



KRÓLEWSKIE MIASTO

trzy stulecia przemian kultury artystycznej Torunia 1454-1793

WYSTAWA NA 160-LECIE

MUZEUM OKRĘGOWEGO W TORUNIU

MUZEUM OKRĘGOWE
W TORUNIU

KATALOG
2021

Dyrektor Muzeum Okręgowego w Toruniu: Aleksandra Mierzejewska | Redakcja katalogu: dr Michał Kurkowski | Współpraca: Szymon Jan Stenka
Recenzje: dr Sebastian Dudzik, dr Michał Targowski | Korekta: Joanna Załuska | Tłumaczenie na język angielski: Wordlink Usługi Językowe Sp. z o.o.

Opracowanie graficzne, skład i przygotowanie do druku: dr Tomasz Pietrzyk | Druk i oprawa: Drukarnia Biały Kruk, ul. Tygrysia 50, Sobolewo, 15-509 Białystok

Katalog towarzyszy wystawie: *Królewskie miasto – trzy stulecia przemian kultury artystycznej Torunia 1454–1793. Wystawa na 160-lecie Muzeum Okręgowego w Toruniu* | 1 października – 28 listopada 2021 | Na okładce: Nierozpoznany malarz gdański, *Rozprawa w sali sądowej w Ratuszu Staromiejskim w Toruniu*, ok. 1620, zbiory MOT | Kuratorzy wystawy: dr Michał Kurkowski, Katarzyna Pietrucka, Szymon Jan Stenka | Konsultacje naukowe: dr hab. Piotr Birecki, prof. UMK; dr hab. Anna Błażejewska, prof. UMK, dr hab. Elżbieta Pilecka, prof. UMK

Przygotowanie konserwatorskie eksponatów na wystawę: Dział Konserwacji MOT – kierownik Alina Targowska z zespołem: Ewa Brewka, Elżbieta Dombrowska, Katarzyna Łukawska, Krystyna Noworyta-Przystał, Krzysztof Szałkowski | Rekonstrukcja wnętrza mieszkalnego i projekt kostiumów z epoki: Dział Edukacji MOT – kierownik Justyna Matella z zespołem: Maria Magdalena Gessek, Magdalena Białkowska-Stenka, Magda Polanowska | Animacja: Aleksander Ernst Archvisual

Wystawa została objęta honorowym patronatem: Jego Ekscelencji Biskupa Diecezji Toruńskiej ks. bp. dra hab. Wiesława Śmigła

Instytucje partnerskie: Wojewódzka Biblioteka Publiczna – Książnica Kopernikańska w Toruniu | Archiwum Państwowe w Toruniu | Muzeum Diecezjalne w Toruniu | Sanktuarium pw. św. Jakuba Apostoła w Toruniu

Wystawę i katalog dofinansowano ze środków: Ministra Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu w ramach programu Narodowego Centrum Kultury „Kultura – Interwencje 2021” oraz Gminy Miasta Toruń



Ministerstwo
Kultury
Dziedzictwa
Narodowego
i Sportu



Dofinansowano ze środków Ministra
Kultury, Dziedzictwa Narodowego
i Sportu w ramach programu
Narodowego Centrum Kultury
„Kultura – Interwencje 2021”



MUZEUM
DIECEZJALNE W TORUNIU



Muzeum Okręgowe w Toruniu | Rynek Staromiejski 1 | 87-100 Toruń | tel. +48 56 660 56 12; fax +48 56 622 40 29

www.muzeum.torun.pl | e-mail: muzeum@muzeum.torun.pl | © Copyright by Muzeum Okręgowe w Toruniu | ISBN 978-83-66208-19-3 | Toruń 2021

Towarzystwo Naukowe w Toruniu | ul. Wysoka 16, 87-100 Toruń | tnt.biuro@wp.pl, tnt.zamowienia@wp.pl | ISBN 978-83-65127-81-5



MIASTO
TORUŃ

www.torun.pl

Muzeum Okręgowe w Toruniu jest samorządową instytucją kultury, której organem założycielskim jest Gmina Miasta Toruń

SPIS TREŚCI

6	WSTĘP PATRONA Bp diecezji toruńskiej Wiesław Śmigiel
8	WSTĘP Aleksandra Mierzejewska Michał Kurkowski
13	RZEŻBA W PÓŻNOŚREDNIOWIECZNYM TORUNIU Andrzej Woziński
29	SZTUKA JAKO ISTOTNY ELEMENT KSZTAŁTOWANIA SIĘ WCZESNONOWOŻYTNEGO TORUNIA Piotr Birecki
41	HISTORIA MALARSTWA W NOWOŻYTNYM TORUNIU Jacek Tylicki
61	RZEŻBA W TORUNIU W LATACH 1575–1724 Bartłomiej Łyczak
81	ZŁOTNICTWO TORUŃSKIE W XVII W. Michał F. Woźniak
93	TORUŃ JAKO MIASTO IDEALNE – NIEZACHOWANA DEKORACJA MALARSKA STROPU SALI RADY RATUSZA TORUŃSKIEGO Z 1603 ROKU Katarzyna Kolendo-Korczak
105	NOTA REDAKCYJNA Michał Kurkowski

KATALOG

107	I	„IDEA MIASTA” – MIASTO IDEALNE
171	II	PRZEMIANY DUCHOWE
221	III	NAUKA I SZKOLNICTWO
245	IV	PROMIENIOWANIE I INSPIRACJE TORUŃSKIEGO OŚRODKA WYTWÓRCZEGO
295		SUMMARY Michał Kurkowski
296		WYKAZY INSTYTUCJE UŻYCZAJĄCE EKSPONATÓW INSTYTUCJE UŻYCZAJĄCE FOTOGRAFII DO KATALOGU AUTORZY NOT KATALOGOWYCH AUTORZY FOTOGRAFII WYKAZ SKRÓTÓW BIBLIOGRAFICZNYCH W KATALOGU
306		THE LIST OF OBJECTS IN THE CATALOGUE



Toruń, 1 października 2021 r.

W 2021 roku Muzeum Okręgowe w Toruniu obchodzi jubileusz 160-lecia swojego istnienia. Każdy jubileusz to czas podsumowań, wdzięczności za miniony czas, ale też pełne nadziei spojrzenie w przyszłość. Z tej okazji zaprezentowana została we wnętrzach Ratusza Staromiejskiego wystawa pt. *Królewskie miasto – trzy stulecia przemian kultury artystycznej Torunia 1454-1793*. Zgromadzone na niej różnorodne zabytki są przede wszystkim świadectwem zmian zachodzących w kulturze artystycznej oraz intelektualnej miasta o barwnej i ciekawej historii.

Na wystawie oraz w towarzyszącym jej katalogu zaprezentowane zostały obrazy, rzeźby, dzieła rzemiosła artystycznego, dokumenty powstałe w Toruniu lub też dotyczące miasta w okresie, gdy znalazło się ono w granicach Królestwa Polskiego. Obecnie właścicielami tych obiektów są przede wszystkim różne muzea i archiwa, ale również parafie diecezji toruńskiej. Dzieła o tematyce religijnej nie tylko posiadają wartość artystyczną, ale także przez wieki służyły wiernym do kultu prywatnego lub publicznego, dzięki czemu były szanowane i otaczane wielką troską. Oglądane oczami wiary przez swoje

piękno budziły podziw i jednocześnie przybliżały majestat Boga. Kościół przez swoich przedstawicieli, czyli biskupów, proboszczów, osoby konsekrowane oraz wiernych świeckich traktował te wybitne dzieła sztuki jak największe skarby. W czasie przeróżnych trudności, niepokojów społecznych, wojen i deptania pereł kultury były one chronione i przekazywane następnym pokoleniom, dlatego przetrwały do dziś i stanowią ozdobę naszego miasta i regionu. Wartością prezentowanej wystawy jest również możliwość poznania funkcji dawnych dzieł religijnych i ich zróżnicowanych form.

W prezentowanym katalogu na ponad 300. stronach omówione zostały przez badaczy najważniejsze dzieła sztuki powstałe w Toruniu w okresie „królewskiego miasta”, czyli w latach 1454-1793. Gratuluję i dziękuję pomysłodawcom i organizatorom wystawy oraz utrwalenia tego wydarzenia w formie katalogu. To bardzo cenna inicjatywa, ponieważ troska o tożsamość „małej ojczyzny” wymaga nieustannego powrotu do źródeł. Mam nadzieję, że niniejsza publikacja zaintryguje kolejnych badaczy i stanie się źródłem jeszcze głębszej refleksji nad dziejami sztuki w Toruniu i w regionie.

Bp diecezji toruńskiej
Wiesław Śmigiel

W 2021 roku Muzeum Okręgowe w Toruniu obchodzi jubileusz swojego 160-lecia. Z tej okazji przygotowana została wystawa pt. *Królewskie miasto – trzy stulecia przemian kultury artystycznej Torunia (1454–1793)*. To pierwsza tak obszerna prezentacja kultury i sztuki tego miasta w granicach Rzeczypospolitej. Wystawa niesie także drugie przesłanie / warstwę semantyczną – jej celem jest równoległe pokazanie źródeł idei upamiętniania dorobku kulturowego w ramach zbierania i kolekcjonowania artefaktów przez zorganizowaną instytucję muzealną.

Wystawa pokazuje kulturę jako jeden z kluczowych czynników przyczyniających się do rozwoju i bogacenia się społeczeństwa Torunia. Poprzez różnorodność zjawisk artystycznych – zachowanych mediów obrazowych – jawi się panorama przemian zachodzących w postawach społecznych, religijnych, duchowych i estetycznych miejskiej społeczności. Odbiorcy wnikną w różne etapy funkcjonowania miasta – dlatego też zarówno na wystawie, jak i w katalogu wydzielono cztery obszerne działy: „*Idea miasta*” – *miasto idealne, Przemiany duchowe, Nauka i szkolnictwo oraz Promieniowanie i inspiracje toruńskiego ośrodka wytwórczego*. Uzupełnieniem części katalogowej są eseje stanowiące dopełnienie obrazowej warstwy wystawy, prezentujące również rozwój sztuki w Toruniu. W publikacji uwzględniono także dzieła sztuki, które z różnych względów – czy to technicznych, konserwatorskich czy kultowych – nie mogły zostać pokazane na ekspozycji.

Z punktu widzenia współczesnego odbiorcy pokazujemy podstawy kształtowania lokalnej tożsamości i samoidentyfikacji przodków Torunian, którzy wiązali swoje losy z miastem nad Wisłą. Na zjawiska kulturowe w *Królewskim mieście...* patrzymy z perspektywy długiego czasu – od inkorporacji miasta do Królestwa Polskiego (w roku 1454) do 1793 roku, kiedy to Toruń został włączony w granice Państwa Pruskiego. Pomiędzy tymi datami miały miejsce istotne wydarzenia historyczne, takie jak: II pokój toruński zawarty 19 października 1466 roku, stwarzający w Prusach Królewskich dogodne warunki rozwoju gospodarczego; założenie Gimnazjum Toruńskiego w 1594 roku – szkoły półwyższej o wyjątkowo wysokim poziomie nauczania; oblężenie miasta podczas II wojny północnej w dniach 2 lipca–30 grudnia 1658 roku oraz tzw. Tumult toruński (16 i 17 lipca 1724 roku) – zamieszki między miejscowymi protestantami a katolikami skutkujące wprowadzeniem do rady miasta rajców katolickich, przekazaniem kościoła protestanckiego NMP katolikom, usunięciem z miasta Gimnazjum Akademickiego oraz ścięciem burmistrza Johanna Gottfrieda Rösnera.

W tak długim przedziale czasu, obejmującym ponad trzy stulecia, można wskazać okresy charakteryzujące się gwałtownym rozwojem miasta bądź jego stagnacją. Do takich należały lata wojny trzydziestoletniej (1454–1466), z których zachowały się nieliczne artefakty. Dopiero od lat 80. XV wieku zaobserwować możemy powolny wzrost produkcji artystycznej. Nabrała ona tempa na przełomie XV/XVI wieku. Powstała wówczas liczna grupa dzieł bliskich sobie pod względem formalno-stylowym, łączona z tzw. Warsztatem św. Wolfganga (a może mistrza elbląskiego?). Pod koniec epoki największy wkład w zakresie

fundacji artystycznych miało świadome swej tożsamości mieszczaństwo. Rosnące aspiracje tego stanu społecznego ukazują rozbudowy świątyń parafialnych miasta i wzniesienie Dworu Mieszczańskiego. Jeszcze około 1520 roku powstawały na terenie Torunia dzieła tchnące stylistyką późnogotycką.

Okres nowożytny przyniósł niepokoje religijne i wstrząsy gospodarcze. Organizm miasta żywo reagował na te wydarzenia. Wraz z początkiem reformacji spadła ilość zamawianych i wytwarzanych dzieł. Rzemieślnicza produkcja artystyczna ożywiła się w drugiej połowie XVI wieku, by osiągnąć szczyt możliwości w latach około 1580–1620. Po okresie świetności pojawił się jednak poważny kryzys, będący wynikiem wojny polsko-szwedzkiej (1626–1629) oraz potopu szwedzkiego (1655 – 1660). Krótki czas lepszej koniunktury około 1680 roku został przerwany przez wojnę północną (1700–1721) i oblężenie Torunia w 1703 roku. Krótkotrwałe ożywienie kulturalne i ekonomiczne (1730–1750) nie zapobiegło utracie znaczenia miasta po odcięciu go (w 1772 roku) od jego posiadłości ziemskich i włączeniu do Królestwa Prus w II rozbiórze Polski (w 1793 roku). Kultura, nauka, sztuka społeczności miejskiej – rozpadły się na dwa zasadnicze nurty: protestancki i katolicki; ten drugi, kontrreformacyjny, wspierany był przez biskupa chełmińskiego i kler. Twórcami wyrobów rzemiosła artystycznego i budowniczymi byli w tym okresie przede wszystkim niekatolicki artyści i rzemieślnicy. Ich możliwości i kontakty określiły „oblicze artystyczne” Torunia tej epoki.

Na takim tle wydarzeń historycznych nakreślony został wielowarstwowy obraz miasta, utrwalony w źródłach, do których w szczególności należą dzieła sztuki. Do ich czytania/oglądania konieczne jest pośrednictwo zorganizowanej instytucji muzealnej. Muzeum Okręgowe żywi nadzieję, że wystawa *Królewskie Miasto...* znajdzie poczesne miejsce w ramach propozycji wystawienniczych polskiego muzealnictwa.

* * *

Na wystawie udało się zgromadzić wyjątkowe zabytki, które pozyskano dzięki życzliwości i otwartości wielu osób i instytucji. Za wsparcie i przychylność wdzięczni jesteśmy przede wszystkim honorowemu patronowi wystawy Biskupowi Toruńskiemu Jego Ekscelencji ks. dr. hab. Wiesławowi Śmigłowi. Kierujemy również podziękowania do władz konserwatorskich: Kujawsko-Pomorskiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków Sambora Gawińskiego; Warmińsko-Mazurskiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków Dariusza Bartona, Pomorskiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków Igora Strzoka, Miejskiego Konserwatora Zabytków w Toruniu Emanuela Okonia, Diecezjalnego Konserwatora Zabytków Diecezji Toruńskiej ks. kan. Zbigniewa Eugeniusza Walkowiaka, Diecezjalnego Konserwatora Zabytków Diecezji Warmińskiej ks. dr. hab. Marka Jodkowskiego, prof. UWM oraz Diecezjalnego Konserwatora Zabytków Diecezji Gnieźnieńskiej ks. kan. dr. Jarosława Bogacza.

Wyrazy wdzięczności kierujemy do wszystkich księży dziekanów, proboszczów oraz przełożonych zakonu, w tym: ks. prałata Marka Kazimierza Rumińskiego, ks. kanonika Wojciecha Karola Kiedrowicza, ks. kanonika dr. Zbigniewa Czernika, ks. Zbigniewa Łukasika, matki Faustyny Forys OSB, ks. dr. Jarosława Ciechanowskiego, ks. Grzegorza Malinowskiego.

Podziękowania za konsultacje merytoryczne w czasie realizacji wystawy i redakcji katalogu składamy dr. hab. Piotrowi Bireckiemu, prof. UMK; dr hab. Elżbiecie Pileckiej, prof. UMK oraz dr hab. Annie Błazejewskiej, prof. UMK.

INTRODUCTION

2021 is the year when the District Museum in Toruń celebrates its 160th anniversary. To commemorate this event, the museum decided to create an exhibition entitled *The Royal Town – Three Centuries of Changes in the Artistic Culture of Toruń (1454–1793)*. This is the first comprehensive presentation of culture and art created in Toruń when the town was part of Poland. The exhibition also has a second message which aims to highlight at the same time the roots of the idea of commemorating cultural heritage through artefacts gathered and collected by an organised museum institution.

The exhibition showcases culture in its role as one of the key factors contributing to the development and enrichment of Toruń's society. The variety of artistic phenomena, i.e., the preserved visual media, creates a panorama of changes in the social, religious, spiritual, and aesthetic attitudes of the urban community. Visitors will be able to explore various stages of the town's development, which is why both the exhibition and the catalogue have been divided into four broad sections: *"The Idea of a Town" – the Ideal Town, Religious Changes, Science and Education, and The Influence and Inspiration of Toruń as a Creative Centre*. The catalogue section is expanded upon with essays, which complement the visual aspect of the exhibition, and also highlight the development of art in Toruń. The publication also includes works of art that, for various reasons, whether technical, conservation-related or religious, could not be shown at the exhibition.

Taking the point of view of today's audience as a starting point, we demonstrate how local identities and the sense of self-identification were developed in the ancestors of contemporary Torunians who decided to settle in this town on the banks of the Vistula River. In *The Royal Town...*, we take a long-term perspective, starting from the town's incorporation into the Kingdom of Poland (in 1454) and ending in 1793, the year in which Toruń became part of the Kingdom of Prussia. Many important historical events took place between these two dates such as: the Second Peace of Toruń, concluded on 19 October 1466 and creating favourable conditions for the economic development of Royal Prussia; the establishment of the Toruń Gymnasium in 1594, a semi-higher educational institution offering an exceptionally high level of education; the siege of Toruń during the Second Northern War, which started on 2 July and ended on 30 December 1658; and the so-called Tumult of Toruń (16–17 July 1724), the riots which broke out between local Protestants and Catholics, resulting in the introduction of Catholic councillors to the town council, the handover of the Prot-

estant Church of the Blessed Virgin Mary to the Catholics, the removal of the Academic Gymnasium from the town, and the beheading of the town's mayor, Johann Gottfried Rösner.

This long span of time, covering over three centuries, included periods marked both by the town's rapid development and economic stagnation. The latter can be exemplified by the years of the Thirteen Years' War (1454–1466), a period preserved in few artefacts. The slow increase in artistic production begins to be noticeable only in the 1480s. The recovery gained momentum at the turn of the 15th century – the period which generated a large group of works which are formally and stylistically closely related to each other and associated with the so-called Workshop of St. Wolfgang (or maybe the master of Elbląg?). At the end of the epoch, the burghers, already aware of their identity as a separate estate, became the force responsible for the greatest contributions to artistic foundations. The growing aspirations of this social class are visible in the expansion of the town's parish churches and the erection of the Burgher House. Works following the late-Gothic style were still being created in Toruń around 1520.

The early modern period brought religious unrest and economic upheaval. The town was strongly attuned to such events. With the beginning of the Reformation, the number of commissioned and ordered works decreased. Artistic handicraft production revived in the second half of the 16th century, reaching its zenith around 1580–1620. A serious slump appeared as a result of the Polish-Swedish war (1626–1629) and after the Deluge of 1655–1660. The short period of improved economic conditions occurring around 1680 was interrupted by the Great Northern War (1700–1721) and the siege of Toruń in 1703. The short-term cultural and economic revival (1730–1750) did not prevent the town from losing its importance after it was cut off from its landed estates (in 1772) and incorporated into the Kingdom of Prussia during the Second Partition of Poland (in 1793). Culture, science, and art of the urban community became divided into two main categories: Protestant and Catholic; with the latter, counter-reformatory in nature, receiving support of the Chełmno Bishop and the clergy. Non-Catholic artists and craftsmen constituted the majority of the creators of handicraft works and builders of the period. Their abilities and connections defined the "artistic face" of Toruń of that era.

The above-mentioned historical events form the background for a multi-layered image of the town which was preserved in historical sources, among which works of art occupy a special place, because

mediation of an organised museum institution is necessary to read and see them. The District Museum hopes that *The Royal Town...* exhibition will take pride of place within the exhibition offer of Polish museology.

