamontowanie skrzydeł¹⁰⁷⁸. Ażurowe dekoracje astwerkowe również wykonane z drewna lipowego. Zaprawa kredowo-klejowa o grubości 0,2–1 mm kładziona w 5 warstwach – twarda, dobrze przylegająca. Miejscami przeklejenia płóciennie. Polichromia temperowa, z olejnymi laserunkami. Na podbiciu płaszcza Marii stwierdzono obecność azurytu, na chuście Madonny oraz na kartach księgi biel ołowiową. Część złocen złotą folią wykonano na pulmencie (na poler) – szaty większości apostołów, płaszc Marii, kadzielnica, krzesło); część zaś położono „na wytrawie olejnej” (szaty dwóch apostołów, suknia Marii, włosy Jej oraz św. Jana). Miejscami zauważono laserunki wykonane na złoceniach „krapłakowym lakierem olejno-żywicznym”. Srebrzenia płatkowe, miejscami pokryte żółtym lakierem, na którego wierzchu laserunki – z czerwienią krapłakową i zielenią z miedzianki¹⁰⁷⁹.

Opis

Relief dość głęboki. Kompozycja o obrysie pionowego prostokąta; wielopostaciowa w wariacie Ostatniej modlitwy Marii. Scena osadzona w złożonej skrzyni o profilowanej ramie. Od dołu, trójosiowa listwa z ażurowymi płycinami z dekoracją maswerkową (rybie pęcherze i czwórliście), z kartuszami pomiędzy; zwieńczona niskim krenelażem. Od góry podwójny ażurowy, maswerkowy baldachim z astwerkami, zwieńczony niskim krenelażem. Na tylnej, złożonej ścianie ryte nimby postaci z ostatniego rzędu, powyżej których ornament z wijącego się winnego listowia; całkowicie po lewej stronie w reliefie „dorzeźbiony” prawy bok ostatniej postaci. Na pierwszym planie ukazana w całości trójosobowa grupa z klęczącą półprofilem długowłosą Marią w osi, zwróconą w swoją prawą stronę, z dłońmi niemal złożonymi do modlitwy, głowa frontalnie. Odziana w długą, dopasowaną w partii stanika, luźną w spódnicy, przepasaną wysoko suknię z długimi rękawami, z trójbocznym, głębokim dekoltem, pokrytą imitacją złotej tkaniny jedwabnej z motywem granatu. Na ramiona narzucony złoty, obszerny płaszc z niebieskim podbiciem. Na głowie biała, luźno narzucona chusta. Naprzeciwko niej klęczy zwrócony w jej kierunku brodaty uczeń z otwartą księgą. Po jej lewej stronie, klęczący św. Jan Ewangelista, niejako próbujący pochwycić zasypiającą Marię; u jego stóp mała, ukazana bokiem ława. Następne dwa plany, ukazane kulisowo, powyżej głównej sceny,

¹⁰⁷⁷ Dąbrowska, Bliskowski 1972, s. 11.

¹⁰⁷⁸ Na bocznych ścianach widoczne również śladowo zachowane pozostałości ornamentu (Dąbrowska, Bliskowski 1972, s. 12–13, 14).

¹⁰⁷⁹ Dąbrowska, Bliskowski 1972, s. 11–16.

wyobrażają pozostałych 10 Apostołów, ograniczając się głównie do ich głów. Powyżej postaci Marii, młodzieniec rozpała kadzidło w trybularzu; nieco po lewej jego stronie, w ostatnim rzędzie brodaty apostoł trzyma srebrny kociołek na wodę święconą. Twarz Marii idealizowana, blada, owalna o długim, wąskim nosie, szeroko osadzonych oczach o wykroju migdałowatym i opadających zewnętrznych kącikach. Włosy bujne, falowane, opracowane jednak jedynie powierzchniowo meandrującymi nacięciami. Twarze apostołów pociągłe, o wyrazistej i nieco zróżnicowanej mimice i fryzurach.

Stan zachowania

Ogólnie dobry.

- Ok. 1620 r. – najwcześniejsze przekształcenia związane „prawdopodobnie z adaptacją reliefu do manierystycznego retabulum. Obejmuje zdjęcie skrzydeł bocznych wraz z zawiasami oraz usunięcie ew. pozostałych części ołtarza – zwieńczenia i predelli. Lice płaskorzeźby wraz z wnętrzem szafy przemalowano cienką warstwą izolacyjną z bieli olejnej, celem stworzenia przyczepności nowej polichromii do złoczonego i werniksowanego podłoża pierwotnej warstwy. W tle szafy położono ponadto warstwę olejnej gruntówki. Na tym podkładzie rozmalowano całość olejno, wielobarwnie, lecz bez złoczeń. Kadzielnicę, wiaderko i tron pokryto barwą żółtą, suknię Madonny jasno – różową. Karnacje wszystkich twarzy, rąk i nogi klęczącego apostoła pokryto ciepłym jasnym różem, na twarzach apostołów wyraźnie zaznaczono rumieńce, pomijając jedynie twarz Madonny. Modelunek oczu i ust wykonano delikatnymi kreskami, włosy przemalowano przeważnie na czarno. Wnętrze szafy pokryto jasną czerwienią (wraz z nimbami). [...] z tego okresu pochodzi prawdopodobnie napis maiuskułą na kartach książki”¹⁰⁸⁰ (il. 90–1).
- XVIII w. lub później – „Następna, grubsza warstwa przemalowań olejnych wykonana została mniej precyzyjnie, można ją datować najwcześniej na XVIII w. Wiążą się z nią istotne, dokonane celowo uszkodzenia rzeźby, jak obciosanie wypukłych fałd chusty na głowie Madonny i spłaszczenie jej lewej dłoni od strony zewnętrznej. Wynikło to prawdopodobnie z późnobarokowej tendencji do zdobienia postaci Marii metalowymi aureolami, czy też wieńcami lub różańcami zawieszonymi na dłoniach. Partie obciętej chusty zamalowano kolorem różowym bezpośrednio na drewnie, pomijając rozwiany róg tejże chusty z prawej strony postaci, który scalono kolorystycznie z jej płaszczem. Karnacje są w tej warstwie chłodne, szarawe, prawie monochromiczne, kolory włosów apostołów w większości powtórzone z warstwy poprzedniej, szaty malowane barwami dość jasnymi, bez modelunku, lub wyraźnego wykończenia brzegów szat. Pominięto malowanie wnętrza szafy, zachowując poprzedni, jasno – czerwony kolor na ornamentach i nimbach, przemalowano natomiast na kolor różowy, (ten sam co chusta Madonny) zewnętrzne boki szafy, kładąc tam barwnik bardzo cienką warstwą. Kadzielnicę, wiaderko i tron pokryto barwą ugrowo-żółtą, w tym samym kolorze pomalowano suknię Madonny”¹⁰⁸¹ (il. 90–2).
- XIX w.¹⁰⁸² – „bardzo staranne, nosi znamiona pewnego pietyzmu dla gotyckiego pierwowzoru w zakresie ornamentyki na szatach, ponownego wprowadzenia złoczeń (jako

¹⁰⁸⁰ Dąbrowska, Bliskowski 1972, s. 6.

¹⁰⁸¹ Tamże, s. 7–8.

¹⁰⁸² Może w l. 1844–1847 (Ziemlewicz 2017, s. 3).

kolejnego nawarstwienia) oraz srebrzeń i ciemniejszego od poprzedniego, naturalistycznego rozmalowania karnacji. Wnętrze szafy przemalowano grubą warstwą ciemniej chłodnej czerwieni, zacierając prawie zupełnie pierwotny rysunek ornamentu, na nimbach nad głowami górnego szeregu apostołów nałożono jednak nowe złocenia. Zróznicowano wyraźnie kolory włosów apostołów od czarnych poprzez brązowe jasno brązowe do siwych. Suknię Matki Boskiej, rzeźbioną w pionowe prążki, pokryto pionowymi paskami na przemian różowymi i srebrzystymi, złote oblamowanie przy rękawach podkreślając ornamentem rysowanym czarną kreską. W podobny sposób dokonano zdobienia lamówek na szatach wszystkich apostołów, powtarzając czarnym rysunkiem słabo już widoczny spod przemalowań pierwotny motyw plecionki. Czarną kreską podkreślano także pierwotny ryty ornament na kadzielnicy, wiaderku oraz miniaturze tronu, które zostały również na nowo przezłoczone. Kolorystykę szat dwóch górnych rzędów postaci potraktowano dość schematycznie, poprzestając na wykończeniu ich złożonymi lamówkami, natomiast szaty czterech postaci pierwsze planowych pokryto ornamentami bardzo różnorodnymi, aczkolwiek nie zawsze nawiązującymi do warstwy oryginalnej. Postać apostoła z książką, otrzymała płaszcz barwy rozbielonego ugru z brązowym ornamentem wzdłuż brzegów, z podbiciem żółtym w drobny brązowy wzorek (kostkę) rozrzucony po całej powierzchni. Na suknie spodniej barwy ciemnej zieleni, starano się srebrzystą farbą powtórzyć ryty w pierwotnej zaprawie motyw stylizowanego granatu. Na książce przemalowano napis maiuskułowy, powtarzając go również na białym tle, lecz kursywą. Podbicie płaszcza apostoła nr 8 pokryto ciemną zielenią z brązowym motywem kratki wypełnionej rozetami. Płaszcz Madonny łącznie z chustą ozdobiono żółto-srebrnymi liliami na błękitno zielonym tle, podbicie ciemniejszą zielenią z brązowym motywem schematycznych rozet w kratkach. Płaszcz św. Jana filoletowo-brązowy wewnątrz i zewnątrz pokryty jednolicie rozetkami w rombówkach o kolorze ciemniej czerwieni”. Wówczas „usunięto prawdopodobnie całkowicie pierwotną osłabioną zaprawę i złocenia na maswerkach, kładąc na nich gruby, mocno skleiony, porowaty grunt oraz nowe złocenie. Dokonano także demontażu poprzedniej ramy wokół brzegów szafy, zastępując ją nową złożoną, ciętą z dłuższego odcinka i ozdobioną gipsowymi złożonymi listkami bluszczu. Wymontowano z szafy płaskorzeźbę i po wymianie deski, na której stała, przymocowano ją do odwrocia czterema śrubami. Deska pod podstawą reliefu została prawdopodobnie wtórnie użyta, gdyż ani jej kształt – półkoliste wycięcie od wewnętrznej strony – ani polichromia (motyw drobnej czarnej kostki malowanej bezpośrednio na drewnie – niewidoczny po zmontowaniu nie wskazuj na powiązanie z oryginalną szafą. Zewnętrzne boki szafy pokryto pobiałą. Na głowie Madonny pozostawiono srebrzony nimb, różowe tło pod nim przemalowano na białą”¹⁰⁸³ (il. 90–3).

- W 1817 r. stan określony jako „im gutes Zustand”¹⁰⁸⁴.
- W 1903 r. określony jako świeżo pomalowany – relief żywimy kolorami, zaś baldachim nowo pozłoczone¹⁰⁸⁵.

¹⁰⁸³ Dąbrowska, Bliskowski 1972, s. 8–10.

¹⁰⁸⁴ APT, AMT II, sygn. XVII 55, Inwentarz z 1817 r., nr 68.

¹⁰⁸⁵ Uebrick 1903, s. 71: „farbiger Goldbronze neu gestrichener Altar, dessen gegenwärtig mit lebhaften Farben bunt bemalter mittlerer Teil mit dem ebenfalls neu vergoldeten spätgotischen Baldachin [...]”.

- W 1916 r. opisany jako: „Jej suknia jest utkana ze srebra, a płaszcz (podszyty oliwkową zielenią) jest niebieski ze złotymi liliami i złotymi wykończeniami. Po lewej klęczy uczeń w zielonej, adamaszkowej, rozciętej spódnicy i brązowym płaszczu ze złotymi wykończeniami, [...]; po prawej [...] Jan, w ciemnofioletowej sukni i brązowym, fioletowym płaszczu [...]. Jeden, [...] podnosi złotą kadzielnicę na łańcuchu, [...]; inny trzyma złote wiadro z wodą święconą”¹⁰⁸⁶. „Kolory nie są jaskrawe, ale eleganckie i spokojne: w dolnej części dominuje głęboki błękit i zieleń, w górnej szarość, brąz, fiolet i złoto kadzielnicy, wiadra i aureoli; w dolnej części złoto jest stosowane z umiarem tylko do wyszukanych obramowań i obszyć. Nimb wokół głowy Maryi, wieniec na jej rakach są współczesne”¹⁰⁸⁷. Napis na księdze („Mirabilis est Deus in Sanctis suis”) określony jako współczesny¹⁰⁸⁸.
- W 1966 r. określony jako: „przemaalowany w jaskrawej tonacji barwnej, widoczne nieliczne pęknięcia wzdłuż złączy”¹⁰⁸⁹.
- W 1971 r. określony jako: „cała drewniana stolarka w znacznym stopniu jest zaatakowana przez owady. Widoczne drobne ubytki rzeźbiarskie i snycerskie oraz nieznaczne spękania warstwy malarskiej”¹⁰⁹⁰. Należy poddać konserwacji.
- W 1972 r. określony przez Tusiacką jako: „Ślady oryginalnej polichromii zachowane są na ogół w stanie szczątkowym”¹⁰⁹¹. „Stosunkowo dobry. Stopień zniszczenia drewna przez owady jest niewielki. Bardziej znaczne uszkodzenia wystąpiły jedynie w dolnej partii odwrocia. Widocznych jest także sporo uszkodzeń mechanicznych będących niekiedy wynikiem celowego działania. Np. chusta udrapowana na głowie Marii została obciosana i zastąpiona promienistą koroną. W analogiczny sposób uszkodzono wierzchnie partie Jej dłoni, przypuszczalnie w celu nałożenia na nie wianka. Odłamaniu uległy również palce prawej dłoni Marii. Brak jest kropidła, które św. Piotr trzymał w prawej ręce. Widoczne są dwa pionowe pęknięcia biegnące z prawej i lewej strony kompozycji, oraz uszkodzenie fragmentu maswerku. Scena „Zaśnięcia MP” podlegała 2-3 krotnym przemaalowaniom. Pierwotna polichromia zachowała się w około 50 %, dobrze czytelna”. „Pierwotna inskrypcja wykonana czarną farbą, z dwoma czerwonymi inicjałami. Bardzo zły stan jej zachowania nie pozwala na odczytanie napisu”¹⁰⁹².
- W 1972 r. przed pracami konserwatorskimi określony jako: „Wzdłuż spoin belek pęknięcia – zastrzały obluźnione – spojenia z lewej strony (od lica) pęknięte od góry prawie na całej długości. W dolnych partiach reliefu nieliczne otwory wylotowe kołatka”¹⁰⁹³. „Uszkodzenia drewna od strony lica wyłącznie mechanicznie. Ociosana na głębokości ok. 5 cm i powierzchni 8 × 16 cm chusta na głowie Madonny – na miejscu ubytków przytwierdzono gwoździami srebrzoną – półkolistą aureolę z falistymi promieniami. Odłamane dwa ostatnie palce prawej dłoni Madonny i ścięta powierzchnia lewej dłoni na głębokość 2 – 3 mm.

¹⁰⁸⁶ Heuer 1916, s. 71.

¹⁰⁸⁷ Tamże, s. 71–72.

¹⁰⁸⁸ Tamże, s. 71. Ten sam napis odnotowuje Wernicke ok. poł. XIX w. (APT, AMT II, sygn. X 25, s. 65).

¹⁰⁸⁹ Popek 1966, nr kat. 8, s. 40.

¹⁰⁹⁰ Dorawa 1971b, s. 7–8.

¹⁰⁹¹ Tusiacka 1972, s. 6.

¹⁰⁹² Tamże, s. 7–8.

¹⁰⁹³ Dąbrowska, Bliskowski 1972, s. 11.

Odlamany mały palec prawej dłoni apostoła nr 6, wykruszona i uzupełniona kitem gipsowym połowa pierścienia przy łańcuchu kadzielnicy, drobne ubytki przy dwóch jego ogniach. Pęknięcie prawej spoiny i przesunięcie się belek spowodowało deformację twarzy apostoła nr 9 oraz uskok na całej wysokości reliefu poprzez włosy i płaszcz Madonny do podstawy włącznie”. Maswerki „lekko wypaczone, z nielicznymi otworami wylotowymi kołatka. Część dolna uszkodzona mechanicznie tylko przez fabryczne gwoździe mocujące ją do szafy, natomiast w części górnej brakuje około 10% drobno rzeźbionych motywów roślinnych, wyłamanych całkowicie, pozostałe są [?] w wielu miejscach spękane”. Na powierzchni pojedyncze, drobne pęcherze. „Mechaniczne wyluszczenia na wypukłych partiach rzeźby oraz przy uszkodzeniach drewna, wzdłuż pękniętych spoin belek, przy ułamanych palcach, wzdłuż boków reliefu, zwłaszcza z lewej strony”. Płóciennie przeklejania na twarzy Marii „które pracując przy zmianach wilgotności otoczenia spowodowało drobną siatkę spękań”. „Zaprawa jest do około połowy grubości od strony zewnętrznej oraz w miejscach spękań pociemniała, pożółkła na skutek przeolejenia. Pochodzi ono w partiach złożonych na mat. (włosy i szata Madonny, apostołów nr 2 i 5 oraz włosy św. Jana) z oryginalnej warstwy olejnej położonej zamiast pulmentu pod złoto. W partiach karnacji, gdzie przeolejenie jest również głębokie, mogło być spowodowane tłustym spoiwem tempery i laserunków olejnych”. „Karnacje pokryte werniksem olejno-żywicznym” – mocno ściemniały. Polichromie i złocenia zachowane w ok. 20–40 % - „na pozostałych przetarte, drobno wyluszczone lub uszkodzone podczas zakładania przemalowań”. „Szaty postaci nr 2 i 5, suknię Madonny, włosy jej i św. Jana pozłożono na wytrawie olejnej, przyczepność tego złocenia do podłoża jest znikoma” stwierdzono fragmentaryczność zachowania. Laserunki na złoceniach „kraplakovym lakierem olejno-żywicznym” bardzo słabo zachowane. Srebrzenia na podbiciu płaszcza postaci nr 8 i łańcuchu kadzielnicy poczerniałe i przetarte. Na srebrzeniach występujących na podbiciach płaszczy apostołów nr 10 i 13 „transparentny lakier olejno żywiczny podbarwiony kraplakiem” zachowany szczątkowo¹⁰⁹⁴.

- 27 XI 1971–31 XII 1972 r. – PP PKZ Toruń, pod kierunkiem Krystyny Dąbrowskiej – prace konserwatorskie: wykonanie badań, „usuwanie przemalowań i wszelkich zbędnych nawarstwień”, „prace uzupełniające strukturę reliefu: prace stolarskie, rzeźbiarskie, kitowanie, punktowanie, rekonstrukcje”¹⁰⁹⁵. Według protokołu powizytacyjnego z 1975 r. w lutym 1973 r. trwał montaż nastawy ołtarzowej¹⁰⁹⁶.
- W 2017 r. określony jako: „silnie zabrudzone kurze, rzeźby w całości z zabrudzeniami powierzchniowymi. Od lica nieliczne otwory wylotowe kołatka. Od odwrocia ślady żerowania owadów wokół sklejeń desek szafy. Deski uzupełnione od tyłu wąskimi flekami, kitami i szpachlówkami kredowo-kazeinowymi w kitach wklejone są „na stałe” włókna waty użytej prawdopodobnie do wyrównania ich powierzchni. Od strony odwrocia, na bocznych ściankach szafy, zachowane resztki gruntu z rytym ornamentem. Na rzeźbach i w partii tła złocenia przetarte do pulmentu i miejscami do gruntu. Część złoczeń przetarta celowo w sposób mechaniczny (np. rama), część patynowana – lakierami i brudzona farbą. Ubytki oryginalnej folii złota często uzupełnione brązą. Włosy Marii i Jana Ewangelisty

¹⁰⁹⁴ Dąbrowska, Bliskowski 1972, s. 16.

¹⁰⁹⁵ Tamże, s. 12–19.

¹⁰⁹⁶ ADP, WBCh, sygn. 104, Toruń – parafia świętojańska, s. 1.

przemalowane złotem. Chusta Marii uzupełniona w dużym fragmencie drewnianym flekiem, założony wtórnie w miejscu styku wklejonego fleku i oryginału kit częściowo wykuszony. Na nowej partii maforionu nie powtórzono zachowanej dekoracji drobnego, wykonanego pierwotnie chwiejakiem, „ząbkowania”. Ogólnie przyczepność zaprawy do podłoża dobra, miejscami na szatach powstały drobne jej wykruszenia do drewna, większe ubytki skoncentrowane są na dolnej ścianie szafy. Oryginalne karnacje rzeźb przemyte i przetarte, ubytki nie były retuszowane kreską lub kropką, całość przemalowano. Poczerniała folia srebrna w wielu miejscach retuszowana była farbą w kolorze brązu. Na fałdzie płaszcza Jana Ewangelisty laserunkowe, olejne opracowanie w kolorze czerwieni, wykonano drobną, gęstą kreszczką. Pod spodem wtórnego retuszu zachowane są ślady laserunku złocistego. Pozostałe laserunki olejno-żywiczne na szatach naniesione plamą i patynowane, z upływem czasu pozbawione głębi. W górnej części szafy, w partii tła z rytym ornamentem zachowany pas chronologicznie wcześniejszego opracowania pozłotniczego – na pulmencie folia srebra, obecnie poczerniała i powyżej ślady zielonego koloru, którego ubytki wyretuszowano grubą pionową kreską. Srebrna folia zdobiąca tło rzeźbiarskiej grupy była w przeszłości przezłożona płatkami złota – zachowany pas z poczerniała folią srebra zakrywa zamontowany z przodu szafy maswerk. Na bokach szafy ten sam pierwotnie srebrny ornament jest niedokładnie pokryty płatkami złota, wtórnie miejsca przetarć i ubytków złota retuszowano brązą i lakierem szelakowym. Złocenia na maswerkach zmatowiałe, silnie zabrudzone, o tendencji złuszczenia. Ubytki w ornamentach maswerku wtórnie uzupełnione kitami trocinowo-żywicznymi, które bardzo łatwo łamią się i mają osłabioną przyczepność do miejsca sklejenia. Rama wokół sceny – złoto przetarte do warstwy pulmentu, miejscami ubytki w postaci drobnych łusek, również małe ubytki zaprawy do drewna i otwory wylotowe kołatka¹⁰⁹⁷.

- 2017 r. – Joanna Ziembiewicz (Toruń) – dezynsekcja i dezynfekcja, badania, usuwanie nawarstwień, oczyszczenie złotej folii z wtórnych uzupełnień, zabieg konsolidacji warstw, podklejenie odspojień zaprawy od drewnianego podłoża, impregnacja wzmacniająca strukturę drewna, niezbędne prace stolarskie – uzupełnienie ubytków drewna – kitowanie, rekonstrukcja brakujących fragmentów snycerki, oczyszczenie oryginalnej polichromii i oryginalnej folii złota z zabrudzeń powierzchniowych, uzupełnienie ubytków gruntu, prace restauratorskie – uzupełnienie ubytków polichromii – punktowanie farami akwarelowymi, pionową kreską, uzupełnienie i rekonstrukcja partii złocen – złota folia, srebro w proszku technika na poler, patynowanie i scalenie złocen nowszych i oryginalnych, zabezpieczenie polichromii – werniksowanie, oczyszczenie odwroci poszczególnych części nastawy z zabrudzeń powierzchniowych, impregnacja¹⁰⁹⁸.

Proweniencja / Historia zabytku

Relief najpewniej stanowił centrum niezachowanej nastawy ołtarzowej¹⁰⁹⁹ pierwotnie przeznaczonej do wnętrza toruńskiej fary staromiejskiej. Przy tym ołtarzu w 1504 r. Johann

¹⁰⁹⁷ Ziembiewicz 2017, s. 20–21.

¹⁰⁹⁸ Tamże, s. 22–23.

¹⁰⁹⁹ Relief znajduje się w oryginalnym korpusie – po jego bokach widoczne ślady po zawiasach skrzydeł oraz pozostałości malowanej dekoracji ornamentalnej (Dąbrowska, Bliskowski 1972, s. 12–13, 14; Ziembiewicz 2017, s. 20).

Smolle (kanonik chełmiński oraz tutejszy proboszcz¹¹⁰⁰) dokonał fundacji prebendy kaznodziejskiej – w tym samym dokumencie wymienione są utensylia przeznaczone przez duchownego do tego ołtarza, m.in. srebrny, złożony kielich¹¹⁰¹. Na fundację tę przeznaczył zapewne rentę w wysokości 30 grzywien, zakupioną 22 V 1500 roku¹¹⁰². W 1521 r. legat papieski Zachariasz nadał przywilej odpustowy 40 dni dla uczestników kończących się przy tym ołtarzu procesji z Najświętszym Sakramentem odbywających się w Wielki Czwartek oraz kolejne czwartki¹¹⁰³, o uzyskanie którego starano się od 1515 roku¹¹⁰⁴.

Ostatnio Raczkowscy możliwość sprowadzenia przez jezuitów na pocz. XVII w. nowożytniej nastawy z późnogotyckim korpusem z Gdańska, zwracając uwagę, m.in. na najstarszą wzmiankę o *patrocinium* ogólnie maryjnym¹¹⁰⁵ (ta mówiąca o *Zaśnięciu* pochodzi dopiero z drugiej połowy XVII w.). Ostatecznie nie można tego wykluczyć,

Beneficjum „sub Titulo Bsmae V M.” ufundowane przez Smollego odnotowano już 1541 roku¹¹⁰⁶. Nastawa funkcjonowała zapewne od samego początku przy skrajnym, zachodnim filarze północnej nawy¹¹⁰⁷. Około 1620 r. relief wkomponowany został w manierystyczną, wykonaną pod wymiar strukturę nowej nastawy ołtarzowej¹¹⁰⁸. Odnotowany na przełomie l. 60. i 70. XVII w. przez kanonika Strzesza¹¹⁰⁹. Co zastanawiające przez osiemnastowiecznych wizytatorów określany jako „Altare Assumptionis B.M. Virginis”¹¹¹⁰. Nie odnotowuje tego ołtarza wizytacja z 1743¹¹¹¹ oraz inwentarzu z 1798 roku¹¹¹². Wzmiankowany ponownie w niedatowanym, najpewniej pochodzącym z k. XVIII lub pocz. XIX w. inwentarzu¹¹¹³, a następnie w wizytacji z 1814 roku¹¹¹⁴ a także inwentarzach z

¹¹⁰⁰ Sumowski 2012, s. 176–178.

¹¹⁰¹ APT, AMT I, sygn. 2679; Semrau 1908, s. 79 („Calix argenteus deauratus, cuius in pede habentur sequentia uerba: Opera et impensis Joannis Schmolle”); Heuer 1916, s. 71; Sumiński 2022, s. 447.

¹¹⁰² Księga długów [1964], nr 160; Oliński 2008, s. 359; Sumowski 2012, s. 177.

¹¹⁰³ APT, AMT I, sygn. 2934.

¹¹⁰⁴ Heuer 1916, s. 71.

¹¹⁰⁵ Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2024d.

¹¹⁰⁶ AADDT, ABKT, sygn. 51, Regestrum omnium Beneficiorum sive Ministeriorum Totius Civitatis Thorn pro Fraternitate Sacerdotum Anno 1541 conscriptum, k. 9v: „Vigesimumoctavum Beneficium sub Titulo Bsmae V M. fundatum a Vnblu Dno Joanne Smolle olim Canonico Culmensis et S. Joannis Parochialis Ecclesiae in Thorn Plebano”. Inne jej odpisy Semrau 1908, s. 79; Wykaz prebend 1541 [1977], s. 169.

¹¹⁰⁷ Na to miejsce wskazuje już kolejność wymienianych ołtarzy i kaplicy w spisie beneficjów z 1541 r. (AADDT, ABKT, sygn. 51, Regestrum omnium Beneficiorum sive Ministeriorum Totius Civitatis Thorn pro Fraternitate Sacerdotum Anno 1541 conscriptum).

¹¹⁰⁸ Woźniak 2002, s. 291.

¹¹⁰⁹ Vis. 1667–1672 [1903], s. 209: „Ad altare Dormitionis Mariae, veteri sculptum arte, nec usquequaqnam vulgari, optima consertum mensa”.

¹¹¹⁰ Na tożsamość ołtarzy o tym wezwaniu zwraca uwagę Wernicke (APT, AMT II, sygn. X 25, s. 65). ADP, C, sygn. 33, s. 253: „Altare Assumptionis B. M. Virginis ad tertiam columnam nunc pauperibus huius Ecclesiae, qui Decoram eius conservent”; AADDT, ABKT, sygn. 40, k. 5r: „Ad 3tiam Columnam Altare Assumptionis B. V. M. vetus sculptumejusdem curam habent Pauperes”; sygn. 42, k. 5r: „Ad tertiam columnam Altare Assumptionis Bae VM”.

¹¹¹¹ AADDT, ABKT, sygn. 45.

¹¹¹² AADDT, ABKT, sygn. 44, Inwentarz z 1798 r., s. 1–40.

¹¹¹³ AADDT, ABKT, sygn. 44, Inwentarz rzeczy w kościele sgo Jana teraz rzetelnie znajdujących się, nr 59/68: „Ołtarz umierającej Matki Boskiej z dwoma nagrobkami”.

¹¹¹⁴ AADDT, ABKT, sygn. 44, Wizytacja generalna z 1814 r., s. 6: „Altare Dormitionis B. Mariae veteri sed non omino vulgari manu sculpta, optima coopertum mensa”.

1817r.¹¹¹⁵, z 1842 (uzupełnionego w 1845 roku)¹¹¹⁶ oraz niedatowanym z 1. poł. XIX stulecia¹¹¹⁷. Rogoziński w 1937 r. odnotował omawiany relief „w kaplicy św. Barbary”¹¹¹⁸ [!] – co tłumaczyć należy zapewne bliskością filara do tej kaplicy. W 1946 r. retabulum przeniesiono na wschodnią ścianę nawy północnej¹¹¹⁹. Tam też odnotowane, m.in. w 1952 roku¹¹²⁰. Po pracach konserwatorskich z 1972 r. nastawę ustawiono w kreowanej wówczas tzw. Kaplicy kopernikańskiej¹¹²¹.

Datowanie i atrybucja

Relief datowany był różnie – na k. XV w.¹¹²², ok. 1497 r.¹¹²³, ok. 1500 r.¹¹²⁴, pocz. XVI w.¹¹²⁵, ok. 1504 r.¹¹²⁶, l. 1504–1515¹¹²⁷, l. 1505 – 1510¹¹²⁸, l. ćw. XVI w. (?)¹¹²⁹, 1564 r.¹¹³⁰. Według Heuera relief wykonany przez mistrza frankońskiego¹¹³¹ – wpływy z tego regionu dostrzegano parokrotnie¹¹³². Lankau i Pajzderski włączyli dzieło wraz z figurami Chrystusa Ubiczowanego oraz Zmarwychwstałego w *oeuvre* stworzonego przez siebie anonimowego rzeźbiarza z 1497 roku, uznając go za twórcę niższej rangi¹¹³³, co również wielokrotnie potem podnoszono¹¹³⁴. Podnoszono także uwagę na stylistyczną bliskość z tryptykiem św. Wolfganga¹¹³⁵. Karłowska zwróciła uwagę na brak analogii w regionie¹¹³⁶. Zdaniem Popka relief wykonano w warsztacie toruńskim¹¹³⁷ – z miejscowym pochodzeniem zgodziła się znaczna część późniejszych

¹¹¹⁵ APT, AMT II, sygn. XVII 55, Inwentarz z 1817 r., nr 68: „Das Altar der Sterbendes Mutter Gottes nebst den zwei Epitaffia”.

¹¹¹⁶ AADDT, ABKT, sygn. 37, Inwentarz z 1842, uzupełniony 1845 r., nr 20: „Das Altar des Entschlafens Der heil. Jungfrau Maria vor einen alten Keinesweges aber ge(..?) Hand geschnitzt Ist mit dem besten Tisch versehen”.

¹¹¹⁷ APT, K&J, sygn. 2, k. 155v.

¹¹¹⁸ Rogoziński 1937, s. 34.

¹¹¹⁹ Tajchman, Pawłowski 1971, s. 2; Dorawa 1972, s. 414; Tusiacka 1972, s. 4.

¹¹²⁰ Toruń 1952, s. 32: na uwagę zasługują rzeźby gotyckie „w ołtarzu przy wschodniej ścianie nawy północnej (koniec XV w.).

¹¹²¹ M.in. z racji na i tak już wtórne miejsce funkcjonowania (Tajchman, Pawłowski 1971, s. 2). Na temat koncepcji i powstawania tzw. kaplicy kopernikowskiej zob. Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023, s. 74–76.

¹¹²² Detloff 1952, s. 36; Toruń 1952, s. 32.

¹¹²³ Lankau, Pajzderski 1924, s. 60–61.

¹¹²⁴ Chmarzyński 1934, s. 38; Karłowska 1956, s. 47; Popek 1966, s. 7, nr kat. 8, s. 40; Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2021, s. 102; Binnebesel 2023 (Toruń – Zaśnięcie NMP); Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023a, s. 13; Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023b, s. 74; Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2024d.

¹¹²⁵ Dehio-Gall 1952, s. 74; Tusiacka 1972; Kluczajd 1991 (Toruń – Zaśnięcie NMP); Łoziński 1992, s. 478; Dekanaty toruńskie 1995, s. 101; Ziemlewicz 2017, s. 3.

¹¹²⁶ Dorawa 1971b, s. 7; Dorawa 1972, s. 414–415; Woźniński 1996, s. 281; nr kat. 465, s. 633–634.

¹¹²⁷ Domasłowski 2003, s. 150–151; Birecki 2017, s. 470; Piniecka 2021, s. 71.

¹¹²⁸ Woźniak 2002, s. 291.

¹¹²⁹ Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2024d.

¹¹³⁰ Rogoziński 1937, s. 34.

¹¹³¹ Heuer 1916, s. 71–72: modelunek włosów postaci z reliefu bliski figurom świętych Janów z tego samego kościoła.

¹¹³² Chmarzyński 1934, s. 38; Detloff 1952, s. 36; Karłowska 1956, s. 47; Kruszelnicka 1967, s. 138; Tusiacka 1972, s. 18: wpływy Riemenschneidera i grafiki Mistrza E.S.; „toruńska plastyka przełomu XV i XVI w. wykazuje wyłączną zależność od kultury frankońsko-bawarskiej” – analogie w dziełach Mistrza z Herzogenburga oraz plastyki spiskiej i słowackiej. Woźniński podważał wpływy frankońskie (Woźniński 1996, s. 281, 316; nr kat. 465, s. 633–634). Kierkus-Prus dostrzegła „uproszczone wzory śląskie” (Kierkus-Prus 1997, s. 205).

¹¹³³ Lankau, Pajzderski 1924, s. 60–61.

¹¹³⁴ M.in. Karłowska 1956, s. 47; Woźniński 2021, s. 27.

¹¹³⁵ Chmarzyński 1934, s. 38; Dorawa 1972, s. 414–415; Tusiacka 1972, s. 24–26.

¹¹³⁶ Karłowska 1956, s. 47.

¹¹³⁷ Popek 1966, s. 7, nr kat. 8, s. 40. Zwrócił uwagę także na jedynie typologiczne analogie z reliefami Zaśnięcia NMP z Książnic, Żywca, Świdnicy i Koźmina.

badaczy¹¹³⁸. Według Kruszelnickiej zabytek pochodził z kręgu sztuki Gdańskiej¹¹³⁹, co ostatnio rozważali Raczkowscy¹¹⁴⁰. Błażejewska i Pilecka zwróciły uwagę na inspirację rzeźbami z korpusu retabulum głównego ołtarza z kościoła mariackiego w Krakowie¹¹⁴¹.

Relief pozbawiony jest dokładnych analogi na ziemi chełmińskiej. Pewne analogie widoczne są w pracach gdańskich – tryptyku z Suchego Dębu (ob. MNG, il. 520) – ukształtowanie twarzy, zaburzone proporcje ciała.

Jeśli jest tożsamy z nastawą ufundowaną przez Smollego, powstał najpewniej ok. 1504 r.¹¹⁴². Gdańskie analogie mogą wskazywać jednak na późniejsze datowanie – ok. 1520 r. – trudno to obecnie rozstrzygnąć.

Źródła archiwalne:

APT, AMT I, sygn. 2679; APT, AMT I, sygn. 2934; AADDT, ABKT, sygn. 51, Regestrum omnium Beneficiorum sive Ministeriorum Totius Civitatis Thorn pro Fraternitate Sacerdotum Anno 1541 conscriptum, k. 9v; *Visitationes 1667–1672 [1903]*, s. 209; ADP, C, sygn. 33, s. 253; AADDT, ABKT, sygn. 40, k. 5r; AADDT, ABKT, sygn. 42, k. 5r; AADDT, ABKT, sygn. 44, Inwentarz rzeczy w kościele sgo Jana teraz rzetelnie znajdujących się, nr 59/68; AADDT, ABKT, sygn. 44, Wizytacja generalna z 1814 r., s. 6; APT, AMT II, sygn. XVII 55, Inwentarz z 1817 r., nr 68; AADDT, ABKT, sygn. 37, Inwentarz z 1842, uzupełniony 1845 r., nr 20; APT, KśJ, sygn. 2, k. 155v; APT, AMT II, sygn. X 25, s. 65; APB, UWP, sygn. 26799, s. 9; ADP, WBCh, sygn. 104, Toruń – parafia świętojańska, s. 1.

Bibliografia:

Uebrick 1903, s. 71; Heuer 1916, s. 71–72, il. XXXIV; Lankau, Pajzderski 1924, s. 60–61, 67; Sydow 1929, s. 108; Chmarzyński 1934, s. 38; Rogoziński 1937, s. 34; Detloff 1952, s. 36; Dehio-Gall 1952, s. 74; Toruń 1952, s. 32; Karłowska 1956, s. 47–48; Popek 1966, s. 7, . 19–22; nr kat. 8, s. 40, il. 12; Kruszelnicka 1967, s. 138; Tajchman, Pawłowski 1971, s. 2; Dorawa 1971b, s. 6–7, 28, 30; Dorawa 1972, s. 414–415, il. 6; Tusiacka 1972, passim; Dąbrowska, Bliskowski 1972; Kruszelnicka 1973a, s. 45; Kluczajd 1991 (Toruń – Zaśnięcie NMP); Łoziński 1992, s. 478; Dekanaty toruńskie 1995, s. 101; Woźniak 1996, s. 281, 316; nr kat. 465, s. 633–634, il. 458; Kierkus-Prus 1997, s. 205; Kwiatkowski 2002, s. 308; Woźniak 2002, s. 274, 279, 287–291; Domasłowski 2003, s. 150–151; Oliński 2008, s. 203–204; Błażejewska, Pilecka 2009, s. 166–168; Pilecka 2011, s. 415–416; Kościoły diecezji toruńskiej [1], s. 18; Ziemlewicz 2017, s. 3, 5–6, 8–9, 16–17, 18–19, 20–21, 22–23, 24–25; Birecki 2017, s. 470; Woźniak 2021, s. 27; Piniecka 2021, passim, s. 71; Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2021, s. 102; Binnebesel 2023 (Toruń – Zaśnięcie NMP); Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023a, s. 13, 17, 24, 25, il. 41 ab; Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023b, s. 74–76, 84, il. 7, 30–32.

¹¹³⁸ M.in. Woźniak 1996, nr kat. 465, s. 633–634; Piniecka 2021, s. 71: relief stanowi jedyną rozpoznaną realizację lokalnego warsztatu snycerskiego, odmiennego od warsztatu św. Wolfganga, działającego zapewne na wzorcach graficznych; Binnebesel 2023 (Toruń – Zaśnięcie NMP).

¹¹³⁹ Kruszelnicka 1967, s. 138; Kruszelnicka 1973a, s. 45 – ze znakiem zapytania.

¹¹⁴⁰ Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2024d.

¹¹⁴¹ Błażejewska, Pilecka 2009, s. 166, co powtórzył Birecki 2017, s. 470.

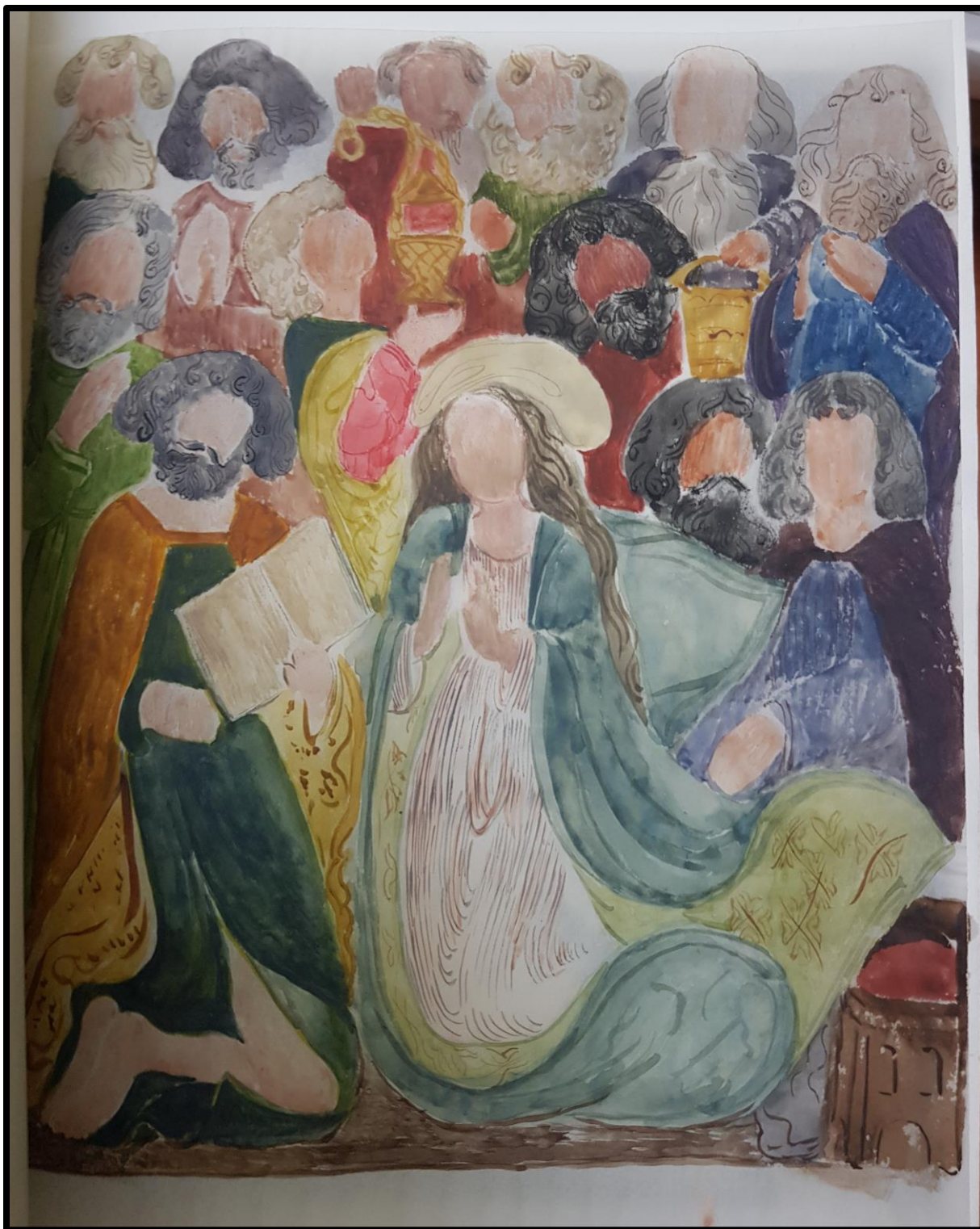
¹¹⁴² APT, AMT I, sygn. 2679.