* * *

The exhibition has managed to collect unique monuments which were acquired thanks to the kindness and cooperation of many people and institutions. We would like to express our gratitude for the support and, foremost, the honorary patronage of the exhibition, to the Bishop of Toruń, His Excellency, Rev. Wiesław Śmigiel, PhD (dr.hab.). We would also like to extend our thanks to the following conservation authorities: Sambor Gawiński, the Kuyavian-Pomeranian Voivodeship Conservator of Monuments, Dariusz Barton, the Warmian-Masurian Voivodeship Conservator of Monuments, Igor Strzok, the Pomeranian Voivodeship Conservator of Monuments, Emanuel Okoń, the Municipal

Conservator of Monuments in Toruń, Rev. Canon Zbigniew Eugeniusz Walkowiak, the Diocesan Conservator of Monuments of the Toruń Diocese, Rev. Professor Marek Jodkowski, PhD (dr. hab.), UWM Professor, the Diocesan Conservator of Monuments of the Warmia Diocese, and Rev. Canon Jarosław Bogacz, PhD (dr.), the Diocesan Conservator of Monuments of the Gniezno Diocese.

We express gratitude to all the reverend deans, parish priests, and superiors of the order, including: Rev. Prelate Marek Kazimierz Rumiński, Rev. Canon Wojciech Karol Kiedrowicz, Rev. Canon Zbigniew Czernik, PhD (dr.), Rev. Zbigniew Łukasik, Mother Faustyna Forys, OSB, Rev. Jarosław Ciechanowski, PhD (dr.), and Rev. Grzegorz Malinowski.

We would also like to thank Professor Piotr Birecki, PhD (dr. hab.), UMK Professor; Professor Elżbieta Pilecka, PhD (dr. hab.), Professor UMK, and Professor Anna Błazejewska, PhD (dr. hab.), Professor UMK, for the expert advice provided during preparation of the exhibition and editing of the catalogue.



Około połowy XV stulecia w rzeźbie znacznej części Europy łacińskiej, w tym środkowo-wschodniej, nastąpił przełom stylowy. Należąca do silnego idealizmu konwencja artystyczna, która około 1400 roku miała swoje apogeum, została wyparta przez nowe formy wyrazu. Święci otrzymali pospolite, starannie scharakteryzowane oblicza, również pod względem psychologiczno-emocjonalnym. Kostiumy zaczęły obfitować w rozmaite detale: wzorzyste obszycia, brokatowe aplikacje, frędzle; do tego sprzączki, fibule. Świat rzeczy wyobrażonych stał się znacznie bogatszy aniżeli wcześniej. Zmieniała się koncepcja bryły – otwarto ją, wprowadzając przeprucia; nadano jej warstwową strukturę. Postacie ożywiono nie tylko wewnątrz, lecz także fizycznie, nierzadko ukazując je w poruszonych, skomplikowanych pozach. Autonomiczną wartość zyskała szata. Niewyczerpana inwencja późnogotyckich artystów odebrała jej naturalne właściwości – miękkość i ciężar, zastępując je nowymi – sztywnością, skłonnością do samoczynnego ruchu i niewrażliwością na prawo ciężenia. W konsekwencji otrzymała zdolność do swobodnego, choć doskonale zorganizowanego pod względem estetycznym, tworzenia przestrzennych form i odrywania się od ciała. Początki tej nowej formuły można znaleźć już w twórczości Clausa Slutera; do transformacji stylistycznej przyczynili się Jacob Kaschauer oraz Hans Multscher, natomiast kluczowe znaczenie miała działalność Mikołaja z Lejdy. Stworzony przez niego kanon do ostatnich lat średniowiecza twórczo rozwijali jego uczniowie i artyści spadkobiercy.

Ars nova w rzeźbie trafiła do Prus z niemałym opóźnieniem. Na podstawie zachowanych zabytków można stwierdzić, że w Toruniu, podobnie jak w innych wielkich ośrodkach tego regionu – Elblągu i Królewcu, nowe formy pojawiły się dopiero około 1500 roku; jedynie w Gdańsku nastąpiło to nieco wcześniej¹. Czy taki stan rzeczy odzwier-

ciedla realia historyczne, czy może spowodowały go straty? Nie wiadomo. Być może znakomity poziom rzeźby w Toruniu początków XV wieku sprawił, że dawna estetyka długo zachowała atrakcyjność, w związku z czym nie odczuwano potrzeby zastąpienia jej nową. Niewykluczone też, że osłabienie ekonomiczne po wojnie trzynastoletniej spowodowało długotrwałą stagnację w fundacjach artystycznych.

Archiwalia dotyczące rzeźby w Toruniu są nader skromne. Wizytacje tutejszych kościołów z lat 1667–1672² oraz inwentarze fary św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty z lat 1541 i 1596 odnotowały wiele ołtarzy (u św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty było ich 18)³. Większość z nich przepadła. Opisy nie zawsze podają daty fundacji ołtarzy, niekiedy nie wiadomo, czy informacja dotyczy ołtarza czy jego nastawy, zdarza się, że nie precyzują, czy wymieniony wizerunek był malowany czy rzeźbiony. Kilka średniowiecznych kościołów, klasztorów i budynków świeckich, jak ratusz nowomiejski lub Dwór Artusa, nie zachowało się⁴. Można zatem skonstatować, że to co przetrwało do dzisiaj, to jedynie mała część pierwotnych zasobów. Podobna sytuacja jest zresztą powszechna. Mimo ogromnych strat, wydaje się jednak – co postaram się wykazać poniżej – że zachowane dzieła są dość reprezentatywne dla późnośredniowiecznego Torunia, choć pierwotnie ten obraz był zapewne bardziej różnorodny.

Znamy nazwiska kilku fundatorów, lecz nie wiemy, czy ich udział w powstaniu dzieł ograniczał się do pokrycia kosztów przedsięwzięcia, czy szedł dalej. Z pewnością zleceńodawca decydował w niemałym stopniu o programie, ikonografii; zapewne również o skali dzieła, strukturze (np. typie nastawy ołtarzowej); czasami wskazywał konkretny wzór, na którym powinien oprzeć się wykonawca. Niestety, nie zachowały się żadne kontrakty związane z Toruniem, które mogłyby rzucić światło na te kwestie. Największe na Warmii, zachowane ze sporymi

¹ Tekst opiera się w pewnym stopniu na ustaleniach zawartych w mojej niepublikowanej w całości pracy doktorskiej, w której omawiam stan badań do 1996 roku i która zawiera pełny katalog dzieł, A. Woźniński, *Późnogotycka rzeźba drewniana na Pomorzu Wschodnim*, Poznań 1996, s. 67–68 (maszynopis dysertacji doktorskiej, Biblioteka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu). Toruńskie dzieła omawiane w niniejszym opracowaniu pojawiały się na kartach następujących publikacji wydanych po 1996 roku: G. J. Budnik, *Rzeźba gotycka na Kujawach i Ziemi Dobrzyńskiej*, Katalog wystawy Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku, Włocławek 1998, s. 45–48, kat. 2; J. Domański, *Wyposażenie wnętrza*, [w:] *Bazylika katedralna Świętych Janów w Toruniu*, red. M. Biskup, Toruń 2003, s. 145–155; M. Woźniak, *Przestrzeń liturgiczna kościoła p.w. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty*, [w:] *Argumenta, articuli, quaestiones. Studia z historii sztuki średniowiecznej*. Księga jubileuszowa dedykowana Marianowi Kutznerowi, red. A. Błażejewska, E. Pilecka, Toruń 1999, s. 391–409; E. Pilecka, *Kościół p.w. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu w okresie średniowiecza jako wizualizacja świadomości społecznej*, [w:] *Dzieje i skarby kościoła Świętojańskiego w Toruniu*, red. K. Kluczwajd, M. Woźniak, Toruń 2002, s. 172–176; M. Woźniak, *Ołtarze w przestrzeni liturgicznej kościoła świętojańskiego w Toruniu*, [w:] *Dzieje i skarby...*, op. cit., s. 279–282; A. Woźniński, *Late Gothic Sculptured Retables in the Area between Danzig (Gdańsk), Elbing (Elbląg), Königsberg and Thorn (Toruń) (1450–1530)*, [w:] *Malerei und Skulptur des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit in Norddeutschland. Künstlerischer Austausch im Kulturraum zwischen Nordsee und Baltikum*, hrgs. von H. Krohm, U. Albrecht, M. Weniger, Berlin 2004, s. 210; M. Woźniak, *Die spätmittelalterlichen Retabel der Johankirche in Thorn in ihrem liturgischen Raum*, [w:] *Malerei und Skulptur...*, op. cit., s. 182–198; A. Woźniński, *Artystyczne i ideowe aspekty późnogotyckiego krucyfiks w pofranciszkańskim kościele Mariackim w Toruniu*, [w:] *Dzieje i skarby kościoła Mariackiego w Toruniu*. Materiały z konferencji przygotowanej przez Toruński Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki przy współpracy Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika (Toruń, 14–16 kwietnia 2005), red. naukowa K. Kluczwajd, Toruń 2005, s. 203–222; idem, *Późnogotyckie rzeźbione retabula pomiędzy Gdańskiem, Elblągiem, Królewcem a Toruniem*

w latach 1450–1530, [w:] *Teka Komisji Historii Sztuki, X. Materiały z sesji naukowej poświęconej pamięci profesora Gwidona Chmarzyńskiego w trzydziestą rocznicę śmierci*, Toruń, 12–14 grudnia 2003, Instytut Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika (Towarzystwo Naukowe w Toruniu. Prace Wydziału Filologiczno-filozoficznego, t. XXXVII, z. 3), s. 137–139; E. Pilecka, *Die Pfarrkirche St. Johannis zu Thorn als Abbild der sozialen Sinesart des mittelalterlichen Bürgertums*, [w:] *Licht und Farbe in der mittelalterlichen Backsteinarchitektur des südlichen Ostseeraums (Studien zur Backsteinarchitektur)*, Bd. 7, hrgs. E. Badstübner, D. Schumann, Berlin 2005, s. 428–432; A. Woźniński, *Multiplicity and Unity. The Faces of Sculpture in Prussia between ca. 1450 and 1530*, „Acta Historiae Artium Balticae”, Vol. 1, 2005, s. 55, 60, 62, 65–66, 68; A. Błażejewska, E. Pilecka, *Sztuka średniowieczna*, [w:] A. Błażejewska, K. Kluczwajd i inni, *Dzieje sztuki Torunia*, Toruń 2009, s. 166–183; A. Woźniński, *On the Role of Engravings in Late Gothic Sculpture in Prussia*, [w:] *Kunst- und Kulturgeschichte im Baltikum. Studien zur Kunstgeschichte Kurlands*, Homburger Gespräch 2008, H. 25, hrgs. L. O. Larsson, Kiel 2009, s. 21–22; J. Raczkowski, M. Jakubek-Raczkowska, *Gotyckie rzeźby z kościoła w Świeczynkach. Przyczynek do badań nad średniowiecznym dziedzictwem Torunia*, [w:] *Stare i nowe dziedzictwo Torunia*, red. J. Raczkowski, t. 1, Toruń 2013, s. 75–78; A. Woźniński, *Pruskie echa koncepcji artystycznych Mikołaja z Lejdy*, „Porta Aurea. Rocznik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego”, 2019, t. 18, s. 10–12, 14–15; M. Kurkowski, *Rzeźba Chrystusa z tzw. kaplicy kopernikańskiej w kościele Świętojańskim w Toruniu*, „Rocznik Toruński”, t. 47, 2020, s. 259–293.

² J. L. Strzesz, *Visitationes episcopatus Culmensis Andrea Olszowskiego episcopo anno 1667–1672 factae*, „Towarzystwo Naukowe w Toruniu, Fontes”, VI–X, Toruń 1902–1906, s. 194 nn.

³ Starszy inwentarz znany jest z odpisu Strzesza: *Visitationes episcopatus...*, op. cit., s. 229 nn., młodszy cytowany jest przez: A. Semrau, *Ein Beitrag zur Geschichte der Goldschmiedekunst in Thorn*, „Mitteilungen des Copernicus-Vereins für Wissenschaft und Kunst zu Thorn”, z. 16, 1908, s. 73 nn. O pierwotnym wyposażeniu świątyni zob.: J. Domański, *Wyposażenie wnętrza...*, op. cit., s. 109–161; M. Woźniak, *Ołtarze w przestrzeni liturgicznej...*, op. cit., s. 273–294.

⁴ Z. Kruszelnicki, *Toruń nie istniejący* (Zabytki Polski Północnej nr 8), Warszawa-Poznań-Toruń 1987.



1. Retabulum NP Marii – korpus: Maria z Dzieciątkiem i Ojcowie Kościoła, 1503-1509, dawna nastawa ołtarza głównego w katedrze we Fromborku

ubytkami retabulum ołtarza głównego w katedrze we Fromborku zamówił w Toruniu biskup warmiński Łukasz Watzenrode z legatu Mikołaja Tungena (zm. 1489)⁵. Tryptyk św. Wolfganga w kościele św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu ufundowany został przez jego wikariusza i kanonika katedry w Chełmży Caspara Welkera (Gaspara Wellera) ze Starogardu Gdańskiego. Powstał pomiędzy 1502 (fundacja ołtarza) a 1506 rokiem (jego konsekracja)⁶. Niewątpliwie toruńskim dziełem z około 1508 roku było fragmentarycznie zachowane retabulum ołtarza głównego w katedrze w Chełmży. Jego fundację z dużym prawdopodobieństwem można wiązać z biskupem chełmińskim Nicolausem III Crapitzem⁷. Kanonik chełmiński i proboszcz fary toruńskiej Jan Smolle (Schmolle) ufundował w niej w 1504 roku ołtarz dedykowany Marii⁸. Zapewne również on był fundatorem jego oprawy artystycznej, z której zachował się relief z Ostatnią Modlitwą Marii. Patronat nad ołtarzem głównym w farze toruńskiej sprawowały władze miasta, niewykluczone zatem, że one ufundowały retabulum, z którego zachowały się rzeźby patronów świątyni. Udział w tej fundacji mógł mieć kanonik chełmiński i proboszcz świętojańskiej świątyni w latach

1466-1495 Hieronim z Wałdowa, który uposażył ołtarz w beneficjum⁹. Inwentarz z 1541 roku wymienia władze miejskie, dostojników kościelnych, rodziny oraz pojedyncze osoby jako fundatorów i dobroczyńców innych ołtarzy w tej świątyni, których późnogotycki wystrój nie zachował się¹⁰.

Nic nie wiadomo o instytucjonalnych uwarunkowaniach działalności rzeźbiarzy w późnośredniowiecznym Toruniu. Ich organizacja zawodowa powstała w epoce nowożytnej¹¹. Gdzie byli wcześniej zrzeszeni – nie wiemy. Prawdopodobnie należeli do cechu wraz z przedstawicielami jakichś innych rzemiosł, co na obszarze nadbałtyckim było normą¹². Nazwiska rzeźbiarzy i malarzy (w średniowiecznych źródłach bardzo często rzeźbiarzy określano malarzami¹³) zachowały się bardzo nielicznie. W 1487, 1505 i 1509 roku wzmiankowany jest malarz Stenczel, w 1504 „Meisztir Niclis eyn moler”, w 1503 roku malarz Antoni, w 1523 roku zmarł Hans Elger określony jako „herr gott schneider”¹⁴. W Toruniu działał również Hans Brandt, lecz jako budowniczy¹⁵.

5 Archiwalny zapis znajdował się w pochodzącej z Tczewa księdze rachunkowej z lat 1502-1505 i znany jest z odpisu, E. Brachvogel, *Die Neuaustrattung des Domes zu Frauenburg am Ausgang des Mittelalters*, „Zeitschrift für die Geschichte und Altertumskunde Ermlands”, 24, 1932, s. 76.

6 J. L. Strzesz, *Visitationes episcopatus...*, op. cit., s. 201; zob. też: R. Heuer, *Die Werke der bildenden Kunst und des Kunstgewerbes in Thorn bis zum Ende des Mittelalters*, „Mitteilungen des Copernicus-Vereins für Wissenschaft und Kunst zu Thorn”, H. 24, 1916, s. 108, przyp. 34.

7 T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Mecenat artystyczny biskupa chełmińskiego Mikołaja III Crapitza*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 34, 1972, nr 1, 1972, s. 18-19.

8 J. L. Strzesz, *Visitationes episcopatus...*, op. cit., s. 236; zob. też dane archiwalne przytoczone przez: R. Heuer, *Die Werke der bildenden Kunst...*, op. cit., s. 111-112.

9 J. L. Strzesz, *Visitationes episcopatus...*, op. cit., s. 229.

10 Ibidem, s. 229 nn.

11 Samodzielny cech malarzy powstał w 1621 roku. W 1694 wstąpił do niego rzeźbiarz, St. Herbst, *Toruńskie cechy rzemieślnicze. Zarys przeszłości*, Toruń 1933, s. 191-192.

12 J. von Bonsdorff, *Kunstproduktion und Kunstverbreitung im Ostseeraum des Spätmittelalters*, Helsinki-Helsingfors, 1993, s. 24.

13 M. Hasse, *Maler, Bildschnitzer und Vergolder in den Zünften des späten Mittelalters*, „Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen”, 21, 1976, s. 32; J. von Bonsdorff, *Kunstproduktion und Kunstverbreitung...*, op. cit., s. 29-30.

14 R. Heuer, *Die Werke der bildenden Kunst...*, op. cit., s. 129, przyp. 87; A. Semrau, *Hans Elger, ein Herrgottschneider in Thorn*, *Mitteilungen des Copernicus-Vereins für Wissenschaft und Kunst zu Thorn*, H. 24, 1916, s. 38; St. Herbst, *Toruńskie cechy...*, op. cit., s. 190.

15 E. Pilecka, *Hans Brandt (druga połowa XV wieku) rzeźbiarz i budowniczy*, [w:] *Artyści w dawnym Toruniu*, pod red. J. Poklewskiego, Warszawa-Poznań-Toruń 1985, s. 26, 28.

Inskrypcja „Joanes Stopuchus” widnieje wyryta na plecach Dzieciątka w rzeźbie w Wągrowcu, nie ma jednak pewności, że jest to podpis artysty.

Najstarszą z toruńskich rzeźb powstałych po połowie XV wieku wydaje się być figura kroczącego Anioła z około 1490 roku, pochodząca z kościoła św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu (Muzeum Okręgowe w Toruniu). Postać jest uszkodzona, w związku z czym trudno powiedzieć co przedstawiała scena, do której należała. Być może było to Zwiastowanie, lecz nie można wykluczyć, że Anioł towarzyszył małemu Chrystusowi, ucząc go chodzić. Na tę drugą ewentualność zdaje się wskazywać pozycja krocząca, lekkie pochylenie ciała do przodu oraz wysunięta prawa dłoń, wykonująca gest podtrzymywania. Sylwetka, układ nóg oraz bieg draperii są bardzo bliskie wyobrażeniu Archanioła Michała na sztychu L. 152 Mistrza E.S.¹⁶ Rzeźba ta wydaje się nie mieć bliższych analogii warsztatowych w Toruniu, niemniej jednak ze środowiskiem toruńskim łączy ją geneza stylu. 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 około 1480–1490 roku (Freising, Diözesanmuseum)¹⁷. Nazwisko tego znakomitego rzeźbiarza monachijskiego wielokrotnie wymieniano w kontekście rodowodu późnogotyckiej rzeźby w Toruniu niezwykle zasłużona dla badań nad tą problematyką Janina Kruszelnicka¹⁸.

Najliczniejszą i najbardziej reprezentatywną dla Torunia grupę zabytków stanowią prace tzw. „Warsztatu św. Wolfganga”. Określenie to przyjęło się w literaturze przedmiotu¹⁹, lecz jest nie w pełni adekwatne do sytuacji, bowiem największą realizacją toruńskiego warsztatu, również w sensie artystycznym, jest retabulum Mariackie w katedrze we Fromborku. Zasadne zatem byłoby raczej mówić o Warsztacie retabulum fromborskiego.

Retabulum dla ołtarza głównego w katedrze we Fromborku, jak informuje wspomniany zapis źródłowy, zamówiono w Toruniu u bliżej nieokreślonego malarza, któremu w 1503 roku wypłacono pewną sumę pieniędzy na realizację zlecenia²⁰. W 1509 roku ołtarz konsekrowano²¹. W zniszczonej scenie Wniebowzięcia na sarkofagu widniała data 1504 roku – być może oznaczała początek prac lub jakiś ich etap. Najokazalsza na Warmii nastawa jest pentaptykiem. Jej odłona uroczysta jest czysto snycerska (il. 1), natomiast dwie pozostałe są malowane. Partie rzeźbione zachowane są w około połowie. W centrum



2. Retabulum NP Marii – Zwiastowanie, 1503–1509, dawna nastawa ołtarza głównego w katedrze we Fromborku

otwartej nastawy, we wnęce korpusu, stoi na sierpie księżycy monumentalna figura Marii z Dzieciątkiem (il. 1). Para aniołów nakłada na jej głowę koronę. Druga ich para unosi sierp. Po obu stronach wnęki pod baldachimami siedzą Ojcowie Kościoła. Każde ze skrzydeł podzielone jest na trzy kwatery. Wypełniały je reliefy. Cykl poświęcony Marii rozpoczynało Zwiastowanie (w scenie tej, w oknie znajdowały się dwie tarcze herbowe z gmerkami, znane z rysunku Brachvogla²² – nie udało się ustalić ich właścicieli), a kończyło Wniebowzięcie²³. Sceny były flankowane przez figury Apostołów (niezachowane) stojące w osobnych sektorach na skrajach kwater. W predelli znajdowały się prawdopodobnie hermy (obecne są rekonstrukcją). Zwieńczenie nastawy nie zachowało się. Dawne przekazy²⁴ informują, że stała w nim figura św. Andrzeja, zapewne identyczna ze znajdującą się w zbiorach Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie. Po zamknięciu wewnętrznych skrzydeł ukazują się osiem scen pasyjnych od *Ogrózca* po *Umycie rąk przez Piłata*, natomiast na rewersach skrzydeł zewnętrznych widnieją: *Niesienie Krzyża*, *Ukrzyżowanie*, *Opłakiwanie* i *Złożenie do Grobu*. Program nastawy dedykowany jest Marii, jej roli w Odkupieniu i miejscu w Kościele – wymowę eklezjologiczną podkreślają wyobrażenia Ojców Kościoła i Apostołów. Postać patronki ołtarza ma pełną, dziewczęcą twarz o wysokim czole i zmysłowych ustach o pięknym wykoju. Maria spogląda w dół, uśmiechając się nieznacznie; na jej policzkach rysują się dołeczki.

16 J. Höfler, *Der Meister E. S. Ein Kapitel europäischer Kunst des 15. Jahrhunderts*, Regensburg 2007, Abb. 152.

17 C. Roll, *Engelpietà*, [w:] *Bewegte Zeiten. Der Bildhauer Erasmus Grasser (um 1450–1518)*. Hrsg. von R. Eikemann und Ch. Kürzeder (Ausstellungskatalog Bayerisches Nationalmuseum/Diözesanmuseum Freising), München 2018, s. 278–283, Kat. 20.

18 J. Kruszelnicka, *Dwie gotyckie figury św. Barbary z kaplicy w Barbarce pod Toruniem*, „Rocznik Muzeum Okręgowego w Toruniu”, 2, 1967, z. 3/4, s. 115–151; J. Kruszelnicka, J. Flik, *Zbiory gotyckiej rzeźby i malarstwa Muzeum Okręgowego w Toruniu*. Katalog, Toruń 1968; J. Kruszelnicka, *Regina Coeli – grupa rzeźb późnogotyckich na Ziemi Chełmińskiej*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. XXXIII, N. 1, 1971, s. 87–91; eadem, *Ze studiów nad rzeźbą czasów Kopernika na Ziemi Chełmińskiej*, „Rocznik Muzeum w Toruniu”, 5, 1973, s. 43–82; J. Kruszelnicka, J. Flik, *Rzeźba i malarstwo*, [w:] *Kultura artystyczna Ziemi Chełmińskiej w czasach Kopernika*. Katalog wystawy zorganizowanej przez Muzeum Okręgowe w Toruniu, Towarzystwo Naukowe w Toruniu, Toruń 1973, s. 24–49, 67–110; J. Kruszelnicka, [hasło katalogowe w:] *Ars Sacra. Dawna sztuka diecezji toruńskiej*. Katalog wystawy 5 XI–31 XII 1993, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 1993, kat. 24–47, s. 46–54.

19 G. Chmarzyński, *Sztuka w Toruniu. Zarys dziejów*, Toruń 1934, s. 39, jako pierwszy wytonił „około” tryptyku św. Wolfganga grupę dzieł – figury w kościele św. Janów w Toruniu, retabulum we Fromborku, rzeźby z nastawy ołtarza głównego w katedrze w Chełmży i tzw. Madonnę Różańcową – które jego zdaniem powstały w tym samym warsztacie. Termin „Warsztat św. Wolfganga” wprowadziła natomiast do literatury J. Kruszelnicka, *Dwie gotyckie figury...*, op. cit., s. 135.

20 Zob. przyp. 5.

21 Jak podaje E. Brachvogel, *Die Neuaustrattung des Domes...*, op. cit., s. 78 – informację o dacie konsekracji zawierała księga kustodialna.

22 E. Brachvogel, *Der Hochaltar des Domes in Frauenburg zur Zeit des Kopernikus*, „Zeitschrift für die Geschichte und Altertumskunde Ermlands”, Bd. 26, 1938, s. 83.

23 Na miejscu zachowało się Zwiastowanie, Pokłon Trzech Króli i fragment Nawiedzenia i Wniebowzięcia. W Ostpreußisches Landesmuseum w Lüneburgu przechowywany jest fragment Bożego Narodzenia. Relief z Ofiarowaniem nie zachował się.

24 F. Dietrich, *Ältere gotische Altäre in den Kirchen Ermlands*, „Mitteilungen der Ermländischen Kunstvereins”, III, 1875, s. 36; idem, *Die Mittelalterliche Kunst im Ordenslande Preussen*, Köln 1887, s. 89.



3. Retabulum św. Włonganga, 1502-1506, kościół pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu

Na ramiona swobodnie opadają długie sploty ażurowo rzeźbionych włosów. Nagie Dzieciątko przechyla się ku widzowi, lecz jednocześnie asekuruje się chwytając lewą dłonią brzeg płaszcza Marii. Jej obfita, silnie zmięta szata partiami przylega do ciała, partiami odrywa się od niego, miejscami wywija podszewkę na zewnątrz; jej kraj przewieszony przez palce lewej dłoni swobodnie zwisa na przedzie, skręcając się spiralnie. Ojcowie Kościoła o poważnych, wnikliwie scharakteryzowanych, ożywionych obliczach, siedzą w poruszonych pozach, okryci wystawnymi szatami o sztywno łamiących się fałdach. Forma reliefów jest odmienna, bardziej syntetyczna (il. 2). Postaci są krępe, poruszają się dość sztywno, bez wigoru, mają konwencjonalne oblicza; partie włosów i zarostu przybierają schematyczną formę spiralnych zwojów; draperie są ciężkie, bieg fałd jest mało urozmaicony²⁵. Św. Andrzej, który stał

być może w zwieńczeniu, odznacza się bardzo zbliżonymi cechami stylistyczno-warsztatowymi do rzeźb w korpusie i na skrzydłach. Jego skupione oblicze o wyraźnie podkreślonych bruzdach policzkowych przypomina twarze Ojców Kościoła, natomiast długi zarost, dekoracyjnie ufryzowany w rząd spiralnych zwojów, znajduje odpowiedniki w reliefach z Pokłonem Trzech Króli i Ofiarowaniem. Podobnego typu nastaw do fromborskiej w Prusach nie spotykamy, natomiast ten sam styl rozpoznajemy w dość licznych tutejszych zabytkach.

Druga duża nastawa ołtarzowa, która powstała w tym warsztacie to tryptyk św. Włonganga w kościele św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu. Wykonano ją, jak wspomniałem, pomiędzy 1502 a 1506 rokiem. Pierwotnie zdobiła ołtarz przy ostatnim filarze od strony południowej²⁶. W jej szafie stoją główni patroni ołtarza: św. Wolfgang, Bartłomiej i Szymon. Skrzydła tryptyku są malowane z obu stron (il. 3). W uroczystym otwarciu, w czterech kwaterach ukazują się

25 Należy jednak zaznaczyć, że forma reliefów zarówno obecna, jak i znana z archiwalnych zdjęć nie w pełni oddaje stan pierwotny, jako że partie te kilkakrotnie poddawano zabiegom restauratorskim, już w XIX wieku a może i wcześniej, w trakcie których wprowadzono uzupełnienia i modyfikacje. Za informacje o stanie zachowania płaskorzeźb uprzejmie dziękuję Pani konserwator Aleksandrze Pill.

26 J. L. Strzesz, *Visitationes episcopatus...*, op. cit., s. 201, zob. też: R. Heuer, *Die Werke der bildenden Kunst...*, op. cit., s. 108, przyp. 34.



4.



5.



6.

4. Św. Jan Chrzcziciel, 1497, z dawnej nastawy ołtarza głównego w kościele pw. św. Jana Chrzcziciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu (Muzeum Okręgowe w Toruniu)
5. Św. Jan Ewangelista, 1497, z dawnej nastawy ołtarza głównego w kościele pw. św. Jana Chrzcziciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu
6. Chrystus Zmartwychwstały, 1497, z dawnej nastawy ołtarza głównego w kościele pw. św. Jana Chrzcziciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu (?)

Ojcowie Kościoła, którym towarzyszą symbole Ewangelistów, natomiast na rewersach wyobrażono pozostałe patronki ołtarza: św. św. Małgorzatę, Dorotę, Apolonie i Agnieszkę. W predelli tylko figurki św. św. Marii Magdaleny i Wolfganga są oryginalne, pozostałe są nowe²⁷. Pod koniec XIX wieku w zwieńczeniu tryptyku znajdowały się figury Boga Ojca z wyobrażenia Tronu Łaski oraz św. św. Wolfganga i Marcina (wszystkie w Muzeum Okręgowym w Toruniu)²⁸. Ich cechy stylistyczne zbliżone są do figur w szafie tryptyku, lecz poziomem artystycznym ustępują im dość wyraźnie. Być może do zwieńczenia trafiły wtórnie. Trzej święci w centrum nastawy stoją nieruchomo w uroczystych, sztywnych pozach, jedynie na ich obliczach rysuje się lekkie ożywienie – spoglądają przed siebie, uśmiechając się nieznacznie. Św. Wolfgang jest wyższy, odziany w bogatszy strój: szatę spodnią z brokatowym wzorem i ciężki płaszcz z frędzlami i bordiurą zdobioną kamieniami. Św. św. Bartłomiej i Szymon ubrani są w jednolite płaszcze, których uniesione poły mają formę długich, lancetowatych, silnie pomiętych zwisów. W bardzo wnikliwy i przekonujący sposób rzeźbiarz ukazał twarze świętych. Mają zindywidualizowane rysy, zróżnicowany jest ich wiek i fryzury. Łączy je stan głębokiego skupienia, świetnie wyrażony mimiką. Kilka cech świadczy, że oba dzieła – pentptyk we Fromborku i tryptyk toruński – powstały w tym samym warsztacie. Zarówno we Fromborku, jak i w Toruniu postaci męskie w korpusach mają podobne oblicza o ściągniętych brwiach, wydatnych ustach okolonych podwójnymi bruzdami policzkowymi i czujnym spojrzeniem. Powtarzają się kompozycje szat u św. Andrzeja z Fromborka i św. Wolfganga. Niemal identyczna w obu nastawach jest forma nimbów wytłoczonych w za-

prawie na tylnych ścianach szaf. Partie malowane retabulów również wykazują bliskie związki stylistyczno-warsztatowe²⁹. Świadczy o nich także technologia wykonania obu zabytków³⁰.

Dziełem zapewne tego samego warsztatu była nastawa ołtarza głównego w kościele św. Jana Chrzcziciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu, w miejscu której stoi obecnie tryptyk św. Wolfganga. Dwie figury pochodzące z tego kościoła, wyobrażające jego patronów – św. św. Jana Chrzcziciela (Muzeum Okręgowe w Toruniu, il. 4) i Jana Ewangelisty (il. 5) – prawdopodobnie stały w niezachowanym do dzisiaj retabulum. Związki warsztatowe obu rzeźb z nastawami z Fromborka i św. Wolfganga z Torunia podkreślano wielokrotnie. Na podstawie figury św. Jana Ewangelisty wyryta jest data 1497.

Ta sama data widnieje także na podstawie figury Chrystusa Zmartwychwstałego (il. 6) w tym samym kościele. Nie można wykluczyć, że również ta rzeźba mogła należeć do nastawy ołtarza głównego. W przeciwieństwie do figur św. św. Janów, jej tył jest rzeźbiarsko opracowany. Wydaje się zatem, że mogła stać w zwieńczeniu; inna możliwość to wykorzystywanie jej w liturgicznych inscenizacjach Zmartwychwstania i Wniebowstąpienia. Twarz Chrystusa okolona spiralnymi zawojami zarostu przypomina oblicze św. Bartłomieja z tryptyku, diagonalnie biegnące fałdy wykazują zgodność ze schematem draperii u św. św. Wolfganga i Jana Chrzcziciela.

27 Informuje o tym: B. Schmid, *Die Denkmalpflege in der Provinz Westpreussen im Jahre 1911*, Danzig 1912, s. 18; R. Heuer, *Die Werke der bildenden Kunst...*, op. cit., s. 108.

28 J. Heise, *Die Bau und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen*, H. VI, VII: *Der Kreis Thorn*, Danzig, s. 259, Taf. 10.

29 A. Karłowska, *Polyptyk fromborski i plastyka toruńska przełomu wieku XV/XVI*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu”, Historia Sztuki, z. 1, 1959, s. 135 nn., zwłaszcza 150–152 oraz J. Domański, *Malarstwo tablicowe poza Gdańskiem w drugiej połowie XV i w początkach XVI wieku*, [w:] J. Domański, A. Karłowska-Kamzowa, A. S. Labuda, *Malarstwo gotyckie na Pomorzu Wschodnim*, Warszawa-Poznań 1990, s. 159–160, przypisują partie malarskie obu nastaw temu samemu warsztatowi, w którym działali uczniowie Mistrza Zdjęcia z Krzyża w kościele św. Jana Chrzcziciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu.

30 E. Marxen-Wolska, *Losy ołtarza fromborskiego z 1504 r. oraz zagadnienia jego konserwacji i restauracji po drugiej wojnie światowej*, „Rocznik Muzeum w Toruniu”, 5, 1973, s. 127 nn. podaje, że obie nastawy mają identyczną budowę techniczną, co zwłaszcza widać w przekrojach warstw malarskich.

Kolejną bardzo prestiżową realizacją warsztatu była nastawa ołtarza głównego w katedrze w Chełmży. Powstała w 1508 roku; około 1630 roku rozebrano ją i przekazano do kościoła w Nowej Wsi Królewskiej³¹, gdzie do dzisiaj zachowało się monumentalne wyobrażenie Boga Ojca z Tronu Łaski (il. 7). Być może do tej nastawy należały także rozproszone obecnie figury dwóch Aniołów (Muzeum Diecezjalne w Pelplinie i kolekcja prywatna) oraz nieokreślonego świętego trzymającego księgę w w oprawie sakwowej (Muzeum Okręgowe w Toruniu). Skala, forma i wyraz tych rzeźb są zdecydowanie skromniejsze w porównaniu z Bogiem Ojcem, niemniej jednak można doszukać się pewnej wspólnoty stylistyczno-warsztatowej. Bóg, na znak pojednania z ludzkością, w rozpostartych rękach prezentował ukrzyżowanego Chrystusa³². Siedzi na tronie, na którego poręczach stoją aniołowie, trzymając tarcze herbowe z literami Alfa i Omega. Jego poważne oblicze otoczone gęstwiną włosów ożywia lekkie rozchylenie ust. Z nieporuszoną, pełną dostojęstwa pozą kontrastuje obszerny płaszcz, który opada kaskadami, ścieląc się u jego stóp. Z kolei z płynną linią brzegu płaszcza kontrastują sztywne fałdy w centralnych partiach. Na związki tej rzeźby z produkcją toruńskiego warsztatu zwrócono uwagę już dawno³³. Najdobitniej świadczy o nich porównanie twarzy Boga Ojca i św. Jana Chrzciciela. Na obu rysuje się podobne ożywienie, widoczne w rozchyleniu ust, pomarszczonym czołe; identycznie wymodelowane są wystające kości policzkowe oraz długi zarost na brodzie.



7. Bóg Ojciec z Tronu Łaski, ok. 1508, z ołtarza głównego katedry w Chełmży (kościół w Nowej Wsi Królewskiej)

Do czołowych dzieł tego warsztatu należy Maria z Dzieciątkiem z około 1500 roku stojąca w barokowym ołtarzu w kościele w Świerczynkach (il. 8)³⁴. Niedawna konserwacja i zdjęcie blaszanej sukienki ujawniły dobry poziom jakościowy tej rzeźby. Maria stoi na sierpie księżycy, trzymając małego Jezusa. Ubrana jest w luźny, obszerny płaszcz, którego poły swobodnie opadają, mnąc się i wywijając podszewką na zewnątrz. U dołu podtrzymują je dwaj aniołowie. Bryła jest głęboko drążona, czego konsekwencją są intensywne efekty światłocieniowe oraz wyraźne oddzielenie dwu warstw: trzonu-ciała oraz powłoki-płaszcz. Przód figury jest przesłonięty lewą połą płaszcza, gdyż Maria unosi ją prawą dłonią, na której trzyma Chrystusa. Długi koniec poły w kształcie języka opada lekkim ukosem, widzimy go od strony podszewki. Kształt i rysy twarzy, dukt draperii oraz całościowa koncepcja rzeźby przypominają Madonnę w retabulum we Fromborku.



8. Maria z Dzieciątkiem, ok. 1500, kościół pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Świerczynkach

31 J. L. Strzesz, *Visitationes episcopatus...*, op. cit., s. 685–686.

32 T. Dobrzeński, *U źródeł przedstawień: „Tron Łaski” i „Pietas Domini”*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 15, 1971, nr 1, s. 221–312.

33 Pierwszy zwrócić na nie uwagę: G. Chmarzyński, *Sztuka w Toruniu...*, op. cit., s. 39.

34 Z kręgiem oddziaływania mistrza toruńskiego ołtarza św. Wulfanga rzeźbę związane niedawno, zob.: J. Raczkowski, M. Jakubek-Raczkowska, *Gotyckie rzeźby...*, op. cit., s. 75; A. Woźniński, *Pruskie echa...*, op. cit., s. 14–15.

Podobne do niej, choć nieco ostrzejsze rysy ma tzw. Madona Różańcowa w kościele św. Jakuba w Toruniu (il. 9), pochodząca z rozebranego w XIX wieku toruńskiego kościoła św. Mikołaja. Twarz Dzieciątka również zdaje się powtarzać typ z Fromborka. W partii szat figura jest w znacznym stopniu przerzeźbiona, lecz widać w nich nawiązanie do kompozycji patronki fromborskiego retabulum.

Szereg innych dzieł dowodzi, że warsztat konsekwentnie trzymał się ustalonej konwencji stylistycznej, nie zawsze jednak były to produkty dorównujące jakością pracom omówionym powyżej. Już wcześniej wiązano je z toruńskim warsztatem, zatem przypomnimy je bardzo skrótowo. Wydaje się, że są to późniejsze prace warsztatu powstałe w okresie, gdy doszła w nim do głosu rutyna, stylistyka wypracowana przez Mistrza popadła w stan skostnienia, a pewne schematy i motywy były niemal mechanicznie powtarzane.

Repliką św. Wolfganga z toruńskiego tryptyku jest nieokreślony święty z Gostkowa, być może również św. Wolfgang, gdyż w lewej dłoni trzyma model świątyni, w prawej zaś mógł dzierżyć pastorał.

Obecność form, którymi posługiwał się toruński warsztat, zauważamy w scenie Pokłonu Trzech Króli z Brześcia Kujawskiego (il. 10). Duża skala reliefu pozwala przypuszczać, że pierwotnie znajdował się w korpusie nastawy ołtarzowej. O powstaniu rzeźby w omawianym warsztacie świadczy układ draperii wokół wysuniętego kolana Marii – bardzo zbliżony do szat św. Ambrożego w retabulum fromborskim, twarz króla Baltazara podobna do nieokreślonego świętego z książką – prawdopodobnie z retabulum ołtarza głównego w katedrze w Chełmży, oblicze króla Melchiora, które w uproszczeniu powtarza wizerunek św. Szymona w tryptyku św. Wolfganga, a także subtelna twarz Madonny stanowiąca odbłask pięknego oblicza Madonny fromborskiej.