90–1. *Ostatnia modlitwa Marii* (Toruń, fara staromiejska) – kolorystka po przemalowaniu reliefu ok. 1620 r., fot. za Dąbrowska, Bliskowski 1972, rys. 5



90-2. *Ostatnia modlitwa Marii* (Toruń, fara staromiejska) – kolorystka po przemalowaniu reliefu z XVIII w.,
 fot. za **Dąbrowska, Bliskowski 1972**, rys. 4



90–3. *Ostatnia modlitwa Marii* (Toruń, fara staromiejska) – kolorystka po przemalowaniu reliefu z XIX w., fot. za Dąbrowska, Bliskowski 1972, rys. 3



90-4. *Ostatnia modlitwa Marii* (Toruń, fara staromiejska), fot. J. Assmann ok. 1899 ze zbiorów Fototeki Instytutu Historii Sztuki UJ w Krakowie, sygn. IHSUJ P 009140



90–5. *Ostatnia modlitwa Marii* (Toruń, fara staromiejska), fot. Gerdorn 1910 ze zbiorów Instytutu Sztuki PAN nr 33251



90–6. *Ostatnia modlitwa Marii* (Toruń, fara staromiejska), fot. b.a. 1916 ze zbiorów Książnicy Kopernikańskiej w Toruniu, Teka 6/14



90–7. *Ostatnia modlitwa Marii* (Toruń, fara staromiejska), fot. C. H. Clasen lata międzywojenne (?), ze zbiorów Bildkatalog Institutu Herdera w Marburgu, sygn. 99111



90–8. Retabulum *Ostatniej modlitwy Marii* (Toruń, fara staromiejska), fot. b.a., b.d. (lata międzywojenne?), ze zbiorów Instytutu Sztuki PAN nr 2487



90–9. Nawa północna, widok ku wschodowi (Toruń, fara staromiejska), fot. b.a. 1949 ze zbiorów Wydziału Konserwacji Zabytków Kościelnych Kurii Toruńskiej



90–10. Nawa północna, widok ku wschodowi (Toruń, fara staromiejska), fot. Z. Gamski l. 50. XX w. ze zbiorów Instytutu Sztuki PAN



90–11. Retabulum *Ostatniej modlitwy Marii* (Toruń, fara staromiejska), fot. T. Kaźmierski, W. Wolny 1969 ze zbiorów IS PAN nr 198652



90–12. Retabulum *Ostatniej modlitwy Marii* (Toruń, fara staromiejska), fot. B. Horbaczewski 1971, za Dorawa 1971b, il. 3



90–13. *Ostatnia modlitwa Marii* (Toruń, fara staromiejska) – przed rozpoczęciem prac,
 fot. B. Horbaszewski 1971 za **Tusiacka 1972**, il.2



90–14. *Ostatnia modlitwa Marii* (Toruń, fara staromiejska) – przed rozpoczęciem prac,
 fot. B. Horbaszewski 1972 za **Tusiacka 1972**, il.5



90–15. *Ostatnia modlitwa Marii* (Toruń, fara staromiejska) – po zakończeniu prac, fot. B. Horbaszewski 1972 za Tusiacka 1972, il.4



90–16. Retabulum *Ostatniej modlitwy Marii* (Toruń, fara staromiejska), fot. b.a. pocz. l. 70. XX w. (?), ze zbiorów Wydziału Konserwacji Zabytków Kościelnych Kurii Toruńskiej



90–17. Retabulum *Ostatnia modlitwa Marii* (Toruń, fara staromiejska), fot. W. Górski ze zbiorów Fototeki Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu, nr 404, l. 90. XX w. (?)



Il. 9. *Ostatnia modlitwa Marii* (Toruń – katedra), fot. J. Raczkowski

Mąż Boleści, warsztat toruński (?), k. XV w.**Wymiary:** 23 × 14 × 8,5 cm**Lokalizacja:** Bazylika katedralna św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty – zwieńczenie tabernakulum ołtarza Bożego Ciała**Technika wykonania:** Rzeźba drewniana, pełnoplastyczna, opracowana z czterech stron, przeznaczona do oglądu frontalnego. Wykonana w jednym kawałku drewna. Bryła rozczłonkowana; opracowana do bioder – poniżej ucięta. Ręce opracowane pełnoplastycznie. Drewno i polichromia nieprzebadane.**Opis**

Chrystus ukazany jako dojrzały, brodaty mężczyzna z długimi włosami. Proporcje ciała zaburzone – głowa duża na długiej i wąskiej szyi, kończyny patykowate, korpus wąski i wydłużony, biodra szerokie. Osadzony na syntetycznie wykonanym obłoku z wychodzącą zza niego glorią. Odziany w złożone perizonium.

Zwrócony nieznacznie w prawą stronę. Upozowany pierwotnie zapewne w esowatym kontrapoście – głowa przechylona w prawą stronę, korpus w lewą. Prawa dłoń, w szerokim, eleganckim geście rozwiera kciukiem i palcem wskazującym ranę na prawym boku. Ręka lewa, wyciągnięta do przodu, zgięta w łokciu, zakończona wzniesioną na wysokości piersi otwartą dłonią, wierzchem do odbiorcy. W partii brzucha wąski; widoczne górne partie miednicy; owalnymi nacięciami podkreślony trzon mostka.

Włosy brązowe, opadają na plecy. Ułożone w dwa odchodzące od twarzy z każdej strony pasma; opracowane powierzchniowo, prostymi nacięciami. Od tyłu blok włosów monolityczny, opracowany pionowymi nacięciami. Broda sięgająca nasady szyi; o podwójnym szpicu, opracowana powierzchniowo meandrującymi nacięciami. Na głowie zielona korona cierniowa o podwójnym splocie. Twarz pociągła, o szczupłych polikach, o szeroko osadzonych, dużych, migdałowatych w wykroju oczach. Nos masywny, żuchwa wąska. W prawym boku rzeźbiarsko opracowana rana, pod nią oraz na czole stróżki krwi opracowane malarsko.

Stan zachowania

Ogólnie dobry – widoczne ślady po dawniejszych zachowawczych pracach konserwatorskich; powierzchniowe zabrudzenia, drobne spękania warstw technologicznych, pojedyncze odspojenia gruntu i polichromii

- W niedatowanej (l. 50./60. XX w.) karcie ewidencyjnej określony jako: złożona, „duży odprysk na podstawie – całość zabrudzona”¹¹⁴³.

¹¹⁴³ Rymaszewska (Toruń – Mąż Boleści).

Proweniencja / Historia zabytku

Niewykluczone, że rzeźba pochodzi, z którejś niezachowanej gotyckiej nastawy ołtarzowej (możliwe, że z tej samej kaplicy – Bożego Ciała). Najpewniej w połowie XVIII w. została wkomponowana w zwieńczenie tabernakulum rokokowej nastawy ołtarzowej.

Na starszych zdjęciach (do l. 50./60. XX w. włącznie) umieszczona była na tabernakulum w głębi, za krzyżem (il. **90–2**, **90–3**). Przed 1984 r. ustawiona bliżej frontu (il. **90–5**).

Datowanie i atrybucja

Rzeźba początkowo uznana za dzieło barokowe z 1. poł. XVIII wieku¹¹⁴⁴. Za zabytek gotycki uznana dopiero przez Domasłowskiego w 2003 roku¹¹⁴⁵. Pierwszej próby datowania i atrybuowania dokonał Binnebesel – czas powstania określając (nie trafnie) na pierwszą poł. XV w. (?), zaś miejsce powstania jako warsztat toruński (?)¹¹⁴⁶.

Figura nie ma bezpośrednich, lokalnych analogii. Sposób opracowania szczupłego ciała oraz układ chudych rąk są nieco zbliżone do rzeźby Chrystusa Ubiczowanego z toruńskiej fary staromiejskiej (**nr kat. 89**) oraz Jego podobizny z figury *Pietas Domini* ze Świerczynek (**nr kat. 84**). Ukształtowanie pociągłej twarzy z dużymi oczami o szerokim rozstawie podobne jest do przedstawień św. Wolfganga z MOT (**nr kat. 90c**).

Źródła archiwalne:

Brak.

Bibliografia:

Rymaszewska (Toruń – Mąż Boleści); Tandecki 1996, s. 6; Domasłowski 2003, s. 190; Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023a, s. 24–25; Binnebesel 2023 (Toruń – Mąż Boleści).

¹¹⁴⁴ Rymaszewska (Toruń – Mąż Boleści).

¹¹⁴⁵ Domasłowski 2003, s. 190.

¹¹⁴⁶ Binnebesel 2023 (Toruń – Mąż Boleści).



91–1. Retabulum ołtarza Bożego Ciała (Toruń – katedra), XIX/XX w., fot. ze zbiorów Wydziału Konserwacji Zabytków Kościelnych Kurii Toruńskiej



90-2. Retabulum ołtarza Bożego Ciała (Toruń – katedra), lata międzywojenne (?), fot. ze zbiorów IS PAN, nr 2486



90-3. Mąż Boleści (Toruń – katedra), fot. za Rymaszewska (Toruń – Mąż Boleści)



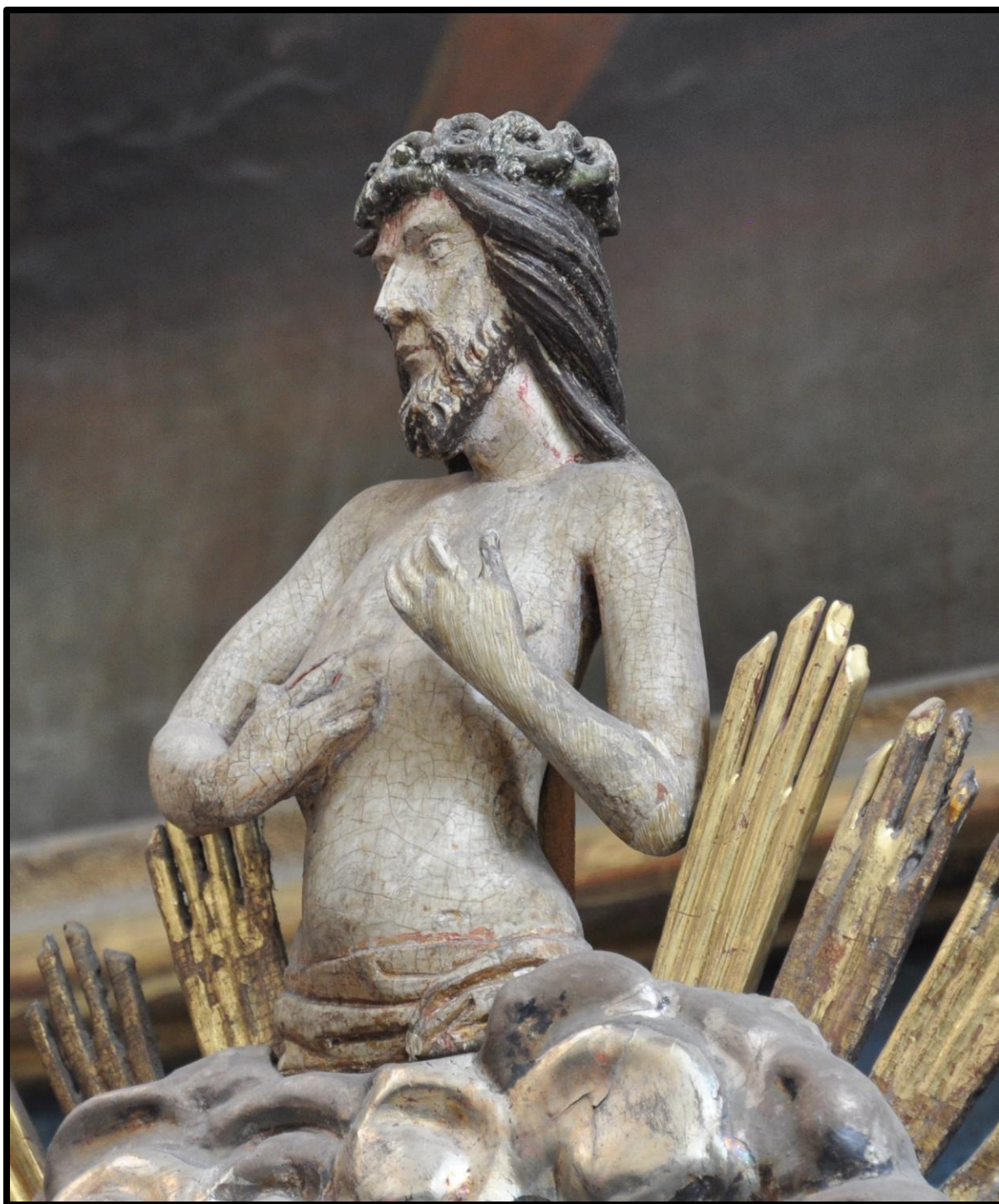
90-4. Mąż Boleści (Toruń – katedra), fot. T. Kaźmierski, W. Wolny, 1970, ze zbiorów IS PAN nr 198639



90–5. Tabernakulum ołtarza Bożego Ciała (Toruń – katedra), fot. W. Górski 1984 ze zbiorów WUOZ w Toruniu, sygn. 803/85



90 – 6. Mąż Boleści (Toruń – katedra), fot. W. Binnebesel, 2023



90-7. Mąż Boleści (Toruń – katedra), fot. W. Binnebesel, 2023



90–8. Mąż Boleści (Toruń – katedra) – odwrocie, fot. W. Binnebesel, 2023

Archaniół (z grupy Zwiastowania), warsztat toruński (?), k. XV w.

Wymiary: 94 × 34 × 22,5 cm

Lokalizacja: Muzeum Okręgowe w Toruniu (nr inw. MT/Ad.228/Rz/SN¹¹⁴⁷)

Technika wykonania: Rzeźba pełnoplastyczna, opracowana z trzech stron, z tyłu (lewy bok postaci) drążona, przeznaczona do oglądu frontального (prawy bok postaci). Wykonana z drewna lipowego¹¹⁴⁸, miejscami przeklejona płótnem (przynajmniej w 1916 r.)¹¹⁴⁹. Grunt kredowo-klejowy o grubości 1–1,5 mm „idealnie” szlifowany¹¹⁵⁰. „Alba srebrzona na jasno-żółtym bolusie. Kapa złożona na podobnym podkładzie”¹¹⁵¹.

Opis

Anioł wyobrażony jako młodzieniec o idealizowanej urodzie. Proporcje ciała zaburzone – postać smukła, głowa duża, korpus wąski, ręce długie. Postać posadowiona na graniastej, od frontu sześciobocznej plincie. Odziany w długą, luźną i bardzo obszerną albę, przepasaną dość wysoko niewidocznym cingulum (?). Na ramionach złożona kapa, spięta na piersi taśmą.

Upozowany prawym profilem, w mocnym wyroku – prawa noga wysunięta przed siebie lewa, zgięta w kolanie z tyłu; głowa nieznacznie zwrócona w stronę odbiorcy. Prawa widoczna poła zasłaniająca ramię skośnie znika za plecami. Jedyna widoczna prawa ręka wyciągnięta lekko przed siebie z otwartą dłonią.

Twarz owalna, o niskim czole. Oczy duże, osadzone dość głęboko, o opadających zewnętrznych kącikach. Usta wyraziste. Podbródek podwójny. Włosy długie, kręcone, opadające na plecy. Rozrzeźbione w mało plastyczne pukle.

Stan zachowania

Zły – rzeźba w znacznej mierze pozbawiona polichromii, złocień i gruntu; brak lewego przedramienia oraz skrzydeł; widoczne liczne uszkodzenia mechaniczne (np. pukle włosów); widoczne otwory po drewnojadach; srebrzenia szerniałe.

- W 1916 r. określony jako: przemalowany na czarno-brązowo (*schwarzbraun überstrichen*) – tą samą farbą co m.in. konsola z Mojżeszem i inne drewniane rzeźby¹¹⁵². Widoczne były ślady oryginalnej polichromii – czerwień na ustach, złocenia na płaszczu. Prawa ręka uszkodzona, stwierdzono brak lewej ręki i skrzydeł¹¹⁵³.

¹¹⁴⁷ Kruszelnicka (Anioł).

¹¹⁴⁸ Flik, Kruszelnicka 1968, nr kat. 6, s. 37. Według notatki naniesionej na odwrociu zdjęcia z 1911 r. ze zbiorów Książnicy Kopernikańskiej w Toruniu (Teka 6/7) rzeźba wykonana z drewna olchowego (*Erlenholz*). Tak samo u Heuera (Heuer 1916, s. 65).

¹¹⁴⁹ Heuer 1916, s. 65.

¹¹⁵⁰ Flik, Kruszelnicka 1968, nr kat. 6, s. 37.

¹¹⁵¹ Tamże.

¹¹⁵² Heuer 1916, s. 44, 65.

¹¹⁵³ Tamże, s. 65. Ta sama informacja na odwrociu zdjęcia z 1911 r. ze zbiorów Książnicy Kopernikańskiej w Toruniu (Teka 6/7).

- W 1935 r. określony jako: „częściowo przemalowana. Resztki pierwotnej polichromji na gruncie kredowym. Ślady metalicznych podkładów. Brak lewej ręki”¹¹⁵⁴.
- W 1968 r. określony jako: „na twarzy drobne ślady gruntu z karnacją cielistą”. „struktura fizyczna drewna dostateczna. Drewno zaatakowane przez owady głównie z odwrocia i w dolnej partii (otwory sięgające 3 mm średnicy). Grunt twardy, elastyczny wyluszczony na wierzchołkach fałd, na twarzy oraz w dolnej partii. Srebro skorodowane znajdujemy w zagłębieniach szaty. W pozostałych partiach wytarte do gruntu i żółtego bolusa. Złocenia w lepszym stanie miejscami wytarte do podkładu bolusowego. Ubytki – lewa ręka do łokcia, dwa loki na głowie; prawa ręka od ramienia dorobiona”¹¹⁵⁵.
- W niedatowanej karcie naukowej (najpóźniej z l. 70. XX w.) określony jako: „alba niegdyś srebrna (obecnie zachowane nikłe resztki zciemniałe), kapa złota, opaska i humerał niegdyś srebrne.” „Drewno zaatakowane przez owady, głównie na odwrociu i w dolnej partii. Srebro prawie całkowicie wytarte. Ubytki: lewa ręka do łokcia, dwa loki na głowie, prawa ręka dorobiona (od ramienia), na tej dorobionej ręce brak 2 palców. Brak skrzydeł”¹¹⁵⁶.

Proweniencja / Historia zabytku

Rzeźba pierwotnie stanowiła zapewne element grupy rzeźbiarskiej Zwiastowania – centralnej grupy niezachowanej nastawy ołtarzowej¹¹⁵⁷. Po raz pierwszy jej obecność w toruńskiej farze staromiejskiej odnotowuje fotografia z 1911 roku (il. 92–1). Pięć lat później Heuer odnotowuje jej obecność w zakrystii, na podłodze¹¹⁵⁸. Przed 1935 r. rzeźba trafiła do Muzeum w Toruniu, jako depozyt¹¹⁵⁹ – w tym roku została wypożyczona do Warszawy na wystawę *Polska sztuka gotycka...* (Warszawa 1935 r.)¹¹⁶⁰ (il. 92–2).

Nie jest pewne skąd rzeźba wzięła się w farze staromiejskiej. Wydaje się prawdopodobne, że pochodziła z niezachowanej nastawy ołtarzowej Zwiastowania NMP. Średniowieczne oraz wczesno nowożytne źródła jednak nie potwierdzają w kościele takiego patrocinium altarii¹¹⁶¹. Po raz pierwszy informacja o kaplicy Zwiastowania pojawia się w 1671 r. – jako dawna nazwa kaplicy św. Ignacego¹¹⁶², zaś ołtarz Zwiastowania wzmiankowany jest w drugiej od zach. kaplicy nawy północnej (dawnej kaplicy Krzyża)¹¹⁶³. W retabulum znajdował się wizerunek Marii *niejako w płonącym krzewie*, powyżej zaś obraz (?) (*tabula*) Zwiastowania zamknięty jest parą starannie malowanych skrzydeł¹¹⁶⁴.

¹¹⁵⁴ Walicki 1935a, nr kat. 82, s. 29.

¹¹⁵⁵ Flik, Kruszelnicka 1968, nr kat. 6, s. 37.

¹¹⁵⁶ Kruszelnicka (Aniol).

¹¹⁵⁷ Sugestie Woźnińskiego o pochodzeniu rzeźby z grupy Anioła uczącego chodzić małego Jezuska uznać należy za bardzo mało prawdopodobne (Woźniński 1996, s. 282–283; Woźniński 2021, s. 15).

¹¹⁵⁸ Heuer 1916, s. 65, 78.

¹¹⁵⁹ Kruszelnicka (Aniol).

¹¹⁶⁰ Walicki 1935a, nr kat. 82, s. 29.

¹¹⁶¹ Woźniak 2002, s. 267; Oliński 2008, s. 186–207; Sumowski 2012, s. 29–30;

¹¹⁶² Vis. 1667–1672 [1903], s. 207: „Prima a parte sinistra capella antea tituli Annuntiationis B. M. V., nunc s. Ignatio de Loyola, fundatori Societatis Iesu, dicata”.

¹¹⁶³ Vis. 1667–1672 [1903], s. 208: „Altara [Altare?] B.M.V., cui specialis imago, quasi in rubo ardenti inserta, superior vero tabula eiusdem Beatissimae Annuntiatae clauditur concinne pictis et ornatis valvis”.

¹¹⁶⁴ Pozostałe wizytacje oraz inwentarze nie zawierają szczegółowego opisu ołtarza Zwiastowania (m.in.: AADDT, ABKT, sygn. 40, k. 5r; sygn. 42, k. 5r; AADDT, ABKT, sygn. 44, Inw. 1798 – s. 3; wizytacja 1814 – s. 6; APT, AMT II, sygn. X 25, s. 42).

Datowanie i atrybucja

Rzeźba datowana różnie – na po 1460 r.¹¹⁶⁵, l. 80. XV w.¹¹⁶⁶, 4. ćw. XV w.¹¹⁶⁷, ok. 1480 r.¹¹⁶⁸, ok. 1490 r.¹¹⁶⁹, schyłek XV w.¹¹⁷⁰, 1500 r.¹¹⁷¹. Heuer uznał rzeźbę jako dzieło zapewne toruńskie¹¹⁷², chociaż nie przyjęto tego powszechnie¹¹⁷³ – Kruszelnicka początkowo uznała rzeźbę za dzieło południowoniemieckie¹¹⁷⁴ albo wędrownego warsztatu¹¹⁷⁵. Bliższych analogii badaczka doszukała się w figurze Marii Służebnicy w świątyni ze Sarbiewa (il. 7)¹¹⁷⁶. Za dzieło miejscowe uznała także Kierkus-Prus¹¹⁷⁷.

Rzeźba wydaje się być dziełem lokalnym, chociaż pozbawionym wyraźnych, bezpośrednich analogii. Podobieństwo widoczne jest w opracowaniu mocno skręconych pukli włosów rzeźby św. Jana Ewangelisty z toruńskiej fary staromiejskiej (nr kat. 85a).

Źródła archiwalne:

Brak.

Bibliografia:

Heuer 1916, s. 65–66, 78; **Walicki 1935a**, nr kat. 82, s. 29, il. 38; **Dobrowolski 1935**, s. 215; **Rogoziński 1937**, s. 34; **Popek 1966**, s. 29, il. 23; **Kruszelnicka 1967**, s. 135; **Flik, Kruszelnicka 1968**, nr kat. 6, s. 36–38, il. 7; **Kruszelnicka (Aniol); Dorawa 1972**, s. 418; **Kruszelnicka 1973a**, s. 29; **Kruszelnicka 1973c**, s. 9; **Łoziński 1992**, s. 475; **Kruszelnicka 1993**, nr kat. 24, s. 46, il. 46; **Woźniński 1996**, s. 282–283; nr kat. 455, s. 627, il. 377–380; **Kierkus-Prus 1997**, s. 161–163; **Kluczajd 2002**, nr kat. 10, s. 27; **Domasłowski 2002**, s. 153–154; **Błażejewska, Pilecka 2009**, s. 170; **Woźniński 2021**, s. 15.

¹¹⁶⁵ **Heuer 1916**, s. 65.

¹¹⁶⁶ **Kruszelnicka 1967**, s. 135.

¹¹⁶⁷ **Kruszelnicka 1973a**, s. 29.

¹¹⁶⁸ **Flik, Kruszelnicka 1968**, nr kat. 6, s. 36–38; **Kruszelnicka (Aniol); Kruszelnicka 1973c**, s. 9; **Łoziński 1992**, s. 475; **Kruszelnicka 1993**, nr kat. 24, s. 46; **Woźniński 1996**, nr kat. 455, s. 627; **Domasłowski 2002**, s. 153.

¹¹⁶⁹ **Kierkus-Prus 1997**, s. 162; **Woźniński 2021**, s. 15.

¹¹⁷⁰ **Walicki 1935a**, nr kat. 82, s. 29; **Dorawa 1972**, s. 418.

¹¹⁷¹ **Rogoziński 1937**, s. 34.

¹¹⁷² **Heuer 1916**, s. 66, 78.

¹¹⁷³ M.in. **Walicki 1935a**, nr kat. 82, s. 29 – warsztat nieznany; **Woźniński 1996**, nr kat. 455, s. 627 – warsztat nieokreślony; **Woźniński 2021**, s. 15: rzeźba ta wydaje się nie mieć bliższych analogii warsztatowych w Toruniu, niemniej jednak ze środowiskiem toruńskim łączy ją geneza stylu.

¹¹⁷⁴ **Kruszelnicka 1967**, s. 135: artysta spoza Torunia – południowe Niemcy – szereg analogii w zbiorach BNM – dzieła bawarsko-szwabskie; **Kluczajd 2002**, nr kat. 10, s. 27. Za pochodzeniem toruńskim **Flik, Kruszelnicka 1968**, nr kat. 6, s. 36–38. Związków z grafiką L. 152 Mistrza E.S. doszukał się **Woźniński (Woźniński 1996, s. 282–283; Woźniński 2021, s. 15); Kierkus-Prus 1997, s. 162: przypomina figurę Marii ze zbiorów BNM; Woźniński 2021, s. 15 – smukłe proporcje, wdzięk, taneczny krok, gęste loki okalające twarz kojarzą się ze stylistyką prac Erasmusa Grassera – podobieństwa można doszukać się u jednego z aniołów w Piecie Anielskiej z DMF (il. 351).**

¹¹⁷⁵ **Kruszelnicka (Aniol); Kruszelnicka 1973c**, s. 9; podobnie **Dorawa 1972**, s. 418.

¹¹⁷⁶ **Kruszelnicka 1967**, s. 135. Co podważała **Kierkus-Prus (Kierkus-Prus 1997, s. 161–163).**

¹¹⁷⁷ **Kierkus-Prus 1997**, s. 162: konwencjonalność utrudnia ocenę, pewnie miejscowy warsztat pod wpływem południowoniemieckim; odosobnione dzieło przed działalnością warsztatu św. Wolfganga, ale odrębność spowodowana może być szczupłością zasobu zabytków.



92–1. Rzeźby z zakrystii (Toruń, fara staromiejska), fot. b.a. 1911 ze zbiorów Książnicy Kopernikańskiej w Toruniu, Teka 6/7



92–2. Wnętrze sali podczas wystawy Polskiej Sztuki Gotyckiej w MNW – fragment, fot. ze zbioru **AMNW**, **AOTD**, sygn. S 10/46, il. 8



92–3. Anioł (Toruń, fara staromiejska, ob. MOT), fot. 1935 r. lub wcześniej zbiorów Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte - Bildarchiv Foto Marburg, nr fm189261; ta sama fotografia u Walicki 1935a, il. 38



92-4. Anioł (Toruń, fara staromiejska, ob. MOT) – przed zabezpieczeniem, fot. J. Mesuse 1952, ze zbiorów MOT, A.2671



92-5. Anioł (Toruń, fara staromiejska, ob. MOT) – przed zabezpieczeniem, fot. J. Mesuse 1952, ze zbiorów MOT, A.2672



92-6. Anioł (Toruń, fara staromiejska, ob. MOT), fot. A. Jarmołowicz 1961, ze zbiorów MOT, A.4311



92-7. Anioł (Toruń, fara staromiejska, ob. MOT), fot. A. Jarmołowicz 1963, ze zbiorów MOT, A.4955



92-8. Anioł (Toruń, fara staromiejska, ob. MOT), fot. A. Ciechanowski za **Popek 1966**, il. 23



92-9. Anioł (Toruń, fara staromiejska, ob. MOT), fot. A. Jarmołowicz 1967, ze zbiorów MOT, A.7408



92-10. Anioł (Toruń, fara staromiejska, ob. MOT), fot. Z. Smoliński 1994, ze zbiorów MOT, kl. 27601



92–11. Anioł (Toruń, fara staromiejska, ob. MOT), fot. W. Binnebesel 2020

Madonna z Dzieciątkiem, warsztat elbląski (?), ok. 1520 r.**Wymiary:** wys. 70 cm¹¹⁷⁸**Lokalizacja:** Obiekt zaginiony**Technika wykonania:** Rzeźba drewniana, pełnoplastyczna. Wykonana w jednym kawałku drewna.

Opis

Maria ukazana jako młodzieńca, ukoronowana niewiasta, o idealizowanej urodzie, długich włosach, z Dzieciątkiem. Proporcje ciała zaburzone – korpus o szerokich ramionach, krótki, głowa duża osadzona na wąskiej, wyciągniętej szyi, lewa widoczna ręka o zbyt krótkim przedramieniu. Posadowiona na okrągłej, obłej plincie. Odziana w długą, luźną suknię o długich rękawach. Dekolt okrągły. W osi sukni pionowy, plastyczny pas. Na prawe ramię i plecy narzucony płaszcz. Na głowie niski diadem.

Upozowana frontalnie w lekkim esowatym kontrapoście – lewa noga zgięta w kolanie balansująca. Prawa poła zakrywa prawe ramię i opada wykładając się na plincie. Lewa poła odsłaniająca całą lewą rękę przerzucona na prawą stronę, gdzie kraniec trzymany przez Dzieciątko, z okazałym jęzorem i małżowiną w dolnej partii. Przed sobą, oburącz prezentuje nagie, ruchliwe Dzieciątko leżące z podniesioną główką po prawej stronie Madonny. Korpus, główka i zgięte w kolanach nóżki ukazane frontalnie, wyciągnięte rączki zwrócone ku dołowi obejmują kraniec lewej poły płaszcza.

Fałdy plastyczne, głębokie, łamane ostro, o wąskich grzbietach. Twarz Marii pociągła, o szerokim, wypukłym, prostokątnym czole. Oczy drobne, osadzone blisko siebie, o jakby napuchniętych powiekach, pomiędzy którymi szczeliny o wykroju wrzecionowatym. Nos krótki, osadzony dość wysoko. Usta drobne, dość wysoko. Podbródek podwójny. Żuchwa wąska. Włosy falowane, opadające na plecy okalając ramiona. Opracowane głębokimi, dość szerokimi meandrującymi nacięciami. Twarz Dzieciątka okrągła, pucułowata, o drobnych, osadzonych szeroko oczach, krótkim nosie i dużych ustach. Włosy krótkie, rozrzeźbione w krótkie, plastyczne kędziorki.

Stan zachowania

Na ile pozwala archiwalna fotografia (**il.**)¹¹⁷⁹ zły – widoczne liczne uszkodzenia mechaniczne – pionowe, głębokie pęknięcie w osi plinty, uszkodzenie korony Madonny, polichromia na większości powierzchni zachowana punktowo.

¹¹⁷⁸ AADDT, ABKT, sygn. 615, k. 106 r (brak paginacji).

¹¹⁷⁹ Zaznaczyć należy, że nie ma całkowitej pewności, że rzeźba uwieczniona na fotografii przedstawia rzeźbę odnotowaną w źródłach.

Proweniencja / Historia zabytku

Pochodzenie nieznane. Rzeźba odnotowana po raz pierwszy w farze staromiejskiej w 1941 roku. W zbiorach AADDT zachowała się notatka Ericha Volmara z 28 II 1941 r. informująca, że drewniana rzeźba Madonny o wysokości 70 cm została przewieziona do Gdańska w celu poddania jej pracom restauratorskim¹¹⁸⁰. Wydaje się, że rzeźba nie powróciła do Torunia. W wykazie wywiezionych z fary przez Niemców zabytków znajduje się dopisek informujący, że mała rzeźba Madonny datowana na ok. 1500 r. miała zostać przetransportowana z pracowni konserwatorskiej do kościoła w Steblewie (k. Tczewa) dnia 11 X 1943 roku¹¹⁸¹. Dalsze losy zabytku pozostają nieznane.

W zbiorach MOT znajduje się fotografia bliżej nieznanej rzeźby Madonny z Dzieciątkiem, która znajdować się miała w bliżej nieokreślonym miejscu w Toruniu (**il.**). Zdjęcie wykonane zostało przed lub podczas II wojny światowej przez Ziołkowskiego. Nie ma jednak pewności, czy uwieczniony zabytek jest tożsamy z odnotowanym w źródłach.

Datowanie i atrybucja

Obiekt niepublikowany.

Analiza stylistyczna znacząco utrudniona przez brak zachowania zabytku. Na ile pozwala archiwalna fotografia, rzeźba reprezentowała wysoką rangę artystyczną o oryginalnym motywie leżącego Dzieciątka trzymającego kraniec poły płaszcza. Pewną analogię dla charakterystycznie opracowanej lewej poły płaszcza z małżowiną stanowi rzeźba św. Szymona z toruńskiego tryptyku. Wydaje się jednak, że bliższe są analogie zewnętrzne, widoczne wśród dzieł gdańskich – np. rzeźba św. Grzegorza z kościoła św. Katarzyny (ob. MNG) (**il. 499**). Bliższe wydają się jednak dzieła elbląskie – pod kątem upozowania, ukształtowania draperii oraz opracowani twarzy. Zbliżony wygląd fałd oraz nieco trójkątny kształt twarzy o szerokim czole, opracowanie kręconych włosów oraz dość oryginalne upozowanie ruchliwego Dzieciątka – jako pewne analogie wskazać można m.in. rzeźbę Madonny z Dzieciątkiem z miejscowości Veliuona na Litwie (**il. 527**) oraz ze zbiorów MNG (**il. 548**), figury św. niewiast z Babiaka (**il. 549–550**).

Źródła archiwalne:

AADDT, ABKT, sygn. 615, k. 106 r (brak paginacji); AADDT, ABKT, sygn. 615, k. 129 r.

Bibliografia:

Brak.

¹¹⁸⁰ AADDT, ABKT, sygn. 615, k. 106 r (brak paginacji): „Eine Madonna – Holz figur – 70 cm hoch zur Restaurierung nach Danzig genommen”.

¹¹⁸¹ AADDT, ABKT, sygn. 615, k. 129 r: „11.10.43. Kl. Madonnenfigur um 1500. Aus der Restaurierungswerkstatt d. Landesamtes f. Denkmalpflege überführt – nach: Stueblau Kt. Kirche”.



93-1. Madonna z Dzieciątkiem (Toruń), fot. Ziolkowski ze zbiorów MOT sygn. A. 1559

Krucyfiks, nieznan warsztat z terenu Prus Książęcych (?), k. XV w.

Wymiary: 210 × 60 × 35 cm

Lokalizacja: Kościół par. pw. św. Jakuba Apostoła w Toruniu – na północnej ścianie prezbiterium

Technika wykonania: Rzeźba pełnoplastyczna, opracowana z wszystkich stron. Wykonana z wielu kawałków drewna, przeklejona płótnem o zróżnicowanej grubości i splotach¹¹⁸². Z płótna formowane również elementy korony cierniowej¹¹⁸³. Grunt kredowo-klejowy o grubej warstwie (cieńsza jedynie na twarzy), przeklejony jeszcze jedną warstwą płótna¹¹⁸⁴. Pierwotnie „ciało miało ciepły jasnoróżowy kolor, włosy były brązowe, korona cierniowa zielona, a liczne ślady krwi były czerwone i ciemnoczerwone. Perizonium było błękitne, a na jego brzeg – dolna krawędź – naklejono cienki pasek tkaniny nierozpoznanego obecnie koloru”¹¹⁸⁵. Drewno i polichromia nie były badane.

Opis

Zbawiciel ukazany jako brodaty, długowłosy mężczyzna o szczupłej budowie ciała, rozpięty na krzyżu łacińskim. Sztywno wyprostowany, przylegający do pionowej belki korpus zawieszony na naprężonych, wyprostowanych nieznacznie wzniesionych ramionach. Układ postaci statyczny. Oś figury odbiega od tej wyznaczonej przez pionową belkę krzyża – rzeźba krzywo osadzona – jest nieznacznie obrócona – prawa ręka zbyt wysoko, nogi przesunięte zbyt w prawo. Proporcje ciała zaburzone – głowa drobna, tors nadmiernie wyciągnięty. Na biodrach wąskie białe perizonium. Jedna poła wywinięta od góry na prawym biodrze; druga przewiązana w osi, wychodząca od góry i padająca między nogami w pół uda. Na głowie wysoka, zielonkawa korona cierniowa o potrójnym, regularnym splocie. Palce niezachowane. Usta otwarte, ukazujące zęby. Oczy przymknięte – szczelina między powiekami o wykroju sierpowatym, opadające na zewnątrz. Nogi ułożone diagonalnie, skierowane do wewnątrz, lekko ugięte; stopy skierowane do wewnątrz, z prawą na wierzchu. Włosy brązowe, opadające na ramiona w dwóch zwartych blokach. Włosy i krótka broda o jednym szpicu rozrzeźbione powierzchniami meandrującymi nacięciami o dużym zagęszczeniu i dokładności. Twarz pociągła, wychudzona, o masywnym nosie. Silnie zaznaczone zmarszczki mimiczne u nasady brwi. Widoczna dążność do oddania szczegółów anatomicznych – zapadnięty brzuch z widocznymi mięśniami uwidacznia dolny obrys kosza klatki piersiowej, sutki plastyczne.

Stan zachowania

Dobry – po konserwacji zachowawczej. Brakuje większej części palców u rąk, a drobniejsze ubytki występują też w partiach palców u nóg. Zauważalne jest pęknięcie, biegnące z przodu przez środek tułowia oraz liczne, a miejscami także głębokie przetarcia warstw

¹¹⁸² Bystron-Kwiatkowska 2023, s. 277–278.

¹¹⁸³ Tamże, s. 278.

¹¹⁸⁴ Tamże, s. 278–280.

¹¹⁸⁵ Tamże, s. 280.

malarskich, tak znaczne, że nie zachowała się pierwsza warstwa polichromii i zniszczeniu uległy warstwy ewentualnych kolejnych przemalowań. Ponadto liczne są drobne otwory – ślady pozostałe po żerowaniu owadów.

- Schyłek średniowiecza – odmalowanie włosów, korony cierniowej, śladów krwi¹¹⁸⁶.
- Schyłek średniowiecza/nowożytność – odmalowanie rzeźby, powtarzające pierwotną kolorystykę¹¹⁸⁷.
- Ok. 1732–1733 r. (?) – przemalowanie rzeźby bez uzupełnień. Ciało pokryła gruba warstwa białej, gęstej farby („złej jakości”), włosy pomalowano czarną, farbą wodnistą, ślady krwi farbą czerwono-pomarańczową, zniekształcając odbiór dzieła¹¹⁸⁸.
- 2015 r. – przed pracami konserwatorskimi odnotowano: „twarde miseczki widoczne są szczególnie na nogach Chrystusa. Tam też zachowały się nieliczne szczątki warstwy malarskiej”. Najwięcej oryginalnej polichromii zachowało się w partiach górnych – „na koronie cierniowej, na czole Chrystusa i na włosach”. Na pozostałych częściach „zmyty grunt odsłaniał płótno i gołe drewno”. Odnotowano ubytki: lewa stopa uszkodzona, „u prawej dłoni brakuje pięciu palców, u lewej – czterech”¹¹⁸⁹. Rzeźba zaatakowana przez drewnojady¹¹⁹⁰.
- 2015 r. – prace konserwatorskie (Anna Bystron-Kwiatkowska, Toruń) – usunięcie grubej warstwy zabrudzeń i przemalowań; konserwacja zachowawcza, bez rekonstrukcji ubytków partii rzeźbiarskich i malarskich; dodanie nowego krzyża (brak dokumentacji)¹¹⁹¹.

Proweniencja / Historia zabytku

Pochodzenie rzeźby nie jest znane. Według Raczkowskich rzeźba ta stanowić ma pozostałość późnogotyckiej grupy tęczowej – na przełomie XV i XVI stulecia, w kościołach „św. Mikołaja, Wniebowzięcia NMP oraz św. Jakuba” „zawisły nowe krucyfiksy tęczowe”¹¹⁹². Podobnego zdania – upatrując w nowomiejskiej farze pierwotnego miejsca funkcjonowania zabytku – były Błażejewska i Pilecka¹¹⁹³. Podważył to Waszak, argumentując, że niewielkie rozmiary („o wielkości nieco mniejszej niż naturalne wymiary człowieka”¹¹⁹⁴) wskazują, że pochodzenie z belki tęczowej tak wysokiego kościoła jest mało prawdopodobne¹¹⁹⁵. Argument ten uznać trzeba za chybiony – rzeźba ma bowiem 210 cm wysokości. Nie można jednak w żaden sposób potwierdzić świętojakubskiej proveniencji zabytku. Według ustaleń Bystron-Kwiatkowskiej, figura początkowo funkcjonowała we wnętrzu¹¹⁹⁶, jednak zdaniem konserwatorski jeszcze w średniowieczu była narażona na znaczne ilości wody – niszczące polichromię¹¹⁹⁷. Najprawdopodobniej eksponowana była wówczas przez dłuższy czas na zewnątrz, z niewielkim daszkiem, chroniącym głowę – z najlepiej zachowanymi warstwami

¹¹⁸⁶ Bystron-Kwiatkowska 2023, s. 281.

¹¹⁸⁷ Tamże, s. 281–282.

¹¹⁸⁸ Tamże, s. 283.

¹¹⁸⁹ Tamże, s. 282–283.

¹¹⁹⁰ Tamże, s. 286.

¹¹⁹¹ Tamże.

¹¹⁹² Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023a, s. 12.

¹¹⁹³ Błażejewska, Pilecka 2009, s. 181.

¹¹⁹⁴ Waszak 2023, s. 259.

¹¹⁹⁵ Tamże, s. 265.

¹¹⁹⁶ Bystron-Kwiatkowska 2023, s. 280–281.

¹¹⁹⁷ Tamże, s. 281–282.

pierwotnej polichromii¹¹⁹⁸. Miejsce funkcjonowania rzeźba zmieniła ok. 1732–1733 r.¹¹⁹⁹ kiedy to zapewne została odmalowana i umieszczona po wschodniej stronie barokowego łuku tęczowego. Odnotowana w kościele w tym miejscu po raz pierwszy w l. 30. XX wieku¹²⁰⁰. Zdjęta w 2015 r. i po pracach konserwatorskich umieszczona na obecnym miejscu.

Datowanie i atrybucja

Datowany przez Waszaka na ok. drugiej dekady XVI w., zaś przez Binnebesela na k. XV stulecia¹²⁰¹. Wiązana przeważnie luźno z tzw. warsztatem św. Wolfganga¹²⁰², podważył to Woziński, uznając rzeźbę prezentującą „bardzo przeciętny poziom artystyczny”¹²⁰³. Waszak uznał zabytek za możliwy import, wskazując jednak na toruńskie analogie w pracowaniu włosów i zarostu, a dalej wykazując przykłady rzeźb poststvoszowskich z terenu Małopolski¹²⁰⁴.

Przywołane przez Waszaka analogie toruńskie, te z warsztatu Stwosza oraz wyroby małopolskie uznać trzeba z całkowicie nie trafione. Dzieło jest na gruncie toruńskim jest odosobnione, mogło być sprowadzone z zewnątrz lub stanowi dzieło lokalnego warsztatu, po którym nie pozostały inne artefakty. Pewną analogią dla opracowania twarzy Chrystusa, jego włosów, zarostu oraz charakterystycznej chromy wysokiej korony cierniowej, którą udało się znaleźć jest niezachowana rzeźba Ukrzyżowanego z kościoła w Iławce Pruskiej (ob. Bagrationowsk) oraz bardzo mu bliski z Pasymia – dzieła nieznanego warsztatu aktywnego zapewne na terenie Prus Książęcych (il. 576–578). Zbliżone są zarówno cechy ogólne, jak sposób ukazania sztywno rozpiętej postaci Chrystusa o niemal horyzontalnie naprężonych ramionach, oraz szereg cech szczegółowych – ukształtowanie korony cierniowej, włosów, zarostu¹²⁰⁵, mimika twarzy oraz cechy anatomiczne – ostrołuczny wykrój kosza klatki piersiowej, z wyraźnie podkreślonymi rzeźbiarsko guzowatymi zakończeniami żeber, płaskimi mięśniami piersiowymi, plastycznie opracowanymi sutkami oraz snycersko wykonaną głęboką, i stosunkową dużą raną w boku.

Źródła archiwalne:

APB, UWP, sygn. 26799, s. 20; **ADP, WBCh**, sygn. 104, Toruń – parafia świętojakubska, s. 1.

¹¹⁹⁸ **Bystron-Kwiatkowska 2023**, s. 282.

¹¹⁹⁹ O łuku tęczowym **Wardzyńska 2010**, s. 344–345.

¹²⁰⁰ **APB, UWP**, sygn. 26799, s. 20: [o belce tęczowej] „od prezb. przybita również postać Ukrzyżowanego, prawdopodob. gotycka”. Pomijają ją inwentarze kościelne z l. 1865–1916 (**AADDT, PŚJT**, sygn. 426, [s.3] nr 46: „Kalvarienberg mit Kruzifix u. 10 Figuren”; sygn. 427, [s.3] nr 46; sygn. 428, s. 48 nr 46; sygn. 429, s. 4, nr 46; sygn. 438, Inventarium der katholischen Pfarr -kirche zu st. Jakob in Thorn im dekanate Thorn fuer das Jahre 1909–1911, od s. 9 poszytu, s. 4 (paginacja niezależna), nr 12; s. 8 nr 1; sygn. 439, s. 3 nr 12; sygn. 433, s. 3, nr 12; sygn. 432, s. 3, nr 12; sygn. 441, s. 36, nr 12). Pojawiają się jedynie enigmatyczne wzmianki o 4 dużych krucyfikсах z rzeźbą Chrystusa (sygn. 429, s. 8 nr 133: „Kreuze, grosse mit Christus Figuren 4”; sygn. 439, s. 7 nr 1; sygn. 441, s. 40, nr 1).

¹²⁰¹ **Binnebesel 2023 (Toruń – Krzyż)**

¹²⁰² **Krantz-Domasłowska, Domasłowski 2001**, s. 84; **Błażejewska, Pilecka 2009**, s. 181: być może związany z działalnością Mistrza ołtarza św. Wolfganga – uformowanie perizonium oraz „nieco ciężka budowa korpusu”; **Binnebesel 2023 (Toruń – Krzyż)**.

¹²⁰³ **Woziński 2021**, s. 21–22: „w [...] formie doszukać się można jedynie śladowych związków z toruńskim warsztatem. Zaliczyć je zatem można co najwyżej do sfery recepcji wypracowanego przezeń stylu”.

¹²⁰⁴ **Waszak 2023**, s. 266–270: Ekspresja i typ bliskie krucyfiksowi z Blaubeuren. Perizonium analogie ma w Małopolsce, rzeźba post-stvoszowska (np. z Raławic Olkuskich i Proszowic, ale najbliższy z Włoszczowej).

¹²⁰⁵ Oddziaływanie rzeźby z Pasymia zniekształcone przez wykonane podczas ostatnich prac konserwatorskich rekonstrukcje zarostu.

Bibliografia:

Krantz-Domasłowska, Domasłowski 2001, s. 84; Błażejewska, Pilecka 2009, s. 181; Kluczajd 2009, s. 26. Woiński 2021, s. 21–22; Waszak 2023; Bystroń-Kwiatkowska 2023; Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023a, s. 12, 24; Binnebesel 2023 (Toruń–Krzyż).



94–1. Krucyfiks (kościół św. Jakuba w Toruniu) – przed demontażem, fot. A. Skowroński, za Bystroń-Kwiatkowska 2023, il. 1



94-2. Krucyfiks (kościół św. Jakuba w Toruniu), fot. W. Binnebesel, 2022



94–3. Krucyfiks (kościół św. Jakuba w Toruniu) – zbliżenie, fot. W. Binnebesel, 2022

Chrystus Zmartwychwstały, warsztat toruński (?), ok. 1510 r. (?)**Wymiary:** 60 × 21 × 15 cm (bez chorągwi)**Lokalizacja:** Kościół par. pw. św. Jakuba Apostoła w Toruniu – przechowywany na plebanii**Technika wykonania:** Rzeźba snycerska, wykonana zapewne z drewna lipowego. Jest dziełem pełnoplastycznym, opracowanym z czterech stron, przeznaczona do oglądu frontalnego. Warstwy technologiczne polichromii i złoceń nieprzebadane.

Opis

Chrystus ukazany jako dojrzały, brodaty mężczyzna z długimi włosami. Proporcje ciała zaburzone – głowa duża, nogi patykowane, stopy drobne. Posadowiony na ośmiobocznej, ciemnobrązowej plincie z profilem. Poniżej, najpewniej wtórny również ośmioboczny postument. Odziany w białe, krótkie perisonium; na ramiona narzucony luźny, sięgający kostek, złożony płaszcz z czerwonym podbiciem, spięty na piersi czwórlistną zaponą. Jego krawędzie wykończone czerwoną bortą o wykroju półkolistych ząbków.

Upozowany frontalnie, prosto, na rozstawionych nogach – z prawą nieznacznie wysuniętą. Prawą, odstawioną od korpusu, zgiętą w łokciu ręka podniesioną na wysokość ust błogosławi. Lewa, z łokciem przyciśniętym do boku, wyciągnięta do przodu; w dłoni chorągiew zakończona dużym krzyżem (wtórna). Prawa poła płaszcza przerzucona na lewą stronę – tam przyciśnięta pod przedramieniem; niżej opada podszewka na wierzch i kończy się skierowanym w lewo jęzorem. Pod prawym łokciem powstaje płytka niecka.

Fałdy łamane ostro, o szerokich, obłych grzbietach. Włosy falowane, brązowe, opadają na ramiona. Pośrodku przedziałek. Ich powierzchnia opracowana meandrującymi nacięciami. Broda krótka, o dwóch szpicach. Twarz pociągła, o wysokim czole, blisko osadzonych, mocno podkreślonych oczach o migdałowatym wykroju. Na dłoniach, stopach oraz prawym boku widoczne ślady po Męce – opracowane rzeźbiarsko i wykończone polichromią.

Stan zachowania

Dobry – po pracach konserwatorskich; odbiór utrudniony przez wyglądająco mało autentycznie złocenia i polichromie.

- L. 80. XX w. – prace konserwatorskie¹²⁰⁶ o nieznanym zakresie (brak dokumentacji). Niewykluczone, że wówczas usunięto nimb otaczający głowę Chrystusa i wykonano nową chorągiew.
- XXI w. (?) – prace konserwatorskie o nieznanym zakresie (brak dokumentacji) – niewykluczone, że pokryto rzeźbę wówczas nową pozłotą.

¹²⁰⁶ Krantz-Domasłowska, Domasłowski 2001, s. 84.

Proweniencja / Historia zabytku

Pochodzenie nieznane. Zdaniem Krantz-Domasłowskiej i Domasłowskiego „w latach osiemdziesiątych [XX w.] odkryto i poddano konserwacji”¹²⁰⁷, jednak rzeźba została uchwycona na fotografii już w 1972 roku (il. 95–1). Inwentarze nowomiejskiej fary z l. 1869–1916 r. wzmiankują bliżej nieznaną „Auferstehungs Figur 1”¹²⁰⁸. Nie można wykluczyć zarówno, że rzeźba przeznaczona była pierwotnie do kościoła pw. św. Jakuba, jak i że trafiła tam wtórnie, np. z kościoła dominikanów, który to od 1819 r.¹²⁰⁹ był filią nowomiejskiej parafii¹²¹⁰.

Datowanie i atrybucja

Datowana na 2. poł. XV w.¹²¹¹ oraz pocz. XVI stulecia¹²¹². Jako dzieło toruńskie rozpoznany przez Binnebesela¹²¹³.

Rzeźba dotąd konsekwentnie pomijana w większości opracowań. Niewykluczone, że powstała w Toruniu, nie ma jednak jednoznacznych analogii. Pewną analogię stanowi wykształtowanie krótkiej brody z toruńskiej rzeźby Chrystusa Ubiczowanego oraz figury *Paternitas* ze Świerczynek (**nr kat. 84, 89**).

Źródła archiwalne:

Brak.

Bibliografia:

Krantz-Domasłowska, Domasłowski 2001, s. 84; Błażejewska, Pilecka 2009, s. 181; Binnebesel 2023 (Toruń – Zmartwychwstały 2).

¹²⁰⁷ Krantz-Domasłowska, Domasłowski 2001, s. 84.

¹²⁰⁸ ABKT, PŚJT, sygn. 428, s. 50, nr 149 przekreślone na 150; sygn. 429, s. 8, nr 136; sygn. 438, Inventarium der katholischen Pfarr -kirche zu st. Jakob in Thorn im dekanate Thorn fuer das Jahre 1909–1911, od s. 9 poszytu, s. 8 nr 4 (paginacja niezależna); sygn. 439, s. 7 nr 4; sygn. 433, s. 7, nr 4 (to samo sygn. 432); sygn. 441, s. 41, nr 4.

¹²⁰⁹ Wg. Konopki od 1821 r. (Konopka 2013, s. 173). Najwięcej poddominikańskiego wyposażenia trafiło właśnie do kościoła pw. św. Jakuba, w tym „także różnorodne obrazy, figurki oraz sztandary“ (Konopka 2013, s. 173–175).

¹²¹⁰ Lipska, Rdesińska 2010, s. 293.

¹²¹¹ Krantz-Domasłowska, Domasłowski 2001, s. 84.

¹²¹² Binnebesel 2023 (Toruń – Zmartwychwstały 2).

¹²¹³ Tamże.



95-1. Chrystus Zmartwychwstały (Toruń, kościół św. Jakuba), fot. zbiory
IS Polskiej Akademii Nauk nr 199064, T. Kaźmierski, W. Wolny 1972



95-2. Chrystus Zmartwychwstały (Toruń, kościół św. Jakuba),
fot. W. Binnebesel, 2022

Chrystus Ogrójcowy, warsztat toruński (?), po l. ok. 1507–1508 (?)

Wymiary: figura: 52 × 51 × 21 cm; cokół: 25,5 × 79,5 × 50¹²¹⁴

Lokalizacja: Muzeum Diecezjalne w Toruniu

Technika wykonania: Rzeźba drewniana, pełnoplastyczna, opracowana z wszystkich stron, przeznaczona do oglądu od strony lewego boku Chrystusa. Wykonana w jednym kawałku drewna – osobno opracowana podstawa. Rzeźba gruntowana¹²¹⁵, polichromowana. Drewno i polichromia nie były badane.

Opis

Chrystus ukazany jako dojrzały, brodaty, klęczący mężczyzna z długimi włosami. Upozowany w postawie klęczącej, lewym bokiem do odbiorcy. Postać pochylona do przodu, głowa wzniesiona do góry, ukazana lewym półprofilem, ręce blisko ciała o złożonych do modlitwy. Proporcje ciała mocno zaburzone – głowa duża, ramiona wąskie, dłonie masywne, nogi drobne i krótkie. Posadowiony na wysokim postumencie o owalnym obrysie, którego boki stylizowane na skaliste wzgórze. W osi postumentu, na ścianie okrągłe wgłębienie, pierw. służące najpewniej jako *reservaculum* relikwiowe. Odziany w długą, obszerną czerwoną szatę o długich i luźnych rękawach, która wyklada się na postumencie. Dolna krawędź szaty odsłania lewą, bosą stopę. Fałdy o stosunkowo wąskich, plastycznych, obłych grzbietach, łamane miękko. Włosy ciemnobrązowe, proste, z przedziałkiem po środku, opadające na plecy czterema falowanymi pasmami na których widoczne drobne wolutki. Opracowane prostymi oraz meandrującymi, regularnymi nacięciami, raczej płytkimi. Broda krótka, z zarysowanym podziałem na dwa szpice – w osi widoczne dwie wolutki. Powierzchnia zarostu mało rozrzeźbiona – widoczne jedynie płytkie, wąskie nacięcia układające się w meandrujące i wolutowe pasma. Twarz pociągła, o nieco karykaturalnym wyrazie cierpienia. Czoło niskie, z płytko i schematycznie zaznaczonymi zmarszczkami mimicznymi. Brwi ciemne, masywne, nos długi, wąski, prosty. Oczy o lekko przymkniętych powiekach, pomiędzy którymi wykrój wrzecionowaty. Przy oczach i nosie płytkie, schematyczne zmarszczki mimiczne. Uszy odstające, osadzone nisko. Usta rozchylone, z rzeźbiarsko opracowanym górnym rzędem zębów.

Stan zachowania

Ogólnie dobry – widoczne przemalowania; polichromia miejscami wytarta do gruntu, spękana, widoczne odpryski. Na krawędzi cokołu widoczne drobne uszkodzenia mechaniczne. Drewno miejscami spękane.

¹²¹⁴ Co dość dziwne, Clasen podaje, że rzeźba ma około ¾ naturalnej wysokości (Clasen 1974, 214 – „etwa dreiviertel Lebensgröße”).

¹²¹⁵ Według Walickiego z wykorzystaniem płótna (Walicki 1935a, nr kat. 29, s. 21).

- W 1933 r. Chmarzyński stwierdził, że polichromia jest „nowoczesna”¹²¹⁶.
- W 1935 r. określona jako: „całkowicie przemalowana. Ślady dawnego podkładu kredowego na płótnie”¹²¹⁷.
- W 1939 r. stan określony jako dobry, a polichromia określona jako nowsza¹²¹⁸.
- W niedatowanym opisie zabytków Torunia wykonanym w l. 30. XX w. odnotowano „polichromja nowoczesna”¹²¹⁹.
- W 1974 r. Clasen odnotował nowszą polichromię¹²²⁰.
- W 2021 r. odnotowano: „polichromowana na grubym gruncie (ze śladami przemalowań)”, „w stanie dobrym”¹²²¹.

Proweniencja / Historia zabytku

Stanowi późniejszą kopię kamiennej rzeźby Chrystusa, pochodzącej najpewniej z kościoła świętojańskiego. Omawiany zabytek najprawdopodobniej przeznaczony był pierwotnie do dewocyjnej kaplicy ogrójcowej ulokowanej przy zach. elewacji kościoła św. Jakuba w Toruniu, co zasugerował już Chmarzyński¹²²². Według Dobrego, mogła zostać wykonana z fundacji mieszczańskiej¹²²³. Niewykluczone, że rzeźba, jak zasugerował Majoch, była elementem większej kompozycji rzeźbiarskiej¹²²⁴. Jak ustalił Konieczny, opierając się o badania dendrochronologiczne oryginalnej więźby dachowej, budowla została wzniesiona najpewniej w l. 1507–1508¹²²⁵. Ekspozowana była zapewne na drewnianym blacie, którego miejsce montażu na wysokości 1,2–1,3 m znaleziono podczas trwających obecnie (I 2025 r.) prac konserwatorskich kaplicy¹²²⁶. Miała ona być, według Krantz-Domasłowskiej otwarta – zarówno do wnętrza kościoła, jak i na zewnątrz¹²²⁷. Nie jest wiadomym kiedy dewocyjny *usus* kaplicy zanikł. Miało to miejsce zapewne w nowożytności i pamięć funkcji budowli została zapomniana. Fankidejski pod k. XIX w. wspominając kaplicę ogrójcową uznaje ją za budowlę niezachowaną, pierwotnie wolnostojącą na cmentarzu¹²²⁸.

Według niektórych badaczy rzeźba miała zostać wykonana dla fary staromiejskiej i dopiero później przeniesiona do kościoła św. Jakuba¹²²⁹. Podstawą takiego twierdzenia jest wzmianka zawarta w wizytacji przeprowadzonej przez kanonika Strzesza, który opisał w ob. niezachowanej kaplicy ogrójcowej przy kościele świętojańskim wizerunek klęczącego Chrystusa z otworem na relikwie włosów Pana Jezusa¹²³⁰ – odpowiadające temu opisowi

¹²¹⁶ Chmarzyński 1933, nr 52.

¹²¹⁷ Walicki 1935a, nr kat. 29, s. 21.

¹²¹⁸ Clasen 1939a, nr kat. 592, s. 351: „Gut erhalten. Neuere Bemalung”.

¹²¹⁹ APB, UWP, sygn. 26799, s. 20.

¹²²⁰ Clasen 1974, s. 214 – „Neuere Bemalung”.

¹²²¹ Jakubek-Raczkowska 2021.

¹²²² Chmarzyński 1933, nr 52.

¹²²³ Dobry 1993, s. 119.

¹²²⁴ Majoch 2010b.

¹²²⁵ Konieczny 2010, s. 113.

¹²²⁶ Więclawski 2024. Podczas prac odkryto polichromie ściennie (zapewne XV/XVI w.) o tematyce pasyjnej.

¹²²⁷ Krantz-Domasłowska, Domasłowski 2001, s. 49. Czego słabe przesłanki podważa Konieczny (Konieczny 2010, s. 115).

¹²²⁸ Fankidejski 1880b, s. 39.

¹²²⁹ Jako pierwszy na ten temat Clasen (Clasen 1939a, s. 176).

¹²³⁰ „Forinsecus ad ingressum aquilonaris portae ad laevam capella parva et restricta. Ubi ara altaris, dalmatico marmore constrata, nuda et spoliata. Ad parietem dextrorsum una Christi orantis in horto statua, prolixi habitus et staturae. Ad laciniam vestis exesa minuscula scrobs, in qua olim reliquiae capillorum Christi conditae, venerationi

reservaculum zachowało się w cokole omawianej rzeźby. Według Woźniaka kamienna rzeźba miała zostać przewieziona do Malborka ok. 1411 r., co spowodowało konieczność wykonania kopii¹²³¹.

Rzeźba odnotowana dopiero w 1933 r. w kruchcie¹²³², gdzie umieszczona była zapewne w jednej z nisz (il.). W 1935 r. eksponowana na wystawie *Polska sztuka gotycka* w Warszawie (il.). Walicki podaje, że rzeźba przechowywana miała być wówczas w Muzeum Miejskim¹²³³. W 1972 r. wzmiankowana na plebanii¹²³⁴, skąd w 1989 r. przeniesiona do zbiorów MDP¹²³⁵. W 1993 r. eksponowana na wystawie *Ars Sacta...* (MOT)¹²³⁶. W 2014 r. przekazana do MDT¹²³⁷. Na przełomie 2020 i 2021 r. eksponowana na wystawie *Bilde von Prage...* (MZM)¹²³⁸.

Datowanie i atrybucja

Rzeźba datowana różnie – na ok. 1400 r.¹²³⁹, pocz. XV w.¹²⁴⁰, po 1400/1411 r. lub później¹²⁴¹, ok. 1410–1415 r.¹²⁴², ok. 1415 r.¹²⁴³, 1. ćw. XV w.¹²⁴⁴, 1. poł. XV w.¹²⁴⁵, później niż poł. XV w.¹²⁴⁶, ok. 1450 r.¹²⁴⁷, ogólnie na XV w.¹²⁴⁸, pocz. XVI w. nie wykluczył Majoch¹²⁴⁹, 1. ćw. XVI w. lub później¹²⁵⁰, Jakubek-Raczkowska uznała, że nie można wykluczyć metryki nowożytnej¹²⁵¹. Błażejewska i Pilecka zwróciły uwagę na „bliski barokowi modelunek rzeźbiarski”¹²⁵². Ostatnio zaś ta druga uznała za dzieło barokowe¹²⁵³. Według Walickiego wykonana w warsztacie miejscowym¹²⁵⁴. Clasen jako pierwszy rozpatrywał rzeźbę jako kopię rzeźby znajdującej się obecnie w Malborku. Badacz powiązał ją z działalnością Mistrza Ukrzyżowania z Chełmży¹²⁵⁵, co podważyła Kalinowska¹²⁵⁶. Jako pierwsi pewną z rezerwą do XV-wiecznej metryki rzeźby podeszli Domasłowscy¹²⁵⁷. Błażejewska i Pilecka uznały figurę

fuerant propositae, sacrum olim aditum et frequens religione concursuque. In praesens feria V. magna missa hic peragitur coram populosa plebe. De fundatione vide infra” **Vis. 1667–1672 [1903]**, s. 210.

¹²³¹ **Woźniak 1993b**, podobnie Majoch (**Majoch 2010b**).

¹²³² **Chmarzyński 1933**, nr 52.

¹²³³ **Walicki 1935a**, nr kat. 29, s. 21.

¹²³⁴ Opis zdjęcia ze zbiorów IS PAN, fot. T. Kaźmierski, W. Wolny 1972, nr 199006.

¹²³⁵ **Ciecholewski 2000**, s. 74; **Majoch 2010a**, s. 240. Według Jakubek-Raczkowskiej od 1992 (**Jakubek-Raczkowska 2021**).

¹²³⁶ **Woźniak 1993b**.

¹²³⁷ **Jakubek-Raczkowska 2021**.

¹²³⁸ **Tamże**.

¹²³⁹ **Chmarzyński 1934**, s. 37; **Walicki 1935a**, nr kat. 29, s. 21;

¹²⁴⁰ **Clasen 1939a**, nr kat. 592, s. 351; **Clasen 1974**, s. 105; **Krantz-Domasłowska, Domasłowski 2001**, s. 86.

¹²⁴¹ **Kluczajd 2009**, s. 26.

¹²⁴² **Woźniak 1993b; Majoch 2010a**, s. 236 – „1410–1415 lub początek XVI w.”.

¹²⁴³ **Majoch 2003**, s. 75.

¹²⁴⁴ **Dobry 1993**, s. 121.

¹²⁴⁵ **Ciecholewski 2000**, s. 74.

¹²⁴⁶ **Błażejewska, Pilecka 2009**, s. 139–140.

¹²⁴⁷ **Chmarzyński 1933**, nr 52.

¹²⁴⁸ **ADP, WBCh**, sygn. 104, Toruń – parafia świętojakubska, s. 1.

¹²⁴⁹ **Majoch 2010a**, s. 236.

¹²⁵⁰ **Jakubek-Raczkowska 2021**.

¹²⁵¹ **Tamże**, s. 64–65.

¹²⁵² **Błażejewska, Pilecka 2009**, s. 139–140.

¹²⁵³ **Więclawski 2024**.

¹²⁵⁴ **Walicki 1935a**, nr kat. 29, s. 21.

¹²⁵⁵ **Clasen 1939a**, s. 176; nr kat. 592, s. 351; **Clasen 1974**, s. 105.

¹²⁵⁶ **Kalinowska 1972**, s. 123, 126–127.

¹²⁵⁷ **Krantz-Domasłowska, Domasłowski 2001**, s. 86 – pocz. XV w., „ale to wymaga badań”.

za dzieło „podrzędnej rangi”, które „nie reprezentuje dobrego poziomu”¹²⁵⁸, co podważyła Jakubek-Raczkowska uznając dzieło za rzeźbę „dobrej klasy”¹²⁵⁹.

Wydaje się, że rzeźba stanowi późnogotycką kopię kamiennej, praskiej rzeźby znajdującej się w toruńskiej farze staromiejskiej. Autor rzeźby świętojakubskiej, próbując powtórzyć układy fałd oraz zmarszczek ponad wiek starszej figury, wyraźnie nie rozumiał jej stylistyki. Wykonanie rzeźby powiązać można z czasem wzniesienia kaplicy ogrójcowej przy nowomiejskimi kościele parafialnym. Jak wynika z badań dendrochronologicznych budowa miała miejsce w l. 1507–1508¹²⁶⁰. Nie można jednak wykluczyć, że figura wykonana została już w nowożytności.

Źródła archiwalne:

APB, UWP, sygn. 26799, s. 20; ADP, WBCh, sygn. 104, Toruń – parafia świętojakubska, s. 1.

Bibliografia:

Chmarzyński 1933, nr 52; Chmarzyński 1934, s. 37; Walicki 1935a, nr kat. 29, s. 21; Clasen 1939a, s. 176; 179–180, 182; nr kat. 592, s. 351; Clasen 1939b, il. 227; Kalinowska 1972, s. 123, 126–127; Clasen 1974, s. 105, il. 207; Dobry 1993, s. 119 – 123, il.; Woźniak 1993b; Ciecholewski 2000, s. 74; Krantz-Domasłowska, Domasłowski 2001, s. 49, 84–86; Majoch 2003, s. 73, 75, 84, il. 6; Dobry 2007, s. 34; Błażejewska, Pilecka 2009, s. 139–140; Kluczajd 2009, s. 26; Błażejewska 2010, s. 182; Konieczny 2010, s. 115; Majoch 2010a, s. 236, 240–242, il. 13; Majoch 2010b; Jakubek-Raczkowska 2011, s. 64–65; Czapska 2013a; Jakubek-Raczkowska 2021; Weniger 2022, s. 163; Czapska, Ratuszna 2022, s. 358, 365; Jakubek-Raczkowska, Ratuszna 2022, s. 442; Więclawski 2024.

¹²⁵⁸ Błażejewska, Pilecka 2009, s. 139–140.

¹²⁵⁹ Jakubek-Raczkowska 2011, s. 64–65.

¹²⁶⁰ Konieczny 2010, s. 113.



96-1. Chrystus Ogrójcowy (Toruń, k. św. Jakuba, ob. MDT), fot. K.H. Clasen, lata międzywojenne, ze zbiorów Instytutu Herdera w Marburgu, nr 97403



96-2. Chrystus Ogrójcowy (Toruń, k. św. Jakuba, ob. MDT), fot. przed 1933, ze zbiorów Instytutu Herdera w Marburgu, nr 97404



96–3. Wnętrze sali podczas wystawy Polskiej Sztuki Gotyckiej w MNW, fot. ze zbioru AMNW, AOTD, sygn. S 10/46, nr 2



96–4. Chrystus Ogrójcowy (Toruń, k. św. Jakuba, ob. MDT), fot. T. Kaźmierski, W. Wolny 1972, ze zbiorów IS PAN, nr 199006



96-4. Chrystus Ogrójcowy (Toruń, k. św. Jakuba, ob. MDT), fot. Z. Smoliński 1993, ze zbiorów MOT kl. 43784



96-5. Chrystus Ogrójcowy (Toruń, k. św. Jakuba, ob. MDT), fot. W. Górski, ze zbiorów Archiwum UMK Spis 17/4



96-6. Chrystus Ogrójcowy (Toruń, k. św. Jakuba, ob. MDT), fot. W. Binnebesel, 2022

**Król (z Pokłonu Trzech Króli), warsztat toruński – tzw. warsztat św. Wolfganga
(pracownia mistrza Stenczela?), ok. 1510 r. (?)**

Wymiary: 210 × 60 × 35 cm

Lokalizacja: Muzeum Okręgowe w Toruniu (nr inw. nr inw. MT/Ad.230/Rz/SN¹²⁶¹)

Technika wykonania: Rzeźba pełnoplastyczna, opracowana z trzech stron, z tyłu drażona. Wykonana z jednego kawałka drewna lipowego. Grunt kredowo-klejowy o grubości 1,5 mm. Miejscami przeklejenia płócienne. Spodnia szata pierwotnie złożona dukatem na czerwonym bolusie, „następnie lakierowana czerwonym werniksem”. Płaszcz pierwotnie również złożony, podbicie pokryte ultramaryną. Kołnierz „ma resztki bieli ołowiowej i ugru”. Turban pierwotnie złożony, nogawice srebrzone na żółtym pulmencie wykończone czerwonym lakierem¹²⁶².

Opis

Ukazany jako długowłosy, brodaty, mężczyzna w średnim wieku. Proporcje ciała zaburzone – głowa duża, wąskie ramiona, dłonie drobne, kolano zbyt nisko. Osadzony na okrągłej, od dołu zwężonej plincie. Odziany w brązowy, przepasany, sięgający połowy uda kaftan. Na wierzch założony ma długi, obszerny, rozpięty płaszcz z rękawami, wykładający się podbiciem z gronostajów na ramionach.

Upozowany frontalnie w wykroku – lewa noga wysunięta, delikatnie zgięta kolanie, noga lewa z tyłu, w osi prawej. Ręce zgięte w łokciach wyciągnięte przed siebie w nieczytelnym przez brak dłoni geście (trzymanie darów?). Prawa poła płaszcza obszerniejsza, przerzucona przez lewe przedramię. Lewa poła płaszcza opada wzdłuż boku. Fały łaman ostro o wąskich grzbietach.

Włosy falowane, ciemnobrązowe, opadające na ramiona, opracowane w dość plastyczne meandrujące pasma. Broda długa, opracowana w rozrzeźbionych, meandrujących pasmach. Wąsy opracowane jedynie częściowo rzeźbiarsko. Twarz pociągła, szczupła, ascetyczna. Czoło niskie, oczy drobne, osadzone głęboko. Nos długi o masywnej nasadzie, usta rozchylone.

Stan zachowania

Zły – rzeźba w znacznej mierze pozbawiona polichromii, złocen i gruntów; silnie przemalowana; liczne uszkodzenia mechaniczne – pęknięcia drewna, brak obu dłoni.

¹²⁶¹ Kruszelnicka (Król).

¹²⁶² Flik, Kruszelnicka 1968, nr kat. 12, s. 45.

- W 1935 r. określony jako: „przemalowana. Ślady pierwotnej polichromji, na podkładzie kredowym, częściowo zabezpieczonym płótnem. Całość zniszczona; m. Inn. Brak lewej dłoni i prawego przedramienia”¹²⁶³.
- W 1968 r. określony jako: „grunt wraz z temperową polichromią zachowane są jedynie w 10%. Na drewnie widoczne ślady po owadach. Liczne spękania na środku, wzdłuż rzeźby; wokół spękań naklejone resztki płótna”. „Brak prawej ręki do łokcia, brak lewej dłoni, brak części buta oraz fałdy pod rękawem. Szata spodnia obecnie brązowa; złożona była dukatem na czerwonym bolusie, a następnie lakierowana czerwonym werniksem, Płaszcz i podszewka pokryte minią pod którą występuje warstwa ultramaryny. Badania wykazały, że pod niebieską farbą są ślady złot dukatowego co świadczy, że autentyczna polichromia była złożona i zapewne lakierowana z podbiciem pokrytym ultramaryną. Gronostajowy kołnierz ma resztki bieli ołowiowej i ugru. Turban na głowie króla jest złożony, a nogawice pomalowane dwukrotnie na cielisty kolor, w autentycznej wersji są srebrzone na żółtym pulmencie, a następnie pociągnięte czerwonym lakierem. Istniejąca jedynie część buta malowana ultramaryną pierwotnie była pokryta czernią żelazową. Twarz o karnacji ciemnej dwukrotnie przemalowana, jest jasno-różowa, a następnie przeciągana ciemniejszymi laserunkami. Istniejące przemalowania ze względu na bardzo słabą przyczepność do gruntu i polichromii nie będą zdejmowane”¹²⁶⁴.

Proweniencja / Historia zabytku

Pochodzenie rzeźby nie jest znane. Uchwytna po raz pierwszy na fotografii z 1887 r. (il. 97–1). Znajdowała się wówczas w kościele św. Jakuba – ustawiona na barokowym filarze umiejscowionym przed łukiem tęczowym od południa (ob. niezachowany). Widoczna jest tam jeszcze w 1930 r. (il. 97–2, 97–3, 97–4). Przed 1935 r. została przekazana jako depozyt do Muzeum Miejskiego w Toruniu¹²⁶⁵. W 1935 r. eksponowana w Warszawie na wystawie *Polska sztuka gotycka*¹²⁶⁶. W 1993 r. eksponowana na wystawie *Ars Sacra* (MOT)¹²⁶⁷. W 2009 r. została wypożyczona na wystawę *Promienie średniowiecza* w Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie¹²⁶⁸.

Pierwotny kontekst funkcjonowania nie jest znany. Rzeźba mogła stanowić element nastawy ołtarzowej – w korpusie, lub co chyba bardziej prawdopodobne z racji na kształt plinty – element zwieńczenia. W nowomiejskiej farze nie funkcjonował ołtarz poświęcony Trzem Królom¹²⁶⁹ – prawdopodobne, że rzeźba trafiła tam wtórnie. Jedynym uchwytnym źródłowo ołtarzem o takim wezwaniu jest ten znajdujący się w farze staromiejskiej¹²⁷⁰. Bardziej prawdopodobne jest jednak trafienie do nowomiejskiej fary już luźnej rzeźby z kościoła i

¹²⁶³ Walicki 1935a, nr kat. 83, s. 29.

¹²⁶⁴ Flik, Kruszelnicka 1968, nr kat. 12, s. 45.

¹²⁶⁵ Kruszelnicka (Król); Według Kroplewskiej-Gajewskiej depozyt parafii świętojańskiej (!) (Kroplewska-Gajewska 2023, s. 78, przypis 69).

¹²⁶⁶ Walicki 1935a, nr kat. 83, s. 29.

¹²⁶⁷ Kruszelnicka 1993, *Król z grupy Pokłonu Trzech Króli*, nr kat. 34, s. 49.

¹²⁶⁸ Król (MONA). Wystawa nie doszła jednak ostatecznie do skutku z racji na pogarszający się stan budynku muzeum (informacja od Marty Siłakowskiej).

¹²⁶⁹ Oliński 2008, s. 207–222; Sumowski 2012, s. 34–35.

¹²⁷⁰ Oliński 2008, s. 196–198; Sumowski 2012, s. 29.

klasztoru dominikanów. Od 1821 r.¹²⁷¹ świątynia po braciach kaznodziejach stała się filią kościoła św. Jakuba¹²⁷² i tam też trafiła większość poddominikańskiego wyposażenia, w tym „także różnorodne obrazy, figurki oraz sztandary”¹²⁷³. W inwentarzach kościoła św. Jakuba z l. 1878–1913 pojawiają się lakoniczne wzmianki o trzech figurach świętych (*Heiligenfiguren* 3)¹²⁷⁴. W l. 1915–1916 liczba rzeźb wzrosła do 5¹²⁷⁵. Nie można jednak wykluczyć, że rzeźba przedstawia np. proroka.

Datowanie i atrybucja

Datowana na k. XV w.¹²⁷⁶, po. 1500 r.¹²⁷⁷ oraz na ok. 1510–1515 roku¹²⁷⁸. Przez Walickiego, z pewną rezerwą, uznana za dzieło toruńskie¹²⁷⁹, podobnie stwierdził Woziński, jednak z zastrzeżeniami¹²⁸⁰. Nie zgodzili się z takim poglądem Popek¹²⁸¹, Wróblewska – uznając ją za dzieło gdańskie¹²⁸² – oraz początkowo Kruszelnicka¹²⁸³, która ostatecznie przyjęła tę atrybucję¹²⁸⁴.

Rzeźba wykazuje szereg toruńskich analogii. Typ pociągłej, szczupłej twarzy jest bardzo podobny jak w przypadku rzeźb Męża Boleści z Braniewa (**nr kat. 4**) i Wągrowca (**nr kat. 105**), Ukrzyżowanego z Brodnicy (**nr kat. 6**), czarnoskórego króla z brzeskiego reliefu (**nr kat. 8**), św. Szymona i Bartłomieja z tryptyku św. Wolfganga (**nr kat. 87**). Zbliżony motyw przerzuconej przez przedramię krawędzi poły płaszcza widoczny jest m.in. w rzeźbie św. Jana Chrzciciela z toruńskiej fary staromiejskiej (**nr kat. 85b**). Sposób drapowania płaszcza przypomina zaś ten z figur tryptyku św. Wolfganga (**nr kat. 87**).

Źródła archiwalne:

Brak.

Bibliografia:

Dobrowolski 1935, s. 215; Walicki 1935a, nr kat. 83, s. 29, il. XXXVIII; Rogoziński 1937, s. 34; Popek 1966, s. 29, il. 22; Kruszelnicka 1968, s. 138; Flik, Kruszelnicka 1968, nr kat. 12, s. 44–45, il. 10; Kruszelnicka (Król); Wróblewska 1972, s. 34–35; Kruszelnicka 1973a, s. 31; Kruszelnicka 1973c, s. 8–9; Kruszelnicka 1993, *Król z grupy Pokłonu Trzech Króli*, nr kat. 34; s. 49, il. 34; Woziński 1996, s. 297; nr kat. 467, s. 634–635,

¹²⁷¹ Zdaniem Lipskiej i Rdesińskiej od 1819 r. (Lipska, Rdesińska 2010, s. 293).

¹²⁷² Konopka 2013, s. 173.

¹²⁷³ Tamże, s. 174, 175.

¹²⁷⁴ ABKT, PŚJT, sygn. 429, s. 10 nr 168; sygn. 438, Inventarium der katholischen Pfarr -kirche zu st. Jakob in Thorn im dekanate Thorn fuer das Jahre 1909–1911, od s. 9 poszytu, s. 10 nr 9 (paginacja niezależna); sygn. 439, s. 9 nr 9; sygn. 433, s. 9 nr 9; sygn. 432 (to samo – dublet).

¹²⁷⁵ ABKT, PŚJT, sygn. 441, s. 42, nr 9 „Heilienfiguren 3” przekreślone na 5 „2 aus Brudersch. Opferg. Angesch”.

¹²⁷⁶ Rogoziński 1937, s. 34.

¹²⁷⁷ Walicki 1935a, nr kat. 83, s. 29; Flik, Kruszelnicka 1968, nr kat. 12, s. 44–45; Kruszelnicka (Król); Kruszelnicka 1973c, s. 8–9; Kruszelnicka 1993, *Król z grupy Pokłonu Trzech Króli*, nr kat. 34, s. 49; Król (MONA).

¹²⁷⁸ Woziński 1996, nr kat. 467, s. 634–635.

¹²⁷⁹ Walicki 1935a, nr kat. 83, s. 29.

¹²⁸⁰ Woziński 1996, s. 297, nr kat. 467, s. 634–635; brak konkretnych analogii; twarz i zarost nieco jak u figury św. Andrzeja z Fromborka.

¹²⁸¹ Popek 1966, s. 29.

¹²⁸² Wróblewska 1972, s. 35; bliskie prace: tryptyk z Rychnowa (il. 579), Bóg Ojciec z Rynu Reszelskiego.

¹²⁸³ Kruszelnicka 1968, s. 138.

¹²⁸⁴ Flik, Kruszelnicka 1968, nr kat. 12, s. 44–45; Kruszelnicka (Król); Kruszelnicka 1993, *Król z grupy Pokłonu Trzech Króli*, nr kat. 34; s. 49.

il. 413–414; Krantz-Domasłowska, Domasłowski 2001, s. 84; Kluczواجد 2009, s. 26; Król (MONA); Kroplewska-Gajewska 2023, s. 78, przypis 69; Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023a, s. 21.