9. Maria z Dzieciątkiem, ok. 1500, kościół dominikański pw. św. Mikołaja w Toruniu (kościół pw. św. Jakuba w Toruniu)



10. Pokłon Trzech Króli, ok. 1510-1520, kościół w Brześciu Kujawskim

Ikonograficznie, a także warsztatowo wiąże się z nimi Maria z Dzieciątkiem z pocysterskiego kościoła w Wągrowcu. W rzeźbie tej obserwujemy znamiona „rozbicia” formy³⁵. U Marii fromborskiej była ona wypadkową spójnej, dojrzałej koncepcji artystycznej, w Wągrowcu zaś zastosowano pewne elementy bez uwzględnienia wzajemnych relacji z innymi: rysy twarzy uległy pogrubieniu, oblicze stało się bardziej pociągłe, lecz zachowało wysokie czoło; figura fromborska urzeka optyczną stabilnością i harmonijnym zrównoważeniem mas, w rzeźbie wągrowieckiej równowaga została zatracona na skutek zmiany proporcji i przechylenia postaci w lewo; we Fromborku zwisający na przedzie lancetowaty kraj płaszcza stanowi konsekwencję zadarcia i podchwycenia poły, w Wągrowcu zaś motyw ten zacytowano, lecz przeniesiono w okolice kolan, wyzbywając logicznego uzasadnienia.

Podobne spostrzeżenia nasuwają się w odniesieniu do dalszych rzeźb powstałych zapewne w tym warsztacie: św. Barbary z kaplicy w Barbarce (il. 11), Marii z Dzieciątkiem z Sampeławy (obie w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie) i herm dwóch św. Niewiast w Papowie Toruńskim (il. 12–13). Powtarzające się, bliźniacze twarze o bardzo wysokich czołach, zaciśniętych ustach z wydatną dolną wargą i wąskich oczach świadczą o popadnięciu w warsztatową rutynę. Do dzieł warsztatu należy także fragmentarycznie zachowany wizerunek nieokreślonego św. Biskupa z Radoszek (Muzeum Diecezjalne w Pelplinie). Zaobserwowane zjawisko „rozbicia” formy może wskazywać, że w warsztacie większą rolę zaczęli odgrywać uczniowie, którzy nie w pełni przyswoili sobie istotę sztuki Mistrza.

W warsztacie tym powstały prawdopodobnie również dwa inne dzieła, które do tej pory nie były z nim wiązane – tryptyk z fary w Nowym Mieście Lubawskim (Muzeum Diecezjalne w Toruniu, il. 14) oraz nieznannej proveniencji, zaginione figury, które przed drugą wojną światową znajdowały się w Stadtmuseum w Elblągu. Uroczyste otwarcie nastawy z Nowego Miasta Lubawskiego wypełniają rzeźby. W korpusie zostały ukazane siedzące na ławie Maria z Dzieciątkiem oraz zwrócone ku niej półprofilami św. św. Anna i Marta. W skrzydłach stoją św. św. Barbara i Katarzyna. Na rewersach skrzydeł widnieją malowane wizerunki św. św. Tomasza i Bartłomieja. Kilka cech przemawia za powstaniem tryptyku w toruńskim warsztacie. Twarz Madonny o wy-



11. Św. Barbara, ok. 1510–1520, z kaplicy w Barbarce (kościół pw. św. Antoniego w Toruniu na Wrzosach)



12. Św. Katarzyna (?), ok. 1510–1520, kościół pw. św. Mikołaja Biskupa w Papowie Toruńskim



13. Św. Barbara, ok. 1510–1520, kościół pw. św. Mikołaja Biskupa w Papowie Toruńskim



14. Retabulum NP Marii i św. Dziewic, ok. 1510–1520, z kościoła w Nowym Mieście Lubawskim (Muzeum Diecezjalne w Toruniu)

sokim, wypukłym czole, wydatnych ustach i „drugim” podbródkiem jest analogiczna jak u figur z Barbarki, Samplawy i Papowa Toruńskiego, motyw lancetowatego cypla na płaszczu ma odpowiedniki u dwóch pierwszych rzeźb oraz u Madonny z Wągrowca, podobne formy do tych figur mają rozedrgane szaty; przerzucone nad wysuniętymi kolanami poły płaszczy św. św. Anny i Marty przypominają kompozycję draperii u św. św. Ambrożego i Augustyna w retabulum fromborskim, ponadto tłoczone w tle nimby są niemal identyczne jak w nastawach we Fromborku i w Toruniu.

Figury ze Stadtmuseum w Elblągu nie były dotąd publikowane. Wyobrażały Marię z Dzieciątkiem, św. Jana Chrzciciela oraz nieokreślonego św. Diakona³⁵. Na podstawie zdjęcia stwierdzić można, że Madonna miała podobną twarz do wspomnianych wyżej figur kobiecych, zaś najbliższe związki z warsztatem toruńskim widzimy w rzeźbie św. Jana Chrzciciela. Porównanie z jego odpowiednikiem z ko-

ścioła pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu ujawnia szereg analogii – obie rzeźby mają identyczny schemat kompozycyjny, w obu święty ukazany jest w wykroku z lewą nogą pod lekkim ukosem wysuniętą do przodu, bardzo zbliżony jest bieg draperii, natomiast najsilniej pokrewieństwo warsztatowe objawia się w partii zarostu.

Co do kilku dzieł można mieć wątpliwości, czy były produktami toruńskiej pracowni. Są też takie, które w przeszłości z nią łączono, moim zdaniem niesłusznie. Do tej pierwszej kategorii należą: nieokreślony mężczyzna w turbanie (jeden z Trzech Króli?) z kościoła św. Jakuba w Toruniu (Muzeum Okręgowe w Toruniu), Tron Łaski z Sierpca, znana ze zdjęcia, zaginiona figura z kaplicy szpitala św. Anny we Fromborku określana jako św. Łukasz, mogąca jednak być Bogiem Ojcem z Tronu Łaski, wspomniane figury Boga Ojca z Tronu Łaski oraz św. św. Marcina i Wolfganga, które stały niegdyś – być może – w zwieńczeniu tryptyku św. Wolfganga.

Z kręgiem toruńskiego warsztatu wiązano nieokreśloną świętą z Gostkowa, nieokreślonego św. Zakonnika z Kurkocina, Złożenie do Grobu z katedry w Chełmży, Marię z Dzieciątkiem z Dźwierzna, Marię z Dzieciątkiem i św. Marię Magdalenę z Orzechowa i Marię Assuntę z Grzywna, krucyfiks na belce tęczowej w kościele św. Jakuba w Toruniu. Rzeźby te prezentują bardzo przeciętny poziom artystyczny; w ich

35 Termin zaczerpnięty od A. Goldschmidt, „Rozbicie” formy w rozwoju sztuki (tłum. S. Michalski), [w:] *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*. Dwaścieście sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich. Wybrał, przekłady przejrzał, wstępem opatrzył J. Białostocki, Warszawa 1976, s. 141–163.

36 Klisza archiwalnego zdjęcia z 1922 roku, opatrzona informacją, że rzeźby przechowywane były w Stadtmuseum w Elblągu, znajduje się w IS PAN w Warszawie.

formie doszukać się można jedynie śladowych związków z toruńskim warsztatem. Zaliczyć je zatem można co najwyżej do sfery recepcji wypracowanego przezeń stylu.

Produkty tego warsztatu musiały wyznaczać w Toruniu, jak i w niektórych ośrodkach pruskich, pułap oczekiwań jakościowych i estetycznych elity odbiorców. Świadczy o tym fakt, że zdobyły ołtarze główne w trzech wielkich świątyniach pruskich, w tym dwóch katedralnych: we Fromborku i w Chełmży. Warsztat ten musiał zresztą cieszyć się dość powszechnym uznaniem, również poza Prusami (Wągrowiec, Sierpc), co zdają się potwierdzać dość licznie zachowane do dzisiaj jego dzieła. Prace te charakteryzują się niejednorodnym poziomem artystycznym. Są wśród nich rzeźby wysokiej klasy, jak te w retabulum fromborskim, dobry poziom prezentują figury w tryptyku św. Wolfganga czy Madonny w Świerczynkach i w kościele św. Jakuba w Toruniu, lecz są i takie, które są dość przeciętne. Zróżnicowanie jakościowe mogło być pochodną nie tylko tego, że w warsztacie pracowało kilku rzeźbiarzy; nierówny poziom może wskazywać, że oferta warsztatu skierowana była do odbiorców o różnych oczekiwaniach estetycznych i różnych możliwościach finansowych.

Styl rzeźb powstałych w warsztacie retabulum fromborskiego wywodzi się z Niemiec Południowych, lecz w pozastyłowych elementach jego prac, takich jak typ nastawy, odnaleźć można również pierwiastki północne. Północny jest niewątpliwie typ nastawy fromborskiej. Rozmieszczenie figur w korpusie – główne przedstawienie we wnętrzu i cztery figury świętych w skrajnych polach – to układ typowy dla głęboko zakorzenionego w miejscowej tradycji tzw. Ołtarza Czterech świętych Dziewic³⁷. Typ ten w procesie redukcji wyłonił się zapewne z północnoniemieckich retabulów, takich jak w Doberanie z około 1300–1315, Oberwesel z około 1331 roku, Marienstatt z około połowy XV wieku, Mistrza Bertrama z kościoła św. Piotra w Hamburgu z 1379 (Kunsthalle w Hamburgu)³⁸, w których szeregi świętych w arkadowych wnękach, rozciągające się w dwu lub trzech kondygnacjach, obejmowały nie tylko skrzydła, lecz również boczne pola korpusu, po obu stronach głównej sceny. Cztery figury w narożnikach korpusu pentaptyku z Fromborka to pozostałość po tych szeregach. Zastosowany we Fromborku podział skrzydeł na trzy kwatery nie należy do częstych. Najwcześniejszy znany przykład to wspomniane retabulum w Doberanie. Najbliższe w sensie typologicznym dla fromborskiej nastawy jest retabulum Corda Borgentrika z 1483 roku z Hemmerde w Westfalii (Städtisches Museum w Brunzswiku)³⁹. Nie tylko trójdział skrzydeł zwraca uwagę. Uderzające jest przede wszystkim, identyczne jak we Fromborku, zestawienie w każdej z kwater sceny i figur świętych po bokach. Nieco inne rozwiązanie zastosował Borgentrik w retabulum z 1485 roku (?) z Alfeld/Leine (kościół minorytów w Kolonii), w którym na podzielonych na cztery kwatery skrzydłach występuje układ alternacyjny: relief-figura-relief, natomiast w korpusie reliefy flankowane są figurami świętych tylko od strony umieszczonej centralnie Marii z Dzieciątkiem⁴⁰. Zbieżności nastawy we Fromborku z retabulami z Hemmerde i Alfeld zaznaczają się również w obrębie konstrukcji korpusu z głęboką wnęką na osi, w programie ideowym poświęconym Marii oraz w sposobie jego prezentacji.

Z innego źródła wywodzi się typ nastawy św. Wolfganga. Za prototyp retabulów o korpusie, predelli i zwieńczeniu wypełnionych pełnoplastycznymi figurami i obustronnie malowanych skrzydłach, podzielonych na dwie kwatery uznawany jest fragmentarycznie zachowany tryptyk Hansa Multschera ze Sterzing z lat 1456–1459⁴¹, choć istnieją starsze przykłady podobnych rozwiązań, jak nastawa w St. Sigmund w Tyrolu z lat pomiędzy 1426–1450 rokiem⁴². Wśród wielu znanych typologicznie do toruńskiej jest nastawa z około 1483 roku w kościele w Lautenbach im Renchtal nad Górnym Renem o trójkątnym korpusie⁴⁴. Typ ten, w nieco uproszczonej wersji stał się powszechny. Przykładem może być retabulum z końca XV wieku w kaplicy św. Gangolfa w Neudenu w Badeni⁴⁵.

Typ nastawy spokrewniony z tryptykiem z Nowego Miasta Lubawskiego o podobnych proporcjach, snycerskim opracowaniu uroczystego otwarcia, o awersach skrzydeł z pojedynczymi rzeźbionymi postaciami świętych popularny był we Frankonii. Kilkakrotnie użyto go w nastawach wiązanych niegdyś z Mistrzem ołtarza św. Marty w kościele św. Wawrzyńca w Norymberdze: w Kadolzburgu z około 1508 roku, Schwabach („Der Crispinus= oder Zwölfbotenaltar”) z 1510 roku, Gutenstetten z 1511, Seukendorf z około 1510–1515, Ergersheim z tego samego okresu, Windelsbach z około 1515, z kościoła św. Marty w Norymberdze z 1517 roku, Hirschneuses z około 1515–1517 i Bruck z około 1508–1517⁴⁶.

Podstawowym źródłem obrazowym, z którego czerpał warsztat toruński były prace graficzne, głównie Martina Schongauera⁴⁷. W rzeźbionej partii nastawy fromborskiej Zwiastowanie oparte jest na drzeworycie Michaela Wolgemuta z *Kroniki Świata* Hartmanna Schedla z 1493 roku⁴⁸, choć w pewnym stopniu inspiracją mogły być zbliżone kompozycyjnie sztychy Mistrza E.S.⁴⁹ oraz Mistrza Balaama⁵⁰; Nawiedzenie wzorowane jest na sztychu L. 16 Mistrza E.S.⁵¹, Boże Narodzenie i Pokłon Trzech Króli na miedziorytach B. 4 i B. 6 Schongauera⁵², zaś ikonografia i kompozycja sceny Ofiarowania Chrystusa

37 Z. Białkowicz-Krygierowa, *Studia nad snycerstwem XIV wieku w Polsce*. Cz. 1. Początki śląskiej tradycji ołtarza szafowego, Warszawa-Poznań 1981, passim.

38 N. Wolf, *Deutsche Schnitzretabel des 14. Jahrhunderts*, Berlin 2002, passim.

39 W. Schuler, *Cord Borgentrik und sein Kreis*, „Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte”, 22, 1983 s. 31–39, Abb. 2.

40 Ibidem, s. 39 nn, Abb. 11–13.

41 W. Paatz, *Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik: die Meisterwerke während ihrer Entfaltung zur Hochblüte (1465–1500)*, Heidelberg 1963, s. 16, 112, il. 3; H. Schindler, *Der Schnitzaltar. Meisterwerke und Meister in Süddeutschland, Österreich und Südtirol*, Regensburg 1978, s. 99 nn., rys. s. 104; U. Söding, *Hans Multschers Sterzinger Altar*, „Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst”, 40, 1989, s. 34–101.

42 H. Schindler, *Der Schnitzaltar...*, op. cit., s. 34.

43 W. Paatz, *Süddeutsche Schnitzaltäre...*, op. cit., s. 112–113, jako kontynuację i rozwinięcie typu ze Sterzing wymienia retabula Hansa Schüchlina z 1469 roku w Tiefenbronn, Friedricha Herlina sprzed 1471 roku w Nördlingen, Michela Erharta z 1493 z Weingarten, Michela Pachera z St. Lorenzen z 1462 roku i St. Wolfgang z lat 1475–1481, z Molsheim z lat 1477–1485 i Lautenbach z lat 1491–1494.

44 Ibidem, s. 97–98; R. Kahnsitz, *Die Großen Schnitzaltäre. Spätgotik in Süddeutschland, Österreich, Südtirol*, München 2005, s. 106–121.

45 *Die Kunstdenkmäler des Grossherzogthums Baden*, Bd. 4, Kreis Mosbach, Abth. 4, *Die Kunstdenkmäler der Amtsbezirke Mosbach und Eberbach*, bearb. A. von Oechelhäuser, Tübingen 1906, s. 145–146, Abb. 97; H. Gräf, *Unterländer Altäre 1350–1540*, Heilbronn 1983, s. 66–71, Nr. A 14.

46 W. Funk, *Der Meister des Marthaaaltars in der St. Lorenzkirche zu Nürnberg. Die Werke des Meisters, Mass und Zahl an seinen Altären*, Nürnberg, Berlin 1938, passim; I. Bacigalupo, *Der Gutenstettener Altar: ein Werk der Nürnberger Meister Hanns Peheim und Veit Wirsberger*, „Ars Bavarica”, 45/46, 1987, s. 1–181.

47 Na graficzne inspiracje w dziełach warsztatu wskazywano wielokrotnie, zob. m.in.: A. Karłowska, *Polyptyk fromborski...*, op. cit., s. 135 nn.

48 E. Rücker, *Hartmann Schedels Weltchronik. Das größte Buchunternehmen der Dürer-Zeit*, München 1988, Abb. 8.

49 E. Hessig, *Die Kunst des Meisters E.S. und die Plastik der Spätgotik*, Berlin 1935, Abb. 100 b; M. Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog der deutschen, niederländischen und französischen Kupferstiche im XV. Jahrhundert*, 2, Wien 1910, Abb. 184.

50 F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700*, vol. 12, *Masters and Monogrammists of the 15th century*, Amsterdam 1955, il. s. 12.

51 Meister E. S. *Ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik*. Staatliche Graphische Sammlung München 10. Dezember 1986 – 15. Februar 1987. Kupferstichkabinett Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin 11. April – 14. Juni 1987, München 1987, Kat. 8, Abb. 8.

52 M. Lehrs, *Martin Schongauer. Nachbildungen seiner Kupferstiche*, Berlin, 1914, Taf. III, V.

w świątyni jest podobna jak na rysunkach wykonanych na podstawie zaginionej kompozycji tego artysty (Graphische Sammlung Albertina, Wien oraz British Museum w Londynie)⁵³. Sceny malowane fromborskiego pentaptyku również w znacznej mierze oparte są na schongauerowskich miedziorytach⁵⁴. Szttychy colmarskiego artysty zaważyły ponadto na formie Chrystusa Zmartwychwstałego (miedzioryty B. 20 i B. 26⁵⁵) i Pokłonu Trzech Króli w Brześciu Kujawskim (B. 6⁵⁶).

Stosowaną w warsztacie retabulum fromborskiego koncepcję otwartej, warstwowej bryły złożonej z rdzenia i łupiny („Schale – Kern – Prinzip”) stworzył Mikołaj z Lejdy⁵⁷. Polega ona na tym, że ciało postaci otoczone jest luźnym płaszczem, który jedynie gdzieś przylega do niego; tam gdzie odrywa się od ciała, przybiera formy rozwiane, często wywija się podbiciem na zewnątrz. To nowatorskie rozwiązanie stało się popularne na terenach południowych, od górnego Renu po Górne Węgry i Morawy, na których po części działał on sam a także jego uczniowie i naśladowcy. Bliską analogię dla rzeźby w Świerczynkach stanowi pod względem strukturalnym i kompozycyjnym Maria z Dzieciątkiem z Ołomuńca, zwana Primavesi-Madonna, z około 1480–1490 roku (Brno, Moravská galerie v. Brně), przypisywana artyście wykształconemu nad Górnym Renem w orbicie oddziaływania sztuki Mikołaja z Lejdy⁵⁸.

Na południowoniemiecki rodowód manieri stylistycznej toruńskiego warsztatu zwracała uwagę Kruszelnicka. Do pewnego stopnia miała rację, zauważając powinowactwa pomiędzy nastawą fromborską a dziełami Michaela Pachera⁵⁹. Twarz Madonny fromborskiej oraz gdzieś rurkowane, głęboko podcinane, ukosami biegnące fałdy na jej szatach przypominają Marię z nastawy ołtarza głównego w St. Lorenzen wykonanej po 1462 roku⁶⁰. Podobnie ukształtowane draperie występują w retabulum Pachera w St. Wolfgang⁶¹. Również twarze św. św. Wolfganga i Benedykta z tej nastawy kojarzą się z obliczami św. św. Ambrożego i Augustyna z Fromborka. Dostrzec można także ogólne podobieństwo rysów twarzy Madonny we Fromborku do Marii Pachera ze zniszczonej nastawy ołtarza głównego z lat 1484–1498 w farze w Salzburgu⁶². Brokatowy wzór na płaszczu Marii z Salzburga przypomina zdobienia szat św. Wolfganga w tryptyku toruńskim. Twierdzenie Kruszelnickiej jakoby z jego kręgu wywodziło się dzieło fromborskie jest jednak zbyt daleko idące. Styl wielkiego artysty tyrolskiego znalazł licznych naśladowców na obszarze, na którym działał, stając się tam dobrem powszechnym⁶³. Biorąc pod uwagę różnice w jakości artystycznej pomiędzy jego pracami a dziełami pracowni toruńskiej, należałoby raczej skonstatować, że źródła jej stylu tkwią w Tyrolu, aniżeli w bezpośrednim otoczeniu Pachera. Powinowactwa

ze sztuką tego regionu nie wyczerpują kwestii genezy twórczości toruńskiego warsztatu, jako że odnajdujemy w niej również pierwiastki szwabskie i bawarskie. Już pierwsi badacze tryptyku św. Wolfganga⁶⁴ wskazywali na jego związki z dziełami powstałymi w tych środowiskach, konkretnie z figurami datowanymi na około 1490 rok lub tuż po tej dacie w kaplicy zamkowej w Blütenburgu koło Monachium przypisywanymi niegdyś warsztatowi Erasmusa Grassera lub artysty z jego kręgu, obecnie zaś anonimowi określanemu jako Mistrz Apostołów z Blütenburga⁶⁵. Wśród tych rzeźb zwłaszcza figura św. Judy Tadeusza⁶⁶ bliska jest pracom toruńskim. Jego oblicze o wygolonych wąsach, otoczone półkoliście uformowaną, misternie rzeźbioną brodą i zwojami loków nad czołem i na skroniach, a także kompozycja szat przypominają wyobrażenia św. Jana Chrzyciela z Torunia i z dawnych zbiorów Stadtmuseum w Elblągu. Podobne do nich oraz do Boga Ojca z Chełmży ożywione twarze, otoczone gęstym zarostem mają św. św. Piotr i Paweł, uznani za rzeźby szwabsko-bawarskie z około 1490 roku (Seuermundt-Museum w Akwizgranie)⁶⁷. W starannie scharakteryzowanym, skupionym obliczu św. Opat z około 1490 roku (Bayerisches Nationalmuseum w Monachium)⁶⁸ oraz w kompozycji jego szat dostrzegamy odpowiedniki dla Wolfganga w świętojańskim tryptyku. Św. Jan Ewangelista w Toruniu ma natomiast analogię w figurze tego świętego wiązanej z kręgiem Grassera (dawniej Bayerisches Nationalmuseum w Monachium)⁶⁹.