97–1. Widok ku wschodowi (Toruń, kościół św. Jakuba), fot. autor nieznany 1887, ze zbiorów MOT nr A.69



97-2. Widok ku wschodowi (Toruń, kościół św. Jakuba), fot. b.a. ok. 1915 ze zbiorów Książnicy Kopernikańskiej w Toruniu, Teka 7/26



97-3. Widok ku wschodowi (Toruń, kościół św. Jakuba), fot. Poddębski 1930 ze zbiorów IS PAN, nr 24020



97-4. Widok ku wschodowi (Toruń, kościół św. Jakuba), fot. lata międzywojenne (?), ze zbiorów Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte - Bildarchiv Foto Marburg, nr 0 19125



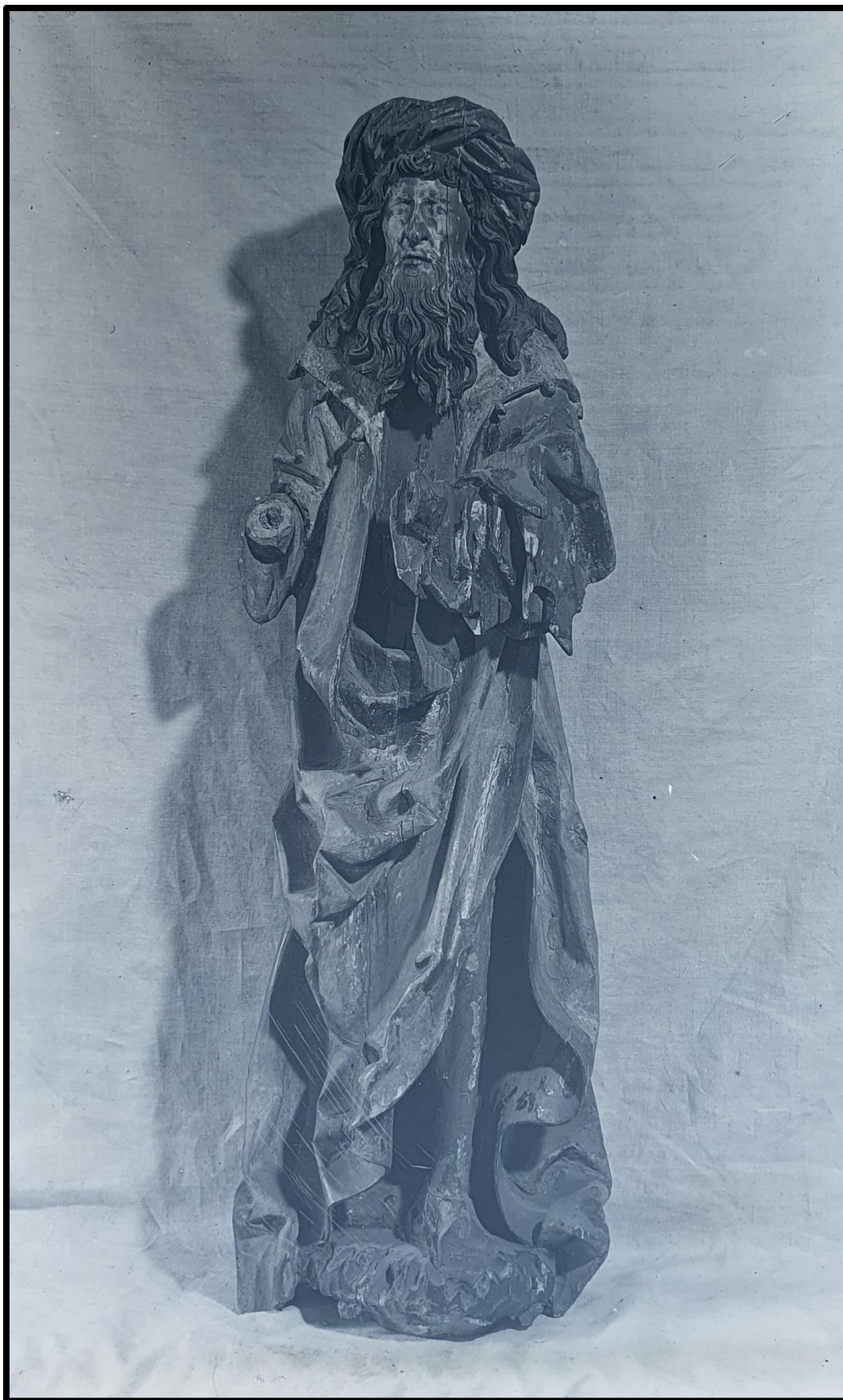
97–5. Król (Kościół św. Jakuba w Toruniu, ob. MOT), fot. C. H. Clasen lata międzywojenne (?), ze zbiorów Bildkatalog Institutu Herdera w Marburgu, sygn. 97388



97-6. Król (Toruń, kościół św. Jakuba), fot. brak autora, l. 30. XX w. (?) ze zbiorów IS PAN, nr 6084



97–7. Wnętrze sali podczas wystawy Polskiej Sztuki Gotyckiej w MNW – fragment, fot. ze zbioru **AMNW**, **AOTD**, sygn. S 10/46, il. 9



97-8. Król (Kościół św. Jakuba w Toruniu, ob. MOT), fot. J. Mesuse 1952 ze zbiorów APT (PP PKZ, nr 1094);
ta sama fotografia ze zbiorów MOT A. 2673



97–9. Król (Kościół św. Jakuba w Toruniu, ob. MOT), fot. A. Jarmołowicz 1967 r., ze zbiorów MOT A.7413



97–10. Król (Kościół św. Jakuba w Toruniu, ob. MOT), fot. A. Ciechanowski za **Popek 1966**, il. 22



97–11. Król (Kościół św. Jakuba w Toruniu, ob. MOT), fot. Z. Smoliński 1994 r., ze zbiorów MOT, kl. 27600



97–12. Król (Kościół św. Jakuba w Toruniu, ob. MOT), fot. . B. Swobodzińska 1998 r., ze zbiorów MOT, kl. 36413



97–13. Król (Kościół św. Jakuba w Toruniu, ob. MOT), fot. W. Binnebesel, 2020

Krucyfiks, warsztat nieznany (import), k. XV w.**Wymiary:** Krzyż 360×210 cm, postać 240×170 cm**Lokalizacja:** Kościół par. pw. Wniebowzięcia NMP i bł. ks. Stefana Wincentego Frelichowskiego w Toruniu – zawieszony w skrajnym, wschodnim prześle nawy głównej, na południowej ścianie dźwigającej empore, tuż obok drzwi prowadzących do nawy północnej**Technika wykonania:** Rzeźba snycerska, wykonana przynajmniej z trzech klocków drewna. Pełnoplastyczna, opracowana z wszystkich stron, do oglądu frontalnego. Polichromowana i złożona. Drewno i warstwy technologiczne nie były badane.

Opis

Chrystus ukazany jako brodaty, długowłosy dojrzały mężczyzna rozpięty na wtórnym krzyżu łańskim z *titulusem* (zapewne oryginalnym). Rozciągnięty, przylegający do pionowej belki. Układ postaci nie do końca pokrywający się z osią krzyża – postać lekko wygięta – biodra odchylone nieco w Jego lewą stronę, głowa opadająca na prawe ramię, ręce mocno rozciągnięte, ułożone diagonalnie. Proporcje postaci zachwiane – postać wydłużona, szczupła, wręcz chuda, o wąskich ramionach. W biodrach wąskie, przylegające złożone perizonium przewiązane w osi, którego jedna poła spływa między udami, uwidaczniając się na wysokości prawego kolana, druga zaś niby podwiana, zawija się przy prawym boku w rozbudowanej, abstrakcyjnej strukturze fałd. Na głowie nałożona wtórna (współczesna) korona cierniowa upleciona z kolczastych gałązek. Usta delikatnie rozchylone, uwidaczniające górny rząd zębów. Oczy przekrwione, niemal całkowicie zamknięte. Nogi ustawione równolegle, z kolanami skierowanymi nieznacznie na zewnątrz, stopy skierowane do wewnątrz, z prawą na wierzchu. Włosy brązowe, proste, lekko rozwiane, sięgające karku. Opracowane powierzchniowo, płytkimi nacięciami. Broda krótka, w dwa szpice, opracowana rzeźbiarsko wraz z wąsami płytkimi, esowatymi nacięciami. Twarz pociągła, wychudzona. Czoło wysokie, z widocznymi żyłami, oczy lekko wyłupiaste, których szczeliny między powiekami o wykroju sierpa księżycy z ramionami skierowanymi do góry. Nos długi, o wąskim grzbiecie i szerokiej nasadzie. Usta nisko. Opracowanie powierzchni rzeźby wykazuje tendencje do szczegółowego oddania detali anatomicznych – zarysowane ścięgna i mięśnie, zarysowany kosz klatki piersiowej o półkolistym obrysie. Na ciele drobne stróżki krwi, rana w boku opracowana rzeźbiarsko.

Stan zachowania

Zły – na powierzchni widoczne zabrudzenia i spękania warstw technologicznych; odbiór utrudniony przez przemalowania na bazie bieli cynkowej, perizonium wtórnie przezłożone z wykorzystaniem szlagmetal.

- 1563 r. – odnowienie krucyfiks (??)¹²⁸⁵.
- Ok. poł. XIX w. przez Wernickiego łuk tęczowy opisany jako przemalowany w całości na biało, z wyjątkiem elementów złożonych – niewykluczone, że również przemalowana była wówczas rzeźba Ukrzyżowanego¹²⁸⁶.
- 1930–1931 r. – prace konserwatorskie – Ignacy Zelek – oraz zdjęcie z łuku tęczowego¹²⁸⁷. Na podstawie fotografii ze zbiorów IS PAN, prawa ręka rzeźby była odłączona (il. 98–1).
- W 1996 r. Birecki określił jako „ogólnie dobry”¹²⁸⁸.
- W 1996 r. Woźniński stwierdził, że nie wiadomo czy polichromia jest pierwotna¹²⁸⁹, a gdzie indziej: „zabrudzenia polichromii, polichromia pierwotna (??)”¹²⁹⁰.

Proweniencja / Historia zabytku

Pierwotne miejsce funkcjonowania krucyfiks nie jest pewne. Po raz pierwszy odnotowany przez Wernickiego¹²⁹¹. Podczas prac konserwatorskich prowadzonych w prezbiterium (1930–1931) został ściągnięty z łuku tęczowego i poddany renowacji. Powieszono go w 1931 r. w obecnym miejscu¹²⁹². Na fotografii ze zbiorów Bildarchiv Foto Marburg widoczne są wota okalające rzeźbę (il. 98–2). Podczas II wojny światowej krucyfiks wywieszono do Bierzysłowa¹²⁹³, skąd planowano go w sierpniu 1944 r. wywieźć na zachód¹²⁹⁴ (il. 98–3).

Tuż po zakończeniu działań wojennych powrócił na dawne miejsce¹²⁹⁵ (il. 98–4, 98–5). W lat 60. XX w. umieszczono pod rzeźbą chrzcielnicę¹²⁹⁶, utrudniając dostęp do wizerunku. Czasowo zapewne ściągnięty, w trakcie prac przy polichromiach ściennych w 1966 roku¹²⁹⁷. W 1971 r. rzeźba była planowana jako potencjalny eksponat na wystawę *Kultura artystyczna...* (MOT, 1973 r.), jednak z racji na charakter dewocyjny zabytku wypożyczenie nie było możliwe¹²⁹⁸. Na fotografii z 1988 r. (il. 98–9) rzeźby nie ma we wnętrzu kościoła – przyczyny pozostają nieznane. W 1993 r. eksponowana na wystawie czasowej *Ars Sacra...* (MOT)¹²⁹⁹.

Niewykluczone, że rzeźba pochodzi z pierwotnej belki tęczowej, przegrody chórowej lub lektorium kościoła franciszkanów¹³⁰⁰, które zostało rozebrane w czasach bernardyńskich.

¹²⁸⁵ Chmarzyński 1934 [2014], s. 85, przypis 125.

¹²⁸⁶ APT, AMT II, sygn. X 25, s. 267: „Das Ganze ist weissangessrichen mit Ausnahme der Kapitaeln die man vergoldet gelassen hat”.

¹²⁸⁷ Prezbiterium NMP 1931; Chmarzyński 1933, s. XVI, il. 59–60; Tajchman 2005, s. 444.

¹²⁸⁸ Birecki 1996 (Toruń – Krzyż).

¹²⁸⁹ Woźniński 1996, s. 306–307.

¹²⁹⁰ Woźniński 1996, nr kat. 469, s. 635–636.

¹²⁹¹ APT, AMT II, sygn. X 25, s. 267: „Auf der hoechsten Stelle steht ein Kreuz mit dem Gekreuzigten zu dessen Seiten 9 Statuen stehen”.

¹²⁹² APB, UWP, sygn. 26799, s. 3. Miejsce gotyckiej rzeźby zastąpiło dzieło Zelka; Chmarzyński 1933: s. XVI, il. 59–60; Knothe 1934, s. 76. Według Woźnińskiego, krucyfiks do 1931 r. wisiał na belce tęczowej (Woźniński 2005b, s. 203). Według Nawrockiego, na łuku tęczowym znajdował się do 1936 r. (Nawrocki 2006, s. 36).

¹²⁹³ ADP, AKD, sygn. 16, k. 217r.

¹²⁹⁴ Walanus.

¹²⁹⁵ ADP, AKD, sygn. 16, k. 217r.

¹²⁹⁶ Tajchman 2005, s. 445.

¹²⁹⁷ Tamże.

¹²⁹⁸ AWDI, sygn. 1973/2, Protokół z konferencji uzgadniającej w sprawie wypożyczeń eksponatów na wystawę czasową pt. „Kultura artystyczna Ziemi Chełmińskiej w czasach M. Kopernika”, odbytej w dniu 4 maja 1971 r., s. 6.

¹²⁹⁹ Kluczwajd 1993, nr kat. 46, s. 53.

¹³⁰⁰ Co proponowali m.in. Kruszelnicka 1973a, s. 36–37; Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2024e; Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023a, s. 12; Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2024a, s. 60. Rezerwę do takiej proveniencji wyraził Woźniński – uznając, że rzeźba jest zbyt drobna (Woźniński 1996, s. 305–306; Woźniński

W l. 60. XVI w. prowadzono w klasztorze duże prace, niewykluczone, że wówczas dokonywano większych zmian wnętrza kościoła¹³⁰¹. Niewykluczone, że wówczas wykonano/przerobiono belkę tęczową. Na pocz. XVIII w., w tzw. memorandum Baumgartena znajduje się dość szczegółowy opis ówczesnej belki tęczowej¹³⁰² – znajdować się na niej miała rzeźba Ukrzyżowanego Zbawiciela zawieszonego na drewnianym krzyżu, na belce od strony prezbiterium miał znajdować się napis „Mir macht die Lieb so viel und grosse Plagen Sie bloss nicht meine Schuld, hat mich ans Creutz geschlagen”, zaś bezpośrednio pod krzyżem data 1563¹³⁰³. Od strony korpusu ustawione miały być starożytnej roboty figury Matki Bożej i św. Jana Ewangelisty, na belce widoczny miał być napis: „Hic mea me pietas lingo confixit in alto, Hic me solus amor, non mea culpa tenet. 1675”¹³⁰⁴. Wynikałoby z tego, że zapewne ok. 1675 r. przeprowadzono ponownie jakieś prace przy belce. Zdaniem Raczkowskich omawiana rzeźba ma być tożsama z tą od strony prezbiterium, co jest prawdopodobne¹³⁰⁵. Ta sama belka tęczowa opisana została w inwentarzu z 1724 r.: „In medio ecclesiae krzyż na belce ex utraque parte Passja Christi Domini, statua Beatae Virginis Mariae i świętego Jana z drzewa rżnięte”¹³⁰⁶. W 1727 r. ponownie odnotowana jest belka tęczowa, z dużym, piękny krucyfiksem¹³⁰⁷. Rzeźba została umieszczona na barokowym łuku z 1731 roku¹³⁰⁸, zapewne od razu¹³⁰⁹. Nie można wykluczyć, że figura trafiła do kościoła dopiero w czasach nowożytnych, np. w l. 60. XVI wieku.

2005b, s. 204), a także Błażejewska i Pilecka zwracając uwagę na drobiazgowość opracowania rzeźbiarskiego, jednocześnie – bez podania jakiegokolwiek podopory źródłowej – uznając za prawdopodobne ufundowanie rzeźby przez franciszkańskiego gwardiana (Błażejewska, Pilecka 2009, s. 181, 183).

¹³⁰¹ Rachunki NMP 1565–1566 [1989].

¹³⁰² Jako pierwszy na tekst ten powołuje się już Zernecke, a potem Wernicke (Zernecke 1727, s. 142; APT, AMT II, sygn. X 25, s. 267–268).

¹³⁰³ Memoranda Baumgartena [1989], s. s. 122–123: „In ipso chori ingressu supra trabem altitudinis ad duas perticas transversim parietibus immisam, videtur figura Salvatoris crucifixi in ligno crucis pendentis, ab una parte in choro altare versus, cum subscriptione: ‘Mir macht die Lieb so viel und grosse Plagen Sie bloss nicht meine Schuld, hat mich ans Creutz geschlagen’. Sub cruce: ‘Anno 1563’. Altera vero ad reliquaam templi partem spectans, prisci laboris, adstantibus ab utroque latere, Beatissimae Virginis atque s. Johannis Ewangeliste staturis in ipsa trabesequens renovate inscriptio „Hic mea me pietas lingo confixit in alto, Hic me solus amor, non mea culpa tenet. 1675””

¹³⁰⁴ Memoranda Baumgartena [1989], s. 122–123.

¹³⁰⁵ Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2024e. Według badaczy na belce znajdować się miały dwa krucyfiksy – od strony korpusu umieszczony miał być drugi wykonany dla protestantów i odnowiony w 1675 roku.

¹³⁰⁶ Inw. NMP 1724 [1989], s. 165.

¹³⁰⁷ Zernecke 1727, s. 142: „schoene grosse Crucifix zu S. Marien mit vielen Kosten aussgefuehret”, zdaniem Zerneckiego wykonany w 1563 r. Wozniński stwierdza, że w kronice Zerneckiego nie ma żadnej wzmianki o krucyfiksie, co nie jest prawdą (Wozniński 1996, s. 306–307).

¹³⁰⁸ APB, UWP, sygn. 26799, s. 3.

¹³⁰⁹ Odnotować można, że w inwentarzach z 1817 oraz 1821 r. wymieniane są trzy duże krucyfiksy procesyjne, a w zakrystii znajdować się miał jakiś drewniany (Inw. NMP 1678–1821 [1982], s. 218: „19. Drei grosse Crucifixe von Holz, welche bei Processionen gebraucht werden”; s. 220: w Zakrystii – „Ein hoelzernes Crucifix”).

Datowanie i atrybucja:

Datowany na k. XV w.¹³¹⁰, na najpóźniej ok. 1500 r.¹³¹¹, pocz. XVI w.¹³¹², 1500–1505 r.¹³¹³, ok. 1510–1520 r.¹³¹⁴, ok. 1520 r.¹³¹⁵, 1. ćw. XVI wieku¹³¹⁶. Już Karłowska odnotowała odosobnienie stylistyczne wysokiej rangi dzieła¹³¹⁷. Zalska połączyła ją w jedną grupę dzieł z *Pietas Domini* ze Świerczynek oraz figurą Ubiczowanego z toruńskiej fary staromiejskiej (Mistrz Krucyfiksu Franciszkańskiego)¹³¹⁸, co przyjęła większość badaczy¹³¹⁹, właściwie z wyjątkiem Raczkowskich¹³²⁰. Zalska hipotetycznie połączyła je ze znamy ze źródeł Hansem Elgerem¹³²¹. Popek rzeźbę uznał za import z Gdańska¹³²², z czym zgodziła się Kruszelnicka¹³²³. Dostrzegano w figurze wpływów niderlandzkich¹³²⁴, westfalskich¹³²⁵, południowoniemieckich¹³²⁶, północnoniemieckich¹³²⁷, a nawet renesansowej Italii¹³²⁸.

Nie sposób przyjąć powtarzanych przez większość badaczy twierdzeń o tożsamości warsztatowej, lub chociaż stylistycznej omawianego krucyfiksu z rzeźbami z toruńskiej fary (**nr kat. 89**) oraz Świerczynek (**nr kat. 84**). Rzeźby te zdecydowanie się od siebie różnią – przede wszystkim rangą artystyczną, ale także ukształtowaniem ciała, podejściem do anatomii, opracowaniem twarzy, zarostu, włosów. Tym bardziej dziwią uwagi m.in. Kurkowskiego, jakoby uformowanie perizonium figury Ubiczowanego z fary i pofranciszkańskiego krucyfiksu miałyby być uformowane podobnie¹³²⁹. Krucyfixs stanowi przykład dzieła bardzo wysokiej klasy, pochodzącego z bliżej nieznanego warsztatu – brak analogii w regionie. Stanowi najpewniej tzw. import artystyczny.

¹³¹⁰ Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2024e.

¹³¹¹ Woźniński 1996, nr kat. 469, s. 635–636.

¹³¹² Chmarzyński 1933, il. 59–60; Knothe 1934, s. 76, 78; Łoziński 1992, s. XLII, s. 479; Nawrocki 2006, s. 36; Miszewski, Rozynkowski 2008, s. 91.

¹³¹³ Kierkus-Prus 1997, s. 160.

¹³¹⁴ Kluczajd 1993, nr kat. 46, s. 53; Krużyńska, Nawrocki 1995, s. 61; Dekanaty toruńskie 1995, s. 194; Birecki 1996 (Toruń – Krzyż); Kluczajd 2005, s. 43, il. 13; Domasłowski, Jarzewicz 1998, s. 104–105; Kościoły diecezji toruńskiej [1], s. 35.

¹³¹⁵ APB, UWP, sygn. 26799, s. 3; Błażejewska 2005, s. 65.

¹³¹⁶ Chmarzyński 1934, s. 40; Tajchman 2005, s. 444.

¹³¹⁷ Karłowska 1956, s. 47.

¹³¹⁸ Zalska 1966a, s. 29–32; Zalska 1966b, s. 74

¹³¹⁹ Kruszelnicka 1967, s. 137–138; Kruszelnicka 1973a, s. 36–37; Flik, Kruszelnicka 1973, s. 92; Kluczajd 1993, nr kat. 46, s. 53; Kluczajd 1993, nr kat. 46, s. 53; Woźniński 1996, s. 305–308 – podkreślał różnicę klas rzeźb; nie pewnego o miejscu wykonania, snycerz z kręgów południowoniemieckich, ale raczej wykonany na miejscu; Woźniński 2005b, s. 206, 220; Błażejewska, Pilecka 2009, s. 182; Kurkowski 2020, s. 272 – z pewnymi zastrzeżeniami.

¹³²⁰ Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2024, s. 62.

¹³²¹ Zalska 1966b, s. 74.

¹³²² Popek 1966, s. 30.

¹³²³ Kruszelnicka 1967, s. 137–138: pewne zbieżności z krucyfiksem Mistrza Pawła z Bazyliki Mariackiej.

¹³²⁴ Kruszelnicka 1973a, s. 36–37; Woźniński 1996, s. 312; Woźniński 2005b, s. 211–214, 221: Niderlandzka geneza formy (van Eycka, Campina i van der Weydena) – możliwe, że za pośrednictwem grafik Mistrza E.S. (L. 31).

¹³²⁵ Kruszelnicka 1973a, s. 36–37.

¹³²⁶ Woźniński 1996, s. 313–315: perizonium zapewne po części inspirowane sztychem Schongauera B.17; styl zapewne z Niemiec południowych, ale bez konkretnych analogii; podobna twarz u Chrystusa z Leibnitz w Styrii (kolekcja Strohmayera w Bremie) (il. 446); Woźniński 2005b, s. 220.

¹³²⁷ Kierkus-Prus 1997, s. 158–159, 209: „Subtelna stylizacja sylwetki została zestawiona z dramatycznym ujęciem twarzy zmarłego oraz dekoracyjną, ornamentalną draperią perizonium” – podobne rozwiązania u Henninga von der Heide. Bliski rzeźbie z Varoy i św. Jana Chrzciela z Norrby. „Twórca toruńskiego krucyfiksu wywodzi się z kręgu artystów północnych bliskich sztuce Henninga von der Heide, jednak nie można go utożsamiać z samym lubeckim rzeźbiarzem”.

¹³²⁸ Woźniński 2005b, 214–216, 217–219.

¹³²⁹ Kurkowski 2020, s. 272.

Najbliższe, chociaż chyba nadal nie przekonujące całkowicie analogie przedstawił dotychczas Andrzej Woźniński – wskazując twarz Chrystusa z kolekcji w Bremie oraz niektóre oblicza świętych z monachijskich stall wykonane przez warsztat Erasma Grasser (il. 447–449)¹³³⁰.

Źródła archiwalne:

APT, AMT II, sygn. X 25, s. 267–268; APB, UWP, sygn. 26799, s. 3; ADP, AKD, sygn. 16, k. 217r; AWDI, sygn. 1973/2, Protokół z konferencji uzgadniającej w sprawie wypożyczeń eksponatów na wystawę czasową pt. „Kultura artystyczna Ziemi Chełmińskiej w czasach M. Kopernika”, odbytej w dniu 4 maja 1971 r., s. 6.

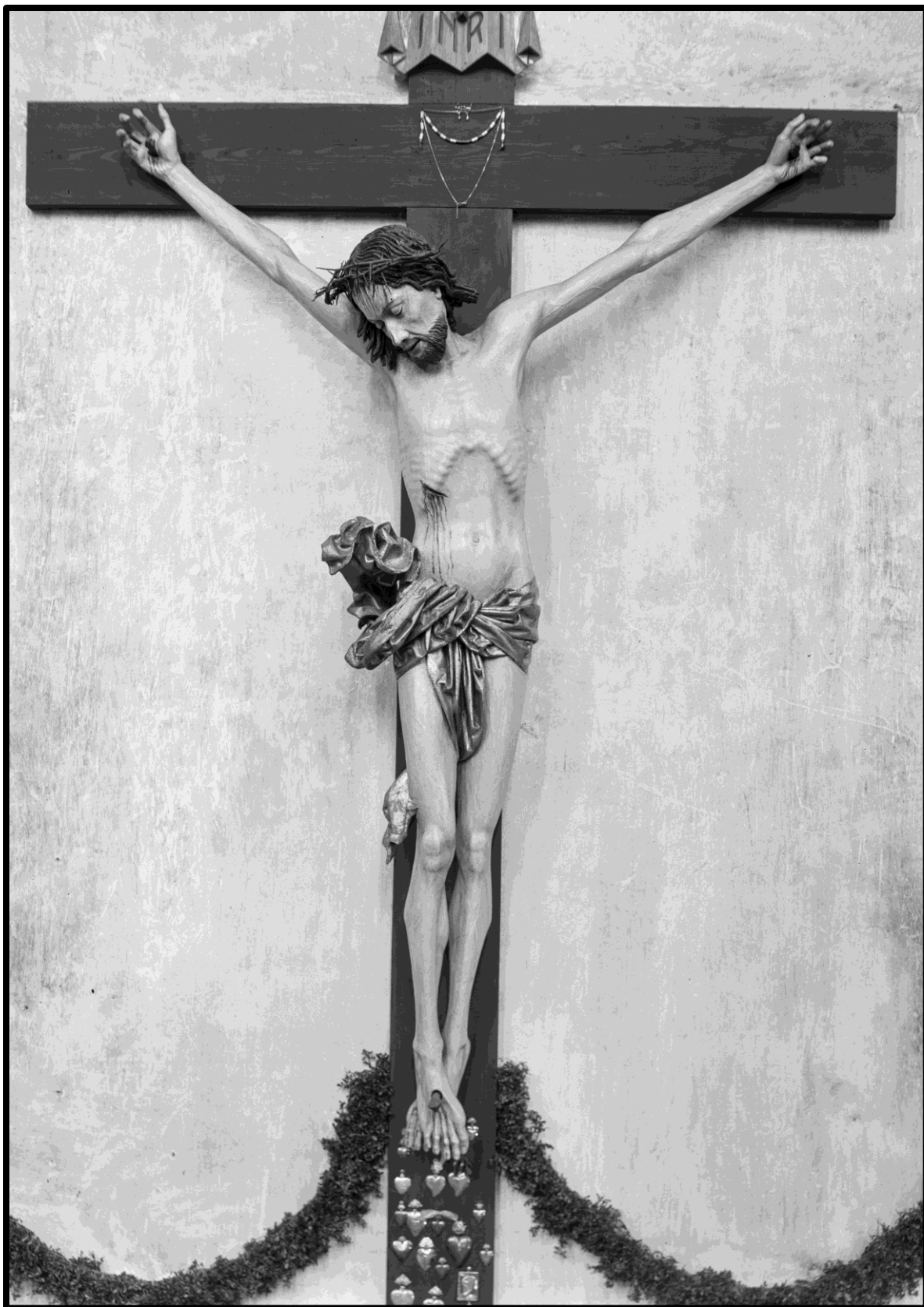
Bibliografia:

Prezbiterium NMP 1931; Chmarzyński 1933, il. 59–60; Chmarzyński 1934, s. 40; Knothe 1934, s. 76, 78; Karłowska 1956, s. 47; Zalska 1966b, s. 74; Popek 1966, s. 30; Kruszelnicka 1967, s. 137–138; Kruszelnicka 1973a, s. 36–37; Flik, Kruszelnicka 1973, s. 92; Łoziński 1992, s. XLII, s. 479, il. 322; Dehio-Antoni 1993, s. 622; Kluczajd 1993, nr kat. 46, s. 53, il. 46; Krużyńska, Nawrocki 1995, s. 61; Dekanaty toruńskie 1995, s. 194; Birecki 1996 (Toruń – Krzyż); Woźniński 1996, s. 305–308, 311–313, 315–320; nr kat. 469, s. 635–636, il. 433–437; Kierkus-Prus 1997, s. 43, 157–160, 209; Domasłowski, Jarzewicz 1998, s. 104–105; Błażejewska 2005, s. 65; Kluczajd 2005, s. 43, il. 13; Woźniński 2005b, passim; Tajchman 2005, s. 444; Nawrocki 2006, s. 36; Miszewski, Rozynkowski 2008, s. 91; Błażejewska, Pilecka 2009, s. 181–183; Kościoły diecezji toruńskiej [1], s. 35; Kurkowski 2020, m.in. s. 272; Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023a, s. 12, 22–23; Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2024a, passim; Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2024e.

¹³³⁰ Woźniński 1996, s. 313; Woźniński 2021, s. 26.



98–1. Krucyfiks (Toruń – kościół NMP), fot. b. a., ok. 1931 r. (?), ze zbiorów IS PAN, nr 2589



98-2. Krucyfiks (Toruń – kościół NMP), fot. brak autora, lata międzywojenne (?), ze zbiorów Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg, nr fm 189 042



98-3. Krucyfiks (Toruń - kościół NMP), fot. E. Keyser 1943, ze zbiorów Bildkatalog Institutu Herdera w Marburgu, nr. 4e54



98-4. Krucyfiks (Toruń – kościół NMP), fot. brak autora, lata 60. XX w. (?), ze zbiorów Wydziału Konserwacji Zabytków Kościelnych Kurii Toruńskiej



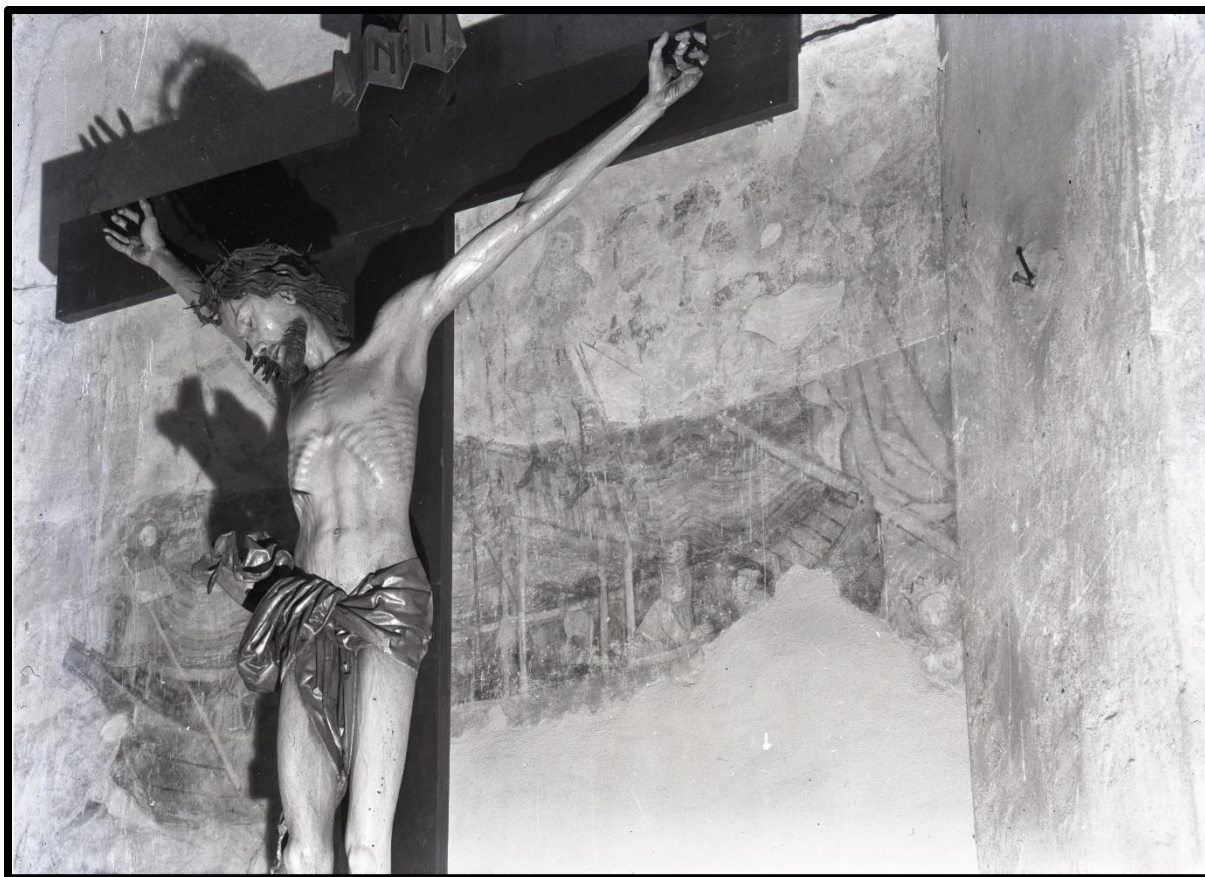
98-5. Krucyfiks (Toruń – kościół NMP), fot. brak autora, lata 60. XX w. (?), ze zbiorów Wydziału Konserwacji Zabytków Kościelnych Kurii Toruńskiej



98-6. Widok ku nawie pn. (Toruń, kościół NMP), fot. W. Górski ok. 1975 r., ze zbiorów IS PAN, nr 199 185



98-7. Krucyfiks (Toruń, kościół NMP), fot. A. F. 1976 r., ze zbiorów Archiwum Audiowizualnego UAM w Poznaniu, nr neg. B 1012



98-8. Krucyfiks (Toruń, kościół NMP), fot. W. Górski l. 80. XX w. (?) ze zbiorów Archiwum UMK
Spis 13/41 – 4



98–9. Kościół NMP w Toruniu, widok na pn.–wsch., fot. W. Górski 1988 r., (?) ze zbiorów Archiwum UMK, dostęp w KPBC sygn. HD_010



98–10. Krucyfiks (Toruń, kościół NMP), fot. W. Górski 1993, ze zbiorów Archiwum UMK Spis 17/4 strona lewa – rząd 6, miejsce 5



98–11. Krucyfiks (Toruń – kościół NMP), fot. W. Binnebesel, 2023

Madonna z Dzieciątkiem (tzw. Różańcowa), warsztat toruński – tzw. warsztat św. Wolfganga (pracownia mistrza Stebczela?), k. XV w. (?)

Wymiary: 169¹³³¹ × 47 × 30 cm

Lokalizacja: Kościół pw. św. Jakuba w Toruniu – w korpusie retabulum Bractwa Różańcowego – pierwsza od wsch. kaplica nawy pd.

Technika wykonania: Rzeźba snycerska, wykonana z drewna lipowego¹³³². Pełnoplastyczna o zwartej bryle, opracowana z trzech stron, z tyłu drażona, przeznaczona do oglądu frontального. Grunt kredowo-klejowy o grubości 0,5–1 mm¹³³³. Pierwotne złączenia na bolusie¹³³⁴. Podbicie płaszcza oryginalnie niebieskie¹³³⁵. Pigmenty nieprzebadane. Na czubku głowy dwa okrągłe otwory technologiczne – centralny większy, drugi bliżej tyłu mniejszy.

Opis

Maria ukazana w typie *Regina Coeli*, jako młoda niewiasta, o idealizowanej urodzie, długich włosach, z Dzieciątkiem na lewej ręce. U jej stóp maska lunarna oraz dwa flankujące, małe złotowłose anioły. Upozowana frontalnie z głową przechyloną nieznacznie na prawą swoją stronę. Posadowiona na wielobocznej plincie, która wtórnie podwyższona. Odziana w długą, dopasowaną w partii stanika, luźną w spódnicy złożoną suknię o długich rękawach, przepasaną wysoko pod biustem złotym paskiem z czarnym ornamentem. Na ramiona narzucony obfity, złożony płaszcz o czerwonym podbiciu. Spięty pod szyją taśmą. Na głowie zwijany, złożony wałek. Prawa ręka, zgięta w łokciu, wyciągnięta do przodu. W dłoni skośnie na zewnątrz trzymane berło (wtórne). Lewa ręka niżej, na niej zasiada upozowane frontalnie, nagie Dzieciątko o skrzyżowanych nóżkach; palce dłoni Marii chwytają za jego lewą nóżkę. Lewą rączką, przed sobą przytrzymuje przyciśnięte do piersi złote jabłko, prawą wznosi wysoko w geście błogosławieństwa. Buzia okrągła, pucułowata, o drobnych, szeroko rozstawionych oczach i krótkich, złotych włosach. Prawa poła płaszcza opada z prawego przedramienia. Poła lewa przerzucona pod lewą ręką na drugą stronę, gdzie podtrzymana dłonią, spod której opada wywiniętym wpływem zakończonym jęzorem. Fałdy głębokie, plastyczne, łamane ostro, o obłych grzbietach. Włosy długie, falowane, brązowe, opadające wzdłuż ramion oraz pojedynczym pasmem na prawą pierś. Rozrzeźbione meandrującymi nacięciami. Twarz Marii owalna, o krótkim nosie, podwójnym podbródku i niskiej ekspresji. Oczy o migdałowatym wykroju, usta drobne.

¹³³¹ 175 cm – wys. z wtórnym cokołem.

¹³³² Ptak 1958; Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 2, s. 68.

¹³³³ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 2, s. 68.

¹³³⁴ Tamże, s. 69.

¹³³⁵ Tamże.

Stan zachowania

Zły – liczne ubytki, odspojenia i pęknięcia gruntu, polichromii i złocień; obiekt silnie zabrudzony; silne przemalowania utrudniają odbiór.

- XVIII w. – obciosanie rzeźby w celu nałożenia srebrnych sukienek¹³³⁶ – „odrabano część fałd na przodzie płaszcza Madonny – od pasa w dół. Obcięto również niektóre partie włosów Marii i część opaski na głowie. Utrącone [...] palce prawej dłoni [...]. Dzieciątko ma odrabane rączki – lewą poniżej łokcia, prawą tuż za ramieniem oraz odrabane częściowo stopy. Aniołkowi po prawej obcięto prawą rękę, zaś lewy aniołek utracił obie dłonie. Twarz półksiężycy została pionowo ścięta”¹³³⁷.
- Kradzież srebrnych sukienek – wg. m.in. Domasłowskich w l. 50. XX wieku¹³³⁸, jednak przedwojenne fotografie ze zbiorów IS PAN (il. 99–2) oraz Instytutu Herdera (il. 99–3) wskazują, że do ściągnięcia sukienek musiało dojść przed II wojną światową.
- W 1955 r. przed pracami konserwatorskimi określony jako: „drewno uszkodzone mechanicznie odrabane fałdy szaty od pasa do stóp Madonny, obcięte rączki i stopy Dzieciątka, częściowo włosy i diadem Madonny, obcięte rączki aniołka, twarz księżycy pionowo ścięta wraz z podstawą – liczne otwory wylotowe owadów – najwięcej zniszczona została podstawa rzeźby. Włosy, karnacja twarzy Madonny i Dzieciątka, karnacja prawej ręki Madonny przemalowana – złocenia szaty i płaszcza Madonny uszkodzone mechanicznie wraz z gruntem. Palce prawej ręki Madonny dorobione z gipsu”¹³³⁹.
- 1955–1958 r.¹³⁴⁰ – Kunegunda Ptak (PKZ Toruń)¹³⁴¹ – „dezynsekcja w kotle próżniowym przez jedną dobę, oczyszczenie z kurzu i brudu – próby zdejmowania przemalowań. Bronzę złotą z włosów usunięto przy pomocy kompresów z mieszanek toluenu i spirytusu – neutralizowane terpentyną. Dwie warstwy przemalowań z twarzy Madonny usunięto mechanicznie skalpelem”. Złocenia oczyszczano terpentyną. Całość potem zaimpregnowano – воск i kalafonia. Uzupełnienia formy rzeźbiarskiej wykonano w drewnie lipowym (w tym rekonstrukcję usuniętych w XVIII w. bardziej plastycznych fałd szat). Ubytki polichromii i gruntu zaklitowano masą woskową, nowe części drewna pokryto gruntem¹³⁴². Punktowanie akwarelą, złocenie i srebrzenie¹³⁴³. Zdaniem Kruszelnickiej i Flika zapewne wówczas do odwrócenia rzeźby przymocowano dodatkowe deski, a figurę posadowiono na nowym cokole¹³⁴⁴.
- W 1959 r. określony jako: „znacznie przekształcona”¹³⁴⁵.

¹³³⁶ Rymaszewska 1961 (Toruń – Madonna).

¹³³⁷ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 2, s. 68–69.

¹³³⁸ Krantz-Domasłowska, Domasłowski 2001, s. 83–84.

¹³³⁹ Ptak 1958.

¹³⁴⁰ Według Rymaszewskiego w 1961 r. (Rymaszewska 1961 (Toruń – Madonna)).

¹³⁴¹ Dokumentacja prac nie zawiera autora ani daty. Te na podstawie Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 2, 69.

¹³⁴² Według Flika i Kruszelnickiej również włosy zagruntowano i pomalowano na żółtobezowy, chociaż pierwotnie były ciemnobrązowe (Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 2, 69).

¹³⁴³ Ptak 1958. Szaty aniołów dodatkowo malowane w pasy zielone i czerwone – „zapewne na podstawie zachowanych fragmentów”. Podbicie płaszcza również dodatkowo pokryte wiśniowym lakierem – jednak na podstawie przemalowań, pierwotnie podbicie było niebieskie (Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 2, 69).

¹³⁴⁴ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 2, s. 69.

¹³⁴⁵ Karłowska 1959, s. 131 przypis 21.

- 1972 r. – prace konserwatorskie pracowni MOT – „zabezpieczenie łuszczącej się warstwy polichromii (alkohol poliwinylowy), założenie kitów kredowo-klejowych i pokrycie ich bolusem czerwonym”¹³⁴⁶.
- W 1973 r. określony jako: „drewno od tyłu mocno zniszczone przed owady (liczne otwory) – głównie w partii górnej. Impregnowane woskiem. Po prawej na odwrociu przy rękawie dziura (12 × 10 cm) załatana drewnem. Grunt (wtórny) spękany w wielu miejscach, łuszczy się. W partii autentycznej złocenia przetarte do czerwonego bolusu. Olejne punktowania na twarzy i dłoniach Marii oraz na ciele Dzieciątka – pociemniały”, berło wtórne¹³⁴⁷.
- W 1993 r. odnotowano, że „nie wymaga pilnej konserwacji”¹³⁴⁸.

Proweniencja / Historia zabytku

W drugiej dekadzie XVII w. wkomponowana została najpewniej w nowszą nastawę ołtarzową (w 1611 r. przydano Marii srebrną, pozłacaną koronę), zaś ok. 1760 r. w rokokową nastawę ołtarzową. Znajdowała się w korpusie nawowym, pod łukiem tęczowym, od południa. Po kasacie dominikanów całe retabulum przeniesiona do kościoła św. Jakuba (1834).

Rzeźba pochodzi z niezachowanego, toruńskiego kościoła dominikanów¹³⁴⁹. Pierwotnie stanowiła zapewne centralny element nastawy ołtarzowej, zapewne, jak zasugerowali Raczkowscy w typie asystencyjnym¹³⁵⁰, chociaż Błażejewska nie wyklucza samodzielnego funkcjonowania¹³⁵¹ – co jest jednak mało prawdopodobne zważywszy na formę rzeźby. Według Kruszelnickiej figura od początku miała nie mieć ani glorii promienistej ani „mandorli z rozetek różańcowych”¹³⁵². Powiązana była zapewne od swojego początku z bractwem różańcowym aktywnym przy kościele braci kaznodziejów, odnotowanym po raz pierwszy w 1612 r., jednak działającym najprawdopodobniej jeszcze w czasach przedreformacyjnych¹³⁵³. O późnogotyckim retabulum nie mamy żadnych informacji. Pierwsza pośrednia wzmianka o ołtarzu bractwa pochodzi z 1600 roku, zaś rok później (1601) przeznaczono 25 zł na jego budowę¹³⁵⁴. Nowsza, nowożytna nastawa, w którą wkomponowano rzeźbę została powstała dzięki datkom wiernych z inicjatywy ówczesnego kaznodziei – Benedykta Konopińskiego, ukończona 23 VII 1611 roku¹³⁵⁵. Jeszcze w tym samym roku (1611) „obraz rzezany” – rzeźba Madonny, otrzymał za 50 zł polskich koronę srebrną pozłacaną. W 1612 ufundowano złote berło¹³⁵⁶. Wizerunek musiał cieszyć się wówczas kultem, chociaż najpewniej nieusankcjonowanym – zachowały się wota pochodzące jeszcze z XVII wieku¹³⁵⁷. Około 1760 r., najpewniej w warsztacie Ernsta Debesa wykonano nową nastawę ołtarzową, do której przeniesiono figurę Marii z Dzieciątkiem¹³⁵⁸. W tej strukturze odnotowana w 1785 r. w inwentarzu kościelnym – „Osoba Nays. Panny iest w nim

¹³⁴⁶ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 2, s. 69.

¹³⁴⁷ Tamże.

¹³⁴⁸ Warszucki, Warszucka 1993: s. 24.

¹³⁴⁹ Fankidejski 1880a, s. 30; Fankidejski 1880b, s. 28.

¹³⁵⁰ Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2015, s. 184.

¹³⁵¹ Błażejewska 2017, s. 145.

¹³⁵² Kruszelnicka 1973b, s. 55.

¹³⁵³ Mysza 2013, s. 130.

¹³⁵⁴ Mysza 2015, s. 287.

¹³⁵⁵ Mysza 2013, s. 131; Mysza 2015, s. 287. Koszt wystawienia nowej nastawy wyniósł 637 zł.

¹³⁵⁶ Mysza 2015, s. 287.

¹³⁵⁷ Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2013, s. 113–114; Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2015, s. 183–191. Kult miał charakter zapewne „wewnętrzny” w kręgu brackim.

¹³⁵⁸ Łyczak 2018, nr kat. B45, s. 227–228.

snycerskiej roboty, wraz z Panem Jezusem na ręku trzymanym”¹³⁵⁹. Autor opisu wymienia także dość szczegółowo srebrne aplikacje: „w ołtarzu brackim Nays. Panny Rożańcowey. Imo Na osobie Nays. Panny i Pana Jezusa sukienki całe srebrne w kwity wybiiane i wyzłacane. 2do Velum na głowie N. Panny z blachy srebrney brzegami wyzłacaney. 3tio Korony na głowie N. P. I Pana Jezusa srebrne wyzłacane Nro 2. 4to Berło srebrne z gałka w końcu połączaną w ręku N. Panny. 5to Jabłko srebrne z listkami miejscami wyzłaczanemi w rękach Pana Jezusa. 6to Miesiąc pod nogami N. Panny srebrny wyzłacany”¹³⁶⁰. Ołtarz znajdował się wówczas w korpusie nawowym, pod łukiem tęczowym, po stronie południowej i był jednym z największych w kościele¹³⁶¹. Wzmiankowany w kościele w 1817 r. („Ein Altar ad S. Mariam Rosariam”)¹³⁶². Po kasacie klasztoru kościół stał się filią parafii nowomiejskiej (1821 r.)¹³⁶³. Proboszcz kościoła pw. św. Jakuba stał się odpowiedzialny za dalsze losy poddominikańskiego wyposażenia¹³⁶⁴. Większość sprzętów, w tym retabulów trafiła właśnie do nowomiejskiej fary – według różnych badań od 13¹³⁶⁵ do 15¹³⁶⁶ - w tym nastaw ołtarza różańcowego. Odnotowana w kościele już przez Wernickego („Der Altar der heiligen Maria der Rossarien” wraz z srebrnymi sukienkami i wotami¹³⁶⁷). Według Fankidejskiego większość sprzętów miano przenieść z kościoła w styczniu 1831 roku¹³⁶⁸, w tym zapewne i ołtarz różańcowy¹³⁶⁹. Według badań Raczkowskich, po zmianie miejsca funkcjonowania retabulum kult maryjny „nie zyskał więcej na nowym miejscu odrodzonej czci” – pozostał zapewne wewnętrznym, brackim przejawem pobożności¹³⁷⁰. W bliżej nieznanym czasie skradziono srebrne aplikacje. Według badaczy miało to nastąpić w l. 50. XX wieku¹³⁷¹, jednak rzeźba bez sukienek uchwytna jest już na przedwojennych fotografiach (il. 99–2, 99–3).

W 1973 r. eksponowana na wystawie *Kultura artystyczna...* (MOT)¹³⁷², w 1993 r. na *Ars Sacra...* (MOT)¹³⁷³, a w 2021 r. na *Królewskie Miasto...* (MOT)¹³⁷⁴.

¹³⁵⁹ Szoldrski 1929, s. 61.

¹³⁶⁰ Tamże, s. 77. Inwentarz wymienia również wota.

¹³⁶¹ Myszka 2015, s. 288; Album Steinera, il. 50, s. 98.

¹³⁶² Inw. k. św. Mikołaja [1983], s. 188.

¹³⁶³ Konopka 2013, s. 173; Myszka 2015, s. 497.

¹³⁶⁴ Konopka 2013, s. 173.

¹³⁶⁵ Tamże, s. 174.

¹³⁶⁶ Myszka 2015, s. 497.

¹³⁶⁷ APT, AMT II, sygn. X 25, s. 813, 817.

¹³⁶⁸ Fankidejski 1880b, s. 29.

¹³⁶⁹ Lipska, Rdesińska 2010, s. 309. Według Flika i Kruszelnickiej retabulum przeniesiono dopiero po rozbiórce w 1834 r. (Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 2, 69).

¹³⁷⁰ Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2015, s. 191.

¹³⁷¹ Kruszelnicka 1973b, s. 54; Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 2, s. 69; Zielińska-Melkowska 1995, s. 245–246 (według badaczki dopiero kradzież sukienek zatrzymała kult); Krantz-Domasłowska, Domasłowski 2001, s. 83–84.

¹³⁷² Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 2, 68–70.

¹³⁷³ Kruszelnicka 1993, *Madonna z Dzieciątkiem na półksiężycu*, nr kat. 27, s. 47.

¹³⁷⁴ Kurkowski 2021, *Madonna z Dzieciątkiem*, nr kat. 3, s. 173.

Datowanie i atrybucja

Datowana na k. XV w.¹³⁷⁵, ok. 1500 r.¹³⁷⁶, pocz. XVI w.¹³⁷⁷, ok. 1510 r.¹³⁷⁸, oraz na ok. 1510–1515 roku¹³⁷⁹. Już Chmarzyński powiązał rzeźbę z warsztatem toruńskim¹³⁸⁰, co powszechnie przyjęto¹³⁸¹. Kruszelnicka doszukała się w figurze wpływów z kręgu Erasmusa Grassera, Georga Erharta oraz z terenów Czech i Słowacji¹³⁸².

Precyzyjna analiza rzeźby jest niemożliwa przez zły stan zachowania – przemalowania oraz ukształtowanie płaszcza, które jest kreacją konserwatorską¹³⁸³. Nie ulega wątpliwości toruńska metryka dzieła. Opracowanie fałd rozchodzących się od paska zbliżone jest do rzeźb Marii z Muzeum Miejskiego w Elblągu oraz Madonny z Wągrowca (nr kat. 22a, 104). Przerzucona poła płaszcza wydaje się dość krótka – podobnie jak w rzeźbach z Samplawy i Skarlina (nr kat. 80–81).

Źródła archiwalne:

APT, AMT II, sygn. X 25, s. 813, 817; Szoldrski 1929, s. 61, 77; Inw. k. św. Mikołaja [1983], s. 188–189; ADP, WBCh, sygn. 104, Toruń – parafia świętojakubska, s. 1.

Bibliografia:

Fankidejski 1880a, s. 30; Fankidejski 1880b, s. 28; Fridrich 1903, s. 348–350; Chmarzyński 1934, s. 39; Klawiter 1952, s. 33, 36; – Karłowska 1956, s. 47; Ptak 1958, passim; Karłowska 1959, s. 131 przypis 21; Rymaszewska 1961 (Toruń – Madonna); Popek 1966, s. 28, il. 19; Kruszelnicka 1967, s. 135, il. 59; Kruszelnicka 1971, s. 89–90, il. 1; Kruszelnicka 1973a, s. 31, 33; Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 2, 68–70, il.

¹³⁷⁵ Rymaszewska 1961 (Toruń – Madonna); Kluczwajd 1989 (Toruń – Madonna); Kruszelnicka 1993, *Madonna z Dzieciątkiem na półksiężycu*, nr kat. 27, s. 47; Warszucki, Warszucka 1993, s. 24.

¹³⁷⁶ Ptak 1958; Kruszelnicka 1971, s. 89–90; ADP, WBCh, sygn. 104, Toruń – parafia świętojakubska, s. 1; Łoziński 1992, s. 485; Krużyńska, Nawrocki 1995 [15–17], s. 61; Dekanaty toruńskie 1995, s. 147; Zielińska-Melkowska 1995, s. 245–246; Krantz-Domasłowska, Domasłowski 2001, s. 83–84; Więckowiak 2009, 266–269; Myska 2013, s. 131; Jakubek-Rackowska, Rackowski 2015, s. 183–191; Pacan 2017, s. 171, 173.

¹³⁷⁷ Karłowska 1956, s. 47; Błażejewska 2017, s. 141, 145, 160–161; Woźniński 2021, s. 19; Kurkowski 2021, *Madonna z Dzieciątkiem*, nr kat. 3, s. 173; Binnebesel 2023 (Toruń – Madonna).

¹³⁷⁸ Kierkus-Prus 1997, s. 194.

¹³⁷⁹ Woźniński 1996, nr kat. 466, s. 634, il. 402–404.

¹³⁸⁰ Chmarzyński 1934, s. 39.

¹³⁸¹ Klawiter 1952, s. 33, 36: rzeźba Jan Ch. Bliska Madonnie Różańcowej, twarz bliska Madonnie z Fromborka; Popek 1966, s. 28: ten sam mistrz wykonał relief z Brześcia Kujawskiego, rzeźby św. Barbary z Barbarki oraz Madonny z Fromborka; Kruszelnicka 1967, s. 135; Kruszelnicka 1971, s. 89–90; Kruszelnicka 1973a, s. 31; Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 2, 68–70; Kruszelnicka 1973b, s. 54–58: Bliskie związki z rzeźbami św. Jana Ewangelisty, Jana Chrzciela, Boga Ojca, św. Marcina św. Wolfganga i Chrystusa Zmartwychwstałego z toruńskiej fary staromiejskiej oraz św. Pielgrzyma z Nowej Wsi Królewskiej; Kruszelnicka 1993, *Madonna z Dzieciątkiem na półksiężycu*, nr kat. 27, s. 47; Zielińska-Melkowska 1995, s. 245–246; Woźniński 1996, nr kat. 466, s. 634, il. 402–404; Kierkus-Prus 1997, s. 191–195: bardziej nowoczesna od fromborskiej – mieszczańska uroda; schemat kompozycyjny bliski fromborskiej; wyraźne wzorce w Janie Chrzcielu; Krantz-Domasłowska, Domasłowski 2001, s. 83–84; Więckowiak 2009, 266–269; Jakubek-Rackowska, Rackowski 2015, s. 113–114; Jakubek-Rackowska, Rackowski 2015, s. 183–191; Błażejewska 2017, s. 141, 145, 160–161; Pacan 2017, s. 171, 173; Woźniński 2021, s. 19: rysy zbliżone do Madonny ze Świerczynek; Kurkowski 2021, *Madonna z Dzieciątkiem*, nr kat. 3, s. 173; Binnebesel 2023 (Toruń – Madonna). Nie zgodziła się z tym Rymaszewska 1961 (Toruń – Madonna).

¹³⁸² Kruszelnicka 1971, s. 89–90; Kruszelnicka 1973a, s. 31; Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 2, 68–70; Kruszelnicka 1973b, s. 54–58: wpływy bawarskie głównie monachijskie z kręgu Erasmusa Grassera. Widoczne wpływy szwabskie – z kręgu Georga Erharta – Madonna z retabulum z Hausen, rzeźby z kościoła w Weissenau i klasztoru św. Ulryka w Augsburgu. Duże podobieństwo dzieł z terenów Cech i Słowacji – z Domażlic, Bańskiej bystrzycy, Lubicy, ołtarza głównego z kościoła św. Jakuba w Lewoczy. Zapewne wspólny łaskami słynący pierwowzór z terenów Frankonii lub Bawarii (Madonna z Roggling?).

¹³⁸³ Na co zwróciła uwagę już Karłowska (Karłowska 1956, s. 47).

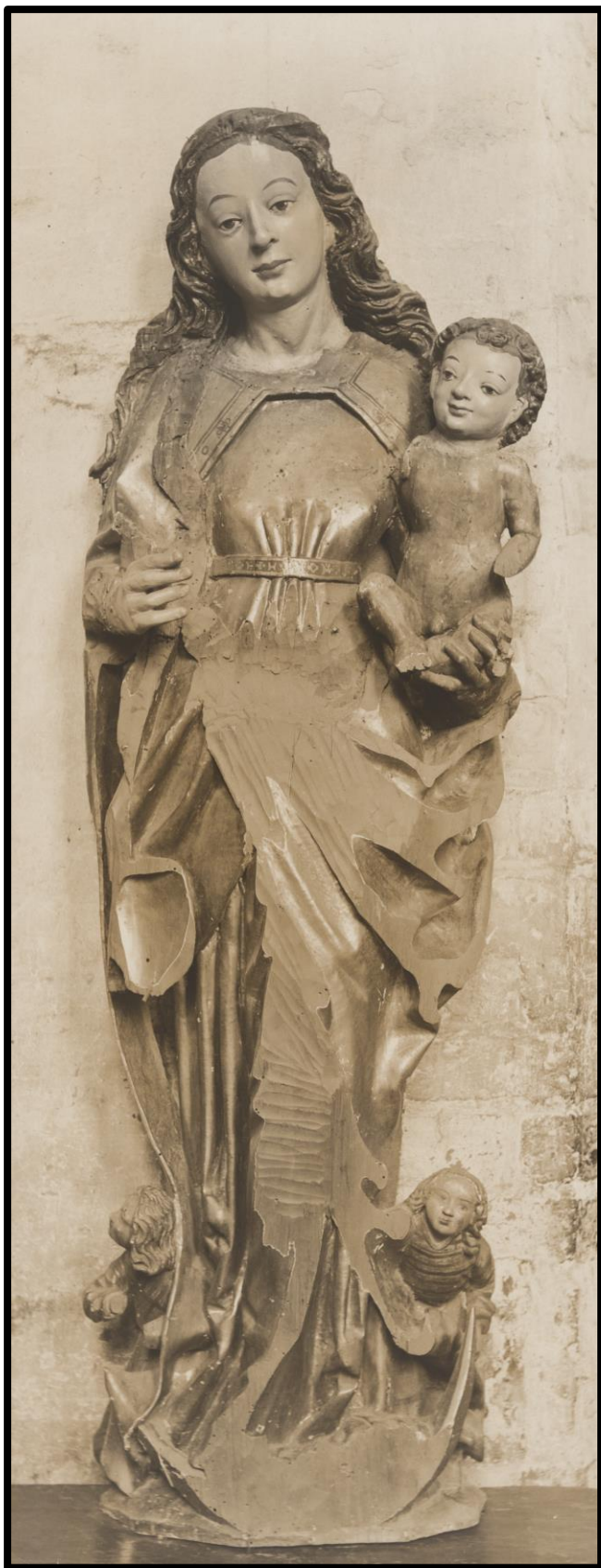
2; Kruszelnicka 1973b, s. 54–58, il. 21; Szczepkowska-Naliwajek 1987, s. 145; Kluczward 1989 (Toruń – Madonna); Kruszelnicka 1993, *Madonna z Dzieciątkiem na półksiężycu*, nr kat. 27, s. 47, il. 27; Warszycki, Warszycka 1993: s. 24; Łoziński 1992, s. 485; Krużyńska, Nawrocki 1995 [15-17], s. 61; Dekanaty toruńskie 1995, s. 147; Zielińska-Melkowska 1995, s. 245–246; Kierkus-Prus 1997, s. 191–195, 202; Zielińska-Melkowska 2001, s. 86–87; Wozniński 1996, s. 294, 320, nr kat. 466, s. 634, il. 402–404; Krantz-Domasłowska, Domasłowski 2001, s. 83–84; Błażejewska 2005, s. 66, 67; Kluczward 2009, s. 26; Więckowiak 2009, 266–269; Mysza 2013, s. 131; Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2013, s. 113–114; Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2015, s. 183–191; Mysza 2015, s. 285–289, 497; Błażejewska 2017, s. 141, 145, 160–161; Pacan 2017, s. 171, 173; Kowalski 2017, s. 341; Kowalski 2021, s. 142, 196; Wozniński 2021, s. 18–19; Kurkowski 2021, *Madonna z Dzieciątkiem*, nr kat. 3, s. 173; Binnebesel 2023 (Toruń – Madonna); Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023a, s. 20.



99–1. Madonna z Dzieciątkiem tzw. Różańcowa (Toruń, kościół św. Jakuba), il. brak autora, za Fridrich 1903, s. 349.



99-2. Madonna z Dzieciątkiem tzw. Różańcowa (Toruń, kościół św. Jakuba), fot. b.a., b.d. (lata międzywojenne?), ze zbiorów Instytutu Sztuki PAN nr 2565



99-3. Madonna z Dzieciątkiem tzw. Różańcowa (Toruń, kościół św. Jakuba), fot. H. Clasen, l. 30. XX w. (?), ze zbiorów Bildkatalog Institutu Herdera w Marburgu nr 97401



99-4. Madonna z Dzieciątkiem tzw. Różańcowa (Toruń, kościół św. Jakuba) – przed rozpoczęciem prac, fot. za Ptak 1958



99–5. Madonna z Dzieciątkiem tzw. Różańcowa (Toruń, kościół św. Jakuba)
– po zakończeniu prac, fot. za **Ptak** 1958



99–6. Madonna z Dzieciątkiem tzw. Różańcowa (Toruń, kościół św. Jakuba), fot. A. Ciechanowski za **Popek 1966**, il. 19



99–7. Madonna z Dzieciątkiem tzw. Różańcowa (Toruń, kościół św. Jakuba),
fot. T. Kaźmierski, W. Wolny, 1970 ze zbiorów IS PAN nr 198981



99-8. Madonna z Dzieciątkiem tzw. Różańcowa (Toruń, kościół św. Jakuba), fot. W. Górski l. 70. XX w. (?), ze zbiorów Archiwum UMK w Toruniu, spis 13/43



99-9. Madonna z Dzieciątkiem zw. Różańcową (Toruń, kościół św. Jakuba), fot. W. Górski 1993 (?), ze zbiorów Fototeki Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu, nr 1831



99–10. Madonna z Dzieciątkiem tzw. Różańcowa (Toruń, kościół św. Jakuba),
fot. W. Binnebesel, 2023

Krucyfiks, warsztat gdański (?), ok. 1515 r.**Wymiary:** Krucyfiks – 290 × 166,5 cm; figura Chrystusa – 112 × 115,5 × 23 cm**Lokalizacja:** Kaplica w diecezjalnym Centrum Dialogu Społecznego w Toruniu (ul. Łazienna 22)

Technika wykonania: Figura – pełnoplastyczna, opracowana z czterech stron, przeznaczona do oglądu frontального. Wykonana z drewna lipowego¹³⁸⁴. Grunt kredowo-klejowy o grubości 0,3–0,5 mm. Miejscami przeklejenia płócienne – na piersiach i ramionach. Mięśnie, żyły, włosy i oczy podkreślone czarną farbą. Pierwotna kolorystyka: „ciało Chrystusa sinobeżowe z typowymi spływami krwi w kolorze naturalnym”, korona cierniowa zielona, perizonium ciemnoniebieskie z podbiciem szaroniebieskim o pierwotnie złożonych bortach.

Medaliony – reliefy wykonane z drewna lipowego. Grunt kredowo-klejowy o grubości 0,3 – 0,5 mm. „Płaskie pola, na których znajdują się symbole Ewangelistów, są niegruntowane; pomalowano je najpierw w kolorze granatowym, prawie czarnym, a następnie jasnozielonym. Obrzeżenia medalionów miały kolor pomarańczowo-czerwony. Symbole Ewangelistów były złożone na brązowym podkładzie (zachowane mikroskopijne ślady). Banderole były w kolorze białym”.

Krzyż – wykonany z drewna jodłowego, pokryty gruntem kredowo-klejowym o grubości 0,2 – 0,3 mm. „Fragmenty polichromii wskazują, że miały kolor zielony z pomarańczowymi pasami po bokach. Podstawa krzyża była w kolorze jasnozielonym; profilowane listwy podstawy – czerwone i szare”¹³⁸⁵.

Opis

Chrystus ukazany jako brodaty, długowłosy dojrzały mężczyzna rozpięty na oryginalnym krzyżu łacińskim z *titulusem*. Na zakończeniach poziomej belki oraz na pionowej belce tuż nad i tuż pod postacią Ukrzyżowanego okrągłe medaliony z reliefowymi przedstawieniami Symboli Ewangelistów w raz z banderolami – na górze lewym profilem czerwony orzeł, na dole lewym profilem uskrzydłony wół, po prawej stronie Chrystusa ukazany frontalnie anioł, po lewej zaś prawym profilem uskrzydłony lew. Chrystus wyprostowany, przylegający do pionowej belki. Układ postaci pokrywający się z pionową osią krzyża – jedynie głowa odchylona na prawe ramię. Ręce mocno rozciągnięte, ułożone niemal horyzontalnie. Proporcje postaci mocno zachwiane – głowa duża, korpus i nogi silnie skrócone, ręce wydłużone. W biodrach wąskie, przylegające złożone perizonium o niebieskim podbiciu, z węzłem na prawym boku, którego jeden feston ginie między udami, drugi zaś jakby podwiany tworzy rozbudowaną, abstrakcyjną formę z draperii. Na głowie zabudowana, wysoka korona cierniowa mająca formę czepca z gęsto splecionych, grubych gałęzi. Usta delikatnie rozchylone, uwidaczniające zęby. Oczy przymknięte. Nogi ustawione równolegle, stopy skierowane do wewnątrz, z prawą na wierzchu. Włosy ciemnobrązowe, opadające na plecy oraz jednym puklem na prawe ramię. Opracowane powierzchniuowo, meandrującymi nacięciami.

¹³⁸⁴ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 26, s. 102; Według Lankaua i Pajzderskiego z piaskowca (Lankau, Pajzderski 1924, s. 61).

¹³⁸⁵ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 26, s. 102.

Broda krótka, w dwa szpice, opracowana rzeźbiarsko wraz z wąsami. Twarz pociągła, wychudzona, o obrysie trójkąta. Czoło szerokie. Oczy osadzone szeroko, lewe nieco wyżej, z zewnętrznymi kącikami opadającymi. Nos długi, dość masywny. Na twarzy widoczne wyraźne zmarszczki mimiczne. Opracowanie powierzchni rzeźby wykazuje tendencje do szczegółowego oddania detali anatomicznych – zarysowane ścięgna i mięśnie, zarysowany kosz klatki piersiowej o półkolistym obrysie. Na ciele drobne stróżki krwi, rana w boku opracowana rzeźbiarsko.

Stan zachowania

Ogólnie dobry – odbiór utrudnia współczesne przeżłocenie perizonium.

- Przed 1973 r. – prace konserwatorskie – mgr Helena Żurawska – „usunięcie przemalowań temperowych i olejnych; wzmocnienie brzegów gruntówki (alkohol poliwinylowy); impregnacja drewna (vinoflex); scalenie kolorystyczne (patynowanie drewna) oraz drobne punktowania (farby akwarelowe); prace stolarskie (klejenie pęknięć)”¹³⁸⁶.
- W 1973 r. określony jako: „Chrystus. W rzeźbie brak dwóch środkowych palców prawej dłoni oraz czterech palców lewej dłoni (zachowany jedynie kciuk). Włosy po prawej są wyłamane. Perizonium wyłamane po brzegach z prawej strony oraz z lewej strony u góry. Na perizonium, w miejscu, gdzie jest ono zebrane w węzeł, występują ślady zwęglenia drewna. Na torsie po prawej oraz na barku lewej ręki występują wzdłużne spękania drewna. Na uwagę zasługuje brak zniszczeń spowodowanych przez owady. Autentyczny grunt złuszczonej na rękach w 90%, na koronie cierniowej w 100%, na torsie (głównie po prawej stronie) w 60%. Grunt stosunkowo najlepiej zachowany na nogach, gdzie złuszczenia (nieduże) występują jedynie na wypukłych miejscach rzeźby. Duże ubytki gruntu, sięgają 50%, widoczne także na perizonium. Jak wyżej podkreślono, polichromia jest najlepiej czytelna na perizonium i owłosieniu, na pozostałych częściach rzeźby gołym okiem jest niewidoczna”. „Medaliony. Medalion z symbolem św. Łukasza pęknięty pośrodku. Wszystkie medaliony posiadają drobne wykruszenia drewna po brzegach, przy czym największe wykruszenie występuje w medalionie z symbolem św. Mateusza, nad głową postaci. Grunt popękany, wytarty i złuszczonej – głównie na załamaniach płaskorzeźby. Grunt na banderoli zachowany w 12%”. „Ramiona krzyża wraz z podstawą. Stan drewna – dobry. Nieliczne otwory po owadach występują jedynie na podstawie u dołu; na podstawie brak profilowanej listwy u góry po prawej. Grunt i polichromia złuszczone prawie zupełnie – zachowały się tylko w 5% na ramionach krzyża, na podstawie w 30%”¹³⁸⁷. „Postać Chrystusa i medaliony były przemalowane kilkakrotnie farbami temperowymi i olejnymi. Ilość warstw // 102 // późniejszych kształtowała się od sześciu do ośmiu. Liczne ubytki w warstwie autentycznej oraz w warstwie późniejszej nie pozwoliły dokładnie obliczyć ilości nawarstwień, wśród których były także dwie warstwy gruntu kredowego. Poszczególne warstwy przemalowań, przeważnie jednobarwne, pokrywały całą powierzchnię rzeźby. Ostatnio całość pokryta była brązową farbą olejną – mocno złuszczoną, tak jak poprzednie warstwy. Ramiona krzyża przemalowano w ciągu wieków jedynie dwukrotnie farbami olejnymi w kolorze brązowym”¹³⁸⁸.

¹³⁸⁶ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 26, s. 103.

¹³⁸⁷ Tamże, s. 102–103.

¹³⁸⁸ Tamże, s. 101–102.

- W kwietniu 1975 r. wzmiankowany jako „po odnowieniu i konserwacji”¹³⁸⁹.
- 2017 r. (?) – prace konserwatorskie o nieznanym zakresie (brak dokumentacji). Zapewne oczyszczono rzeźbę, scalono polichromię i pokryto nowymi złoceniami (il. 100–12, 100–13).

Prowenienca / Historia zabytku

Już przez Chmarzyńskiego, jak się wydaje słusznie, określony jako „zapewne z łuku tęczowego”¹³⁹⁰ – za czym przemawia fakt odkrycia śladów polichromii występujących również na odwrociu krzyża¹³⁹¹, jak również mocne skrócenie postaci Jezusa. Według Kruszelnickiej (co potem powtarzała większość badaczy) rzeźba mogła trafić do fary staromiejskiej z mniejszego kościoła (na co wskazywać by miały rozmiary), wskazując na przedmiejską świątynię pw. św. Wawrzyńca – za czym miałyby przemawiać fakt odnotowanego źródłowo przekazania jakiś elementów wystroju po pierwszej wojnie szwedzkiej do fary oraz ślady zwęglenia¹³⁹². Jest to jednak mało przekonujące.

Najpewniej słuszna jest opinia Lankau i Pajzderskiego, którzy odnotowali, że rzeźba „pochodzi z klasztoru Dominikanów w Toruniu”¹³⁹³, co zdaje się ostatecznie niebezpiecznie zasugerowali Raczkowscy¹³⁹⁴. Inwentarz kościoła z 1785 r. zawiera stosunkowo dokładny opis łuku oraz znajdującego się na jego szczycie krucyfiksu: „Imo Arcus czyli Tęcza nie zbyt dawna w piętrach łamanych ciąga aż pod sklepienie. Na tey naysamprzod postronnie przy samych murach są osoby SS. Wyznawców Zakonu naszego. Nad temi wyzey i wszerez blizej osoby Anjołów trzymających narzędzia męki Pańskiej. Nad temi ieszcze wyzey pobocznie osoby So Jana i Nays. Panny. Znowu nad temi osoby Anjołów pobocznie siedzących, toż dopiero Pan Jezus ukrzyżowany pod samym sklepieniem z osobą sey Maryi Magdaleny pod krzyżem klęczącej. W końcach krzyża są snycerską robotą okrągłe wyrażenia osob SS. Czterech Ewangelistów. Tęcza ta iest czarno malowana. Osoby wraz z innemi kawałkami częścią wyzłacane, częścią innemi farbami pod złoto ozdobione”¹³⁹⁵. Jednak wśród obiektów odnotowanych w XIX-wiecznych inwentarza jako przekazane do staromiejskiej fary nie pojawia się krucyfix¹³⁹⁶. Odnotować należy, że w inwentarzach kościoła świętojańskiego z XVIII i XIX w. pojawia się drewniany krucyfix – jednak najpewniej chodzi tamtejszą rzeźbę tęczową¹³⁹⁷.

Odnutowany po raz pierwszy w 1916 r. przez Heuera w zakrystii¹³⁹⁸. Uwieczniony na fotografii z tego samego roku (il. 100–1) na ołtarzu. W tym samym miejscu odnotowany w

¹³⁸⁹ ADP, WBCh, sygn. 104, Toruń – parafia świętojańska, s. 9.

¹³⁹⁰ Chmarzyński 1933, s. XV.

¹³⁹¹ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 26, s. 102.

¹³⁹² Tamże, s. 103. Według autorki zaobserwowane ślady popożarowe mają pasować do płonącego podczas potopu szwedzkiego kościoła św. Wawrzyńca.

¹³⁹³ Lankau, Pajzderski 1924, s. 61.

¹³⁹⁴ Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023a, s. 12 – w kościołach „św. Mikołaja, Wniebowzięcia NMP oraz św. Jakuba – na przełomie XV i XVI wieku zawisły nowe krucyfiksy tęczowe”.

¹³⁹⁵ Szoldrski 1929, s. 67–68. Łuk tęczowy znajduje się obecnie w kościele w Kowalewie Pomorskim (Konopka 2013, s. 179).

¹³⁹⁶ Inw. k. św. Mikołaja [1983]; Konopka 2013, s. 177.

¹³⁹⁷ AADDT, ABKT, sygn. 44, (1798), s. 9: „Figura Crucifixi in lignea Cruce affixi”; (1814) „Jeden krzyż z drzewa z wyobrażeniem Urzyżowanego. Jedna statua Stey Matki Boskiej i Sgo Jakuba”; AADDT, ABKT, sygn. 37, (1852) s. 13: „191. ein Kreuz mit der Figur”.

¹³⁹⁸ Heuer 1916, s. 67.

1929 r.¹³⁹⁹ i w l. 30. XX wieku¹⁴⁰⁰. W 1935 r. eksponowany w Warszawie na wystawie *Polskiej sztuki gotyckiej*¹⁴⁰¹ (il. 100–5). Niedatowana, jednak prawie na pewno przedwojenna fotografia ze zbiorów Instytutu Herdera (kolekcja Clasena) ukazuje zabytek w nieznanym kontekście (il. 100–4). Prawdopodobnie po zakończeniu wystawy nie wróciła do Torunia. Tuż po II wojnie światowej rzeźba wymieniana jest jako prawdopodobnie zaginiona, którą wysłano „kiedyś na wystawę rzeźby gotyckiej do Warszawy”¹⁴⁰².

Po II wojnie światowej odnotowany w niedatowanej karcie ewidencyjnej z l. 50. lub 60. XX wieku (il. 100–6)¹⁴⁰³. W tym samym miejscu wspomniana w 1971 r. („w bocznej wnęce ostatniego przęsła nawy południowej, na ścianie zamurowanego otworu drzwiowego południowej kruchty”). W 1971 r. Dorawa sugerował umieszczenie go na mencie ołtarza, na której dotychczas znajdowała się nastawa z reliefem Zaśnięcia NMP¹⁴⁰⁴, gdzie wzmiankowany w kwietniu 1975 roku¹⁴⁰⁵. W 1973 r. eksponowany na wystawie *Kultura artystyczna...* (MOT)¹⁴⁰⁶. W czerwcu 1984 roku znajdował się na mencie przyfilarowego ołtarza (skrajny zach. w ciągu pn.). Ponownie tam odnotowana w 1991 r. (il. 100–10)¹⁴⁰⁷. Zdaniem Łozińskiego w 1992 r. znajdować się miał w południowej kaplicy podwieżowej¹⁴⁰⁸. W 1993 r. eksponowany na wystawie *Ars sacra...* (MOT)¹⁴⁰⁹. W 1996 r. określony jako wiszący w północnej nawie¹⁴¹⁰. W 1997 r. funkcjonował przy wschodniej ścianie nawy północnej, na mencie środkowego ołtarza (il. 100–12)¹⁴¹¹. W bliżej nieznanym czasie przeniesiony do Centrum Dialogu Społecznego.

Datowanie i atrybucja

Datowany różnie – na k. XV w.¹⁴¹², pocz. XVI w.¹⁴¹³, ok. 1510 r.¹⁴¹⁴, ok. 1520 r.¹⁴¹⁵, na l. ćw. XVI w.¹⁴¹⁶ lub ogólnie na XVI stulecie¹⁴¹⁷. Przez Lankaua i Pajzderskiego wiązany z warsztatami krakowskimi pod wpływem Wita Stwosza (zestawiali go z krucyfiksem ze zbiorów

¹³⁹⁹ Sydow 1929, s. 106;

¹⁴⁰⁰ APB, UWP, sygn. 26799, s. 11.

¹⁴⁰¹ Walicki 1935a, nr kat. 3, 4, 5, s. 15–16.

¹⁴⁰² ADP, AKD, sygn. 15, k. 180r; to samo sygn. 16, k. 213.

¹⁴⁰³ Rymaszewska 1964 (Toruń – Krzyż).

¹⁴⁰⁴ Dorawa 1971b, s. 15. „we wnęce na końcu nawy południowej” (Dorawa 1971b, s. 31).

¹⁴⁰⁵ ADP, WBCh, sygn. 104, Toruń – parafia świętojańska, s. 9.

¹⁴⁰⁶ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 26, s. 101–103.

¹⁴⁰⁷ Zdjęcie wykorzystane przez Kluczwajd na karcie z 1991 r. zostało wykonane w VI 1983 r. (Kluczwajd 1991 (Toruń – św. Jan)

¹⁴⁰⁸ Łoziński 1992, s. 478 – autor prawdopodobnie nie wykonywał osobiście kwerend terenowych, a bazował na starszych opracowaniach.

¹⁴⁰⁹ Kruszelnicka 1993, nr kat. 45, s. 52–53.

¹⁴¹⁰ Woźniński 1996, s. 317.

¹⁴¹¹ Kriegseisen 1997 (Toruń – Krzyż).

¹⁴¹² Lankau, Pajzderski 1924, s. 61; za nimi Sydow 1929, s. 106

¹⁴¹³ Heuer 1916, s. 67–69; Chmarzyński 1933, il. 42, s. XV; Walicki 1935a, nr kat. 3, 4, 5, s. 15–16; Rymaszewska 1964 (Toruń – Krzyż); Dorawa 1972, s. 417.

¹⁴¹⁴ Woźniński 1996, nr kat. 463, s. 632–633.

¹⁴¹⁵ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 26, s. 101–103; Łoziński 1992, s. 478; Kruszelnicka 1993, nr kat. 45, s. 52–53; Domasłowski 2002, s. 155; Wagner 2024, nr kat 97, s. 264–265.

¹⁴¹⁶ Kriegseisen 1997 (Toruń – Krzyż).

¹⁴¹⁷ Dorawa 1971b, s. 28, 31.

MNK)¹⁴¹⁸. Przez Walickiego rozpatrywany jako dzieło toruńskie¹⁴¹⁹. Najczęściej traktowany jako wytwór gdański, co zasugerowała Kruszelnicka¹⁴²⁰ podając przykłady bliskości prac Riemenschneidera¹⁴²¹, a podważał Woźniński¹⁴²². Dostrzegano jego bliskość z krucyfiksem z Chełmży¹⁴²³.

Wysokiej klasy rzeźba jest zapewne importem spoza Torunia, możliwe, że z Gdańska. Już pod k. XV w. uchwytnie są źródłowo zamówienia bliżej nieznanych dzieł przez torunian w Gdańsku, w tym przez dominikanów¹⁴²⁴. Bliskie rozwiązania – budowa ciała, sposób przewiązania perizonium widoczny w krucyfikсах z Kijewa Królewskiego (**nr kat. 38**) oraz z Chełmży (**nr kat. 14a**), chociaż rzeźby wyraźnie się od siebie różnią m.in. ukształtowaniem twarzy. Za gdańską proveniencją mogą przemawiać zbliżone układy perizonium, rozbudowana, czepcowa forma korony cierniowej z krucyfiksami z kościoła NMP w Słupsku (**il. 512**) i klasztornej świątyni norbertanek w Żukowie (**il. 511**).

Źródła archiwalne:

ADP, WBCh, sygn. 104, Toruń – parafia świętojańska, s. 9; **ADP, AKD**, sygn. 15, k. 180r; **ADP, AKD**, sygn. 16, k. 213.

Bibliografia:

Heuer 1916, s. 39, 66 – il. XVIII; **Lankau, Pajzderski 1924**, s. 61; **Sydow 1929**, s. 106; **Chmarzyński 1933**, il. 42, s. XV; **Walicki 1935a**, nr kat. 3, 4, 5, s. 15–16; **Rymaszewska 1964 (Toruń – Krzyż)**; **Kruszelnica 1967**, s. 138–139; **Dorawa 1971b**, s. 28, 31; **Dorawa 1972**, s. 417; **Kruszelnicka 1973a**, s. 44–45; **Flik, Kruszelnicka 1973**, nr kat. 26, s. 101–103, il. 35; **Łoziński 1992**, s. 478; **Kruszelnicka 1993**, nr kat. 45, s. 52–53, il. 45; **Woźniński 1996**, s. 317, 318; nr kat. 463, s. 632–633, il. 459–460; **Kriegseisen 1997 (Toruń – Krzyż)**; **Domasłowski 2002**, s. 155; **Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023a**, s. 12; **Wagner 2024**, nr kat 97, s. 264–265.

¹⁴¹⁸ **Lankau, Pajzderski 1924**, s. 61, za nimi **Sydow 1929**, s. 106.

¹⁴¹⁹ **Walicki 1935a**, nr kat. 3, 4, 5, s. 15–16; **Woźniński 1996**, nr kat. 463, s. 632–633, powtarza ze znakiem zapytania.

¹⁴²⁰ **Kruszelnica 1967**, s. 138–139; **Kruszelnicka 1973a**, s. 44–45 (zasugerowała, że rzeźba Ukrzyżowanego mogła powstać w Toruniu); **Flik, Kruszelnicka 1973**, nr kat. 26, s. 101–103; **Kruszelnicka 1993**, nr kat. 45, s. 52–53; **Kriegseisen 1997 (Toruń – Krzyż)**; **Wagner 2024**, nr kat 97, s. 264–265

¹⁴²¹ **Flik, Kruszelnicka 1973**, nr kat. 26, s. 101–103: Identyfikacja układu medalionów na krucyfiksie z Pęciszewa – Wróblewska uznaje za dzieło gdańskie. Mniej więcej współczesny pęciszowskiemu. Być może ten sam warsztat; pewne skojarzenia z dziełami Riemenschneiderem ze Steinach, Aub.

¹⁴²² **Woźniński 1996**, s. 318.

¹⁴²³ **Kruszelnica 1967**, s. 138; **Woźniński 1996**, s. 318.

¹⁴²⁴ **APG, D**, sygn. 69.138; sygn. 69.152; **Simson 1913**, s. 388; **Heuer 1916**, s. 89, przypis 95.