Wydaje się, że idiom, którym posługiwał się toruński warsztat trafił do Prus w formie czystej, niezapośredniczonej, jako transfer stylowy. Bliskie powinowactwa ze sztuką Tyrolu i Bawarii zdają się wskazywać, że na tym terenie przynajmniej niektórzy pracujący w tym zespole artyści zdobyli kwalifikacje i pierwsze doświadczenia zawodowe. Obecność pierwiastka „północnego” w postaci typu retabulum fromborskiego mogła być podyktowana wolą fundatora.

W zbliżonych, południowoniemieckich kręgach znajdujemy źródła stylowe innej toruńskiej grupy rzeźb. Jej sztandarowym dziełem jest znakomity krucyfiks w kościele Franciszkanów w Toruniu (il. 15), wiążący u wejścia do zakrystii. Kiedyś ustawiony był na belce tęczowej, lecz nie ma pewności, czy była to pierwotna lokalizacja. Ponadnaturalnych wymiarów rzeźba ukazuje Chrystusa rozpiętego na krzyżu na ukośnie rozpostartych ramionach. Głowa Zbawiciela przechyla się na prawe ramię. Spod korony cierniowej wystają sięgające ramion włosy. Chrystus ma pociągłą twarz o zapadniętych policzkach i delikatnych, szlachetnych rysach. Oczy ma półotwarte, usta rozchylone. Brodę i dolną partię policzków pokrywa krótki zarost. Przeciwwagę dla dość sztywnego, geometrycznego ładu rządzącego układem ciała Chrystusa i dla emanującego zeń spokoju stanowi silnie zmięta przepaska, której jeden koniec powiewa swobodnie przy prawym kolanie, natomiast drugi – skłębiony – unosi się nad prawym biodrem.

53 Martin Schongauer. Druckgraphik im Berliner Kupferstichkabinett, Hrsg. von H. Krohm und J. Nicolaisen. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin 1991, Abb. 50–51.

54 A. Kartowska, *Poliptyk fromborski...*, op. cit., s. 135 nn.

55 M. Lehrs, *Martin Schongauer...*, op. cit., Taf. XXV (B. 26), XIX (B. 20).

56 Ibidem, Taf. V.

57 A. Liebreich, *Le style de Nicolas Gerhaert de Leyde*, „Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art”, 6, 1936, s. 36–37; S. Roller, *Niclaus Gerhaert. Neue Impulse für die spätgotische Skulptur*, [w:] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, hrsg. von S. Roller, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, Strassburg 30. März bis 08. Juli 2012, Petersberg 2011, s. 54; Idem, *Niclaus Gerhaert und seine Bedeutung für die Bildhauerkunst Mitteleuropas*, [w:] *Niclaus Gerhaert...*, op. cit., s. 120.

58 E. M. Breisig, *Die Vermittlung des neuen Stils. Zur Funktion von Druckgrafik und Zeichnung in der Zeit Niclaus Gerhaerts*, [w:] *Niclaus Gerhaert...*, op. cit., s. 145, Abb. 170; A. Woźniński, *Pruskie echo...*, op. cit., s. 15, il. 10.

59 J. Kruszelnicka, J. Flik, *Rzeźba i malarstwo...*, op. cit., s. 58 nn.

60 N. Rasmo, *Michael Pacher*, München 1969, Abb. 6–7.

61 Ibidem, Abb. 75–76.

62 Ibidem, Abb. 112–113.

63 Th. Müller, *Gotische Skulptur in Tirol*, Bozen 1976, passim.

64 B. Schmid, *Die Denkmalpflege...*, op. cit., s. 18–20; R. Heuer, *Die Werke der bildenden Kunst...*, op. cit., s. 108.

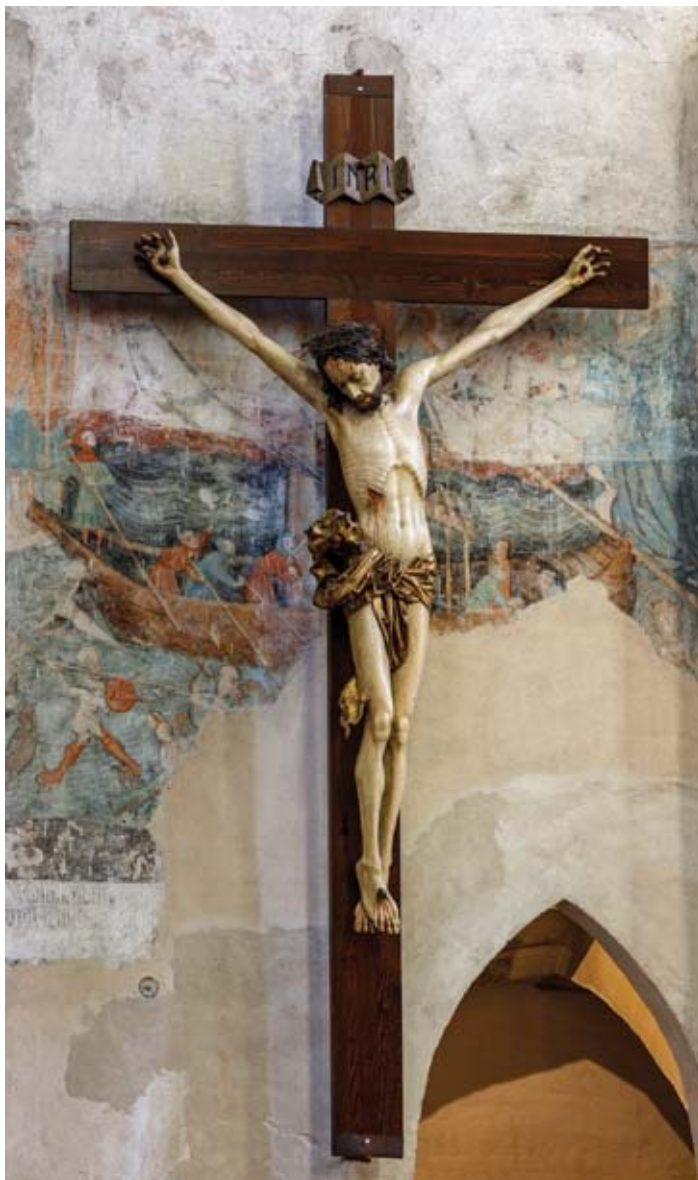
65 P. M. Halm, *Erasmus Grasser*, Augsburg 1928, s. 76 nn.; K. Otto, *Erasmus Grasser und der Meister des Blütenburger Apostelzyklus*, München 1988, passim; M. Weniger, *Skulptur in Bayern um 1500. Grassers Zeitgenossen und Konkurrenten*, [w:] *Bewegte Zeiten...*, op. cit., s. 103–120.

66 P. M. Halm, *Erasmus Grasser...*, op. cit., il. 131.

67 *Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter*. Katalog eine Ausstellung des Schweizerischen Landesmuseums in Zusammenarbeit mit dem Schnütgen-Museum und der Mittelalterabteilung des Wallraf-Richartz-Museums der Stadt Köln. Hrsg. von P. Jezler, Zürich 1994, Kat. 53–54.

68 Th. Müller, *Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums*. Bd. 2: *Die Bildwerke in Holz, Ton und Stein von der Mitte des XV. bis gegen Mitte des XVI. Jahrhunderts*, München 1959, Kat. 167 (według Theodora Müllera jest to dzieło frankońskie).

69 P. M. Halm, *Erasmus Grasser...*, op. cit., Abb. 113.



15. Chrystus Ukrzyżowany, ok. 1500, kościół Wniebowzięcia NMP w Toruniu

W rzeźbie tej naturalizm splata się ze stylizacją. Chrystus ma znamiona osoby martwej, lecz zarazem jego ciało zdradza cechy nietypowe dla takiego stanu. Z ran w dłoniach, stopach, prawym boku i na głowie wyciekła krew, pozostawiając zakrzepłe stróżki. Palce przebitych dłoni i stóp zastygły w bolesnym skurczu, korpus przechylił się nieznacznie, głowa również, ciało nie ogarnął jednak bezwład – napięte mięśnie szyi nie pozwalają głowie opaść, nogi wbrew prawom natury nie poddają się ciężarowi górnych partii ciała, pozostając w pionie. Spokój rysujący się na twarzy Chrystusa nie oddaje dramatu, który rozegrał się na Golgocie. Pod napiętą skórą na rękach, nogach i w rejonie częściowo odsłoniętej lewej pachwiny starannie wydobyte są nabrzmiałe żyły, których siatka zdaje się odzwierciedlać rzeczywisty układ naczyń krwionośnych człowieka. Również świetnie oddany kościec klatki piersiowej, dłoni i stóp ze skrupulatnie zaznaczonymi nierównościami i zgrubieniami w stawach dowodzą zaawansowanej wiedzy twórcy rzeźby z zakresu anatomii. Powyższe ludzkie szczegóły współtętnią z niezwykle uwymuskleniem ciała Chrystusa o delikatnych, wiotkich



16. Chrystus Umęczony, ok. 1500, kościół pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu

członkach, w którym można dostrzec odbłask wiecznego piękna. Dzieło to mówi o podwójnej naturze Chrystusa – ludzkiej i boskiej; mówi także o śmierci, lecz zawiera jednocześnie aluzję do życia, raczej tego, które nadejdzie i stanie się udziałem nie tylko Chrystusa, lecz także ludzkości.

Z twórcą tego dzieła wiązano rzeźby Chrystusa Umęczonego w kościele pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu (il. 16) oraz Pietas Domini w kościele w Świerczynkach, przy czym to pierwsze określano raczej jako pracę ucznia „Mistrza Krucyfiksów Franciszkańskiego”. Nic nie wiadomo o jej pierwotnej funkcji i lokalizacji⁷⁰. Naga postać Chrystusa, okryta jedynie w partii bioder silnie zmiętą nie-

⁷⁰ Monografista rzeźby M. Kurkowski, *Rzeźba Chrystusa...*, op. cit., s. 265, 269, 286–288, przypuszcza, że ze względu na głębokie wydrążenie figura mogła być wizerunkiem dewocyjnym przymocowanym do zaplecza, ustawionym przy ścianie bądź na konsoli lub w szafie nastawy ołtarzowej. Nie wykluczałbym, mimo wydrążenia, które nota bene mogło być pierwotnie zamaskowane lub niewidoczne, lokalizacji w zwieńczeniu nastawy, gdzie ten temat często występował.

bieską przepaską, ukazana jest w lekkim, tanecznym, pełnym harmonii poruszeniu. Pociągłą twarz okala krótki zarost rozdzielony na brodzie. Wyraz twarzy jest intensywny, skupiony – brwi są ściągnięte, usta rozchylone, wzrok skierowany w dal. Ciało ma powabne, smukłe, o delikatnej budowie, ładnie wysklepionej klatce piersiowej i wąskich ramionach. Na rękach i nogach widoczna jest siatka nabrzmiałych żył. Twórca rzeźby zastosował zróżnicowane środki wyrazu: ciało wymodelował miękko, subtelnie zarysowując mięśnie, żyły i kości pod napiętą skórą; fałdy perizonium wydobylł wnikając głęboko dłutem w bryłę drewna, co dało intensywne efekty światłocieniowe, zaś w partiach włosów i korony cierniowej wprowadził ażury. Kilka cech świadczy, że rzeźba powstała w tym samym warsztacie co krucyfiks franciszkański. W obu rzeźbach ciało Chrystusa ma podobną budowę, podobna jest dbałość o poprawność anatomiczną, w zbliżony sposób wyrzeźbione są drapeirie. Widoczne są też różnice. Wyraz twarzy Chrystusa Umęczonego nie ma takiej głębi psychologicznej jak oblicze Ukrzyżowanego. Pobieźnie w porównaniu z krucyfiksem franciszkańskim opracowane są powieki oraz palce rąk i stóp. Pasma zarostu na obliczu Chrystusa Umęczonego są grubsze, pokrywają całe policzki; u Chrystusa od franciszkanów zarost jest krótszy, delikatniejszy, pokrywa brodę i dolną partię policzków, natomiast przy uszach są one gładkie.

Temu samemu warsztatowi należy przypisać rzeźbę w Świerczynkach (il. 17). Wydrążenie odwrocia wskazuje, że pierwotnie była eksponowana na jakimś tle. Mogła znajdować się w centrum nastawy skrzydłowej⁷¹. Rzeźba wyobraża Boga Ojca prezentującego martwego Chrystusa. Siedzący na tronie Bóg Ojciec ujmuje pod pachami ciało Syna. Na głowie ma koronę, ubrany jest w obszerny płaszcz. Ukazany jest w sztywnej, hieratycznej pozie. Jego oblicze ma surowy wyraz – ascetyczną twarz otacza długi, falujący zarost; policzki i czoło pokrywają zmarszczki; usta ma nieznacznie rozwarłe, wzrok „nieobecny”, skierowany przed siebie. Wydłużone ciało Chrystusa kreśli zygawkowatą linię – głowa opada na prawe ramię, złączone kolana skierowane są w lewo (heraldycznie). Ukazany jest jako martwy – rysy twarzy zakrzepły, usta są otwarte, oczy znieruchomiły; ciało ogarnął bezwład. Podbrzusze i biodra okryte są nisko przewiązanym perizonium. Na rękach i nogach zaznaczona jest siatka żył. Rzeźba utrzymana jest w bardzo podobnej konwencji stylistycznej do krucyfiksu franciszkańskiego i Chrystusa Umęczonego. Powtarza się silne wydłużenie sylwetki, dbałość o wiarygodność anatomiczną, zbliżone do krucyfiksu jest ponadto częściowe odkrycie okolicy pachwiny. Jednakże o ile wyraz artystyczny krucyfiksu jest efektem finezyjnego połączenia naturalizmu i stylizacji, o tyle w rzeźbie ze Świerczynek dominuje maniera, a naturalizm jest pozorny – twarze opracowane są syntetycznie, ich wyraz jest silny, lecz konwencjonalny, mięśnie rąk i nóg są wyraźnie przerysowane, fałdy na szatach są spłaszczzone i sztywne – to zupełnie inna materia niż kunsztownie ułożone i plastycznie wydobyte perizonium Chrystusa Ukrzyżowanego lub Umęczonego. Nie wykluczam, że dwie ostatnie rzeźby, pomimo wskazanych różnic, mógł wykonać ten sam artysta, natomiast dzieło w Świerczynkach – współpracujący z nim w warsztacie inny, nieco słabszy rzeźbiarz. Na podstawie przesłanek stylowych rzeźby tę można datować na około 1500 rok.



17. Pietas Domini, ok. 1500, kościół pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Świerczynkach

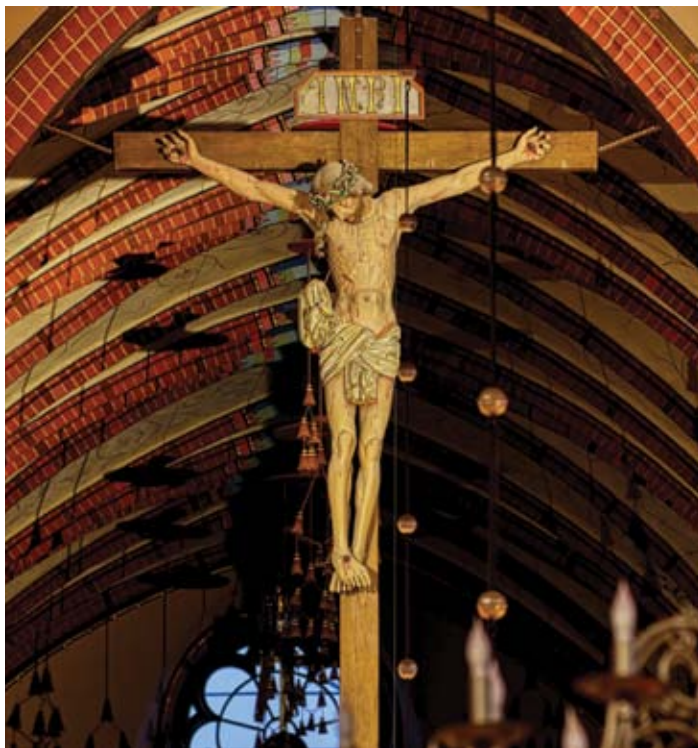
Śladem recepcji prac tego warsztatu wydaje się być krucyfiks na belce tęczowej we fromborskiej katedrze (il. 18). Jego kompozycja oparta jest na schemacie zbliżonym do krucyfiksu w Toruniu, bardzo podobnie przewiązane jest perizonium, którego jeden z końców skłębiony powiewa nad prawym biodrem. Inne są jednak proporcje i modelunek. Twarz fromborskiego Zbawiciela przypomina natomiast oblicze Chrystusa w Świerczynkach.

Niewątpliwie z Niderlandów pochodzi typ ikonograficzny krucyfiksu z Torunia. Zbliżone wyobrażenia Chrystusa Ukrzyżowanego, eksponujące smukłość, delikatność, piękno jego ciała mają swój prototyp prawdopodobnie w dziełach Rogiera van der Weydena. W wizerunkach Chrystusa Ukrzyżowanego w retabulum Siedmiu Sakramentów (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten w Antwerpii)⁷² lub dwóch tryptykach: w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu i Kunstmuseum w Bernie⁷³ dostrzegamy podobną, jak w krucyfiksie toruń-

71 Przykłady nastaw ołtarzowych, w których korpusach widnieje wyobrażenie Pietas Domini podaje T. Dobrzeński, *U źródeł przedstawień...*, op. cit., il. 24 (Bernt Notke, Projekt nastawy z około 1490 [British Museum w Londynie]), 29 (Henryk Wylsynck, północnoniemieckie retabulum z około 1500 roku [Gardner-Museum w Bostonie]), 49 (Mistrz Tyrolski, retabulum w Niederlana).

72 M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, Vol. II: Rogier van der Weyden and Master of Flémalle, Comments and Notes by N. Veronee – Verhaegen, Leyden/Brussels 1967, il. 16.

73 Ibidem, il. 11, 131.



18. Chrystus Ukrzyżowany, ok. 1510, katedra we Fromborku

skim, syntezę naturalizmu i stylizacji⁷⁴. Ponadto w tych dwóch ostatnich dziełach, tak jak w Toruniu, częściowo odkryta jest pachwina. Ten typ ikonograficzny występuje również w rzeźbie niderlandzkiej – w krucyfiksie w kościele św. Marcina w Beek z około 1520 roku oraz grupie rzeźb z tego samego mniej więcej czasu z Bree, Meeuwen–Gruitrode, z katedry św. Pawła w Liège i Ittervoort, przypisywanych Mistrzowi z Beek⁷⁵. Styl tych rzeźb różni się od toruńskiego dzieła – inny jest ich modelunek, w większym stopniu opierający się na schematach formalnych, co widać np. w sposobie rzeźbienia stóp. Kompozycja przepaski u Chrystusa z Torunia była zapewne po części inspirowana schematem ze sztychu B. 17 Schongauera⁷⁶.