100–1. Ołtarz w zakrystii (Toruń, fara staromiejska), fot. b.a. 1916 ze zbiorów Książnicy Kopernikańskiej w Toruniu, Teka 6/148



100–2. Ołtarz w zakrystii (Toruń, fara staromiejska), fot. z kolekcji K. H. Clasena lata międzywojenne (?), ze zbiorów ze zbiorów Bildkatalog Institutu Herdera w Marburgu, nr. 99119



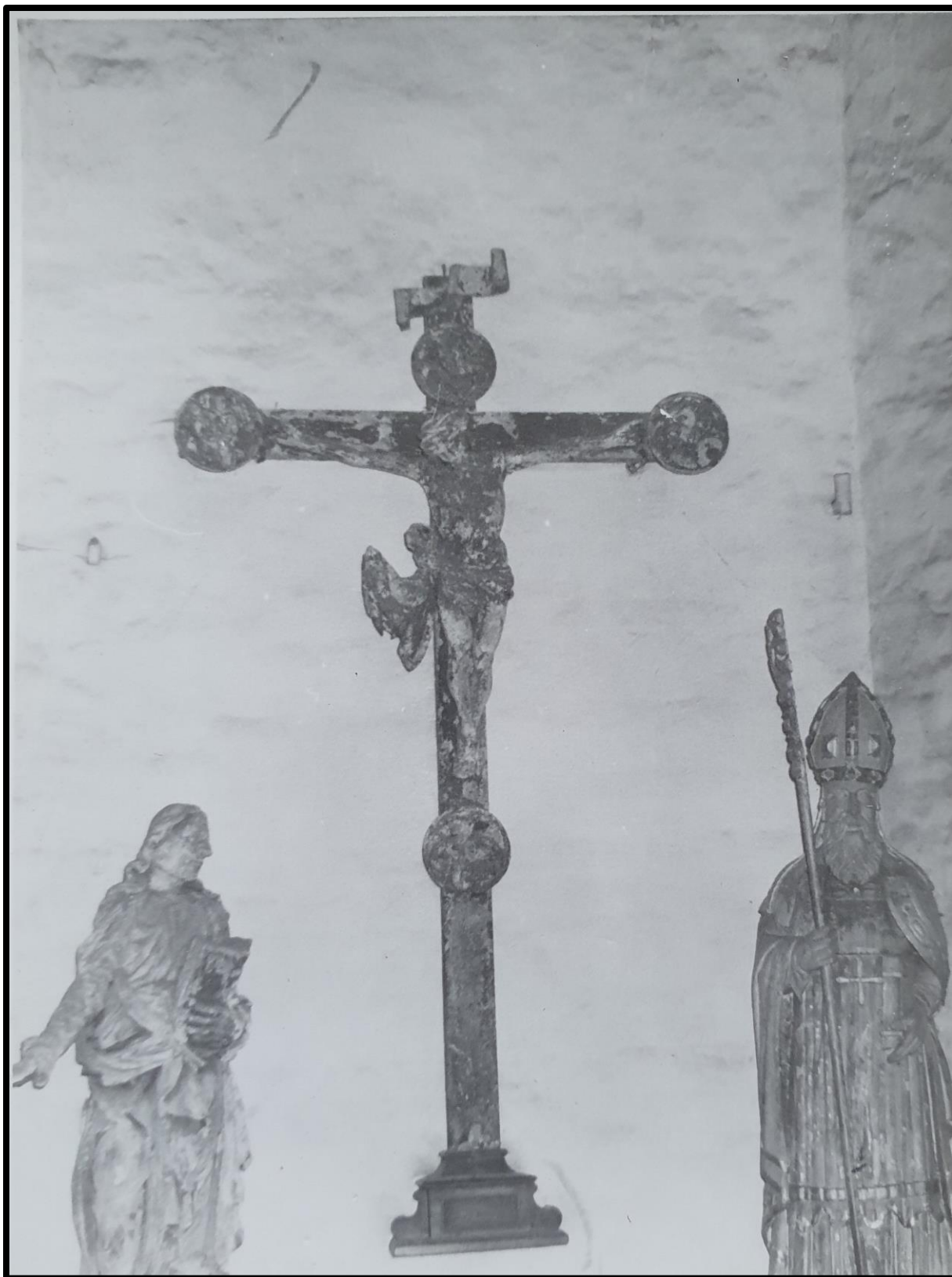
100-3. Ołtarz w zakrystii (Toruń, fara staromiejska), fot. lata międzywojenne, ze zbiorów IS PAN nr 2509



100–4. Krucyfiks (Toruń, k. dominikański, ob. Centrum Dialogu Społecznego), fot. z kolekcji K. H. Clasena lata międzywojenne (?), ze zbiorów ze zbiorów Bildkatalog Institutu Herdera w Marburgu, nr. 99115



100–5. Wnętrze sali podczas wystawy Polskiej Sztuki Gotyckiej w MNW – fragment, fot. ze zbioru **AMNW**, **AOTD**, sygn. S 10/46, il. 9



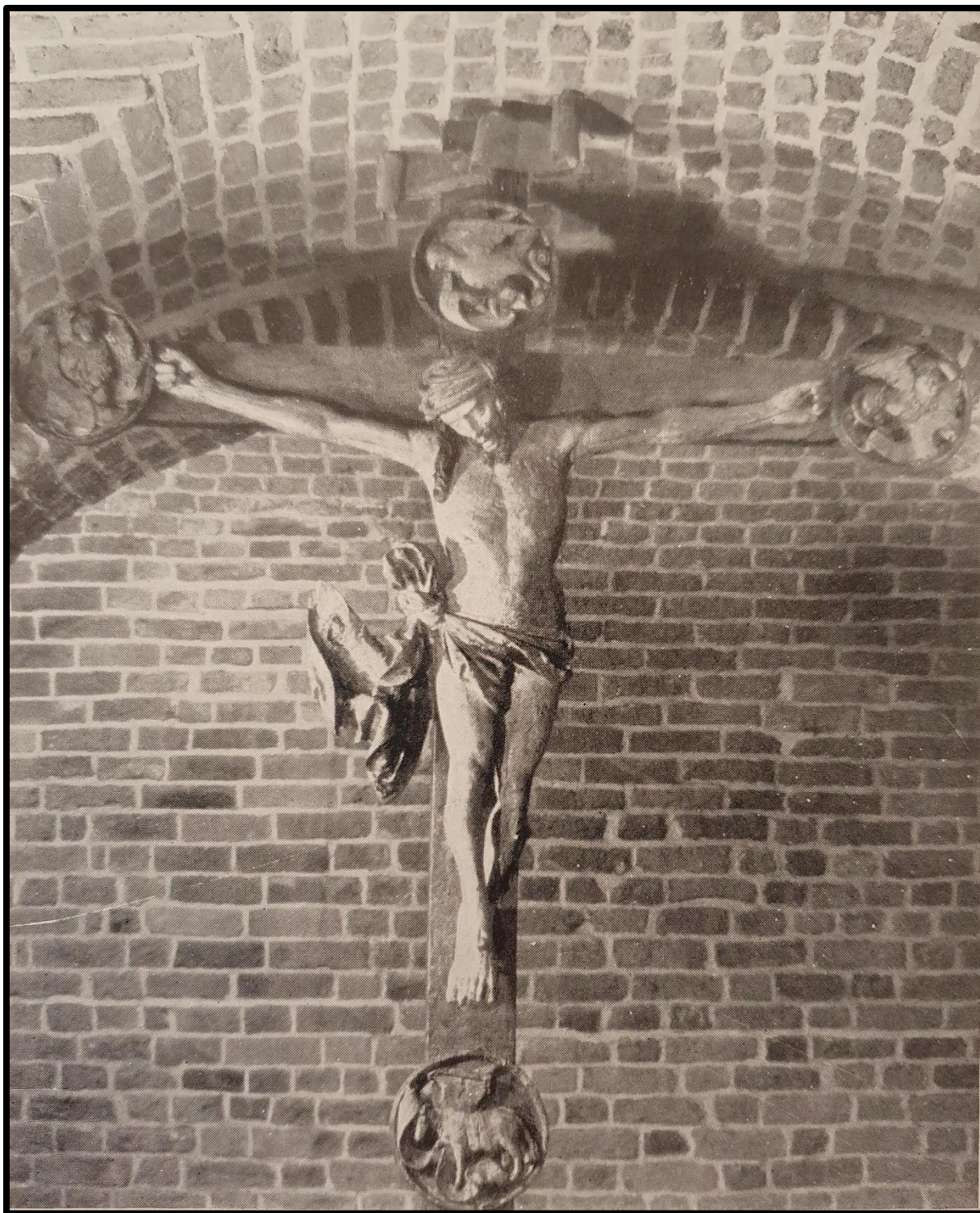
100–6. Krucyfiks (Toruń, k. dominikański, ob. Centrum Dialogu Społecznego), fot. **Rymaszewska 1964** (Toruń – Krzyż)



100–7. Krucyfiks (Toruń, k. dominikański, ob. Centrum Dialogu Społecznego) – przed konserwacją, fot. W. Górski, przed 1973 (?) ze zbiorów Archiwum UMK Spis 13/43



100–8. Krucyfiks (Toruń, k. dominikański, ob. Centrum Dialogu Społecznego) – przed konserwacją, fot. W. Górski, przed 1973 (?) ze zbiorów Archiwum UMK Spis 13/43



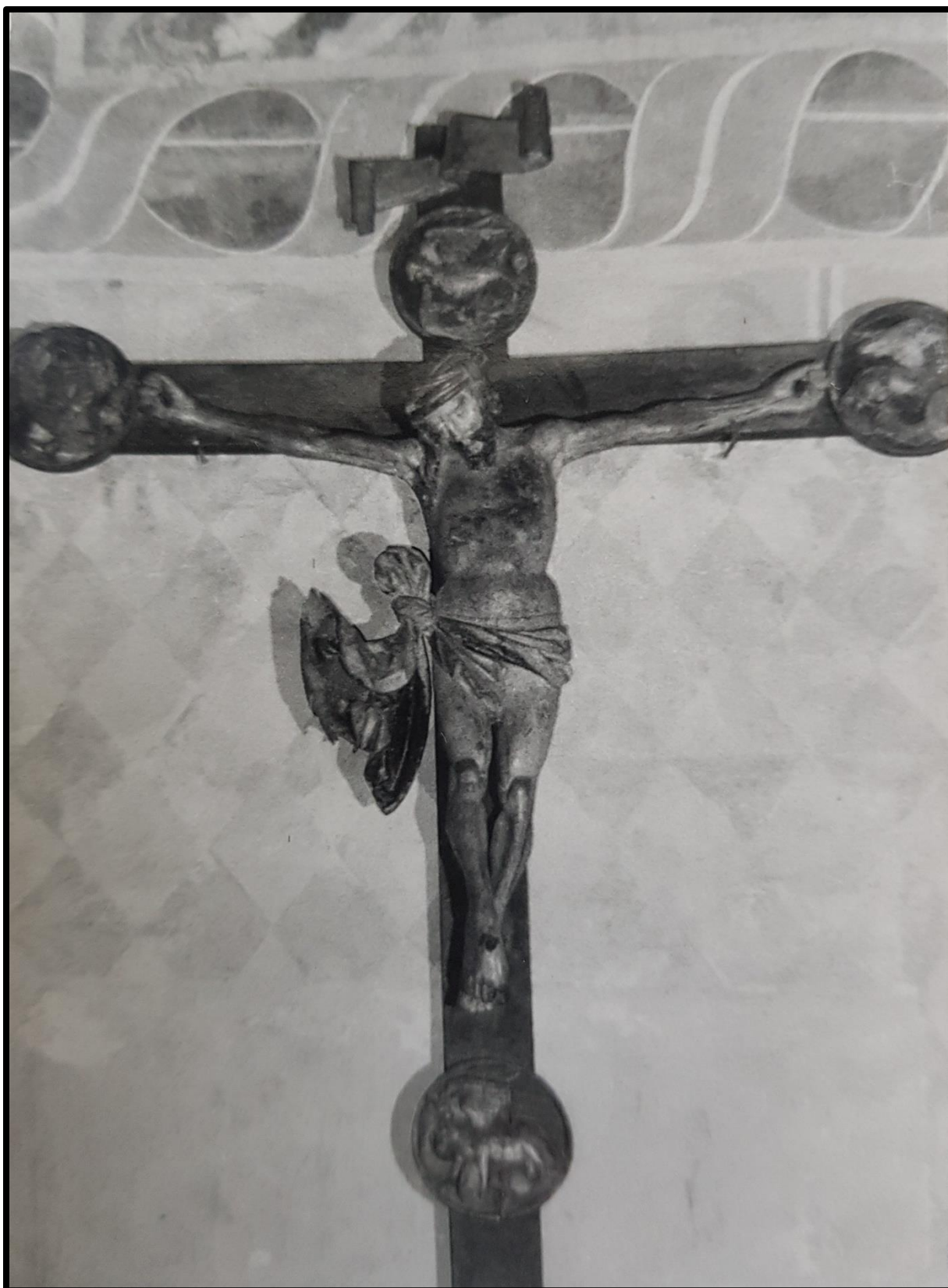
100–9. Krucyfiks (Toruń, k. dominikański, ob. Centrum Dialogu Społecznego), fot. za **Flik**, **Kruszelnicka 1973**, il. 35



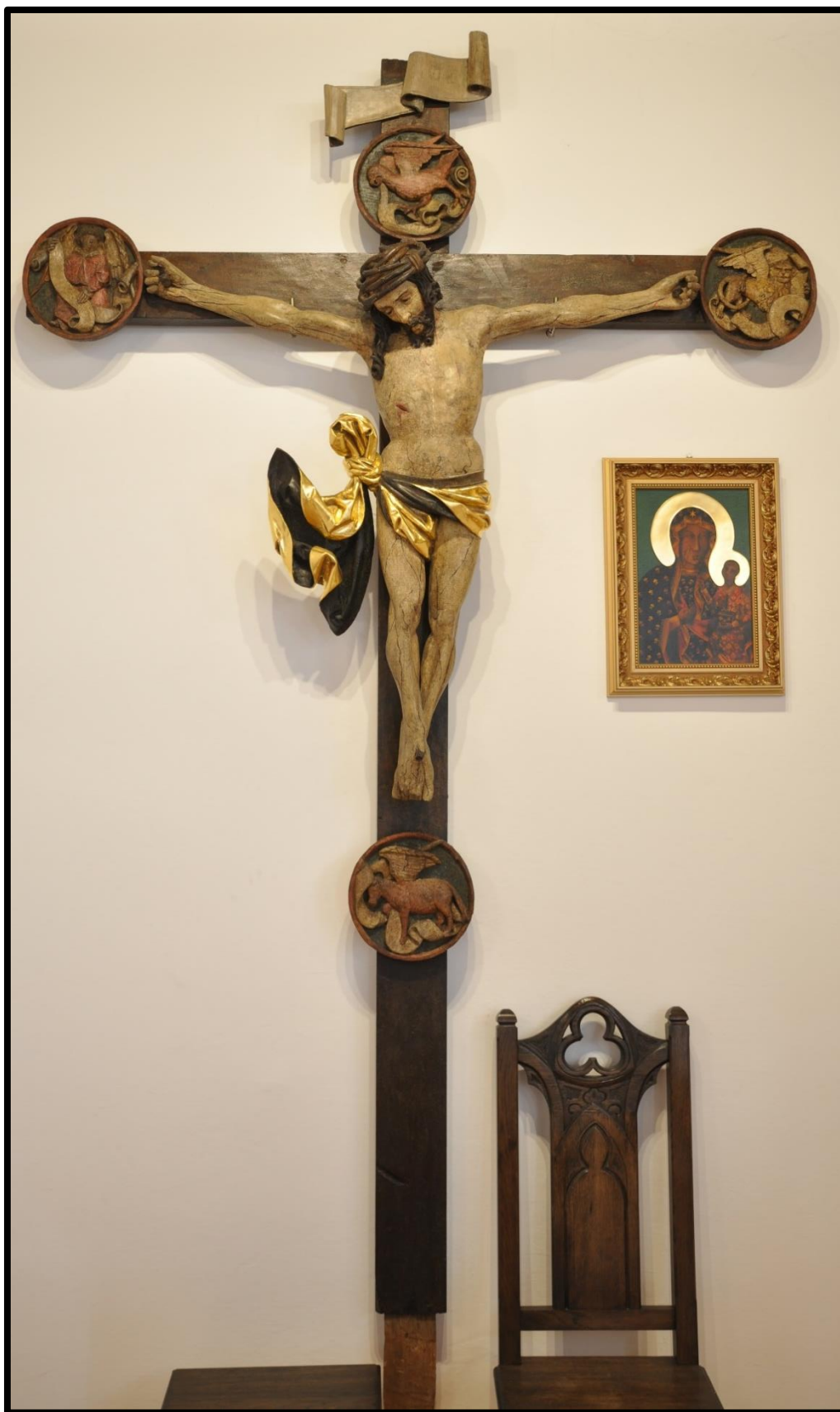
100–10. Krucyfiks (Toruń, k. dominikański, ob. Centrum Dialogu Społecznego),
 fot. za **Kluczwajd 1991** (Toruń – św. Jan)



100–11. Krucyfiks (Toruń, k. dominikański, ob. Centrum Dialogu Społecznego), fot. Z. Smoliński 1993, ze zbiorów MOT, kl. 43800



100–12. Krucyfiks (ob. Centrum Dialogu Społecznego), fot. za **Kriegseisen 1997** (Toruń – Krzyż)



100–13. Krucyfiks (Toruń, k. dominikański, ob. Centrum Dialogu Społecznego), fot. W. Binnebesel, 2024



100–14. Krucyfiks (Toruń, k. dominikański, ob. Centrum Dialogu Społecznego) – detal, fot. W. Binnebesel, 2024

Św. Anna Samotrzeć, warsztat toruński (?), ok. 1510 r. (?)

Wymiary: 40,8 × 22,3 × 13,5 cm

Lokalizacja: Muzeum Okręgowe w Toruniu (nr inw. MT/Ad.243/Rz/SN¹⁴²⁵)

Technika wykonania: Rzeźba pełnoplastyczna, opracowana z wszystkich stron, od tyłu spłaszczona, przeznaczona do oglądu frontального. Wykonana z drewna lipowego¹⁴²⁶. Grunt kredowo-klejowy – cienki, o grubości 0,3 mm¹⁴²⁷. Polichromia w technice tłustej tempéry. Rozpoznano pigmenty: „suknia Anny – zielony (grynszpan), płaszcz minia + cynober; Maria suknia ultramaryna, karnacje – biel ołowiowa, cynober, ugię”¹⁴²⁸. Od spodu widoczny szereg otworów technologicznych – para okrągłych o Ø 1 cm, para zbliżonych do kwadratu o wymiarach ok. 0,5 × 0,7 cm o rozstawie 3,5 cm.

Opis

Św. Anna ukazana jako dojrzała niewiasta o przysadzistych proporcjach, melancholijnym wyrazie twarzy, zasiadająca na białej, profilowanej ławie z malowaną, czerwoną dekoracją ornamentalną. Upozowana frontalnie, sztywno, lekko przechylona na swoją lewą stronę. Odziana w niebieską, luźną suknię, przepasaną wysoko pod biustem. Na ramiona zarzucony czerwony płaszcz. Na głowie biały welon, z podwijką. Na lewym kolanie zasiada lewym półprofilem do odbiorcy drobna postać młodzieńczej ukoronowanej Marii o długich, rozpuszczonych włosach. Odziana w luźną, niebieską suknię o długich rękawach; płytki, trójkątny dekolt obszyty lamówką ukazuje gieźło. Maria trzyma przed sobą oburącz otwartą księgę z czerwoną oprawą. Na drugim kolanie, na dwóch poduszkach zasiada Dzieciątko o wydłużonym korpusie, i dużej główce, ukazane prawym półprofilem, nagie ze skrzyżowanymi nóżkami. Oburącz przed sobą trzyma kiść winogron. Anna rękami podtrzymuje Marię i Dzieciątko po bokach. Prawa poła płaszcza przerzucona na nogi. Fałdy płaszcza pojedyncze, łamane ostro. Twarze owalne, nieco lalkowate, o drobnych rysach. Włosy Marii brązowe opadają na plecy; rozrzeźbione powierzchniowo meandrującymi nacięciami. Włosy Dzieciątka krótkie, brązowe, ułożone w kędziorki.

Stan zachowania

Zły – rzeźba w znacznej mierze pozbawiona polichromii, złocień i gruntu.

- W 1968 r. określony jako: „struktura fizyczna drewna dobra. Widocznych jest kilka dużych otworów po owadach (1–3 mm). Grunt mocno wyłuszczonej na welonie i zielonej czasie Anny oraz na szacie Marii. Warstwa malarska wyłuszczona wraz z gruntem; na welonie nie istnieje. Godny podkreślenia jest dobry stan barwnika czerwonego na płaszczu Anny (cynober + minia), który zachował swe intensywne natężenie. Karnacja jasna-zimna

¹⁴²⁵ Kruszelnicka (Anna).

¹⁴²⁶ Flik, Kruszelnicka 1968, nr kat. 16, s. 50.

¹⁴²⁷ Tamże.

¹⁴²⁸ Tamże.

zachowana prawie zupełnie na twarzy św. Anny, a na pozostałych partiach tylko fragmentarycznie”¹⁴²⁹.

- Niedługo później, najpóźniej w l. 70. XX w. opisany jako: „kilka dużych otworów po owadach. Warstwa malarska na welonie św. Anny nie istnieje, na sukni św. Anny i sukni Marii jest mocno wyluszczone wraz z gruntem”¹⁴³⁰.
- W 1996 r. określony jako: „drobne ubytki, polichromia wtórna”¹⁴³¹.

Proweniencja / Historia zabytku

Pochodzenie rzeźby nie jest znane. Według informacji z powojennej już karty naukowej do zbiorów MOT została przekazana w 1931 r. jako depozyt Towarzystwa Naukowego w Toruniu¹⁴³². Nie wiadomo kiedy figura trafiła do zbiorów TNT. Nie została odnotowana w przewodniku z 1909 r. zawierającym szczegółowe wyliczenie eksponowanych wówczas zabytków¹⁴³³. Niewykluczone, że w kolekcji znalazła się później.

Najstarsza fotografia rzeźby (il. 101–1) z 1932 r. została wykonana już w Muzeum. Zastanawiający jest fakt umieszczenia figury na tle nowożytniej, haftowanej tkaniny¹⁴³⁴.

Pierwotnie stanowiła zapewne element zwieńczenia lub predelli nieznanej nastawy ołtarzowej. Według znanych źródeł, w Toruniu u kresu średniowiecza znajdowały się dwa ołtarze poświęcone św. Annie¹⁴³⁵ – przekazany w 1512 r. przez nowomiejskiego proboszcza w kościele pw. św. Jakuba¹⁴³⁶ oraz w farze staromiejskiej – którego fundacja miała według Sumowskiego nastąpić jeszcze przed 1463 r. (zapewne XIV/XV w.)¹⁴³⁷. Wydaje się jednak, że dokument ze zbiorów APT poświadcza fundację wikarii pod tym wezwaniem w 1513 roku¹⁴³⁸.

Na przełomie l. 60. i 70. XVII w. wzmiankowana jest jeszcze dawny, starożytny rzeźbiony ołtarz¹⁴³⁹. Ponownie odnotowany w 1706 r. – znajdowała się w nim rzeźba Jezusa, Marii i św. Anny¹⁴⁴⁰ – wydaje się, że do tego czasu nie przetrwała już gotycka struktura nastawy. W tej samej wizytacji wzmianko sukienkę przeznaczoną dla „przeszłej Statuy S. Anny”¹⁴⁴¹ – co wskazywałoby, że w ołtarzu znajdowała się nowsza rzeźba. W l. 1724 oraz 1730

¹⁴²⁹ Flik, Kruszelnicka 1968, nr kat. 16, s. 50.

¹⁴³⁰ Kruszelnicka (Anna). Potwierdza to odnotowanie rzeźby w *Opisie zabytków Torunia* z APB z l. 1934–1939 jako elementu zbiorów MOT (APB, UWP, sygn. 26799, s. 25).

¹⁴³¹ Woźniński 1996, nr kat. 468, s. 635 – wzmianka o wtórności polichromii wydaje się nieuzasadniona.

¹⁴³² Kruszelnicka (Anna).

¹⁴³³ Chmielewski 1909, s. 46–47.

¹⁴³⁴ Za konsultację związaną z rozpoznaniem tkaniny dziękuję Katarzynie Buclaw.

¹⁴³⁵ Rzeźba jednak wcale nie musiała pochodzić z retabulum jej poświęconemu.

¹⁴³⁶ Thorner *Denkwürdigkeiten* [1904], s. 144; Sumowski 2012, s. 34. U Werniciego pojawia się podwójne patrocinium – św. Katarzyny i św. Anny (APT, AMT II, sygn. X 25, s. 814).

¹⁴³⁷ Sumowski 2012, s. 29; AADDT, ABKT, sygn. 51, k. 8v.

¹⁴³⁸ APT, AMT I, sygn. 2985-1.

¹⁴³⁹ Vis. 1667–1672 [1903], s. 200: „Tres deinde cardinales columnae sua serie, quamvis prima epitaphiis tantum, servit, sed duae posteriores experunt altaria, antiquitatis prisca munimenta [sic!]. Altare s. Annae ad secundam columnam, sculptum, cuius mensa saxo integro strata est”.

¹⁴⁴⁰ ADP, C, sygn. 33, s. 253: „Altare S. Annae ad secundam Columnam, veteri ex consensu Venerabilis Capituli ad Ecclesiam Biskupicensem accepto ab A Rndo Stanislao Kostecki Praebendario Cathedrali Culmensi et Notario Apluo? Patriota Thorunensi erectum in quo statuariae Iesu Mariae et Annae sculptae una ad Dei Patris et Sancti Spiritus effigie. Cooperimentum de latere cum Imagine trium itidem Personarum earumque? Supra Imago S. Iosephi”.

¹⁴⁴¹ ADP, C, sygn. 33, s. 265: „Sukienka do przeszłej Stauty S. Anny Kitayckana zielona zobu stron dwie iey sztucki y Atlasu włosowego [...]”.

r. wizytatorzy odnotowywali nową nastawę ołtarzową¹⁴⁴². W 1817 i 1821 r. wzmiankowany jest ołtarz o takim wezwaniu również w kościele NMP¹⁴⁴³.

Datowanie i atrybucja

Datowana na ok. 1510 r.¹⁴⁴⁴, jednak najczęściej na 1. poł. XVI wieku¹⁴⁴⁵. Przez Kruszelnicką uznana za dzieło nieokreślonego warsztatu pod hipotetycznymi wpływami toruńskiego warsztatu św. Wolfganga¹⁴⁴⁶. Z Toruniem figurę połączyli także ze znakiem zapytania Drączkowski i Kroplewska-Gajewska¹⁴⁴⁷. Takiej atrybucji nie przyjął Woźniński¹⁴⁴⁸.

Rzeźba wykazuje dość luźne związki z plastyką toruńską. Najbliższe analogie widoczne w sposobie przedstawienia Marii – włosów, twarzy, korony, oraz upozowaniu Dzieciątka siedzącego z przykurczonymi nóżkami – dostrzec można m.in. w rzeźbie św. Anny Samotrzcę z Nowego Miasta Lubawskiego (**nr kat. 62**).

Źródła archiwalne:

APB, UWP, sygn. 26799, s. 25.

Bibliografia:

Flik, Kruszelnicka 1968, nr kat. 16, s. 49–50, il. 14 – s. 49; Kruszelnicka [Anna]; Woźniński 1996, nr kat. 468, s. 635; Drączkowski 2011b, *św. Anna Samotrzcę*, nr kat. III.6.2, s. 134; Kroplewska-Gajewska 2015, s. 120.

¹⁴⁴² AADDT, ABKT, sygn. 40, k. 5r: „Ad secundam columnam Alare S. Annae novum sculptum deauratum effigies sculpta Bmae tenentis JESUM Parvulum et S. Annae oculusum Tabula cum effifie S. Annae, argenteriam habet talem”; sygn. 42, k. 3v „Ad secundam columnam Altare Sae Annae novas sculptes deauratum effigies sculpta Bmae tenentes Jesum? parvulum, et S. Annae occlusum Tabula-Sae Annae effigiae Sae Annae”.

¹⁴⁴³ Inw. NMP 1678–1821 [1982], s. 214.

¹⁴⁴⁴ APB, UWP, sygn. 26799, s. 25.

¹⁴⁴⁵ Flik, Kruszelnicka 1968, nr kat. 16, s. 49–50; Kruszelnicka [Anna]; Woźniński 1996, nr kat. 468, s. 635; Drączkowski 2011b, *św. Anna Samotrzcę*, nr kat. III.6.2, s. 134; Kroplewska-Gajewska 2015, s. 120.

¹⁴⁴⁶ Flik, Kruszelnicka 1968, nr kat. 16, s. 49–50; Kruszelnicka [Anna].

¹⁴⁴⁷ Drączkowski 2011b, *św. Anna Samotrzcę*, nr kat. III.6.2, s. 134; Kroplewska-Gajewska 2015, s. 120.

¹⁴⁴⁸ Woźniński 1996, nr kat. 468, s. 635.



101–1. Św. Anna Samotrzcę (pochodzenie nieznane, MOT), fot. autor nieznany (ewentualnie Jotel (?)) 1932
ze zbiorów MOT nr A.325



101-2. Św. Anna Samotrzeć (pochodzenie nieznane, MOT), fot. A. Jarmołowicz 1967, ze zbiorów MOT nr A. 7416



101–3. Św. Anna Samotrzec (pochodzenie nieznane, MOT), fot. W. Binnebesel, 2020

Święta Niewiasta, warsztat nieznany, ok. 1500 r. (?)**Wymiary:** wys. ok. 70 cm¹⁴⁴⁹**Lokalizacja:** obiekt zaginiony**Technika wykonania:** Rzeźba/płaskorzeźba (?) snycerska.

Opis:

—

Stan zachowania

- „Odnowiona” w 1976 roku¹⁴⁵⁰.
- W 1996 r. określony jako: „polichromia wtórna”¹⁴⁵¹.

Prowenienca / Historia zabytku

Pochodzenie rzeźby nie jest znane. Zabytkowa rzeźba „prawdopodobnie [...] św. Brygidy” odnotowana została po raz pierwszy w kościele w bliżej nieokreślonym miejscu w 1972 roku¹⁴⁵². W 1977 r. „podobno” gotycką rzeźbę św. Doroty wzmiankowano na zwieńczeniu retabulum bocznego ołtarza Serca Pana Jezusa¹⁴⁵³. W maju 1983 r. figura wzmiankowana jest w biurze parafialnym¹⁴⁵⁴.

Ponownie wzmiankowana w 1990 r. w związku z pożarem świątyni. Stała wówczas na ołtarzu bocznym, poświęconym NMP¹⁴⁵⁵. We wcześniejszych opracowaniach nie jest wymieniana¹⁴⁵⁶. Przetrwała pożar – wymieniana jest w 1994 r. na plebanii – określona jest wówczas płaskorzeźbą¹⁴⁵⁷. Zdaniem Anny Żurek, konserwatorski pracującej niegdyś przy kościele w Tylicach według karty ewidencyjnej z 2001 r. rzeźba św. Doroty (?) znajduje się na plebanii¹⁴⁵⁸. Podczas wizyty w kościele w IV 2023 r. nie znaleziono rzeźby, zdaniem proboszcza nie ma takiej figury również na plebanii.

¹⁴⁴⁹ Wozniński 1996, nr kat. 471, s. 636.

¹⁴⁵⁰ ADP, WBCh, sygn. 78, Tylice, s. 1, 12, 14.

¹⁴⁵¹ Wozniński 1996, nr kat. 471, s. 636.

¹⁴⁵² ADP, WBCh, sygn. 77, Tylice, s. 2.

¹⁴⁵³ ADP, WBCh, sygn. 78, Tylice, s. 14.

¹⁴⁵⁴ ADP, WBCh, sygn. 79, Tylice, s. 11.

¹⁴⁵⁵ WKZK, Tylice, Notatka służbowa z wizji lokalnej z dn. 9 XII 1990 r. s. 3.

¹⁴⁵⁶ KZSP NML 1954, s. 73; WKZK, Tylice, Marian Dorawa, Ekspertyza konserwatorska dwóch zabytkowych ołtarzy z kościoła parafialnego św. Michała Archanioła w Tylicach k. Nowego Miasta Lub. 1976, s. 1 – w ołtarzu bocznym NMP gipsowa figurka M. Boskiej.

¹⁴⁵⁷ WKZK, Tylice, Protokół Komisji Konserwatorsko-Budowlanej Kurii Biskupiej Toruńskiej z dn. 7 III 1994, nr 18/94 – s. 3.

¹⁴⁵⁸ Informacja uzyskana mailem 31 X 2022 r. Niestety podczas kwerend przeprowadzonych w WUOZ w Olsztynie oraz Elblągu nie udało znaleźć się takiej karty.

Datowanie i atrybucja

Zabytek datowany różnie – na XV w.¹⁴⁵⁹ lub na ok. 1500 roku¹⁴⁶⁰. Zważywszy na brak znanych fotografii rzeźby, nie sposób stwierdzić cokolwiek na temat datowania i atrybucji.

Źródła archiwalne:

ADP, WBCh, sygn. 77, Tylice, s. 2; **ADP, WBCh**, sygn. 78, Tylice, s. 14; **ADP, WBCh**, sygn. 79, Tylice, s. 11; **WKZK**, Tylice, Notatka służbowa z wizji lokalnej z dn. 9 XII 1990 r. s. 3; **WKZK**, Tylice, Protokół Komisji Konserwatorsko-Budowlanej Kurii Biskupiej Toruńskiej z dn. 7 III 1994, nr 18/94 – s. 3.

Bibliografia:

Woźniński 1996, nr kat. 471, s. 636.

¹⁴⁵⁹ **WKZK**, Tylice, Notatka służbowa z wizji lokalnej z dn. 9 XII 1990 r. s. 3.

¹⁴⁶⁰ **Woźniński 1996**, nr kat. 471, s. 636.

Madonna z Dzieciątkiem, warsztat elbląski, ok. 1520 r.**Wymiary:** 110,5 × 42 × 17 cm**Lokalizacja:** Kościół pw. św. Apostołów Szymona i Judy Tadeusza w Wąbrzeźnie – w korpusie lewego ołtarza bocznego (północnego) – Świętej Rodziny.**Technika wykonania:** Rzeźba snycerska, wykonana w jednym kawałku drewna lipowego¹⁴⁶¹. Pełnoplastyczna, opracowana z trzech stron, z tyłu drążona, przeznaczona do oglądu frontального. Oryginalny grunt kredowo-klejowy dochodzący do 2 mm grubości – drewno nasączone klejem zwierzęcym ze świńskim włosiem; miejscami obecne przeklejenia płócienne. Pierwotne polichromie w technice temperowej; złozenia włosów w technice olejnej, szaty złożone płatkowo, na brązowo-czerwonym bolusie¹⁴⁶².**Opis**

Rzeźba przedstawia młodzieńczą, ukoronowaną Marię ukazaną *en plein pied*, z Dzieciątkiem na lewym ramieniu. Proporcje ciała Marii zachwiane – głowa zbyt duża w stosunku do reszty ciała, osadzona na wyciągniętej długiej szyi, tors krótki, drobny i szczupły, o szerokich ramionach, ręce zbyt długie, nogi wyciągnięte. Postać posadowiona została na plincie z syntetycznie przedstawionymi chmurami, na której umieszczono maskę lunarną znajdującą się u stóp Madonny. Odziana w długą, wysoko przepasaną suknię, dopasowaną w partii stanika, luźną w partii spódnicy. Na ramiona zarzucony ma obfity, złożony płaszcz.

Upozowana w mocnym, esowatym kontrapoście – prawa noga balansująca, lekko zgięta w kolanie, korpus przechylony na prawą stronę. W prawej, zgiętej w łokciu, wyciągniętej przed siebie ręce, trzyma złożone berło. Na lewej ręce, wysoko uniesionej, lekko unosi drobne, błogosławiące Dzieciątko Jezus, posadowione na siedząco i ustawione lewym profilem do widza, przy czym główka zwrócona jest niemal frontalnie do obiorcy. Na głowie Marii korona, na lewej dłoni z jabłko królewskie. Prawą dłonią błogosławi. Lewa poła płaszcza Marii podebrana jest pod lewą ręką. Prawa poła opada swobodnie ku dołowi z prawego przedramienia.

Włosy Marii kręcone, złożone, długie, opadające na plecy, okalające ramiona. Opracowane w plastycznych pasmach, głębokimi nacięciami. Twarz Marii o słabej ekspresji, idealizowana – o owalnym kształcie i wysokim, wypukłym czole. Oczy drobne, osadzone nisko i blisko siebie, lekko migdałowate, z zewnętrznymi kącikami skierowanymi w dół. Nos prosty, drobny. Usta małe. Podbródek podwójny.

Stan zachowania

Zabytek został poddany licznym przekształceniom i pracom konserwatorskim – wskazują na to: nielogiczny i nie-gotycki, nieautentyczny układ fałd szat Marii (pod prawą ręką

¹⁴⁶¹ Maszkiewicz 1983, s. 2,3.¹⁴⁶² Tamże, s. 3–6.

czytelna poła płaszcza, na lewym przedramieniu wyraźne podebranie poły, jednak niżej suknia i płaszcz zlewają się w całość) oraz ucięcie plinty rzeźby (widoczna jest tylko górna część sierpa księżycy).

- XVIII w. (?) – obciosanie rzeźby w celu nałożenia srebrnych sukienek, przycięcie plinty.
- 1926 r. – złotnik Władysław Gerke (Wąbrzeźno) pod nadzorem profesora Z. Ziółkowskiego – wykonanie metalowej sukienki (il. **103–1**). Zdaniem Pawła Beckera, to wówczas obciosano rzeźbę w celu nałożenia aplikacji¹⁴⁶³. Według T. Chrzanowskiego i M. Korneckiego uszkodzenia figury miały powstać w nowożytności – podczas osadzania oryginalnej, nowożytnej sukienki¹⁴⁶⁴. Z kolei P. Becker oraz P. Dąbrowski podali, że w XIX w. na figurze znajdowały się już srebrne aplikacje¹⁴⁶⁵. Obecnie nie da się ustalić, czy rzeźba miała na sobie aplikacje przed 1926 r. – na chwilę obecną nie ma na to dowodów. Warto dodać, że jedyny pozostawiony element z dawnych aplikacji (korony Marii i Dzieciątka) również pochodzi z 1926 roku¹⁴⁶⁶.
- W 1966 r. stan figury określony jako „niewiadomy – zdjęcie sukienki utrudnione”¹⁴⁶⁷ (il. **103–2**).
- 1983 r. – J. Maszkiewicz (Toruń) – ściągnięcie sukienek z 1926 roku¹⁴⁶⁸. Na fotografiach widoczne są pozostałe po ociosaniu fałdy, włosy oraz dodane stelaże ułatwiające montaż aplikacji (il. **103–3**). Zdaniem konserwatora, pod przemalowaniami (których najstarsza warstwa miała być współczesna nałożeniu sukienek) znajdowała się bardzo uszkodzona warstwa pierwotna (zabezpieczono ją najpewniej białym szelakiem), która została poddana pracom konserwatorskim¹⁴⁶⁹. Po zwalczeniu insektów, impregnacji drewna i usunięciu przemalowań zrekonstruowano ubytki drewna. Efekt odtworzenia duktu fałd szat wskazuje jednak na niezrozumienie struktury późnogotyckich draperii (il. **103–4**).
- Z 25 IV 1983 r. pochodzi pismo z Kurii Biskupiej w Pelplinie – zapewne ks. A. Liedtkego, skierowane do wąbrzeskiego proboszcza. Diecezjalny konserwator wyraża w nim szereg zastrzeżeń związanych z przeprowadzonymi pracami¹⁴⁷⁰, oskarżając autora prac o brak profesjonalnych kwalifikacji. Wytyka 4 zarzuty: 1. Brak dokumentacji¹⁴⁷¹, 2. Złożenie „na

¹⁴⁶³ Becker 2005, s. 15.

¹⁴⁶⁴ Chrzanowski, Kornecki 1988, s. 102, 104. Co ciekawe, badacze stwierdzili, że owa nowożytna sukienka miała zostać skradziona podczas II wojny światowej.

¹⁴⁶⁵ Dąbrowski, Becker 2020: s. 9. Niestety autorzy nie podają źródła tej informacji.

¹⁴⁶⁶ Od wewnętrznej strony zachowała się inskrypcja z 11 XII 1926 r. określająca fundatorów – Chwiańskich.

¹⁴⁶⁷ Chrzanowski 1966 (Wąbrzeźno – Madonna).

¹⁴⁶⁸ Według niektórych autorów jeszcze w 1994 r. na rzeźbie znajdować się miały sukienki (Dekanat wąbrzeski 1994, s. 65), a później nawet w 2005 r. (Birecki 2005, s. 26–27).

¹⁴⁶⁹ Maszkiewicz 1983, s. 4, 5. Niewykluczone, że pierwsze prace konserwatorskie przeprowadzono w 1926 roku.

¹⁴⁷⁰ WKZK, Wąbrzeźno, Pismo z Kurii Biskupiej w Pelplinie do proboszcza wąbrzeskiego z dn. 25 IV 1983 r. Autor listu podkreśla również, że nie można ponownie przykryć rzeźby starymi sukienkami. Ciekawie wygląda problem koron: „co do Koron – jako że są udokumentowanym votum dziękczynnym, ale neogotyckie, które „pasowały” do metalowej sukienki – sprawa wymagać będzie osobnej konsultacji”.

¹⁴⁷¹ „1. Brak dokumentacji dyskwalifikuje wykonawcę jako konserwatora zabytku. Bez dokonania odkrywek, będącego warunkiem „sine qua non” do podjęcia decyzji sposobu i zakresu (czyli wstępnej dokumentacji) nie może być mowy o prawidłowej konserwacji. W danym wypadku i zagotowana rekonstrukcja nie ma źródłowego uzasadnienia”.

blachę”¹⁴⁷², 3. Twarze pozbawione ekspresji¹⁴⁷³, 4. Zastrzeżenia co do koloru podbicia płaszcza¹⁴⁷⁴.

- W 1985 r. stan określony jako „dobry, częściowa rekonstrukcja”¹⁴⁷⁵ (il. 103–5).
- W 1992 r. wymieniono jako jeden z obiektów, który należy poddać konserwacji, „rzeźbę Matki Boskiej z Dzieciątkiem (rok ok. 1500) – przemalowana, spękania”¹⁴⁷⁶.
- W 2003 r. wspomniana jest planowana przez proboszcza konserwacja rzeźby¹⁴⁷⁷.
- 2005–2008 r. (?)¹⁴⁷⁸ – renowacja, zakres prac nieznany (brak dokumentacji) – umieszczenie w prawej dłoni Marii nowego berła i zapewne osadzenie na głowach Madonny i Dzieciątka przedwojennych koron, które ponownie pozłożono w 2019 roku¹⁴⁷⁹.

Proweniencja / Historia zabytku

Według tradycji rzeźba miała zostać przeniesiona do fary ok. 1670 r. z kaplicy nieodległego biskupiego zamku, zniszczonego podczas potopu szwedzkiego¹⁴⁸⁰. Pogląd taki przyjmowany jest jako pewnik w całym stanie badań, począwszy od Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce z 1967 r.¹⁴⁸¹ Zaznaczyć należy, że źródła traktujące o wyposażeniu zamkowej kaplicy są bardzo skromne. Lustracje¹⁴⁸² z l. 1614¹⁴⁸³ i 1646¹⁴⁸⁴ wymieniają wprowadzić ołtarz, zaś ta 1661 r. „fundament”, na którym wcześniej stał, jednak nie ma żadnych informacji pozwalających rozpoznać ikonografię ewentualnej nastawy ołtarzowej¹⁴⁸⁵. Na temat

¹⁴⁷² „2. Złocenia wykonane są z dobrego złota dukatowego, ale niestety „na blachę” bez „cieniowania” i bez faktury. Całkowicie błędne jest wyzłocenie włosów (wraz z warkoczami) na głowie Matki Boskiej i Dzieciątka. One winny zachować swój kolor „naturalny” i nie zlewać się z złoconą suknią i płaszczem”.

¹⁴⁷³ „3. Karnacja twarzy M.B. i ciało Dzieciątka jest nie do przyjęcia, jako że pozbawiona całkowicie wyrazu”.

¹⁴⁷⁴ „4. polichromia – z uwagi na brak dokumentacji nic nie wiadomo na ten temat. W każdym razie wewnątrz prawej fałdy zamiast „martwego” koloru granatowego winno być oddane raczej w „błękitie” względnie w „czerwieni” zależnie od wyniku odkrywek, które należało wykonać”.