Styl krucyfiksu toruńskiego ma źródła w Niemczech Południowych. Podobnym naturalistyczno-analitycznym podejściem do zagadnienia ciała odznaczają się krucyfiksy Mikołaja z Lejdy w retabulum w Nördlingen z 1462 roku⁷⁷ i w Baden–Baden z 1467 roku (pierwotnie na cmentarzu, obecnie w Stitskirche)⁷⁸ oraz Wita Stosza: Slackerowski, sprzed 1496 roku w kościele Mariackim w Krakowie⁷⁹, ze szpitala św. Ducha w Norymberdze z lat około 1505–1510 (Germanisches

Nationalmuseum w Norymberdze)⁸⁰ lub w kościele św. Wawrzyńca w Norymberdze z około 1516–1520⁸¹. Jednak w dziełach obu artystów Chrystus jest silniej naprężony, ma mocniejszą muskulaturę i nie tak bardzo wydłużone proporcje jak w Toruniu. Pociągła twarz toruńskiego Zbawiciela z wystającymi kośćmi policzkowymi, zapadniętymi policzkami i krótką brodą o lekko falujących pasemkach zarostu, rozdzieloną pośrodku, przypomina oblicza ze stall Erasmusa Grassera i jego warsztatu ukończonych w 1502 w Frauenkirche w Monachium: św. św. Jakuba Starszego, Filipa, Judy Tadeusza, Chrystusa Bolesnego i Ezechiela. U tego ostatniego ponadto bardzo podobnie wydobyte zostały opadające powieki⁸².

Również w figurze Chrystusa Umęczonego w Toruniu można doszukać się powinowactw z obrazami Rogiera van der Weydena. Smukła postura przypomina Chrystusa w scenie Chrztu w tryptyku św. Jana Chrzciela (Berlin, Staatliche Museen), lekkość ruchu, jego wdzięk, który sprawia, że postać zdaje się nie tyle kroczyć, co sunąć, a także układ nóg przywodzą na myśl Chrystusa ukazującego się Marii w tryptyku *Miraflores* (Berlin, Staatliche Museen)⁸³. Kompozycja toruńskiego Chrystusa opiera się w znacznym stopniu na miedziorycie L. 306 Mistrza E.S.⁸⁴, wykazuje też podobieństwo do innych prac tego twórcy: rysunku ukazującego Chrzest Chrystusa (Paryż, Luwr) oraz jego miedziorytniczych wersji L. 28 i L. 29⁸⁵. Zdaniem Edith Hessig⁸⁶ na miedziorycie L. 306 wzorowana jest figura Chrystusa Bolesnego w zwieńczeniu nastawy ołtarza głównego z około 1483 roku w kościele w Lautenbach im Renchtal⁸⁷. Nastawa ta powstała najprawdopodobniej w Strasburgu i mogła być dziełem ucznia Mikołaja z Lejdy lub jego współpracownika⁸⁸. Taneczny krok i budowa ciała w toruńskiej figurze przywodzą na myśl jeszcze inne rzeźby z kręgu tego artysty – wizerunki Chrystusa Bolesnego: z około 1470–1480 roku w kaplicy przydrożnej w Höllenthorn–Spratzeck w Dolnej Austrii, z około 1480–1490 roku w katedrze św. Stefana w Wiedniu oraz z około 1494 roku w Hall w Tyrolu w kościele św. Mikołaja⁸⁹. W podobnym poruszeniu ukazany jest przypisywany Grasserowi św. Jerzy z około 1480–1490 roku (Berchtesgaden, Schlossmuseum)⁹⁰. Na związki toruńskiej figury z kręgiem Grassera zwracano uwagę również w ostatniej publikacji na jej temat⁹¹. Ponadto zauważyć należy, że zbliżonymi cechami stylistycznymi do toruńskiego Chrystusa – podobny typ twarzy, zbliżony sposób rzeźbienia zarostu, porównywalny modelunek i budowa ciała – odznacza się figura Chrystusa Bolesnego w Blütenburgu, należąca do wspomnianego wyżej zespołu⁹².

74 Por. też liczne przykłady wizerunków Chrystusa Ukrzyżowanego wiązanych z warsztatem Rogiera van der Weydena, zob. ibidem, il. 89–93.

75 R. Didier, *À propos de la sculpture du gothique tardif dans le Limbourg. Leçons d'une exposition*, [w:] *Laat-gotische beeldsnij kunst uit Limburg en grensland*, Vol. 2, Handelingen van het symposium, Sint-Truiden, 1992, s. 131–148, il. 56–61.

76 M. Lehrs, *Martin Schongauer*..., op. cit., tabl. XVI.

77 H. Theiss, S. Roller, *Figuren des Nördlinger Hochaltars*, [w:] *Nicolaus Gerhaert*..., op. cit., Kat. 6, s. 225–238.

78 E. M. Breisig, S. Roller, B. Buczyński, H. Theiss, *Krucifix*, [w:] *Nicolaus Gerhaert*..., op. cit., Kat. 4, s. 216–219.

79 P. Pencakowski, *Kamienny krucyfik Wita Stosza w kościele Mariackim w Krakowie*, „Folia Historiae Artium”, 22, 1986, s. 49 nn., il. 11–12; G. Jurkowlaniec, *The Slacker Crucifix in St Mary's Church in Cracow: Cult and Craft*, [w:] *Wokół Wita Stosza. Materiały z konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie 19–22 maja 2005*, red. D. Horzela, A. Organisty, Kraków 2006, s. 348–357.

80 U. Schneider, *Krucifix aus dem Heiliggeist-Spital, 1505–1510*, [w:] *Veit Stoss in Nürnberg. Werke des Meisters und seiner Schule in Nürnberg und Umgebung*, München 1983, Kat. 5, Abb. 86–89.

81 U. Schneider, *Krucifix auf dem Hochaltar, 1516–1520*, [w:] *Veit Stoss in Nürnberg*..., op. cit., Kat. 16, il. 122–125.

82 S. Mensch, *Skulpturen und Reliefs vom Chorgestühl der Münchner Frauenkirche*, [w:] *Bewegte Zeiten*..., op. cit., s. 206–210, kat. 13, Abb. s. 221–222, 231, 235, 244–245.

83 M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*..., op. cit., No. 2, 11.

84 E. Hessig, *Die Kunst des Meisters E.S.*..., op. cit., Abb. 42 c; J. Höfler, *Der Meister E. S.*..., op. cit., Abb. 238, Taf. 306b.

85 *Meister E. S. Ein oberrheinischer Kupferstecher*..., op. cit., Kat. 14–15, Abb. 9 (w tekście), 14–15; J. Höfler, *Der Meister E. S.*..., op. cit., Abb. 233, Taf. 28–29.

86 E. Hessig, *Die Kunst des Meisters E.S.*..., op. cit., Abb. 42 a–b.

87 R. Kahnsitz, *Die Großen Schnitzaltäre*..., op. cit., s. 106–121.

88 S. Roller, *Nicolaus Gerhaert und seine Bedeutung*..., op. cit., s. 110.

89 Ibidem, s. 130, Abb. 149–151.

90 P. M. Halm, *Erasmus Grasser*..., op. cit., s. 73, il. 109; M. Weniger, *Hl. Georg*, [w:] *Bewegte Zeiten*..., op. cit., s. 350–351, kat. 33.

91 M. Kurkowski, *Rzeźba Chrystusa*..., op. cit., s. 275–276, il. 5 wskazał na podobieństwa z rzeźbą Chrystusa, która pojawiła się na aukcji w firmie Hopp–Gantner Kunsthandel.

92 P. M. Halm, *Erasmus Grasser*..., op. cit., s. 77–78, Abb. 120; M. Weniger, *Skulptur in Bayern um 1500*..., op. cit., s. 104, Abb. 3.

Typ ikonograficzny wyobrażenia Pietas Domini ze Świerczyn-
nek, również tak jak i krucyfiks franciszkańskiego, wywodzi się z Ni-
derlandów. Twórca formuły, w której tronujący Bóg Ojciec prezentuje
Chrystusa jako dar ofiarny, ten zaś otwiera prawą ręką ranę w boku, był
prawdopodobnie Robert Campin/Mistrz z Flémalle. Prototyp ten zna-
ny jest z dwóch redakcji: w Museum van der Kelen-Mertens w Louvain⁹³
i Ermitażu w Sankt Petersburgu⁹⁴. Rzeźba ze Świerczyn-
ek różni się od niego tym, że Chrystus nie otwiera prawą ręką rany w boku, lecz dotyka
nią brzucha. W monachijskich stallach Grassera w popiersiach proroka
Daniela i Szymona Apostoła⁹⁵, w ich wąskich sylwetkach, rysach twarzy
i długich, lekko falujących pasmach zarostu na brodach dostrzegamy
podobieństwo do wizerunku Boga Ojca w Świerczynkach.

Podsumowując uwagi dotyczące rodowodu artystycznego
tej grupy toruńskich rzeźb należy podkreślić, że stanowią one niezwy-
kle udaną syntezę rozwiązań kompozycyjnych, motywów i powabu
estetycznego, wziętych z malarstwa niderlandzkiego z typową dla po-
łudniowoniemieckiej rzeźby wirtuozerią, która dała im trzeci wymiar
i materialną konkretność. Współistnienie podobnych heterogenicz-
nych pierwiastków nie było zjawiskiem odosobnionym – w doskonałej
postaci widzimy je w twórczości Wita Stosza i jej nawiązaniach do prac
przede wszystkim Rogiera van der Weydena, ale także Roberta Cam-
pina/Mistrza z Flémalle i Jana van Eycka⁹⁶. Powinowactwa z dziełami
Grassera i jego kręgu zdają się wskazywać, że z Bawarii wywodziła się
formuła stylowa, którą posługiwał się warsztat krucyfiks franciszkań-
skiego. W tym środowisku niderlandyzm obecny był już przed połową
XV wieku w dziełach malarzy: Mistrza z Polling, Mistrza Ukrzyżowania
z Benediktbeuern oraz Gabriela Anglera⁹⁷.

Nie sposób rozstrzygnąć, czy dzieła warsztatu krucyfiks
franciszkańskiego powstały w Toruniu; nie można wykluczyć, że były
importami. Niezależnie od tego jak przedstawiała się ta kwestia, wie-
le przemawia za tym, że twórca lub twórcy toruńskich rzeźb musieli
kształcić się w Niemczech Południowych, najpewniej w Bawarii.

Nie wiemy, w jaki sposób zawiązały się kontakty artystyczne
pomiędzy Toruniem a Niemcami Południowymi. Jak wykazały dotych-
czasowe badania, wśród toruńskiego patrycjatu a także rzemieślników
znajdowali się przybysze przede wszystkim z Zachodnich i Północnych
Niemiec, w mniejszym stopniu z Niemiec Wschodnich, Dolnego Ślą-
ska i Królestwa Polski⁹⁸. Niemniej jednak zachowały się ślady relacji
z Niemcami Południowymi. Jacob Heinrich Zernecke podaje, że w 1491
roku w Toruniu osiedlił się, nabywając prawa miejskie i prowadząc tu-
taj aptekę, Nicolaus Mochinger z Brixen w Tyrolu⁹⁹. Być może podob-
ne personalne związki z południowymi regionami Niemiec sprawiły,
że w Toruniu pojawili się u schyłku średniowiecza wykształceni tam
artyści i – ewentualnie – pochodzące stamtąd dzieła. Archiwalia doty-
czące napływu rzemieślników do Torunia w interesującym nas okresie
są niestety niekompletne, natomiast w latach 1548–1600 odnotowano

czeladników przybyłych z Augsburga (7 osób) i Norymbergi (6 osób)
pracujących w toruńskich warsztatach złotniczych¹⁰⁰. Migracja arty-
stów z tego obszaru mogła mieć miejsce wcześniej – toruńskie póź-
nośredniowieczne rzeźby z obu omówionych zespołów skłaniają do
takich przypuszczeń.

Poza wyżej omówionymi dziełami zachowało się w Toruniu
jeszcze kilka rzeźb, które nie wykazują z nimi żadnych powiązań warsz-
tatowych i utrzymane są w innej konwencji stylowej. Prezentują też niż-
szy od nich poziom artystyczny. Zdają się świadczyć, że pierwotne obli-
cze rzeźby w Toruniu było stylistycznie i warsztatowo znacznie bardziej
zróżnicowane. Wspomniane Zaśnięcie Marii znajdowało się na ołtarzu
„sub titulo Beatae Virginis Mariae” (ufundowanym w 1504), który znaj-
dował się przy ostatnim filarze od strony północnej¹⁰¹. Sporych rozmiar-
ów relief musiał stanowić centrum nastawy ołtarzowej. Dowodzi on,
że obok wyżej przedstawionych, w późnośredniowiecznym Toruniu
znany był także typ nastawy scenicznej. Wyobrażenie uderza konwen-
cjonalnością: postaci są sfoczone, ukazane w trzech strefach, niemal
wszystkie mają twarze zwrócone ku odbiorcy.

Ponadnaturalnych rozmiarów Chrystus Ukrzyżowany z około
1520 roku (Toruń, Kuria Biskupia) pochodzący być może z rozebrane-
go w 1824 roku kościoła św. Wawrzyńca w Toruniu odznacza się atle-
tyczną budową ciała. Bardzo zbliżony do niego pod względem ikono-
graficznym i warsztatowym jest wizerunek Chrystusa w Pasji na belce
tęczowej w katedrze w Chełmży. Czy oba te dzieła mogły powstać
w Toruniu? Nie wiemy – nie ma wśród tutejszych zabytków innych po-
krewnych warsztatowo rzeźb. Trudno je również powiązać z innymi
pruskimi środowiskami.

Wobec największego pruskiego ośrodka artystycznego –
Gdańska, jak i pozostałych ważnych centrów w tym regionie – Elbląga
i Królewca, Toruń zajmował pozycję niezależną. W dziedzinie rzeźby
nie stwierdzono tutaj ani importów, ani przybywania artystów, ani in-
spiracji płynących z tych miast. Toruń zaopatrywał w rzeźby swoje
zaplecze terytorialne, co jest w pełni naturalne, ale warto podkreślić,
że w jednym przypadku – retabulum we Fromborku – stał się konk-
urentem dla samego Gdańska i Elbląga, które położone są znacznie bli-
żej stolicy historycznej diecezji warmińskiej i których oferta artystyczna
była bardzo atrakcyjna na tym obszarze, o czym świadczą rzeźby eks-
portowane z tych miast do Braniewa i Królewca a nawet dalej – na Li-
twę i do Finlandii. Stosunkowo jednorodne oblicze stylistyczne Torunia
zbliża ten ośrodek do Elbląga, który w Prusach był najbardziej jedno-
lity w tym względzie. Ze wszystkimi ośrodkami pruskimi łączyła Toruń
silna orientacja południowoniemiecka. Było to zresztą zjawisko po-
wszechnie w tej części Europy – znakomite realizacje rzeźbiarzy z po-
łudnia Niemiec budziły żywe zainteresowanie artystów i fundatorów
z północy. Wydaje się, że na obszarze nadbałtyckim Prusy należały
do regionów najsilniej przenikniętych oddziaływaniami południowo-
niemieckimi, które trafiały tutaj w różnej postaci: wzorów graficznych,
przerzutów stylowych, sprowadzanych artystów, a także technologii,
zwraca bowiem uwagę fakt, że zdecydowaną większość przebadanych
późnogotyckich rzeźb pruskich wykonano w drewnie lipowym typ-
owym dla terenów południowych¹⁰². W tym procesie ważną rolę odegrał
Toruń i działające tutaj warsztaty: retabulum z Fromborka i krucyfiks
franciszkańskiego.

93 M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting...*, op. cit., N. 71a, il. 99.

94 V. Loewinson-Lessing, N. Nicouline, *Le musée de l'Ermitage Leningrad. Les primitifs flamand.* Bruxelles 1965, nr 108, tabl. 8a.

95 P. M. Halm, *Erasmus Grasser...*, op. cit., s. 53 nn., Abb. 78; S. Mensch, *Skulpturen und Reliefs vom Chorgestühl...*, op. cit., s. 206–210, kat. 13, Abb. s. 229–230.

96 P. Skubiszewski, *Styl Wita Stosza*, [w:] *Wit Stosz. Studia o sztuce i recepcji*, red. A. S. Labuda, Warszawa-Poznań 1986, s. 32–49.

97 M. Weniger, *Bavaria*, [w:] *Van Eyck to Dürer. Early Netherlandish Painting and Central Europe 1430–1530*. Ed. T-Holger Borchert. The Catalogue of the exhibition in the Groeningemuseum, Bruges, 29 October 2010 to 30 January 2011, Tiel 2010, s. 345–349.

98 J. Tandecki, *Migracje ludności do Torunia w średniowieczu i na progu czasów nowożytnych*, „Rocznik Toruński”, 31, 2004, s. 14–20.

99 J. H. Zernecke, *Thornische Chronica in welcher die Geschichte dieser Stadt von 1231 bis 1726 aus bewehrten Scribenten und glaubwürdigen Documentis zusammen getragen worden*, Berlin 1727, s. 89.

100 J. Tandecki, *Migracje ludności do Torunia...*, op. cit., s. 19–20.

101 J. L. Strzesz, *Visitationes episcopatus...*, op. cit., s. 236.

102 A. Wozniński, *Późnogotycka rzeźba...*, op. cit., s. 372 nn.



SZTUKA JAKO ISTOTNY ELEMENT KSZTAŁTOWANIA SIĘ WCZESNONOWOŻYTNEGO TORUNIA

*Epoki, w których panuje wiara, obojętnie w jakiej postaci,
są olśniewające, krzepiące serce i owocne
tak dla współczesnych, jak i dla potomnych*

Johann Wolfgang von Goethe

NA PRZEŁOMIE EPOK

Patrząc dziś na przełom XV i XVI wieku dostrzegamy w nim schyłek sztuki średniowiecznego Torunia, ale podziwiając dzieła Warsztatu św. Włonganga z kościoła pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty, figurę Boga Ojca z dawnej katedry chełmińskiej czy polityk fromborski z lat 1503-1509 zamówiony przez biskupa Łukasza Watzenrode, owego schyłku już tak łatwo nie dostrzeżemy. Kielich Nicolasa III Crapitza (il. 1) eksponowany dziś w Muzeum Diecezjalnym w Toruniu też nie ujawni nam jakiegokolwiek objawu „wypalenia się” sztuki średniowiecznej. Uzbrojeni we współczesną wiedzę historyczną i historyczno-artystyczną wiemy jednak, że ów schyłek nastąpił. Przyczyniła się do niego pośrednio i bezpośrednio modernizująca się Europa, w której już w XV wieku doszło do znaczących zmian społecznych, gospodarczych i religijnych przyspieszających znacznie na początku XVI stulecia. Wbrew utartym schematom myślowym reformy Kościoła zaproponowane przez Marcina Lutra lub Jana Kalwina nie wiązały się z ową modernizacją. Dziś uznaje się je nawet za próby jej zahamowania, m.in. poprzez ponowne skierowanie uwagi chrześcijan na stronę Biblii jako jedynego, uniwersalnego źródła poznania mającego stymulować aktywność naukową ówczesnych badaczy ziemi i nieba. Paradoks współistnienia tradycji i modernizacji przełomu stuleci najlepiej ukazywało wnętrze toruńskiego gimnazjum. Wisił w nim i portret Marcina Lutra, który zakazywał Filipowi Melanchtonowi nauczać o Koperniku, aby nie wprowadzać zamętu w głowach studentów Wittenbergi, i portret obserwatora nowoczesnego świata – tego, który „poruszył ziemię” – Mikołaja Kopernika¹.

Jak wyglądałoby oblicze artystyczne miasta w pierwszej połowie XVI wieku, gdyby nie potrzeba odnowienia wiary przez mieszczan toruńskich popierających reformę Marcina Lutra łącząca się z chęcią silniejszego wpływu na funkcjonowanie instytucjonalnego Kościoła? Czy lokalni artyści przeszliby tylko północnoeuropejską ewolucję sztuki, inspirując się dziełami artystów doby Jana van Eycka, Rogiera van der Weydena czy Hansa Memlinga, którego *Sąd Ostate-*



1. Nicolas III Crapitz, Kielich, 1497, katedra pw. Świętej Trójcy w Chełmży

¹ Patrz V. Leppin, *Die Wittenberger Reformation und der Prozess der Transformation kultureller zu institutionellen Polaritäten*, [w:] V. Leppin, *Transformationen. Studien zu den Wandlungsprozessen in Theologie und Frömmigkeit zwischen Spätmittelalter und Reformation*, Tübingen 2015, s. 31-68; H. Schilling, *Religijno-psychologiczny model Europy. Reformacja i wczesnonowożytna konfesjonalizacja państwa i społeczeństwa*, [w:] H. Schilling, *Konfesjonalizacja. Kościół i państwo w Europie doby przednowoczesnej*, Poznań 2010, s. 62; idem, *Marcin Luter. Buntownik w czasach przełomu*, Poznań 2017, s. 19-52; A. Kühne, *Nicolaus Copernicus. Das neue Weltbild und seine Rezeption durch die Reformatoren*, [w:] *Luther, Kolumbus und die Folgen. Welt im Wandel 1500-1600*, Heidelberg 2017, s. 36-46.