¹⁴⁷⁵ **Sądowski 1985 (Wąbrzeźno – Madonna).**

¹⁴⁷⁶ **WKZK**, Wąbrzeźno, protokół Komisji Konserwatorsko-Budowlanej Kurii Biskupiej Toruńskiej nr 6, z dn. 2 VII 1992 r. – s. 2.

¹⁴⁷⁷ **WKZK**, Wąbrzeźno, Protokół z inspekcji konserwatorskiej z dnia 7 III 2003 r.

¹⁴⁷⁸ Lata znane jedynie w przybliżeniu – wzmiankowana jako podczas prac w 2005 i 2006 r. (**Wąbrzeźno – Sanktuarium 2005**, s. 3; **WKZK**, Wąbrzeźno, Prace budowlane, remontowe i konserwatorskie przy parafii p. w. Świętych Apostołów Szymona i Judy Tadeusza w Wąbrzeźnie). W 2008 r. wzmiankowana jako już po pracach (**WKZK**, Wąbrzeźno, Protokół z inspekcji konserwatorskiej z dnia 12 VIII 2008 r.).

¹⁴⁷⁹ **Dąbrowski, Becker 2020**, s. 9.

¹⁴⁸⁰ **Baciński 2005**, s. 35.

¹⁴⁸¹ **KZSP 11/19**, s. 42.

¹⁴⁸² Najstarsza pochodzi z 1535 r., ma ona jednak charakter gospodarczy i autor pomija kaplicę (**Lustracja 1535 [1979]**).

¹⁴⁸³ „Kościół. Do niego Drzwi na zawiassach z Zamkiem. W niem ołtarz l, okien szklanych 3. Ławy do zakrystyey. Drzwi na zawiassach, gdzie nad Ryntarz chodzą” (**Inw. dóbr 1614–1759 [1927]**, s. 86). Problematyczna jest interpretacja słowa „ołtarz”. Autor mógł mieć na myśli zarówno mensę ołtarzową, jak i retabulum. Sądząc jednak po treści lustracji z 1661 r. zaryzykować można, że już wcześniej pod słowem tym mogła kryć się nastawa.

¹⁴⁸⁴ „Do kaplice drzwi z zamkiem, kluczem y hantabą. W niej okna 3, kwater w nich niemasz 3 y drugie niecałe, ławy 3, w iedney niemasz desk 4. Ołtarz l. Lichtarzow drewnianech złych 2. Do zakrystyey drzwi na zawiasach, w niech zamek z kluczem, z wrzeciędzem y hantabą. W niej okno sklne 1. W murze krata zieliazna. Stołek na przygotowanie do Mszy s. y zedelek poiedynkowy” (**Inw. dóbr 1614–1759 [1927]**, s. 88–89).

¹⁴⁸⁵ „Do kaplice drzwi na zawiasach z hantabą y wrzeciędzem okna trzy kwater wnich niemasz ołtarza niemasz, tylko fundament na ktorem ołtarz stał. Do zakrystyey drzwi na zawiasach z wrzeciędzem y z hantabą, w murze krata zelazna, posowy wnjej niemasz” (**ADP, C**, sygn 17a, s. 72). Zdaniem Rozynkowskiego w dokumencie tym zawarta jest informacja o wezwaniu ołtarza, który miał być poświęcony Wniebowzięciu Najświętszej Marii Panny (**Rozynkowski 2006**, s. 174). Niestety wzmiankowana przez badacza strona dotyczy nie zamku wąbrzeskiego lecz tego w Lubawie.

wyposażenia lub ewentualnych jego relokacji milczy również wizytator Strzesz opisujący zamkową kaplicę¹⁴⁸⁶.

W kościele parafialnym już przynajmniej od 1599 r. funkcjonował ołtarz z jakimś wizerunkiem maryjnym¹⁴⁸⁷, wzmiankowany następnie w l. 1667–1672. Strzesz odnotowuje ołtarz NMP Wniebowziętej zawierający rzeźbę¹⁴⁸⁸. Następne wizytacje jednak milczą o ołtarzu z wizerunkiem maryjnym (nie licząc oczywiście łaskami słynącego obrazu). Wizerunek ten spłonął zapewne wraz z większością wyposażenia kościoła w 1700 roku.

Wydaje się, że w chwili obecnej nie dysponujemy żadnymi dowodami, potwierdzającymi pochodzenie omawianej rzeźby z kaplicy zamkowej. Utrwalone tradycją zamkowe pochodzenie zabytku jest raczej jedynie legendą sięgającą czasów powojennych¹⁴⁸⁹.

Nie można w jakikolwiek sposób potwierdzić, że omawiana rzeźba pochodzi z wąbrzeskiej fary – pierwsze wzmianki jej dotyczące pochodzą dopiero z lat dwudziestych XX wieku. Jeśli tak by było, musiałyby przetrwać pożar z 1700 r. (zaznaczyć należy, że część wyposażenia musiała ocaleć, m.in. łaskami słynący obraz Marii Brzemiennej). Tym bardziej trudne do udowodnienia jest pochodzenie figury z wąbrzeskiego zamku. Niewykluczone, że rzeźba ta trafiła do fary z innej świątyni, niewykluczone, że z któregoś kościoła filialnego¹⁴⁹⁰.

Po pracach renowacyjnych z 1983 r. przez jakiś czas figura przechowywana była na plebanii – tam odnotowana w 1985 r.¹⁴⁹¹

Datowanie i atrybucja

Datowana różnie – ogólnie na XIV w.¹⁴⁹², ok. 1500 r.¹⁴⁹³, ok. 1510–1515 r.¹⁴⁹⁴, 1. poł. XVI w.¹⁴⁹⁵, na wiek XVI¹⁴⁹⁶, lub nawet na czasy ok. XVI wieku¹⁴⁹⁷. Według Maszkiewicza, powstała w warsztacie gdańskim „lub pokrewnym”¹⁴⁹⁸, zaś zdaniem Sądowskiej – w warsztacie pomorskim¹⁴⁹⁹.

¹⁴⁸⁶ „Capella s. Marci in arce operis venustate et magnificentia non cedebat aliis Crucigerorum monumentis, nunc tempus edax rerum cum suis fecit desolatam adiunctis. Sua dote et fundatione non caruisse exemplo aliarum censeri debet. Sed haec translatione dominii, mutatione status post Teutonicos atque adeo crebra vicissitudine rerum ac temporum oblitterata, nostram fugiunt notitiam et cognitionem” (**Vis. 1667–1672 [1905]**, s. 654–655).

¹⁴⁸⁷ **Fankidejski 1880b**, s. 60.

¹⁴⁸⁸ „Altare B. M. V. Assumptae sculptam effigiem continet. Non est consecratum, sed adhibetur portatile. Exornatur pro viribus et loci modulo” (**Vis. 1667–1672 [1905]**, s. 638).

¹⁴⁸⁹ Najstarsza wzmianka na ten temat pochodzi z KZSP (**KZSP 11/19**, s. 42).

¹⁴⁹⁰ Pozytywnego wyniku nie przyniosła również kwerenda w niepublikowanych opracowaniach historycznych znajdujących się w zbiorach Miejskiej i Powiatowej Biblioteki Publicznej im. Witalisa Szlachcickowskiego w Wąbrzeźnie.

¹⁴⁹¹ **ADP, WBCh**, sygn. 113, Wąbrzeźno – inwentarz, s. 1.

¹⁴⁹² **ADP, WBCh**, sygn. 111, Wąbrzeźno, s. 2; **ADP, WBCh**, sygn. 112, Wąbrzeźno, s. 2; **WKZK**, Wąbrzeźno, Pismo wąbrzeskiego proboszcza do Dyrektora Wydziału Konserwatorsko-Budowlanego Kurii Diecezjalnej Toruńskiej z dn. 15 XII 1993 r.

¹⁴⁹³ **WKZK**, Wąbrzeźno, protokół Komisji Konserwatorsko-Budowlanej Kurii Biskupiej Toruńskiej nr 6, z dn. 2 VII 1992 r. – s. 2; **Sądowski 1985 (Wąbrzeźno – Madonna)**; **Dekanat wąbrzeski 1994**, s. 65; **Baciński 2005**, s. 35; **Birecki 2005**, s. 26–27; **Wąbrzeźno – Sanktuarium 2005**, s. 3; **Kościół diecezji toruńskiej [2]**, s. 138; **Dąbrowski, Becker 2020**, s. 9.

¹⁴⁹⁴ **Woźniński 1996**, nr kat. 477, s. 638.

¹⁴⁹⁵ **Maszkiewicz 1983**, s. 2.

¹⁴⁹⁶ **ADP, WBCh**, sygn. 113, Wąbrzeźno – inwentarz, s. 1.

¹⁴⁹⁷ **Wiewióra 2014**, s. 15.

¹⁴⁹⁸ **Maszkiewicz 1983**, s. 3.

¹⁴⁹⁹ **Sądowski 1985 (Wąbrzeźno – Madonna)**.

Badania styloznawcze wąbrzeskiej Madonny są utrudnione przez stan zachowania. Wydaje się, że najbliższe analogie do wąbrzeskiej Madonny zauważył A. Woźniński. Stwierdził, że „sposób modelowania partii włosów jest bardzo podobny jak u Madonny z Radzyna Chełmińskiego [nr kat. 76] i Nowego Targu [koło Sztumu, il. 546]”. Do tych cech dodać można jeszcze m.in. upozowanie postaci w silnym kontrapoście oraz fizjonomię pociągłej twarzy. Do analogii należą również rzeźby z Papowa Biskupiego (nr kat. 69) i Kwidzyna (il. 545).

Wszystkie te figury powstały zapewne w tej samej, bliżej nieznannej pracowni elbląskiej, chociaż odnotować należy, że różnią się między sobą.

Źródła archiwalne:

ADP, WBCh, sygn. 111, Wąbrzeźno, s. 2; ADP, WBCh, sygn. 112, Wąbrzeźno, s. 2; WKZK, Wąbrzeźno, Pismo z Kurii Biskupiej w Pelplinie do proboszcza wąbrzeskiego z dn. 25 IV 1983 r.; ADP, WBCh, sygn. 113, Wąbrzeźno – inwentarz, s. 1; WKZK, Wąbrzeźno, protokół Komisji Konserwatorsko-Budowlanej Kurii Biskupiej Toruńskiej nr 6, z dn. 2 VII 1992 r. – s. 2; WKZK, Wąbrzeźno, Pismo wąbrzeskiego proboszcza do Dyrektora Wydziału Konserwatorsko-Budowlanego Kurii Diecezjalnej Toruńskiej z dn. 15 XII 1993 r.; WKZK, Wąbrzeźno, Protokół z inspekcji konserwatorskiej z dnia 7 III 2003 r.; WKZK, Wąbrzeźno, Prace budowlane, remontowe i konserwatorskie przy parafii p. w. Świętych Apostołów Szymona i Judy Tadeusza w Wąbrzeźnie – 2006; WKZK, Wąbrzeźno, Protokół z inspekcji konserwatorskiej z dnia 12 VIII 2008 r.

Bibliografia:

Chrzanowski 1966 (Wąbrzeźno – Madonna); KZSP 11/19, s. 42; Chrzanowski, Kornecki 1970, s. 210, 214; Maszkiewicz 1983, *passim*; Chrzanowski, Kornecki 1988, s. 102, 104; Górny 1988, s. 30; Sądowski 1985 (Wąbrzeźno – Madonna); Chrzanowski, Kornecki 1986, s. 269, il. 12a; Chrzanowski, Kornecki 1988, s. 102, 104; Dekanat wąbrzeski 1994, s. 65; Woźniński 1996, s. 386; nr kat. 477, s. 638; Baciński 2005, s. 35; Birecki 2005, s. 26–27; Wąbrzeźno – Sanktuarium 2005, s. 3; Rozykowski 2006, s. 174; Historyczna chwila 2008, s. 1; Więckowiak 2008, s. 385; Wiewióra 2014, s. 15; Szlakiem gotyckich figur 2016, s. 179–181; Kościoły diecezji toruńskiej [2], s. 138; 25 lat diecezji 2017, s. 429; Dąbrowski, Becker 2020, s. 9; Kowalski 2021, s. 76 (przypis 228).



103–1. Rzeźba Madonny z Dzieciątkiem (Wąbrzeźno, kościół pw. św. Apostołów Szymona i Judy Tadeusza), fot. 1926 r. – udostępnione przez P. Beckera



103–2. Rzeźba Madonny z Dzieciątkiem (Wąbrzeźno, Kościół pw. św. Apostołów Szymona i Judy Tadeusza), fot. M. Kornecki, 1966, za **Kornecki 1966 (Wąbrzeźno – Madonna)**



103–3. Rzeźba Madonny z Dzieciątkiem (Wąbrzeźno, kościół pw. św. Apostołów Szymona i Judy Tadeusza) – podczas ściągania metalowych sukienek – 1983, fot. za **Maszkiewicz 1983**



103-4. Rzeźba Madonny z Dzieciątkiem (Wąbrzeźno) – po rekonstrukcji fałd w zaprawie – 1983, fot. za **Maszkiewicz 1983**



103–5. Rzeźba Madonny z Dzieciątkiem (Wąbrzeźno, kościół pw. św. Apostołów Szymona i Judy Tadeusza),
fot. B. Chrostowski 1985, ze zbiorów Wydziału Konserwacji Zabytków Kościelnych kurii diecezjalnej w Toruniu



103–6. Rzeźba Madonny z Dzieciątkiem (Wąbrzeźno, kościół pw. św. Apostołów Szymona i Judy Tadeusza), fot. W. Binnebesel, 2021

Madonna z Dzieciątkiem, warsztat toruński – tzw. warsztat św. Wolfganga (pracownia mistrza Stenczela?), 1493 lub krótko przed

Wymiary: 212 × 43 cm¹⁵⁰⁰ (obiekt niedostępny)

Lokalizacja: Kościół par. pw. Wniebowzięcia NMP w Wągrowcu – w centrum retabulum ołtarza głównego

Technika wykonania: Rzeźba drewniana, pełnoplastyczna, opracowana z trzech stron, z tyłu drażona¹⁵⁰¹. Wykonana z kilku kawałków¹⁵⁰² drewna lipowego¹⁵⁰³. Miejscami przeklejenia płócienne¹⁵⁰⁴, według Wypycha bez płótna na krawędziach klocków¹⁵⁰⁵. Grunt kredowo-klejowy o grubości 2–2,5 mm w najczęściej w 3 warstwach¹⁵⁰⁶. Złocenia płatkowe na ciemnobrązowym pulmencie¹⁵⁰⁷. „W najstarszej warstwie na powierzchni drewna zidentyfikowano śladowo zachowane przeklejenie z niewielki, dodatkiem kredy. Na nim w kilku punktach śladowo zachowane pozostałości warstwy malarskiej. Na włosach putt– brązowej ze śladami złocień, na oczach putt brwi i oczy malowane przy pomocy czerni, na szatach ślady zieleni (prawdopodobnie miedziowej). Na płaszczu Madonny ślady błękitu zidentyfikowanego jako ultramaryna”¹⁵⁰⁸. „Karnacje pierwotne temperowe malowane laserunkowo w kolorze cielisto-różowym /zachowane częściowo tylko na twarzach i dłoniach aniołków/. Włosy pierwotnie złoczone złotem dukatowym na czerwonym pulmencie /jak wykazują odkrywki na włosach Marii/”¹⁵⁰⁹. „Jasnobłękitny spód płaszcza i złota suknia spodnia – nie udało się odkryć pierwotnej polichromii”¹⁵¹⁰.

Opis

Maria ukazana w typie *Regina Coeli*, jako młoda niewiasta, o idealizowanej urodzie, długich włosach, z Dzieciątkiem przytrzymywanym lewą ręką. U jej stóp dwa flankujące, małe złotowłose anioły (ob. bez skrzydeł). Posadowiona na chmurzastej plincie. Proporcje zachwiane – głowa duża, korpus drobny, wąski, nogi zbyt długie, ręce jakby pozbawione stawów. Odziana w długą, luźną, złożoną suknię o długich rękawach, przepasaną wysoko pod biustem. Dekolt płytki, półkolisty, obszyty ornamentálną bortą. Na ramiona narzucony obfity, złożony płaszcz o niebieskim podbiciu. Spięty pod szyją taśmą. Na głowie zwijany, złożony wałek, na który nałożona współczesna wysoka korona.

Upozowana frontalnie z głową przechyloną nieznacznie na swoją prawą stronę. Prawa ręka, zgięta w łokciu, wyciągnięta do przodu. W dłoni lekko skośnie na zewnątrz trzymane berło (wtórne). Lewą ręką przyciska do piersi upozowane frontalnie, nagie, drobne, ruchliwe

¹⁵⁰⁰ **Woziński 1991**, nr kat. 61, s. 102. gdzie indziej wys. 219 × gł. [sic] ok. 80 cm (**Kowalewska, Bliskowski 1974**, s. 1); lub też wys. 219 cm (**Flik, Kruszelnicka 1973**, nr kat. 5, s. 72).

¹⁵⁰¹ **Flik, Kruszelnicka 1973**, nr kat. 5, s. 72; **Kowalewska, Bliskowski 1974**, s. 2.

¹⁵⁰² **Wypych 2014b**, s. 9.

¹⁵⁰³ **Flik, Kruszelnicka 1973**, nr kat. 5, s. 73; **Kowalewska, Bliskowski 1974**, s. 2.

¹⁵⁰⁴ **Flik, Kruszelnicka 1973**, nr kat. 5, s. 73; **Kowalewska, Bliskowski 1974**, s. 2.

¹⁵⁰⁵ **Wypych 2014b**, s. 9; **Kowalewska, Bliskowski 1974**, s. 8.

¹⁵⁰⁶ **Flik, Kruszelnicka 1973**, nr kat. 5, s. 73; **Kowalewska, Bliskowski 1974**, s. 2.

¹⁵⁰⁷ **Kowalewska, Bliskowski 1974**, s. 9.

¹⁵⁰⁸ **Wypych 2014b**, s. 9.

¹⁵⁰⁹ **Kowalewska, Bliskowski 1974**, s. 2.

¹⁵¹⁰ **Tamże**, s. 9.

Dzieciątka o skrzyżowanych nóżkach. Prawą rączką trzyma prawą połę płaszcza, lewą zaś podtrzymuje złożone jabłko królewskie. Na główce wtórna korona. Lewa poła płaszcza opada z przedramienia wzdłuż boku wykładając się na plincie, gdzie podtrzymana przez aniołka. Prawa poła zakrywająca rękę przerzucona na drugą stronę gdzie przytrzymana pod przedramieniem. Na borcie wypukła, majuskułna inskrypcja: „REGINA CELI (sic!) LETARE ALELVIA QVIA QVAM (sic!) MERVISTI PORTA[RE] RSEVREXIT (sic!) [FL]ORENS ROSA MATER [DOMINI] SPECIOSA VIRGO HOSANNA [FECVNDISSIMA] VITIS... GRACIA ET MAT...S [CLARIOR] AVRORA ... GAVDE ET GENITRIX VIRGO IMMACVLATA”¹⁵¹¹.

Fałdy głębokie, plastyczne, łamane ostro, o obłych, wąskich grzbietach. Włosy długie, falowane, złożone, opadające wzdłuż ramion. Rozrzeźbione meandrującymi nacięciami. Twarz Marii owalna, o krótkim nosie, podwójnym podbródku i niskiej ekspresji. Oczy małe, o migdałowatym wykroju, usta drobne. Buzia Dzieciątka pucułowata, o drobnych, szeroko rozstawionych oczach i krótkich, złotych włosach.

Stan zachowania

Dobry – po pracach konserwatorskich. Berło Marii i lewa rączka Dzieciątka dorobione. Korony wtórne – według Kruszelnickiej pierwotna korona Marii zapewne podtrzymywana przez anioły¹⁵¹². Brak skrzydeł aniołów (widoczny już na najstarszych **fotografiach il.**).

- XVI/XVII lub. Pocz. XVII w. – odnowienie rzeźby – „w całości pokryta grubą warstwą zaprawy kred.-klej. i przynajmniej częściowo złożona na czerwonym pulmencie. Ślady złocień na włosach oraz tunice i płaszczu i podstawie. Ale śladowo zachowane. Na złoceniach na szacie Marii warstwa temperowa z cynobrem a na płaszczu z ultramaryną”¹⁵¹³.
- XIX w. – renowacja¹⁵¹⁴ (?) – być może wówczas nałożono listek na genitalia Dzieciątka **(il.)**.
- 1939 r. – Warszawa¹⁵¹⁵ – prace konserwatorskie – nieznany zakres – według Wypycha „obecna warstwa malarska pochodzi być może z czasów prac z lat. 30. XX w.”¹⁵¹⁶. Wykonanie zapewne srebrzeń na czerwonym pulmencie, nowe polichromie i laserunki¹⁵¹⁷.
- 1939 – 1945 r. – złamanie berła Marii, utracenie lewej rączki **Dzieciątka (il. il.)**.
- W 1971 r. określony jako: „brak lewej rączki Dzieciątka, berło ułamane, prawy anioł bez ręki”¹⁵¹⁸ **(il.)**.
- W 1973 r. określony jako: „Postać Marii ma ułamany mały palec u prawej dłoni; dwa środkowe palce tej dłoni są dorobione później. Czubek buta Marii jest ułamany. W przedstawieniu Dzieciątka ułamana jest lewa ręka do łokci oraz duży palec u prawej nogi. Aniołkowi umieszczonemu po prawej stronie Marii brak ręki, natomiast aniołkowi umieszczonemu po lewej stronie dorobiono lewą rękę na wysokości przedramienia.

¹⁵¹¹ Odczyt za **Flik, Kruszelnicka 1973**, nr kat. 5, s. 73 oraz **Nowicki 2016**, s. 197. Obiekt niedostępny – niemożliwa autopsja.

¹⁵¹² **Flik, Kruszelnicka 1973**, nr kat. 5, s. 74.

¹⁵¹³ **Wypych 2014b**, s. 8, 9.

¹⁵¹⁴ **Tamże**, s. 8 – w stratygrafii nie uwzględnia jednak tej warstwy chronologicznej.

¹⁵¹⁵ **Wypych 2014a**.

¹⁵¹⁶ **Wypych 2014b**, s. 13.

¹⁵¹⁷ Na podstawie tabelki stratygraficznej (**Tamże**, s. 10).

¹⁵¹⁸ **Dembińska 1971 (Wągrowiec – Madonna)**.

Podstawa rzeźby po lewej stronie jest wykruszona. Korony Marii i Dzieciątka, mimo usztywnienia ich od środka blachą, popękały w wielu miejscach. Drewno od odwrocia – szczególnie po brzegach – mocno spróchniało i zniszczone przez owady. Widoczne jest podłużne pęknięcie w miejscu przytwierdzenia aniołka do postaci Marii. Grunt mocno spękany słabo trzyma się podłoża. Największe złuszczenia gruntu wraz z warstwą malarską obserwuje się w części środkowej i dolnej na płaszczu Marii. Partie złożone miejscami są mocno wytarte do białego gruntu”¹⁵¹⁹; „Suknia srebrzona na jasnoczerwonym pulmencie. Płaszcz srebrzony na jasnoczerwonym pulmencie, pokryty lakierem niebieskim. Bordiura wraz z zapisem płaskorzeźbiona w drewnie, gruntowana i złożona dukatem na jasnoczerwonym bolusie. Twarz i dłonie Marii, cała postać Dzieciątka oraz twarze i ręce aniołków malowane laserunkowo w kolorze beżoworóżowym, przemalowane olejno w tej samej tonacji; włosy brązowe. Szaty aniołków są złożone dukatem na czerwonym bolusie. Chusta na głowie Marii jest złożona dukatem na czerwonym bolusie, przemalowana później kolor brązowy. Maria nie miała pierwotnie korony na głowie; obecne korony Madonny i Dzieciątka pochodzą z okresu późniejszego, co potwierdza również techniczne wykonanie koron, różniące się od całości rzeźby. Ułamek berła, który trzyma Madonna w prawej dłoni, również pochodzi z okresu późniejszego. Napis na plecach Dzieciątka, rysowany w mokrym gruncie, powstał podczas nakładania polichromii i można go raczej przypisać polichromiście autor rzeźby z natury rzeczy wyrzłby swoje nazwisko w drewnie. Techniczny charakter polichromii oraz znalezione pod gruntem znikome ślady gruntu i płótna o innej strukturze świadczą, że polichromia może pochodzić z okresu późniejszego (z końca XVI w.)”¹⁵²⁰.

- 1973 r. – pracownia MOT – „miejsc spróchniałe utwardzono żywicą (vinoflex) oraz zakitowano (wióry + vinoflex). Odwrocie zaimpregnowano (vinoflex). Warstwę malarską wraz z gruntem zabezpieczono przed łuszczeniem (alkohol poliwinylowy)”¹⁵²¹.
- W X 1973 r. określony jako: „Obecna suknia Marii srebrzona na jasnoczerwonym pulmencie pokryta złocistym lakierem, Płaszcz srebrzony również na jasnoczerwonym pulmencie, pokryty błękitnym lakierem, podszewka płaszcza również srebrzona różnicowana lakierem jasnoniebieskim. /pierwotne szaty były prawdopodobnie złożone/. Bordiura płaszcza wraz z napisem płaskorzeźbiona w drewnie, gruntowana i złożona dukatem na jasnoczerwonym bolusie. Również złożone złotem dukatowym na czerwonym pulmencie szaty aniołków i chusta na głowie Marii, oraz obłok pod stopami, obecnie przemalowany na brązowo”¹⁵²²; „ślady różnych prac renowacyjnych i konserwacyjnych. Dwa środkowe palce prawej dłoni Madonny, lewa ręka aniołka z lewej strony dorobione kiedyś; na nowo gruntowana i przemalowana (odkrywki); druga warstwa gruntu gorsza technicznie częściowo rozłożona, leży w niektórych miejscach na pierwotnej polichromii. Karnacje i szaty Marii wtórne. Na bordiurze biały grunt w miejscu ubytków złota pokryty czerwono-brązowym barwnikiem imitującym pulment. Reszta częściowo pozłacana dwoma warstwami brązy”¹⁵²³; „dwie różne warstwy zaprawy; najczęściej trójwarstwowa,

¹⁵¹⁹ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 5, s. 73.

¹⁵²⁰ Tamże

¹⁵²¹ Tamże

¹⁵²² Kowalewska, Bliskowski 1974, s. 2.

¹⁵²³ Tamże, s. 5.

klejowa biała z kredą średniej grubości na karnacjach cienka, dość krucha. Druga warstwa zaprawy na polichromii kilkuwarstwowej lub tylko na cieniutkiej przezroczystej warstwie koloru czerwonego lub ciemnożółtego, która jest prawdopodobnie przeklejeniem (nie olejnożywiczną). Wtórna warstwa biała, porowata, sypka. Rozpuszcza się w wodzie; dużo grubsza niż pierwotna¹⁵²⁴; „Dzieciątka i aniołków zostały przemalowane po fornice [sic]. Włosy wszystkich postaci: pierwotnie złożone, złotem płatkowym na czerwony, bardzo cienko położony pulment. Szata wierzchnia błękitna: pierwotnie również złożona na pulment z delikatnym zielonkawym laserunkiem. Jasnobłękitny spód płaszcza i złota suknia spodnia – nie udało się odkryć pierwotnej polichromii. Bordiura w pewnych partiach odkryto barwniki położone bezpośrednio na drzewnie /górną partię płaszcza czerwona – środką kaboszonów/ w dolnej partii bordiury kolory: niebieski czerwony, zielony. Na pierwotnej zaprawie, położone złoto płatkowe na ciemnobrązowym pulmencie. Na złocie położony jest czerwony importowy barwnik”¹⁵²⁵.

- 31 X 1973 – 31 XII 1974 r.¹⁵²⁶ – prace konserwatorskie (PP PKZ Toruń) kierownik zespołu Maria Kwiatkowska¹⁵²⁷ – „podklejenie łuszczących się fragmentów gruntu ze złoceniami i polichromii; likwidacja pęcherzy; usunięcie zabrudzeń i resztek rozbielen z drewna /na fragmentach pozbawionych polichromii/; usunięcie przemalowań na złocie /brąza grubo kładziona na brzegach szat Madonny/; Usunięcie resztek późniejszego żółtego lakieru z karnacji; usunięcie przemalowań w kolorze pulmentu na gruncie drewnie i złoceniami kładzionych w celu zamalowania białych plam rozłożonego gruntu; impregnacja drewna; zakitowanie niektórych ubytków drewna”¹⁵²⁸.
- W 2014 r. określony jako: „od tyłu liczne ślady żerowania owadów oraz niewielkie ubytki drewna”¹⁵²⁹; „brak kilku kaboszonów oraz fragmentów włosów Marii. Ubytek w podstawie rzeźby brak jednoznacznych śladów księżycy u stóp”; „grunt i złocenia z tendencją do łuszczenia się”¹⁵³⁰; „w partiach niepolichromowanych wymaga oczyszczenia, lokalnej impregnacji i zabezpieczeniu przed owadami”¹⁵³¹.
- IV–XI 2014 r. – Arkadiusz Wypych (Kostrzyn Wielkopolski) – dokumentacja niekompletna – brak przebiegu prac oraz fotografii¹⁵³². Na podstawie programu prac konserwatorskich: „podklejenie łuszczących się zapraw i polichromii; usunięcie przemalowań; ewentualne usunięcie warstwy wtórnej zaprawy kredowo-klejowej¹⁵³³; odsłonięte fragmenty zabezpieczyć werniksem retuszerskim; impregnacja drewna; preparat owadobójczy; rekonstrukcja ew. ubytków drewna; uzupełnienie ubytków zaprawy; punktowanie ubytków polichromii; zabezpieczenie polichromii werniksem retuszerskim;

¹⁵²⁴ Kowalewska, Bliskowski 1974, s. 8.

¹⁵²⁵ Tamże, s. 9. Część stanu zachowania nosi znamiona plagiatu względem Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 5, s. 73.

¹⁵²⁶ Według autora dopisku na karcie ewidencyjnej, prace odbyły się w 1979 r. (Dembińska 1971 (Wągrowiec – Madonna)).

¹⁵²⁷ Kowalewska, Bliskowski 1974, s. 13.

¹⁵²⁸ Tamże, s. 10.

¹⁵²⁹ Wypych 2014b, s. 11.

¹⁵³⁰ Tamże, s. 12.

¹⁵³¹ Tamże, s. 13.

¹⁵³² Konserwator nie odpowiedział na próby nawiązania kontaktu w celu udostępnienia zdjęć wykonanych podczas prac konserwatorskich.

¹⁵³³ W innym miejscu: „proponuje się zachowanie wykonanych w tym czasie rekonstrukcji [1974], zabezpieczenie i ustabilizowanie łuszczących się gruntów i warstwy malarskiej” (Wypych 2014b, s. 13).

zależnie od stanu zachowania – nowa warstwa pulmentu bądź uzupełnienie starej; uzupełnienie/rekonstrukcja srebrzeń; zabezpieczenie srebra paraloide B-72 oraz szelakiem; Uzupełnienie/rekonstrukcja złoczeń; uzupełnienie/rekonstrukcja laserunków na srebrzeniach; scalenie estetyczne rzeźby¹⁵³⁴. Zrekonstruowano wówczas również wtórne berło Marii i jabłko Dzieciątka (il. 104–1).

Proweniencja / Historia zabytku

Pierwotnie zapewne w centrum późnogotyckiego retabulum ołtarza głównego kościoła klasztoru w Wągrowcu¹⁵³⁵, który konsekrowany został jak wynika z nowożytnej już kroniki cysterskiej 13 X 1493 roku¹⁵³⁶. Wystawiony został staraniem opata Jana de Lutzelfosta, który w 1495 r. stanąć miał przed sądem królewskim z powodu oskarżenia go o płacenie za rzeźby do omawianego retabulum w Toruniu sfałszowanymi pieniędzmi¹⁵³⁷. Ołtarz poświęcony został NMP i Apostołom Piotrowi i Pawłowi, Trzem Królom, świętym Benedyktowi oraz Bernardowi a także św. Urszuli i jej towarzyszkom¹⁵³⁸. Według Nowickiego, powołującego się na wspomnianą kronikę w retabulum znajdować się miały także obrazy tablicowe¹⁵³⁹ – co nie jest poparte źródłem – w tekście kroniki mowa jest o rzeźbionych wizerunkach („*imagineum sculptam pro maiori altari*”¹⁵⁴⁰). Na podstawie tej wzmianki Wypych próbował rekonstruować układ retabulum „W centralnej kwaterze umieszczona była pośrodku rzeźba Maryi z Dzieciątkiem [...], po jej bokach, [...] dwie rzeźby apostołów, w predelli pokłon Trzech Króli na awersach lub rewersach malowane (postaci) Benedykta i Bernarda, zaś w kwaterach skrzydeł, być może malowane sceny z legendy świętej Urszuli i towarzyszek”¹⁵⁴¹, zaś Nowicki „nastawa mogła mieć formę tryptyku. W skrzyni środkowej centralnie umieszczonej figurze Marii z Dzieciątkiem i aniołami mogły asystować na krawędziach postaci świętych Piotra i Pawła oraz Benedykta i Bernarda z Clairvaux. Na skrzydłach bocznych były ukazane reliefowe sceny z życia Marii i dzieciństwa Chrystusa, a wśród nich przedstawienie Pokłonu Trzech Króli. W niszach predelli były zapewne ulokowane relikwie głów lub popiersia relikwiarzowe św. Urszuli i jej towarzyszek, których relikwie opactwo w Łeknie – przed jego translokacją do Wągrowca po 1392 r. – posiadało od połowy XIII w.”¹⁵⁴². Obie próby wydają się bardzo słabo umocowane w źródłach.

Rzeźba musiała przetrwać dotkliwy pożar założenia klasztoru z 1747 roku¹⁵⁴³. Po usunięciu zniszczeń (prace w kościele zakończono dopiero w 1799 r.¹⁵⁴⁴) wykonano nową nastawę ołtarza głównego, w której centrum znalazł się monumentalny stiukowy relief ze sceną Wniebowzięcia NMP. Według Nowickiego rzeźba Marii „została wówczas umieszczona w bocznym ołtarzu”¹⁵⁴⁵ – nie ma na to jednak przekonujących dowodów (autor nie podaje źródła

¹⁵³⁴ Wypych 2014a.

¹⁵³⁵ Co zasugerowali już Wypych 2014b, s. 5; Nowicki 2016, s. 195, 447.

¹⁵³⁶ BMW, Kronika wągrowiecka, s. 8. Pierwszym badaczem wprowadzającym kronikę wągrowiecką do publikacji był Wyrwa (Wyrwa 1998, s. 95; Wyrwa 2010, s. 120–121).

¹⁵³⁷ BMW, Kronika wągrowiecka, s. 8.

¹⁵³⁸ Nowicki 2016, s. 199; BMW, Kronika wągrowiecka, s. 8.

¹⁵³⁹ Nowicki 2016, s. 199.

¹⁵⁴⁰ BMW, Kronika wągrowiecka, s. 8.

¹⁵⁴¹ Wypych 2014b, s. 5.

¹⁵⁴² Nowicki 2016, s. 199, 201.

¹⁵⁴³ KZSP 5/27, s. 33.

¹⁵⁴⁴ Tamże.

¹⁵⁴⁵ Nowicki 2016, s. 201.

takiej informacji)¹⁵⁴⁶. Dwa najstarsze, najprawdopodobniej wykonane przed 1939 r. zdjęcia rzeźby (il. 104–1, 104–2) ukazują ją w różnych miejscach. Jedno z nich ukazuje rzeźbę w bliżej nieznanej strukturze późnobarokowej nastawy ołtarzowej, drugie zaś, jak się wydaje na konsoli przy filarze – trudno ustalić chronologię tych fotografii. Podczas niemieckiej okupacji rzeźbę przewieziono do kościoła w Łeknie¹⁵⁴⁷ – dlatego też nie przetrwała – nie spłonęła w 1945 r. wraz z wągrowieckim kościołem¹⁵⁴⁸. Zapewne po odbudowie z l. 1946–1962¹⁵⁴⁹ powróciła do Wągrowca gdzie wzmiankowana w 1964 r. w klasztorze¹⁵⁵⁰. Taką lokalizację potwierdzają trzy fotografie (il. 104–3, 104–4, 104–5). W 1971 r. odnotowana już w kościele – „w bocznym ołtarzu”¹⁵⁵¹. Zapewne również w ołtarzu uchwycona została na niedatowanym zdjęciu ze zbiorów poznańskiego oddziału NID (il. 104–8). W 1973 r. eksponowana na wystawie *Kultura artystyczna...* (MOT)¹⁵⁵². W bliżej nieznanym czasie figura została umieszczona na konsoli na północnym filarze „na wysokości łuku tęczowego”¹⁵⁵³. Po pracach konserwatorskich w 2014 r. ustawiona w retabulum ołtarza głównego.

Datowanie i atrybucja

Rzeźba datowana różnie – prawdopodobnie przed 1493 r.¹⁵⁵⁴, na pocz. XVI w.¹⁵⁵⁵, po 1500 r.¹⁵⁵⁶, ok. 1510 r.¹⁵⁵⁷, ok. 1510–1515 r.¹⁵⁵⁸, ogólnie na XVI stulecie¹⁵⁵⁹. W krąg toruńskiego snycerstwa włączyła rzeźbę Wróblewska¹⁵⁶⁰, czego później nie kwestionowano¹⁵⁶¹. Kruszelnicka uznała ją za wyraźnie wtórne naśladownictwo rzeźby Madonny z polptyku fromborskiego. Ten sam autor wykonać miał figurę św. Barbary z Barbarki oraz półpostacie św. niewiast z Papowa Toruńskiego¹⁵⁶². Badaczka dostrzegła też echa stylu Pachera¹⁵⁶³.

Rzeźba stanowi jeden z zaledwie dwóch źródłowo poświadczonych zabytków wykonanych w Toruniu – świadczą o tym odnotowane w tzw. kronice wągrowieckiej procesy sądowe z 1495 r. związane z płaceniem w Toruniu za rzeźby do głównego ołtarza sfałszowanymi monetami¹⁵⁶⁴. Retabulum ołtarza głównego wykonane musiało zostać w 1493 r. lub krótko wcześniej – 13 X tegoż roku dokonano poświęcenie ołtarza¹⁵⁶⁵.

¹⁵⁴⁶ Kwerenda w zasobach AAG w celu znalezienia wizytacji, inwentarzy kościoła przyniosła wynik negatywny.

¹⁵⁴⁷ Wyrwa 2010, s. 146.

¹⁵⁴⁸ KZSP 5/27, s. 33.

¹⁵⁴⁹ Tamże.

¹⁵⁵⁰ Tamże.

¹⁵⁵¹ Dembińska 1971 (Wągrowiec – Madonna).

¹⁵⁵² Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 5, s. 72–74.

¹⁵⁵³ Wyrwa 2010, s. 148.

¹⁵⁵⁴ Wypych 2014b.

¹⁵⁵⁵ KZSP 5/27, s. 35; Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 5, s. 72–74; Kruszelnicka 1973b, s. 64; Woźniński 1991, nr kat. 61, s. 102–103.

¹⁵⁵⁶ Dembińska 1971 (Wągrowiec – Madonna).

¹⁵⁵⁷ Wyrwa 2010, s. 143; Wypych 2014a.

¹⁵⁵⁸ Woźniński 1996, nr kat. 478, s. 638–639.

¹⁵⁵⁹ Kowalewska, Bliskowski 1974, s. 1.

¹⁵⁶⁰ Wróblewska 1966, s. 518.

¹⁵⁶¹ Woźniński 1996, s. 294–295, 320; nr kat. 478, s. 638–639. In. widoczne znamiona „rozbitcia formy” zapożyczone elementy przejęto w sposób jakby wyizolowany bez uwzględnienia relacji pomiędzy nimi; zapewne ten sam warsztat co rzeźby z Barbarki, Samplawy, Papowa Toruńskiego i Radoszek.

¹⁵⁶² Kruszelnicka 1971, s. 90–91; Kruszelnicka 1973a, s. 30–31.

¹⁵⁶³ Kruszelnicka 1973b, s. 62–64: „W twórczości artysty z Wągrowca zatraciły się cechy stylu Pachera – czerpał przeciw inspiracje pacherowskie już z drugiej ręki – doszły natomiast do głosu pewne tendencje charakterystyczne w ogóle dla twórczości „rodzimej” za ziemi chełmińskiej.”

¹⁵⁶⁴ BMW, Kronika wągrowiecka, s. 8.

¹⁵⁶⁵ Tamże.

Źródła archiwalne:

Brak.

Bibliografia:

KZSP 5/27, s. 35, il. 91; Wróblewska 1966, s. 518; Dembińska 1971 (Wągrowiec – Madonna); Kruszelnicka 1971, s. 90–91; Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 5, s. 72–74, il. 5; Kruszelnicka 1973a, s. 27, 30–31, 35; Kruszelnicka 1973b, s. 62–64, il. 32; Kowalewska, Bliskowski 1974, *passim*; Woźniński 1991, nr kat. 61, s. 102–103, il. 113; Woźniński 1996, s. 294–295, 320; nr kat. 478, s. 638–639, il. 405; Kierkus-Prus 1997, s. 186; Błażejewska 2005, s. 66; Wyrwa 2010, s. 143, 146; Wypych 2014a, *passim*; Wypych 2014b, *passim*; Nowicki 2016, s. 195–201; Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023a, s. 21.



104-1. Madonna z Dzieciątkiem (Wągrowiec, k. pocysterski), fot. lata międzywojenne (?), ze zbiorów Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte - Bildarchiv Foto Marburg, nr fm3484, ta sama fotografia repr. A. Maćkowiak 1985 ze zbiorów Narodowego Instytutu Dziedzictwa – Oddziału Terenowego w Poznaniu, nr 21789 (taka sama fot. w zbiorach Muzeum regionalnego w Wągrowcu)



104-2. Madonna z Dzieciątkiem (Wągrowiec, k. pocysterski), fot. lata międzywojenne (?) – repr. A. Maćkowiak 1985 ze zbiorów Narodowego Instytutu Dziedzictwa – Oddziału Terenowego w Poznaniu, nr 21790



104-3. Madonna z Dzieciątkiem (Wągrowiec, k. pocysterski), fot. T. Kaźmierski, lata powojenne?, ze zbiorów Instytutu Sztuki PAN nr 77412



104-4. Madonna z Dzieciątkiem (Wągrowiec, k. pocysterski), fot. brak autora, brak daty (lata powojenne?), ze zbiorów Archiwum Audiowizualnego UAM w Poznaniu



104–5. Madonna z Dzieciątkiem (Wągrowiec, k. pocysterski), fot. brak autora, brak daty (lata powojenne), ze zbiorów Archiwum Audiowizualnego UAM w Poznaniu



104-6. Madonna z Dzieciątkiem (Wągrowiec, k. pocysterski), fot. za Dembińska 1971 (Wągrowiec – Madonna)



104-7. Madonna z Dzieciątkiem (Wągrowiec, k. pocysterski), fot. za **Flik**, **Kruszelnicka 1973**, il. 5



104-8. Madonna z Dzieciątkiem (Wągrowiec, k. pocysterski), fot. R. Kanikowski, brak daty, ze zbiorów Narodowego Instytutu Dziedzictwa – Oddziału Terenowego w Poznaniu, nr 13359



104-9. Madonna z Dzieciątkiem (Wągrowiec, k. pocysterski), fot. za **Wyrwa 2014a**



104–10. Madonna z Dzieciątkiem (Wągrowiec, k. pocysterski), fot. W. Binnebesel, 2022

Mąż Boleści, warsztat toruński – tzw. warsztat św. Wolfganga (pracownia mistrza Stenczela?), k. XV w. (?)