2. Witraż z herbem Adriana von der Mochingher, ok. 1600, Muzeum Okręgowe w Toruniu

czny przyłynął do Gdańska w 1473 roku jako pirackie trofeum? Te niderlandzkie wpływy dostrzec przecież można w takich toruńskich dziełach, jak *Zdjęcie z krzyża*, *Biczowanie* i *Cierniem koronowanie*, które mogły przez czas jakiś wyznaczać kierunek zmian w sztuce toruńskiej. Drugim, równie trwałym źródłem inspiracji była obecna w Prusach Królewskich sztuka artystów krajów niemieckich. Były to m.in. grafiki Martina Schongauera, Albrechta Dürera czy Lucasa Cranacha Starszego².

Gotyck odszedł z Torunia wraz z postępującymi na obszarze Prus Królewskich zmianami społecznymi i religijnymi. Ograniczenie miejscowych fundacji wiązało się z kryzysami ekonomicznymi, kwestionowaniem przez protestantyzm funkcji obrazu jako *medium* oraz narastającą w drugiej połowie XVI i pierwszej połowie XVII wieku artystyczną dominacją Gdańska, z którego zaczęli przybywać do Torunia artyści tak wysokiej klasy, jak Anton Möller czy Bartholomeus Strobel. Z miasta nad Motławą importowano tu kamieniarkę odkuwaną w warsztacie Willema van den Blocke, a członkowie toruńskiej rodziny Neisserów – Fabian i Matthis, mąż Zuzanny van den Blocke, nie tylko wykonali rodzinne epitafium do kościoła Mariackiego, ale tworzyli kolejne dla innych rodzin mieszczańskich Torunia i Gdańska. Trudno sobie bowiem wyobrazić, by uczyli się trudnego artystycznego fachu do wykonania tylko jednego obiektu. Burmistrz gdański Adrian von der Linde ufundował do spótki z rodziną przetransportowane zapewne Wisłą epitafium upamiętniające swych toruńskich przodków, zawieszone w kościele Mariackim³.



3. Witraż z herbem Adriana von der Linde, ok. 1600, Muzeum Okręgowe w Toruniu

Pierwsza połowa XVI wieku była czasem wyznaczania malarzom, rzeźbiarzom i architektom nowych tematów dzieł związanych głównie ze zmianami w pejzażu religijnym Torunia. Był to czas redefinicji funkcji sztuki obrazowej mocno ograniczonej do roli dydaktycznej i komemoratywnej. Nie był to jednak czas jakiegoś znaczącego przełomu, jakim chcieliby go widzieć historycy katolickiej i ewangelickiej konfesji, ale okres rozciągniętej na dziesięciolecia ewolucji sztuki, następującej zgodnie z rozumieniem obrazu jako adiafory, czyli neutralnego kultowo przedmiotu. To kilkudziesięcioletni okres kształtowania się nowego środowiska fundatorów, dla których zamawiane ołtarze, ambony, ławy kolatorskie, naczynia liturgiczne, epitafia czy portrety pozwalały tradycyjnie umieszczać w kościołach nowe fundacje ku chwale Bożej, ale też znacznie wyraźniej upamiętnić siebie i swoją rodzinę. Nowożytnie fundacje były częścią procesu prywatyzacji wnętrza świątynnego przez świecką część członków Kościoła, wprowadzających doń własne wizerunki, herby rodowe malowane na drewnianych

2 Grafiki Martina Schongauera wykorzystano m.in. do namalowania scen we wspomnianym na początku tekstu ołtarzu z Fromborka.

3 P. Birecki, *Epitafium toruńsko-gdańskiej rodziny von der Linde z kościoła NMP w Toruniu*, [w:] *Materiały sesji naukowej poświęconej pamięci Katarzyny Cieślak „Życie artystyczne i duchowe nowożytnego Gdańska na tle kultury Europy Północnej”*, Gdańsk 2001, s. 183–194.



4. Epitafium rodziny von der Linde, 1584, kościół Wniebowzięcia NMP w Toruniu

tarczach (m.in. rodzin von der Becke, von Rudiger, Werle, Amende, Kordelt i Trost) i w witrażach (il. 2, 3), gmerki, chorągwie pogrzebowe, płyty nagrobne i wspomniane epitafia. Zwyczaje te były mimo wszystko śladem kultury średniowiecza promującej własne korzenie rycerskie, które utrwaliła na swoim epitafium w kościele Mariackim rodzina von der Linde (il. 4). Ambona z kościoła w Górsku pokryta została licznymi gmerkami, upamiętniającymi znaczną grupę jej mieszczańskich fundatorów⁴.

Rodziła się powoli epoka sztuki, która miała zaspokajać potrzeby estetyczne jej fundatorów, ale mimo zmiany ich gustów i celów, zachowała ona swe społeczne powinności: pokazywania drogi wiary oraz eksponowania cnót mieszczańskich i obywatelskich. Jak chcieli kalwińscy, u władzy z Heinrichem Strobendem na czele, pomagać miała w budowaniu nowoczesnego, otoczonego bastionami projektu

Adama Freytaga „Warownego Grodu” i zamieszkującej go społeczność. *Respublica Thorunensia* zapowiadać miała w ten sposób nadejście obiecywanej w Apokalipsie Nowej Jerozolimy⁵. Jej symbolicznymi bramami stały się wieże piszczalkowe dwóch okazałych prospektów organowych zbudowanych w latach 1601–1611 w kościołach Mariackim i św. Jakuba przez gdańszczan: Johanna Hellwiga i Simona Hoerle. Współpracując z anonimowym, ale wykształconym *inventorem* stworzyli oni nie tylko imponujący rozmiarami instrument, ale także dekoracje o skomplikowanej symbolice konfesyjnej. Ich elementem stał się domniemany wizerunek Zygmunta III Wazy (il. 5) u podstawy jednej z wież i herby Starego i Nowego Miasta (il. 6), Rzeczypospolitej oraz Prus Królewskich wyrażających wspólnie nadzieję na harmonijne współistnienie miasta, prowincji i państwa⁶.

W opisie lokalnej działalności artystycznej XVI i XVII wieku nie powinno się używać słowa *krzys*, charakteryzując panoramę zachodzących w niej zjawisk, bo nie ma podstaw, by sądzić, iż mieszkańcy XVI- i XVII-wiecznego Torunia myśleli o swoich czasach jak o jakimś krzysie, skoro rektor Ulrich Schober jeszcze pod koniec XVII wieku dumnie pisał o kościołach toruńskich: „Tak więc kościoły i świątynie były wzięte w posiadanie nie przemocą, ani z własnej zuchwałości i śmiałości, ale z nadanych miastom nadań i indultów królewskich, a więc to, co przodkowie nasi wybudowali i na służbę Bożą ufundowali, po zmianie bezbożnych zwyczajów (....) jest przez nie użytkowane i zachowywane dobrym prawem, za zgodą ich królów i bez sprzeciwu przeciwnej strony”⁷.

Toruńskie dzieła gotyku były zatem w okresie zmian społecznych i religijnych powodem do mieszczańskiej chwały? Świadectwem starożytności miasta dumnego ze swych kościołów i ołtarzy, tak jak dumny był Gdańsk ze swego ołtarza głównego ze sceną Koronacji Marii w kościele Mariackim? Z pewnością tak. W poreformacyjnym Toruniu na swych miejscach pozostały ołtarze główne i to tak długo, aż czas lub zmiana konfesyjna budynku (przejęcie kościoła pw. św. Jana Chrzciela i św. Jana Ewangelisty przez jezuitów pod koniec XVI wieku i kościoła Mariackiego przez bernardynów w 1724 roku) spowodowały ich usunięcie. Podobnie chwalono się pięknie zdobionym snycersko i malarsko stropem Sali Radzieckiej opisywanym jako „die kostbare Holz Structur in der Rath-Stube” lub „excellētibus aulaeis et hieroglyphicis picturis”, podobno wzbudzającym w gdańszczanach taką zazdrość, że mieli oni w u siebie w ratuszu staromiejskim wymienić strop z obrazami Hansa Vredemana de Vries na nowe dzieła Isaaca van den Blocke i wspomnianego Simona Hoerle. A tak na marginesie, mogli to zrobić w czasie, gdy skonfliktowany prawdopodobnie z władzami miasta nad Motławą Anton Möller pracował przy toruńskim stropie. Artysta namalował w 1603 roku Sąd Ostateczny (il. 7) przeznaczony do toruńskiego kościoła św. Jakuba, przypominając w ten sposób mieszczanom, że rok 1600, który właśnie minął, mógł być końcem całego znanego im świata i nie powinni już tracić czasu na drodze do osiągnięcia wiecznego żywota⁸. Nie bez przyczyny wierność Zbawicielowi zbiorowo ślubowali w scenie Chrztu Chrystusa mieszkańcy Torunia,

4 Idem, *Sztuka luterńska na ziemi chełmińskiej od 2 poł. XVI do 1 ćw. XVIII w.*, Warszawa 2007, s. 195; *Straty wojenne Muzeum Okręgowego w Toruniu w świetle dokumentacji fotograficznej i archiwalnej*, red. I. Markowska, P. Birecki, Toruń 2019, s. 130–131 (tu informacja o zaginionych herbach); K. Mikulski, *Tarcze herbowe z kościoła Mariackiego w Toruniu*, Warszawa 2014, s. 43 i nast.

5 Używając terminu „sztuka” musimy mieć świadomość, że nie chodzi tu o obcowanie z dziełem, które zaspokaja nasze potrzeby estetyczne, tylko z medium obrazującym np. pewne idee religijne. Szeroko na ten temat: H. Belting, *Obraz i kult*, Gdańsk 2010.

6 M. Wawrzak, *Humanistyczne i polityczne treści dekoracji organów z kościoła Mariackiego w Toruniu. Wprowadzenie do problematyki*, [w:] *Sztuka w kręgu władzy*, Warszawa 2009, s. 205–217; idem, *O manierystycznej dekoracji prospektu organowego z kościoła pw. św. Jakuba w Toruniu. Wzory graficzne i treści*, [w:] *Dzieje i skarby kościoła Świętojakubskiego w Toruniu*, red. K. Kluczwajd, Toruń 2010, s. 259–288.

7 M. G. Müller, „Wywód w kwestii religijnej miast pruskich”. *Dokument do dziejów wyznania i polityki w Prusach Królewskich*, [w:] *Zrozumieć polską historię*, Poznań 2012, s. 176.

8 *Miscellanea źródłowe do historii kultury i sztuki Torunia*, oprac. B. Dybaś i M. Farbiszewski,



5. Wizerunek Zygmunta III Wazy z organów, 1601–1611, kościół Wniebowzięcia NMP w Toruniu



6. Herb Torunia z organów, 1601–1611, kościół Wniebowzięcia NMP w Toruniu

którego panoramę w 1594 roku umieścili w jej tle bracia Neisserowie. Być może uczynili to na chwilę przed spodziewanym zwykle w roku zamykającym stulecie końcem świata⁹.

Czy niszczone w Toruniu dzieła sztuki kierując się reformacyjnym zapałem? Toruńscy protestanci wprawdzie zapisali na kartach kroniki *Thorner Denkwürdigkeiten*, że doszło do usuwania tych elementów wyposażenia, które uznano za uwłaczające Bogu, ale był to raczej swego rodzaju topos oczyszczenia świątyni do odnowionej służby Bożej. W Toruniu nie odnotowano takich aktów czynnej wrogości wobec sztuki w służbie Kościoła katolickiego, jakie miały miejsce w Gdańsku czy w Elblągu¹⁰. Pojawiły się wprawdzie, jak to zawsze u duchownych kalwińskich, głosy z ambony wzywające do usuwania niemych bałwanów z prawdziwie teraz chrześcijańskich kościołów, ale

pozostały one tylko głosami wobec wyważonej postawy kalwinistów u władzy z Heinrichem Strobandem na czele. Ich polemikę na temat malowanych czy rytowanych wizerunków wsparły zwracające się przeciw obrazom traktaty toruńskich pastorów *De Indulgentiis* Johanna Regiusa oraz *Ultima Regia* i *Historia Antichristi* pióra Konrada Gräsera Starszego. Ostatecznie skończyło się tylko usunięciem relikwii z ołtarzy i niektórych figur świętych z ołtarza głównego w kościele Mariackim oraz konfiskatą naczyń liturgicznych, z których część i tak została później zwrócona¹¹.

Jeśli zwolennicy reformacji mieliby być tak bardzo antyobrazowi, antymaryjni i antykatoliccy, jak chcieliby widzieć to nam współcześni, to jak wytłumaczyć zawieszenie znajdującego się do dziś w kościele pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty przepięknego świecznika z figurą Marii fundacji Johanna Graetscha i tzw. roboty Andreasa Kugelhana, wykonanego w protestanckich czasach tegoż kościoła? Podobną trudność sprawi nam wyjaśnienie *status quo* malowanych i rzeźbionych wizerunków św. Katarzyny, św. Jerzego, św. Raj-

Wrocław 1989, s. 98; J. E. Wernicke, *Geschichte Thorns aus Urkunden, Dokumenten und Handschriften bearbeitet von dr J. E. Wernicke, Zweiter Band: die Jahre 1531–1840 umfassend*, Thorn 1842, s. 227. Sądy Ostateczne malowano w kościołach ewangelickich często na przełomie stuleci, dyscyplinując i przygotowując wiernych na nadejście Dnia Pańskiego.

9 E. Gąsiorowski, *Panorama Torunia z epitafium Neisserów z 1594 roku*, „Rocznik Toruński”, 27, 2000, s. 73–98; J. Harasimowicz, *Die Taufe Christi im Jordan. Epitaphgemälde für Johannes Bugenhagen (1558) und seine Familie*, [w:] *Cranachs Kirche*, Markkleeberg 2015, s. 121–122.

10 J. Mańtek, *Szkice z dziejów kościoła luterńskiego w Toruniu w okresie nowożytnym*, [w:] *Ewangelicy w Toruniu (XVI–XX w.)*, pod red. J. Kłaczkowa, Toruń 2011; P. Birecki, *Sztuka luterńska...*, op. cit., s. 91.

11 F. Fankidejski, *Utracone kościoły i kaplice w pierwotnej diecezji Chełmińskiej*, Pelplin 1880, s. 23 podaje, że było to m.in. 38 srebrnych kielichów, jeden szczerozłoty, 11 par ampułek, 12 srebrnych krzyży, świeczniki, puszek, pacyfikaty i srebrne figury NMP, św. Jana, św. Jerzego, św. Reginy i św. Witalisa.



7. Anton Möller, Fragment obrazu Sąd Ostateczny, 1603, kościół pw. św. Jakuba w Toruniu

nolda oraz Marii – Królowej Niebios i Hołdu Trzech Króli, które powstały pod koniec XV i na początku XVI wieku ku ozdobie wnętrza Dworu Artusa i istniały w czasach „herezji luteranckiej” aż do początku XVIII wieku¹². Realnym zagrożeniem dla wyposażenia kościelnego były pożary i wrocie miastu działania wojenne, a nie ręce domorosłych ikonoklastów lub zwykłych wandalów z obu konfesji potrafiących jedynie psuć zamki w drzwiach czy rzucać kamieniami w kościelne i świątynne okna¹³.

ZŁOTE STULECIE NOWOŻYTNEJ SZTUKI TORUNIA

Sztuka nowożytna objawiła się w mieście najpełniej w malarstwie, rzeźbie i rzemiośle. Nie brano pod uwagę potrzeby budowy nowego kościoła, albowiem budownictwo gotyckie zaspokajało zarówno katolickie, jak i protestanckie potrzeby w tym zakresie. Poza tym gdyby taka potrzeba się pojawiła, to trudno by było zgromadzić odpowiednie środki, skoro dobrych uczynków nie można już było podczas Sądu Ostatecznego zważyć na wadze trzymanej przez archanioła Michała (a tak na marginesie, to nie ma jej on w scenie Sądu na epitafium rodziny von der Linde). Wolność religijna w tym zakresie skutkowałą zmniejszeniem kosztów utrzymania parafii, przypomnieć można tu kilkudziesięciu altarzystów odprowadzających dawniej msze w kościele pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty. Zachowanie średniowiecznego wyposażenia kościołów nie powodowało także uszczuplenia własnego kapitału, który starano się inwestować w handel¹⁴.

Krótko przed połową XVI wieku wspólnoty parafialne spotykające się w kościołach Najświętszej Marii Panny, pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty, św. Jakuba, św. Jerzego i św. Katarzyny oraz w Grębocinie, Lubiczu i Rogowie silnie ewoluujące w stronę nowej, luteranckiej konfesji pozostały w swych kościołach słuchając sprzyjających reformie kaznodziejów. Przy katolicyzmie pozostała część wiernych parafii Starego i Nowego Miasta, którzy walczyli o utrzymanie obecności katolicyzmu w ich świątyniach oraz wspólnoty przy kościołach zakonnych św. Ducha i św. Mikołaja, które mimo kryzysu życia zakonnego pozostały w rękach sióstr benedyktynek i braci dominikanów. Działania wojenne niszczyły jedynie kościół św. Wawrzyńca, który katolicy starali się jak najszybciej odbudować, podobnie jak to czynili ewangelicy z kościołem św. Jerzego. Czas postępu reformacji był trudny dla społeczności katolickich, katolicyzmu nie wyznawały władze miasta, został on też wyparty ze sfery publicznej i zamknięty we wnętrzach kościelnych. Dopiero kontrreformacja rozwijająca się już w końcu XVI stulecia zaczęła przynosić pożądane efekty i idące za nią ożywienie działalności fundacyjnej katolickich dobrodziejów. Wrazem ich zaangażowania była choćby fundacja w 1633 roku nowego ołtarza głównego z okazałym obrazem Matki Bożej adorowanej przez św. św. Janów w części środkowej, przeznaczonego do kościoła pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty, zrealizowana przez Matthisa Rademachera i Michaela Sperbera (?) na zlecenie proboszcza Walentego Szczawińskiego oraz nieco późniejszy, bo z 1650 roku, ołtarz ze sceną Zdjęcia z krzyża¹⁵.

Wiek XVI był w architekturze, sztuce i rzemiośle Torunia okresem zmian stylistycznych i ikonograficznych, dominacji artystycznej Gdańska, a wiek XVII, mimo zamętu wojen szwedzkich 1626–1629 i 1655–1660 stanie się aż do kryzysu III wojny północnej 1700–1721 okresem wzrostu fundacji kościelnych i świeckich. Te pójdą ramię w ramię z przemianami pejzażu architektonicznego miasta, nakładającego na swoją średniowieczną strukturę szatę północnego – wiążanego z protestantyzmem – manieryzmu, a potem, jak pałac biskupa Stanisława Dąbskiego, kojarzonego z katolicyzmem baroku. Kościół Mariacki

12 K. Kluczwajd, *Kronika fotograficzna*, [w:] *Opus Temporis. Aneks. Toruńskiej katedry historia najnowsza*, Toruń 2019, s. 31–35, szeroko na temat zagadnienia: B. Heal, *The cult of the Virgin Mary in Early Modern Germany. Protestant and Catholic Piety, 1500–1648*, Cambridge 2007, s. 64 i nast.; E. Pilecka, *Średniowieczne Dwory Artusa w Prusach Zachodnich. Świadczenia kształtowania się nowej świadomości mieszczańskiej*, Toruń 2005, s. 325–326.

13 F. Skibiński, *Johann Regius i Konrad Graser Starszy o kulcie obrazów. Przyczynek do dziejów sztuki w nowożytnym Toruniu*, „Zapiski Historyczne”, 76, 2011, 2011, s. 77–86. Sprawy dotyczące obrazów znajdują się m.in. w części tekstu Regiusa pt.: „Articuli Iesuitarum cum commonefactione Orthodoxa illis opposita”.

14 *Die bewahrende Kraft des Luthertums. Mittelalterliche Kunstwerke in evangelischen Kirchen*, red. J. M. Fritz, Regensburg 1997 oraz katalog towarzyszący wystawie *Geld macht Glaube. Reformation und wirtschaftliches Leben*, Lübeck 2017.