Wymiary: 130 × 44 × 19 cm

Lokalizacja: Muzeum Archidiecezjalne w Gnieźnie (nr inw. 786¹⁵⁶⁶)

Technika wykonania: Rzeźba snycerska, niemal pełnoplastyczna, opracowana z trzech stron, z tyłu drążona. Polichromowana. Na czubku głowy otwór technologiczny o Ø 2 cm. Drewno oraz warstwy technologiczne nie były przebadane.

Opis

Chrystus ukazany jako dojrzały, brodaty mężczyzna z długimi włosami prezentujący rany. Proporcje ciała zaburzone – głowa duża, ramiona wąskie, ręce jakby pozbawione stawów. Osadzony na wielobocznej plincie, od frontu czterościennej. Przepasany wąskim, przewiązanym w osi perizonium. Jedna jego poła wypływa w osi, pomiędzy nogami, krótkim, wąskim jęzorem. Na głowie korona cierniowa o potrójnym, luźnym splocie.

Upozowany frontalnie, w nieco tanecznym wyroku – ciężar ciała na lewej nodze ustawionej niemal profilem; prawa noga wysunięta, lekko zgięta w kolanie, stopa skierowana na zewnątrz. Głowa przechylona nieznacznie na lewą stronę. Prawa dłoń, w szerokim, eleganckim geście wskazuje na rzeźbiarsko opracowaną ranę na prawym boku. Lewa ręka, zgięta w łokciu, z uniesioną dłonią.

Włosy falowane, opadające na plecy i ramiona. Opracowane dość głębokimi, meandrującymi nacięciami. Broda krótka, wąsy tylko częściowo opracowane rzeźbiarsko. Powierzchnia rozrzeźbiona jedynie płytkimi, esowatymi nacięciami. Twarz z wyrazem bólu; pociągła, o niskim czole, chudych policzkach. Oczy duże, o napuchniętych powiekach, o opadających zewnętrznych kącikach. Usta plastyczne. Nos długi, dość szeroki.

Stan zachowania

Polichromia i grunt zachowane szczątkowo. Brak dwóch palców prawej dłoni – serdecznego i małego.

- Między 1962 a 1981 r. rzeźba musiała zostać poddana pracom konserwatorskim (**il. il.**) – ściągnięto wówczas przemalowania.
- W 1981 r. określony jako dobry¹⁵⁶⁷.

¹⁵⁶⁶ Dembińska 1981 (Mąż Boleści).

¹⁵⁶⁷ Tamże.

Proweniencja / Historia zabytku

Nie jest znana pierwotna funkcja rzeźby – mogła stanowić element nastawy ołtarzowej, chociaż zdaniem Błażejewskiej i Pileckiej pełniła funkcje dewocyjne¹⁵⁶⁸. Pochodzenie rzeźby nie jest pewne. Odnotowany po raz pierwszy w 1964 r. w kościele pobernardyńskim w Gołańczy¹⁵⁶⁹. Według Weteski, do Gołańczy trafił z kościoła pocysterskiego w Wągrowcu dopiero po II wojnie światowej¹⁵⁷⁰. Autor nie podaje źródła tej informacji. Przed 1981 r. rzeźba trafiła do MAG¹⁵⁷¹.

Datowanie i atrybucja

Rzeźba nierozpoznana – datowana jedynie na 1. poł. XVI wieku¹⁵⁷² oraz przez Jurkowlaniec na pocz. XVI stulecia¹⁵⁷³. Według Weteski powstać mogła na terenie Wielkopolski¹⁵⁷⁴.

Rzeźba jest najpewniej dziełem toruńskim – świadczy o tym szereg analogii. Najbliższą z nich jest niezachowana półpostać Męża Boleści ze zbiorów muzeum w Braniewie (**nr kat. 4**), niemal dokładnie powtarzająca ten sam układ ciała, płaszcza i włosów. Podobny typ pociągłej, szczupłej twarzy z krótkim zarostem reprezentują figury Ukrzyżowanego z Brodnicy (także forma korony cierniowej) (**nr kat. 6**), św. biskupa z Radoszek (**nr kat. 75**), czarnoskórego króla z brzeskiego reliefu (**nr kat. 8**), oraz króla ze zbiorów MOT (**nr kat. 97**). Nie można wykluczyć, że rzeźba powstała w podobnym czasie do toruńskiego retabulum głównego ołtarza kościoła klasztorowego w Wągrowcu.

Źródła archiwalne:

Brak.

Bibliografia:

KZSP 5/27, s. 5, il. 93; **Dembińska 1981 (Mąż Boleści)**; **Wetesko 1997**, nr kat. B.47, s. 48, il. 32; **Jurkowlaniec 2001**, nr kat. 51, s. 181; **Błażejewska, Pilecka 2021**, s. 86–87.

¹⁵⁶⁸ **Błażejewska, Pilecka 2021**, s. 86 „funkcjonować miała „przy ścianie (na konsolce, przy filarze lub skrzyni nastawy ołtarzowej); raczej do oglądu z bliska niż z daleka, kameralnego, a nie grupowego”.

¹⁵⁶⁹ **KZSP 5/27**, s. 5.

¹⁵⁷⁰ **Wetesko 1997**, nr kat. B.47, s. 48.

¹⁵⁷¹ **Dembińska 1981 (Mąż Boleści)**.

¹⁵⁷² **KZSP 5/27**, s. 5; **Dembińska 1981 (Mąż Boleści)**; **Wetesko 1997**, nr kat. B.47, s. 48.

¹⁵⁷³ **Jurkowlaniec 2001**, nr kat. 51, s. 181.

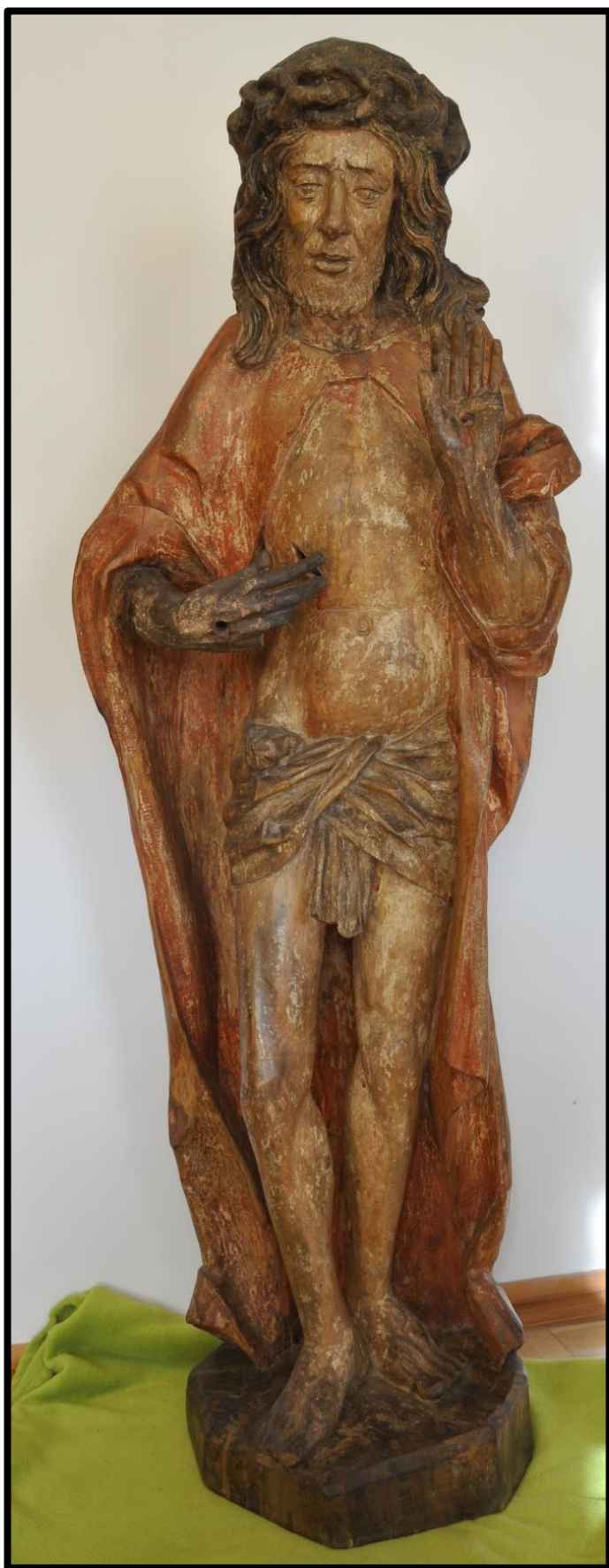
¹⁵⁷⁴ **Wetesko 1997**, nr kat. B.47, s. 48.



105-1. Mąż Boleści (Wągrowiec, k. poceysterski, ob. MAG) – w Gołańczy, fot. T. Kaźmierski 1962, ze zbiorów IS PAN, nr 77249



105–2. Mąż Boleści (Wągrowiec, k. pocysterski, ob. MAG), fot. W. Kowaliński, za **Dembińska 1981** (Mąż Boleści)



105-3. Mąż Boleści (Wągrowiec, k. pocysterski, ob. MAG), fot. W. Binnebesel, 2022

Madonna z Dzieciątkiem, nieznany warsztat lokalny, ok. 1500 r.**Wymiary:** 65,5 × 21,5 × 9,5 cm**Lokalizacja:** Muzeum Diecezjalne w Pelplinie (nr inw. nr inw. 39/I¹⁵⁷⁵)

Technika wykonania: Rzeźba snycerska, pełnoplastyczna, opracowana z trzech stron, z tyłu drążona. Wykonana w jednym kawałku drewna. Drewno i warstwy technologiczne nie były badane. Na czubku głowy zarys zaślepionego otworu technologicznego o Ø ok. 2 cm.

Opis

Maria ukazana jako młoda, ukoronowana niewiasta, o idealizowanej urodzie i długich włosach, z Dzieciątkiem zasiadającym na lewej ręce. Proporcje ciała zaburzone – duża głowa osadzona na długiej, wąskiej szyi, drobny korpus o wąskich ramionach, ręce chude wydłużone. Odziana w długą, czerwoną, luźną suknię o długich, dopasowanych rękawach. Na ramiona narzucony obfity, niebieski płaszcz, którego lewa poła wyraźnie dłuższa.

Upozowana frontalnie, sztywno, z głową nieco pochyloną na swoją lewą stronę. Lewa ręka, w całości przykryta połą płaszcza, zgięta w łokciu, wzniesiona blisko ciała na wysokość piersi. Na przedramieniu zasiada upozowane lewym półprofilem do odbiorcy nagie, drobne Dzieciątko. Lewa ręka, opuszczona, przyciska do uda lewą połę płaszcza, zakrywającą niemal całe ciało. Prawa poła spływa z ramienia zakrywając część przedramienia i ginie za plecami.

Fałdy łamane ostro, o ostrych grzbietach, zagęszczone, o geometrycznych układach, dość płytkie. Włosy długie, falowane, opadające na plecy. Opracowane w pojedynczym bloku, jedynie ceowatymi nacięciami. Twarz Marii wydłużona, owalna, o naiwnym, lalkowatym wyrazie, o podwójnym podbródku i niskiej ekspresji. Oczy osadzone szeroko, nos prosty, usta mięsiste. Na głowie korona o pierwotnie zapewne pięciu plastycznych fleuronach, między którymi niskie, szpiczaste palki. Oblicze Dzieciątka okrągłe, z niskim czołem, o odstających uszach, i małych, osadzonych szeroko oczach. Włosy krótkie.

Stan zachowania

Zły – rzeźba uszkodzona od dołu – brak dolnej części do wysokości kostek. Liczne uszkodzenia, pęknięcia drewna. Liczne otwory po drewnojadach. Korona Marii pozbawiona plastycznych fleuronów. Brak prawej rączki Dzieciątka. Polichromia zachowana szczątkowo.

- W 1966 r. określony jako: „zły. Drewno zniszczone przez pasożyty. Rzeźba u dołu wykruszona i ucięta. Przemalowana. Potrzeby: impregnacja i utwardzenie drewna. Przebadanie polichromii, dalsze postępowanie w zależności od wyników”¹⁵⁷⁶ (il. 106–1).

¹⁵⁷⁵ Wosiński 1996, nr kat. 396, s. 603.

¹⁵⁷⁶ Kornecki 1966 (W. Radowiska – Madonna).

- W 1967 r. określony jako: uszkodzona¹⁵⁷⁷.
- 1987 r. – prace konserwatorskie o nieznanym zakresie – Z. Pietruszewski (Toruń) – zapewne usunięcie przemalowań (brak dokumentacji)¹⁵⁷⁸.
- W 1987 r. opisany jako: „rzeźba silnie uszkodzona: brak prawej rączki Dzieciątka, w lewej ułamane palce, wykruszone prawe kolanko. Głębokie pęknięcia wzdłuż twarzy Marii, odtrącony fragment warg, ubytki z tyłu głowy i w partii włosów z prawej strony, uszkodzony kciuk u prawej dłoni. Dół rzeźby niezachowany, drewno bardzo silnie drażnione przez drewnojadę – liczne duże i głębokie dziury. Polichromia zachowana szczątkowo – najlepiej na sukni. Na płaszczu na lewej piersi zachowany fragment płóciennej tkaniny pomalowanej na niebiesko”¹⁵⁷⁹.
- W 1996 r. określony jako: „dolna partia figury odcięta, drobne ubytki w koronie, polichromia wtórna”¹⁵⁸⁰.
- II–III 2004 – prace konserwatorskie – Tatiana Srokowska (Gdańsk) – oczyszczenie z zabrudzeń powierzchniowych i impregnacja paraloide B-72¹⁵⁸¹.

Proweniencja / Historia zabytku

Pochodzenie rzeźby nie jest znane. Pierwotnie stanowiła zapewne element niewielkiej nastawy ołtarzowej. Nowożytnie wizytacje nie potwierdzają obecności takiego wizerunku w Wielkich Radowiskach¹⁵⁸². Po raz pierwszy odnotowana w 1966 r. „we wieży”¹⁵⁸³ (il. 106–1) – chodzi zapewne o kruchą podwieżową. W maju 1976 r. odnotowana na plebanii¹⁵⁸⁴. Według Wozińskiego rzeźba od 1970 r. znajdowała się w MDP¹⁵⁸⁵. W 1971 r. odnotowana przez Kruszelnicką jako potencjalny eksponat na planowaną wystawę *Kultura artystyczna...* (MOT, 1973 r.)¹⁵⁸⁶. Z 1994 r. pochodzi informacja, że „Ksiądz proboszcz twierdzi, że ks. Liedke [sic] zabrał do Pelplina zabytkową rzeźbę Matki Bożej wysokości ok. 50 cm”¹⁵⁸⁷.

Datowanie i atrybucja

Rzeźba datowana różnie – na ok. 1400 r.¹⁵⁸⁸, ok. poł. XV w.¹⁵⁸⁹, k. XV w.¹⁵⁹⁰, ok. 1500 r.¹⁵⁹¹, ok. 1520 r.¹⁵⁹², 1. ćw. XVI w.¹⁵⁹³ i ogólnie na XVI wiek¹⁵⁹⁴. Przez Kruszelnicką związana z prowincjonalną pracownią pod wpływem toruńskiego warsztatu św. Włfganga, co następnie

¹⁵⁷⁷ KZSP 11/19, s. 21.

¹⁵⁷⁸ Todoroska 1987 (Madonna 3).

¹⁵⁷⁹ Tamże.

¹⁵⁸⁰ Woziński 1996, nr kat. 396, s. 603.

¹⁵⁸¹ Todoroska 1987 (Madonna 3)

¹⁵⁸² Vis. 1647 [1900], s. 63; Vis. 1667–1672 [1904], s. 580; ADP, C, sygn. 49, s. 122–123; ADP, C, sygn. 54, s. 275; ADP, C, sygn. 79, s. 19, 20, 120.

¹⁵⁸³ Kornecki 1966 (W. Radowiska – Madonna).

¹⁵⁸⁴ ADP, WBCh, sygn. 41, Wielkie Radowiska, s. 1.

¹⁵⁸⁵ Woziński 1996, nr kat. 396, s. 603.

¹⁵⁸⁶ AWDI, sygn. 1973/2, Protokół z konferencji uzgadniającej w sprawie wypożyczeń eksponatów na wystawę czasową pt. „Kultura artystyczna Ziemi Chełmińskiej w czasach M. Kopernika”, odbytej w dniu 4 maja 1971 r., s. 3.

¹⁵⁸⁷ WKZK, Wlk. Radowiska.

¹⁵⁸⁸ Todorowska 1987 (Madonna 3) – dopisek.

¹⁵⁸⁹ Tamże.

¹⁵⁹⁰ KZSP 11/19, s. 21; ADP, WBCh, sygn. 41, Wielkie Radowiska, s. 1; Dekanat Golub 1994, s. 79.

¹⁵⁹¹ Kornecki 1966 (W. Radowiska – Madonna); Todoroska 1987 (Madonna 3).

¹⁵⁹² Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 13, s. 83, Kruszelnicka 1973a, s. 34.

¹⁵⁹³ Woziński 1996, nr kat. 396, s. 603.

¹⁵⁹⁴ Krużyńska 1994 [7], s. 16.

powtarzano¹⁵⁹⁵. Zdaniem badaczki figur powstać mogła w tym samym warsztacie co rzeźby z Orzechowa, Dźwierzna, Okonina, Rywałdu, Łobdowa i krucyfiks z Wielkich Radowisk, który znajdować się mógł w Wąbrzeźnie¹⁵⁹⁶. Według Todorowskiej stała się wzorem dla rzeźb z Lembargu, Orla i Strzelna.

Rzeźba powstała zapewne w nieznanym warsztacie lokalnym, tym samym co figury Madonn z Dzieciątkiem z Dźwierzna (**nr kat. 19**) oraz Okonina (**nr kat. 66**). Dzieła powtarzają ten sam układ postaci Marii i Dzieciątka, typ urody, sposób drapowania szat, blokowe opracowanie włosów, z tą jedną różnicą, że zabytek z Wielkich Radowisk stanowi lustrzane odbicie dwóch pozostałych. Trudno określić gdzie mogły powstać omawiane rzeźby. Niższej klasy wytwory sprzedawane były na wolnym rynku, np. w Toruniu, nie można jednak wykluczyć, że w bliżej nieznanym miejscu, zapewne w mieście (może Chełmno, Grudziądz), działały inne, nieznane ze źródeł warsztaty snycerskie. Przywołane przez Todoroską analogie uznać trzeba za bardzo ogólne, powtarzające jedynie typ przedstawienia, zaś rzeźba z Lembargu jest dziełem zdecydowanie starszym, zapewne z 2. ćw. XV stulecia.

Źródła archiwalne:

AWDI, sygn. 1973/2, Protokół z konferencji uzgadniającej w sprawie wypożyczeń eksponatów na wystawę czasową pt. „Kultura artystyczna Ziemi Chełmińskiej w czasach M. Kopernika”, odbytej w dniu 4 maja 1971 r., s. 3; ADP, WBCh, sygn. 41, Wielkie Radowiska, s. 1; WKZK, Wlk. Radowiska, Protokół Komisji Konserwatorsko-Budowlanej Kurii Biskupiej Toruńskiej z dn. 16 VIII 1994, nr 79/94 – s. 3.

Bibliografia:

Kornecki 1966 (W. Radowiska – Madonna); KZSP 11/19, s. 21, il. 141; Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 13, s. 82–83; Ciecholewski 1983, s. 320; Todoroska 1987 (Madonna 3); Krużyńska 1994 [7], s. 16; Dekanat Golub 1994, s. 79; Woziński 1996, nr kat. 396, s. 603, il. 650.

¹⁵⁹⁵ Ciecholewski 1983, s. 320.

¹⁵⁹⁶ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 13, s. 83.



106-1. Madonna z Dzieciątkiem (Wielkie Radowiska, k. św. Jakuba, ob. MDP), fot. T. Chrzanowski 1965, ze zbiorów IS PAN, 83012



106-2. Madonna z Dzieciątkiem (Wielkie Radowiska, k. św. Jakuba, ob. MDP), fot. b. a., pocz. l. 70. XX w. (?), ze zbiorów ze zbiorów Wydziału Konserwacji Zabytków Kościelnych Kurii Toruńskiej



106-3. Madonna z Dzieciątkiem (Wielkie Radowiska, k. św. Jakuba, ob. MDP), fot. za **Todoroska 1987** (Madonna 3)



106-4. Madonna z Dzieciątkiem (Wielkie Radowiska, k. św. Jakuba, ob. MDP), fot. W. Binnebesel, 2025

Krucyfiks, nieznany warsztat lokalny, ok. 1500 r.**Wymiary:** wys. ok. 65 cm¹⁵⁹⁷ (obiekt niedostępny)**Lokalizacja:** Kościół par. pw. św. Jakuba Apostoła w Wielkich Radowiskach – wisi na pd. ścianie korpusu**Technika wykonania:** Rzeźba snycerska, opracowana z trzech stron, przeznaczona do oglądu frontального. Wykonana z trzech kawałków drewna (ręce osobno). Drewno i warstwy technologiczne nie były badane.**Opis**

Chrystus ukazany jako brodaty, długowłosy młody mężczyzna o szczupłej, drobnej budowie ciała, patykowatych kończynach, rozpięty na wtórnym krzyżu łacińskim z *titulusem*. Sztywno wyprostowany, zawieszony na mocno naprężonych, wyprostowanych diagonalnie ułożonych ramionach. Ob. układ postaci nie pokrywa się z osią krzyża – postać znacznie przechylona na prawą stronę. Układ statyczny, jedynie nieznacznie przechylona na prawą stronę głowa. Proporcje zaburzone – głowa duża, kończyny wiotkie, korpus krótki. W biodrach wąskie złożone perizonium przewiązane w osi. Na głowie złożona korona cierniowa w formie zwiniętego torusa o pojedynczym splocie. Dłonie (lewa) o wyprostowanych palcach. Usta i oczy zamknięte. Nogi ustawione równolegle, lekko ugięte, stopy skierowane do wewnątrz, z prawą na wierzchu. Włosy brązowe, opadające na plecy w zwartym bloku oraz w pojedynczym puklu na prawe ramię. Rozrzeźbiony powierzchniowo na kształt spirali. Broda krótka, o pojedynczym szpicu. Twarz pociągła, wychudzona, o dużych oczach, długim nosie. Szczegóły anatomiczne oddane sumarycznie – zapadnięty brzuch z widocznymi mięśniami uwidacznia dolny obrys kosza klatki piersiowej.

Stan zachowania

Obiekt mocno uszkodzony – postać Chrystusa krzywo osadzona na krucyfiksie, lewa dłoń, przybita do krzyża odłamana, brak prawej dłoni. Obiekt zakurzony. Wtórne warstwy polichromii i złocień utrudniają odbiór.

- W 1965 r. określony jako: „uszkodzony, drewno zniszczone, malowidło nowsze. Zabezpieczyć drewno”¹⁵⁹⁸.
- Po 1965 r. prace restauratorskie – nowe polichromie i złocenia, nowy krzyż z podstawą i odtworzone dłonie (il.107–1, 107–2).
- Przed 1984 r. – usunięcie podstawy.
- W 1984 r. określony jako: „dobry; krzyż nowszy, spękania i ubytki oraz zabrudzenie polichromii. Wskazana interwencja konserwatorska”¹⁵⁹⁹.

¹⁵⁹⁷ Dettlaff 1984 (W. Radowiska – Krzyż) – najpewniej ma na myśli cały krucyfiks.¹⁵⁹⁸ Kornecki 1965 (W. Radowiska – Krzyż).¹⁵⁹⁹ Dettlaff 1984 (W. Radowiska – Krzyż).

- W 1996 r. określony jako: „brak dłoni, polichromia i krzyż wtórne”¹⁶⁰⁰.

Proweniencja / Historia zabytku

Pochodzenie rzeźby nie jest znane. Pierwotnie zapewne pełnił funkcję krucyfiksu procesyjnego¹⁶⁰¹. Nowożytnie wizytacje nie potwierdzają obecności takiego wizerunku¹⁶⁰². Po raz pierwszy odnotowana w kościele w 1965 roku¹⁶⁰³. W 1971 r. odnotowany przez Kruszelnicką jako potencjalny eksponat na planowaną wystawę *Kultura artystyczna...* (MOT, 1973 r.)¹⁶⁰⁴. Zmienił funkcję zapewne w I. 70. XX w. (il. 107–2) – krzyż ołtarzowy?. W 1984 r. wisiał na ścianie, zapewne w tym samym miejscu co dzisiaj (il. 107–3, 107–4).

Datowanie i atrybucja

Datowany był różnie – na I. ćw. XVI w.¹⁶⁰⁵, I. poł. XVI w.¹⁶⁰⁶, poł. XVI w.¹⁶⁰⁷, ogólnie na XVI wiek¹⁶⁰⁸. Przez Kruszelnicką powiązany w grupę obiektów wraz z rzeźbą Madonny z Dzieciątkiem z Wielkich Radowisk, Rywałdu, Dźwierzna, Okonina, Łobdwa, które mogły powstać w tym samym warsztacie co rzeźby z Orzechowa – w pracowni pod wpływem warsztatu św. Wolfganga ulokowanego hipotetycznie w Wąbrzeźnie¹⁶⁰⁹. Przywołane analogie badaczka datowała na ok. 1520 roku¹⁶¹⁰.

Stan zachowania (grube przemalowania) utrudnia szczegółową analizę stylu. Wydaje się, że rzeźba prezentuje poprawne, chociaż prowincjonalne wykonanie, zapewne w nieznannej pracowni lokalnej. Widoczne analogie układu postaci i formy perizonium w innych lokalnych dziełach (krucyfiksy z Łobdowa nr kat. 52, 53, Kurkocina nr kat. 40a, i Papowa Biskupiego nr kat. 70), świadczące zapewne o najbardziej wówczas obiegowych typach krucyfiksów.

Źródła archiwalne:

AWDI, sygn. 1973/2, Protokół z konferencji uzgadniającej w sprawie wypożyczeń eksponatów na wystawę czasową pt. „Kultura artystyczna Ziemi Chełmińskiej w czasach M. Kopernika”, odbytej w dniu 4 maja 1971 r., s. 3.

Bibliografia:

Kornecki 1965 (W. Radowiska – Krzyż); KZSP 11/19, s. 21, il. 146; Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 13, s. 83; Dettlaff 1984 (W. Radowiska – Krzyż); Dekanat Golub 1994, s. 79; Woźniński 1996, nr kat. 397, s. 603; 25 lat diecezji 2017, s. 438; Kościoły diecezji toruńskiej [2], s. 182.

¹⁶⁰⁰ Woźniński 1996, nr kat. 397, s. 603.

¹⁶⁰¹ Kornecki 1965 (W. Radowiska – Krzyż).

¹⁶⁰² Vis. 1647 [1900], s. 63; Vis. 1667–1672 [1904], s. 580; ADP, C, sygn. 49, s. 122–123; ADP, C, sygn. 54, s. 275; ADP, C, sygn. 79, s. 19, 20, 120.

¹⁶⁰³ Kornecki 1965 (W. Radowiska – Krzyż).

¹⁶⁰⁴ AWDI, sygn. 1973/2, Protokół z konferencji uzgadniającej w sprawie wypożyczeń eksponatów na wystawę czasową pt. „Kultura artystyczna Ziemi Chełmińskiej w czasach M. Kopernika”, odbytej w dniu 4 maja 1971 r., s. 3.

¹⁶⁰⁵ Kornecki 1965 (W. Radowiska – Krzyż); Woźniński 1996, nr kat. 397, s. 603.

¹⁶⁰⁶ Dettlaff 1984 (W. Radowiska – Krzyż); Dekanat Golub 1994, s. 79; 25 lat diecezji 2017, s. 438.

¹⁶⁰⁷ Kościoły diecezji toruńskiej [2], s. 182.

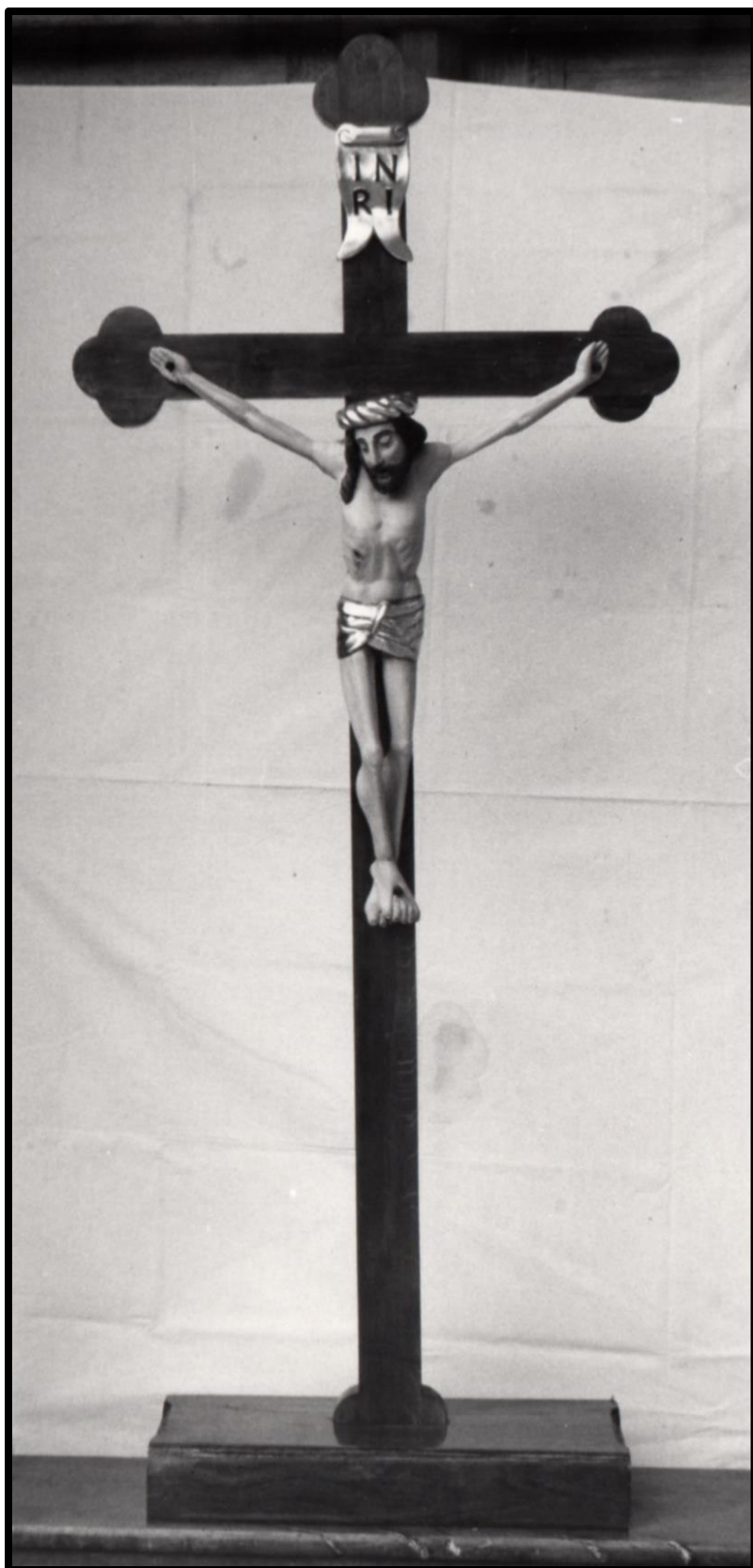
¹⁶⁰⁸ KZSP 11/19, s. 21.

¹⁶⁰⁹ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 13, s. 83; Kruszelnicka 1973a, s. 34.

¹⁶¹⁰ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 13, s. 82–83.



107–1. Krucyfiks (Wielkie Radowiska, k. św. Jakuba), fot. za **Kornecki 1965** (**W. Radowiska – Krzyż**)



107–2. Krucyfiks (Wielkie Radowiska, k. św. Jakuba), fot. b. a., pocz. l. 70. XX w. (?), ze zbiorów ze zbiorów Wydziału Konserwacji Zabytków Kościelnych Kurii Toruńskiej.



107-3. Krucyfiks (Wielkie Radowiska, k. św. Jakuba), fot. za Dettlaff 1984 (W. Radowiska – Krzyż)



107–4. Krucyfiks (Wielkie Radowiska, k. św. Jakuba), fot. W. Binnebesel, 2022

Asysta z grupy Ukrzyżowania, warsztat toruński – tzw. warsztat św. Wolfganga (pracownia mistrza Stenczela?), ok. 1510 r. (?)

- a) Maria Bolesna,
- b) św. Jan Ewangelista

Wymiary:

- a) wys. 121 cm¹⁶¹¹
- b) wys. 130 cm¹⁶¹² (obiekty niedostępne)

Lokalizacja: Kościół par. pw. św. Mikołaja w Zwiniarzu – na belce tęczowej

Technika wykonania: Rzeźby pełnoplastyczne, opracowane z wszystkich stron, przeznaczone do oglądu frontalnego. Wykonane z drewna lipowego. Grunt kredowo-klejowy o grubości 0,2 mm. Pierwotne złocenia i srebrzenia na mikstion¹⁶¹³. Polichromia temperowo-olejna, laserunkowa¹⁶¹⁴.

- a) Srebrzenia na sukni z zielonym laserunkiem; złożony płaszcz z czerwonym lakierem¹⁶¹⁵.
- b) Szata złożona ze śladami czerwonego lakieru; płaszcz srebrzony z zielonym laserunkiem.

Opis

- a) Maria ukazana jako dojrzała kobieta. Posadowiona na wielobocznej, brązowej plincie. Proporcje ciała zaburzone – ramiona wąskie, korpus zbyt krótki, ręce długie i masywne. Odziana w sięgającą ziemi, luźną suknię o długich rękawach, która odkrywa czubek prawego buta. Na ramionach czerwony płaszcz, z takim samym podbiciem. Na głowie czerwony welon zakrywający włosy, opadający na ramiona, pod szyją podwijka.

Upozowana prosto, ukazana prawym półprofilem, w lekkim wykroku – prawa noga wysunięta. Ręce zgięte w łokciach, skrzyżowane na piersi z dłońmi obejmującymi ramiona. Lewa poła płaszcza opada z łokcia prosto, sztywno ku dołowi; prawa opada skośnie, zasłaniając cześć nóg.

Fałdy łamane ostro, o wąskich grzbietach, dość plastyczne. Twarz okrągła, o drobnych oczach i małym, odstającym nosie.

- b) Ewangelista ukazany jako młody mężczyzna, o długich, opadających na ramiona włosach. Proporcje ciała zaburzone – korpus wąski, głowa duża. Odziany w odsłaniającą bosą stopę czerwoną, luźną szatę z wysoką stójką, o długich rękawach. Na ramionach płaszcz pod szyją spięty taśmą. Pod prawym przedramieniem przyciśnięta do korpusu zamknięta księga przytrzymywana lewą dłonią.

¹⁶¹¹ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 27, s. 104.

¹⁶¹² Tamże.

¹⁶¹³ Tamże.

¹⁶¹⁴ Tamże.

¹⁶¹⁵ Tamże.

Ukazany lewym półprofilem, dość sztywno, w wykroku – lew noga lekko wysunięta. Prawa dłoń chwyta kraniec lewej poły płaszcza przerzuconej przed tułowiem. Prawa poła opada prosto ku ziemi. Włosy ciemnobrązowe, ułożone w sprężynkowate pukle – rozrzeźbione powierzchniowo, raczej prosto. Twarz okrągła, o drobnych rysach, podbródek podwójny.

Stan zachowania

Zły – silnie zabrudzone – kurz, pajęczyny. Polichromia i złocenia mocno uszkodzone – liczne spękania, odspojenia, ubytki.

- 1972 r. – prace konserwatorskie przed wystawą *Kultura artystyczna...* (MOT, 1973 r.) – Maria Rymaszewska (rzeźba Madonny a)), Anna Kwiatkowska (rzeźba św. Jana b)) – „impregnacja drewna przy podstawie; założenie kitów trocinowych (vinoflex); założenie gruntówki i kitów kredowo-klejowych; punktowanie (tempera i olej); założenie matowego werniksu”¹⁶¹⁶. Odkryto wówczas pierwotną polichromię:

a) „Suknia na srebrzona na żółtym podkładzie (na mikstion) z resztkami zielonego laserunku. Przemalowania: zielona farba olejna, kładziona w grubej warstwie. Płaszcz złożony na zielonym podkładzie (na mikstion) z resztkami czerwonego lakieru. Przemalowania: czerwona farba olejna, kładziona jw. Karnacja – beżowoszara (technika temperowo-olejna, laserunkowa). Przemalowania: beżowa farba olejna, kładziona jw. Podstawa brązowoszara (technika temperowo-olejna, laserunkowa). Przemalowania: brązowa farba olejna, kładziona jw.”¹⁶¹⁷.

b) „Tunika złożona na zielonym podkładzie; mikroskopijne ślady czerwonego lakieru. Przemalowania: czerwona farba olejna, kładziona w grubej warstwie. Płaszcz srebrzysty na podkładzie żółtozielonym, z resztkami zielonego lakieru. Przemalowania: zielona farba olejna, kładziona jw. Karnacja beżowoczara (technika temperowo-olejna, laserunkowa). Na wargach i policzkach występują mikroskopijne ślady polichromii wcześniejszej. Przemalowania: beżowa farba olejna, kładziona jw. Podstawa brązowoczarna (technika temperowo-olejna, laserunkowa). Przemalowania: brązowa farba olejna, kładziona dwukrotnie”¹⁶¹⁸.

- W 1973 r. określony jako:

a) „Brak kciuka prawej dłoni. Podstawa od przodu wyłamana. Wzdłużne pęknięcia drewna na prawej dłoni, lewym rękawie oraz na sukni. Drewno zniszczone przez owady i grzyby, podstawa mocno spróchniała. Srebro przetarte i szerniałe. Złocenia na płaszczu przetarte i przemyte”¹⁶¹⁹.

b) „Ułamany nos. Podstawa posiada ubytki drewna – głównie z przodu. Wzdłużne pęknięcia na tunice i płaszczu. Drewno zniszczone przez owady i grzyby utraciło znacznie swą wytrzymałość; pod naciskiem ostrego narzędzia łatwo zapada się. Podstaw mocno spróchniała, srebro przetarte i szerniałe. Złocenia na tunice przetarte i przemyte”¹⁶²⁰.

¹⁶¹⁶ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 27, s. 104.

¹⁶¹⁷ Tamże.

¹⁶¹⁸ Tamże.

¹⁶¹⁹ Tamże.

¹⁶²⁰ Tamże.

- W 1996 r. określony jako: „drobne ubytki formy, polichromia wtórna”¹⁶²¹.
- W 2006 r. zapewne w nienajlepszym stanie. Zalecono wówczas poddanie całej grupy Ukrzyżowania z łuku tęczowego (sic!) „fachowej konserwacji”¹⁶²².

Proweniencja / Historia zabytku

Rzeźby stanowią element późnogotyckiej grupy Ukrzyżowania. Pochodzą zapewne pierwotnie z wyposażenia kościoła w Zwiniarzu i została przeniesiona do kolejnych kościołów wznoszonych w tym miejscu (ob. konsekrowany w 1926 r.)¹⁶²³.

Datowanie i atrybucja

Rzeźby datowane na pocz. XVI w.¹⁶²⁴, ok. 1520–1530 r.¹⁶²⁵ oraz ogólnie na 1. ćw. XVI wieku¹⁶²⁶. Kruszelnicka podniosła problem pewnej ludowości formy, podkreślając, że rzeźby nie posiadają analogii na terenie ziemi chełmińskiej¹⁶²⁷.

Rzeźby faktyczne wykazują pewne uproszczenie formy, jednak nie można się zgodzić z jej ludowością oraz brakiem analogii. Figury wykazują analogie na gruncie toruńskim. Upozowanie postaci, proporcje ciała, układy fałd znajdują wiele podobieństw. Twarz św. Jana reprezentuje obiegowy w tym środowisku typ twarzy męskiej o wyraźnych zmarszczkach mimicznych – do analogii zaliczyć należy twarze rzeźb z korpusu tryptyku św. Wolfganga (**nr kat. 87**), postaci św. Augustyna i Ambrożego z polptyku fromborskiego (**nr kat. 23**). Zakończenie lewej poły płaszcza z zawiniętym jęzorem wydaje się być uproszczoną formą widocznych na rzeźbach św. dominikanina z Gostkowa (**nr kat. 30**) oraz św. Marcina z MOT (**nr kat. 88b**). Oblicze Marii, jej welon oraz podwika przypominają zaś rozwiązania rzeźb św. Anny i św. Marty z tryptyku z Nowego Miasta Lubawskiego (**nr kat. 61**).

Źródła archiwalne:

WKZK, Zwiniarz, Protokół z inspekcji konserwatorskiej z dn. 27 VII 2006 – wzm.

Bibliografia:

KZSP NML 1954, s. 76; Kruszelnicka 1973a, s. 45; Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 27, s. 104–105; Woźniński 1996, nr kat. 491, s. 642; Kościoły diecezji toruńskiej [3], s. 184.

¹⁶²¹ Woźniński 1996, nr kat. 491, s. 642.

¹⁶²² WKZK, Zwiniarz, Protokół z inspekcji konserwatorskiej z dn. 27 VII 2006.

¹⁶²³ KZSP NML 1954, s. 76.

¹⁶²⁴ Tamże.

¹⁶²⁵ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 27, s. 104–105.

¹⁶²⁶ Woźniński 1996, nr kat. 491, s. 642.

¹⁶²⁷ Kruszelnicka 1973a, s. 45; Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 27, s. 105.



108–1, Grupa Ukrzyżowania (Zwiniarz, k. św. Mikołaja), fot. W. Binnebesel, 2024



108a-1. Maria Bolesna (Zwiniarz, k. św. Mikołaja), fot. za **Flik**, **Kruszelnicka 1973**, il. 36



108a–2. Maria Bolesna (Zwiniarz, k. św. Mikołaja), fot. W. Binnebesel, 2024



108b-1. Św. Jan Ewangelista (Zwiniarz, k. św. Mikołaja), fot. za **Flik, Kruszelnicka 1973**, il. 37



108b-2. Św. Jan Ewangelista (Zwiniarz, k. św. Mikołaja), fot. W. Binnebesel, 2024