15 K. Kluczwajd, J. Tylicki, *Sztuka nowożytna*, [w:] *Dzieje sztuki w Toruniu*, red. Toruń 2009, s. 212–213, B. Łyczak, *Uwagi na temat nastaw ołtarzowych ufundowanych w XVIII wieku do kościoła pw. św. Jana Chrzciciela i Jana Ewangelisty w Toruniu*, „Zapiski Historyczne”, 80, 2015, s. 77–91; idem, *Dawny barokowy ołtarz główny w kościele Świętojańskim w Toruniu i jego przekształcenia*, [w:] *Opus Temporis. Aneks. Toruńskiej katedry historia najnowsza*, Toruń 2019, s. 83–96.

przez cały XVI i XVII wiek pozostał niemal w niezmienionym kształcie, zyskując w latach 1635–1636 mauzoleum Anny Wazówny oraz nieco później, ciągnące się wzdłuż południowego muru krużganki grzebalne. Pierwszy budynek kościelny w obrębie historycznego miasta powstał dopiero w połowie XVIII wieku i będzie to nowy kościół ewangelickiej parafii staromiejskiej, a przed świątynią pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty wzniesiona zostanie upamiętniająca tumult toruński kolumna maryjna. „Nowe” będą „stare”, ciągle odbudowywane po kataklizmach wojennych kościoły przedmiejskie obydwu wyznań. Za nową budowlę ostrożnie można uznać też salę modlitwy toruńskiej gminy kalwińskiej zlokalizowanej przy ul. Szerokiej, którą zakupiono w sierpniu 1678 roku za cenę 6000 florenów od gdańskiego kupca Thomasa Timpfa¹⁶.

Chętnie zmieniać się będzie wystrój architektoniczny fasad, które wzbogacały ornamenty okuciowe, boniowania, później ornamenty barokowe, w tym ornamenty akantowe czy małżowinowe. W przypadku bursy akademickiej, Domu Eskenów i Dworu Artusa zyskiwały okazałe, kamienne portale i detale odkuwane m.in. przez gdańskie warsztaty Willemów: van den Blocke, jego konkurenta van der Meer’a czy elblązanina Mertena i hanowerczyka Melchiora Krimpe. Działali w mieście również kamieniarze Adam von der Eiche i Jacob Hansen. Nowożytnie dekoracje ornamentalne otrzymywały kamienne źródle miejskie, studzienki oraz wznoszone we wnętrzach kamienic kominiki¹⁷.

W budownictwie świeckim pierwsze nowe budowle municipalne zaczęły powstawać pod koniec XVI wieku za sprawą burmistrza, studenta teologii ewangelickiej w Wittenberdze, Heinricha Strobanda, który inicjował realizowaną od 1597 roku budowę arsenału miejskiego ozdobionego być może personifikacjami Męstwa, Sprawiedliwości i Miłosierdzia, bursy Gimnazjum Akademickiego w latach 1598–1601, którą powierzono niejakiemu Hansowi Eckardowi a od 1601 roku, odwachu. Ten ostatni nie tylko był siedzibą milicji miejskiej, przy której ustawiono odtworzonego współcześnie metalowego osła służącego karaniu niewygodnym siedzeniem winnych plotkarstwa i oszczerstw, ale miejscem, skąd rozciągano przez ulicę łańcuch blokujący drogę procesji Bożego Ciała. Czyniono tak, gdy ta, wbrew zakazowi, chciała przejść przez rynek pod nosem ewangelickiej rady miejskiej. W tym samym co odwach roku ruszyły trwające do 1618 roku prace przy przebudowie Ratusza Staromiejskiego, podwyższonego o jedno piętro, którego szczyty ozdobiły uskrzydłone oczywiście anioły a wieżyczki – zaginione dziś metalowe chorągiewki. Za źródło inspiracji tej przebudowy uznaje się znany toruńskim decydom ratusz w Antwerpii, kamienice niemieckich miast czy nowe wystroje kamienic gdańskich. I choć nie ustalono ostatecznie, czy architektem tej przebudowy był Anton van Obberghen, czy podpowiadał mu Willem Merten, to możemy założyć, że na ostateczny kształt ratusza wpływ miał burmistrz Stroband. Może chciał on, aby ręka Boga, obejmując wysoki hełm toruńskiego ratusza, podobnie jak w obrazie *Alegoria handlu Gdańskie*go z 1608 roku pędzla Izaaka van den Blocka, pobłogosławiła predysponowanych do sprawowania władzy mieszczan¹⁸.



8. Twórca nieznany, Epitafium Anny Pirnesius, 1576, kościół pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu

Władze Torunia priorytetowo potraktowały fundację nowej dekoracji Dworu Artusa, której szczyt ujęty podobnie do ratuszowych wieżyczek. Inwestycja ta zrealizowana w latach 1625–1626 z zachowaniem XV-wiecznego fryzu heraldycznego z herbami takich miast jak: Brema, Królewiec, Stralsund, Lubeka czy Kolonia, zaowocowała wyeksponowaniem wizerunków niewiast personifikujących m.in. Wiarę, Nadzieję, Sprawiedliwość i Pokój. Dodano też malowane popiersia królów Rzeczypospolitej: Władysława Jagiełły, Zygmunta I Starego, Zygmunta II Augusta czy Zygmunta III Wazy. Ale to nie wszystko. Teraz Świątych, tradycyjnych bohaterów wiary, zastąpili ceniący sobie wojenną odwagę i poświęcenie Mucjus Scaevola, Alkibiades, Hannibal, uznawany za drugiego założyciela Rzymu Marek Furius Kamillus czy Marek Klaudiusz Marcellus, bliski współpracownik Oktawiana Augusta¹⁹.

16 P. Arndt, *Geschichte der evangelisch-reformierten Gemeinde in Thorn. Festschrift zur Einweihung der neuen Kirche am 18. Februar 1904*, Thorn 1904, s. 19.

17 K. Kluczwajd, J. Tylicki, *Sztuka nowożytna...*, op. cit., s. 197–202; Fr. Skibiński, *Rzeźba kamienna w Toruniu ok. 1580–1650. Pomiędzy produkcją miejscową a importem z czołowych ośrodków rzeźbiarskich Rzeczypospolitej*, *Studia i materiały z dziedzictwa kulturowego Torunia i regionu*, t. 1: *Stare i nowe dziedzictwo Torunia*, Toruń 2013, s. 212 i nast.

18 Szeroko: K. Kolendo-Korczak, *Praecepta politica w toruńskim ratuszu. Niezachowany cykl malowideł z Salii Rady z 1603 roku i jego europejski kontekst*, Warszawa 2014; *Straty...*, op. cit., s. 183.

19 M. Targowski, *Herby miast na dawnym Dworze Artusa w Toruniu*, „Rocznik Toruński”, 30, 2003, s. 35–63.



9. Twórca nieznany, Sąd Salomona, XVI/XVII, Dawniej Sala Sądowa w Ratuszu Staromiejskim, obecnie zaginiony



10. Twórca nieznany, Tablica Dziesięciu Przykazań, XVII, Dawniej Sala Sądowa w Ratuszu Staromiejskim, obecnie zaginiony

Malarstwo, rzeźba i rzemiosło były w drugiej połowie XVI i w wieku XVII dziedzinami największej aktywności toruńskich i zatrudnianych w Toruniu malarzy, rzeźbiarzy i rzemieślników z tzw. „partaczami” łącznie. Początkowo działalność malarzy i rzeźbiarzy ograniczała się do realizacji zleceń fundatorów: wykonania w kościele pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty kamiennych, drewnianych a nawet wykonanych z zaprawy murarskiej epitafiów Anny Pirnesius (il. 8), Mikołaja Kopernika, Christopha Floriana, Andreasa Graetscha i Kaspra Frisusa odpowiednio w 1584 i 1586 roku, całych rodzin Mochingerów, Neisserów, Strobandów, von der Lindenów w kościele Mariackim (to ozdobiła alabastrowa płaskorzeźba z postaciami Dawida i Abigail sprowadzona z Niderlandów, badań wymaga w tej materii *Zdjęcie z krzyża z epitafium Graetscha*) czy epitafiów Jana Wenzeliusa, Joachima Gerstenkorna i Jakuba Wende w kościele św. Jakuba. Zachowane do dziś epitafia wskazują jednoznacznie na grafiki niemieckich i niderlandzkich artystów jako źródło tworzonych dlań przedstawień figuralnych. Toruńscy artyści, w tym być może malarz Hans pracujący w kościele św. Jerzego, korzystali z dzieł Lukasa Cranacha (w tym jego ilustracji Biblii Lutra, Albrechta Dürera czy Christopha Schwarza²⁰). Bartłomiej i Jakub Tyllicy otrzymali w kościele Dominikanów nagrobki wykute po 1609 roku w Chęcinach (Bartholomeo Venosta?), a swoje monumenty Anna Waza i Anna z Leszczyńskich Potocka w kościele Mariackim. Pierwszy, zapewne Hansa Richtera, został umieszczony w specjalnie do tego celu wzniesionym mauzoleum w latach 1635–1636, drugi wzniesiono w jego nawie głównej w 1653 roku²¹.

20 P. Birecki, *Pierwowzory graficzne w sztuce reformacji toruńskiej*, Acta Universitatis Nicolai Copernici, Konserwatorstwo i Muzealnictwo, 35, 2009, s. 41–53; idem, *Epitafium Krzysztofa Floriana z kościoła pw. św. Janów w Toruniu*, [w:] *Kultura Radości na Ziemi Wschowskiej*, Wschowa 2013, il. XIX–XXII.

21 A. Saar-Kozłowska, *Pomnik upamiętniający Annę z Leszczyńskich Potocką w kościele Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Toruniu*, Gdański Rocznik Ewangelicki, 2015, 9, s. 38–61; eadem, *Przekaz o królownie Annie Wazównie wyrażony w jej pomniku grobowym*, Gdański Rocznik Ewangelicki, 12, 2018, s. 74–103; A. Lipińska, *Wewnętrzne światło. Południowoniderlandzka rzeźba alabastrowa w Europie środkowo-wschodniej*, Wrocław 2007, il. 151–152; Fr. Skibiński, *Rzeźba kamienna w Toruniu...*, op. cit., s. 216.

Portrety najznamienitszych, elegancko odzianych obywateli Torunia, w tym te Heinricha Strobanda, Kaspra Koie, Martina Mochingera, Johanna Strobanda, Simona Scholza czy namalowany w Gdańsku Petera Behema, eksponowały pozycję społeczną portretowanych, malowidła stropowe w kamienicach prócz dekoracji ornamentalnej ukazywały np. rzymskich mężów – personifikacje ich cnót a przekaz ikonograficzny stropu Sali Radzieckiej miał kształtować etyczną postawę obradujących w ratuszu portretowanego burmistrza i rajców. Płaskorzeźby Mariackiego prospektu organowego, dekoracje fasady Dworu Artusa a nawet herby z epitafium Neisserów przebywających całą zbawioną rodziną w świątyni wiecznej chwały manifestowały przynależność Torunia do Rzeczypospolitej a dekoracje budynków publicznych, jak wspomniano, kształtowały proobywatelskie postawy. Ważne dla społeczności miasta cnoty i wartości eksponować zaczęto coraz obficie w wspólnej przestrzeni oraz przypomniano o nich władzom miejskim tworząc program dekoracji stropu w Sali Radzieckiej oraz fundując powstałe na przełomie XVI i XVII wieku, zaginione dziś obrazy ze sceną Sądu Salomona (il. 9) i Tablicą Dziesięciu Przykazań (il. 10)²².

Przywoływany na wstępie portret Mikołaja Kopernika oraz wizerunki Marcina Lutra i Katarzyny von Bohra, prawdopodobnie autorstwa Lucasa Cranacha lub jego warsztatu, ozdobiły ściany biblioteki toruńskiego Gimnazjum Akademickiego, w którym znajdowały się podziwiane przez przyszłego przyrodnika znanego nawet w odległej Japonii Jana Jonstona starożytne urny, być może będące składową jakiegoś gabinetu osobliwości. Portret toruńskiego astronoma ozdobił jego toruńskie epitafium. Zastanawiający jest fakt, że był on wzorowany na epitafium Georga Spalatina, sekretarza i promotora reformacji na dworze Fryderyka Mądrego²³. Początkowo portrety mieszczan nie osiągały znaczących rozmiarów, ale z biegiem czasu niektórzy

22 Straty..., op. cit., s. 127.

23 Notitia Bibliothecae Thorunensis (...) in laudem Godofredi Krivesii, s. 35–36; A. Abramowicz, *Zainteresowania starożytne Jana Jonstona*, „Acta Archaeologica Lodziensia”, 1979, nr 27 (7–168), s. 85.

z portretowanych, jak Nicolaus Hübner, zamawiać zaczęli niezwykle okazałe prace. Jego też namalował sam serwitor królewski Bartholomeus Strobel, autor Madonny z Dzieciątkiem i św. Stanisławem Kostką z ołtarza św. Stanisława u św. Jana a jego warsztat – zaginiony dziś portret Władysława IV i hołd Malborka²⁴.

Wczesnonowożytny Toruń był miejscem produkcji niezliczonej ilości przedmiotów codziennego i niecodziennego użytku, z których wiele nosiło cechy artystyczne. Były to chrzcielnice, ławy kołatorskie i sędownicze, jak zaginiona dziś ława Sądu nowomiejskiego. Domy posiadały snycersko i malarsko zdobione meble i drzwi. Wśród tych ostatnich należy wymienić zarówno zachowane drzwi ze sceną przedstawiającą *Syną Marnotrawnego* z 1600 roku z Domu Eskenów, jak i zaginione drzwi z wyobrażeniem Marka Kurcjusza z nieznanej lokalizacji, datowane na rok 1640²⁵. Być może wyroby rzemiosła były bardziej odporne na artystyczno-religijne perturbacje, bowiem o ile do służby ołtarza wykorzystywano w XVI wieku głównie naczynia będące dotychczas na wyposażeniu kościołów, to naczynia codziennego użytku, jak zaginiona dziś cynowa konew do piwa Bractwa Czeladzi Murskiej z ok. 1560 roku, były ciągle wykonywane²⁶. Toruńskie wnętrza wypełniały srebra stołowe, liczne naczynia z cyny czy biżuteria. Niestety nie zachowało się do dziś wiele z tych wyrobów, bowiem trzeba było nimi płacić nakładane na miasto kontrybucje. O ilości naczyń świeczkowych i kościelnych mówią liczne wzmianki zawarte w dziejach poszczególnych kościołów oraz nieliczne inwentarze i wreszcie zachowane do dziś zabytki: tyżki, kubki, lichtarze, świeczniki stołowe. Znaczący temat mówią o tym, że jeszcze w drugiej połowie XVI wieku toruńscy złotnicy wykorzystywali w swej produkcji stylistykę gotycką, którą bardzo powoli wypierała stylistyka manierystyczna a potem barokowa. Podobną tendencję zobaczymy przy produkcji katolickich naczyń liturgicznych, np. w monstrancji Nicolausa II Gerlacha przeznaczonej do katedry chełmińskiej²⁷. Rzemieślnicy nie stronili nawet od uwieczniania pieczęci majestatycznej Władysława IV i jego żony Cecylii Renaty w formach piernikowych, które popularyzowały Ich Królewskie Mości²⁸.

KATASTROFA SZWEDZKIEGO POTOPU I ODDRODZENIE SZTUKI

Grabieże wojen szwedzkich i zniszczenia w mieście i na jego zapleczu spowodowały, że jakiegokolwiek inwestycje w dzieła sztuki zostały zepchnięte na dalszy plan. Rada Miejska dwa lata po śmierci 9000 osób w mieście w 1658 roku opisała sytuację gospodarczą Torunia, która musiała przełożyć się na zastój fundacji publicznych i zakupu mebli, naczyń czy obrazów do domów prywatnych: „Dobra miejskie zupełnie spustoszone, interesa kupieckie całkowicie upadły, mieszczenie siedzą bez środków do życia, a handel wskutek różnorodnych nieszczęść przeniósł się już do Bydgoszczy”²⁹. W Toruniu ukrywane były naczynia liturgiczne z kilku parafii katolickich, część z tych nieukrytych znajdowała się w zastawie, co oznaczano stosowną cechą kontrybucyjną. Część przepadła ukrywana przez proboszczów, którzy zmarli podczas potopu lub rabowana była bez pozostawienia jakiegokolwiek śladu po takiej grabieży³⁰. Karol X Gustaw zagarnął przynajmniej część depozytów osób prywatnych zabezpieczonych w mieście, czego przykładem są kosztowności starosty gnieźnieńskiego Jana Gnińskiego szacowane na 50 000 złotych, o które potem okradziony i wspierająca go szlachta kujawska toczyli z miastem bój, nie wierząc w zabór szwedzkiego króla³¹. Zrabowano liczący kilka tysięcy książek księgozbiór toruńskich jezuitów, w którego skład włączono chwilowo księgozbiory z Łucka i Ostrogu. Przejął je namiestnik Prus Schering Rosenhane i w beczkach oraz skrzyniach wystął je *via Elbląg* do szwedzkiego Bårbo. Przetrawło archiwum miejskie, użytkowane przynajmniej do 1703 roku, kiedy to za sprawą Szwedów spaliło się wraz z toruńskim ratuszem³².

Jeszcze podczas walk o Toruń generał Bartold H. Bülow kazał spalić przedmieścia i leżące tam ewangelickie kościoły św. Jerzego i św. Katarzyny oraz należące do katolików świątynie pw. św. Wawrzyńca i pw. św. Ducha, który zburzono celem budowy w tym miejscu obronnego bastionu³³. Świątynia pw. św. Jana Chrzciela i św. Jana Ewangelisty została przekazana ewangelikom, ale ci jej profilaktycznie nie przejęli i kościół zamknięto. Po ustąpieniu Szwedów okazało się, że zabrano zeń piszczałki organowe z przeznaczeniem na przetopienie na kule³⁴. Zniszczony został, a przynajmniej poważnie uszkodzony kościół w Górsku, który gdy Szwedzi ustępowali z Prus, wojska dowodzone przez Jana Sapiechę spaliły na początku 1658 roku. Udało się jednak budynek przywrócić przed końcem siedemnastego stulecia do dawnej świetności, o czym świadczy znajdująca się tam ambona, empora z malowanymi scenami Ukrzyżowania, Zesłania św. Ducha czy Ofiary Abrahama oraz okazałym stropem, na którym w 1694 roku znalazły się postacie Marcina Lutra, Dawida, Goliata, Ruth, Boaza, Mojżesza i Aarona, a w scenie *Sądu Ostatecznego* znaczone krzyżykami owce, bowiem fundatorami tego wyposażenia byli toruńscy kalwińscy, sygnalizujący dyskretnie doktrynę predestynacji³⁵.

24 Straty..., op. cit., s. 126.

25 Ibidem, s. 125, 178; J. Tylicki, B. Strobel malarz epoki wojny trzydziestoletniej, t. 2, Toruń 2000, poz. Kat. I. 26, IV.2–3.

26 Straty..., op. cit., s. 192.

27 Tę opinię prezentują: K. Kluczwajd, J. Tylicki, Sztuka nowożytna..., op. cit., s. 245.

28 Straty..., op. cit., s. 194.

29 Zob. K. Kossarzecki, Prusy Królewskie, [w:] M. Nagielski, K. Kossarzecki, Ł. Przybytek, A. Hara-tym, Zniszczenia szwedzkie na terenie Korony w okresie potopu 1655–1660, Warszawa 2015, s. 61, 86 oraz S. Hoszowski, Zniszczenia w czasie wojny szwedzkiej na terenie Prus Królewskich, [w:] Polska w okresie drugiej wojny północnej, 1655–1660, t. II, Warszawa 1957, s. 412.

30 M. Józefczyk, Z dziejów religijnych Pomezanii w XVII wieku, t. I. Synteza dziejów, Malbork 2012, s. 59; idem, Z dziejów religijnych Pomezanii w XVIII wieku, t. I. Synteza dziejów, Malbork 2015, s. 217.

31 K. Kossarzecki, Prusy Królewskie..., op. cit., s. 59.

32 Ibidem, s. 63.

33 Ibidem, s. 62.

34 J. E. Wernicke, Geschichte Thorn's..., op. cit., s. 211–276; T. Nowak, Oblężenie Torunia w roku 1658, Roczniki TNT, 1936, T. 43, s. 204–205; P. Birecki, Sztuka luterńska..., op. cit., s. 106; K. Kossarzecki, Prusy Królewskie..., op. cit., s. 50.

35 P. Birecki, Sztuka luterńska..., op. cit., s. 279.

Potop przetrwały należące do dóbr miasta Torunia kościoły leżące w Rogowie i w Lubiczu, ale i one musiały otrzymać w drugiej połowie XVII wieku nowe wyposażenie: kościół w Rogowie wzbogacił się o nowy strop z malowidłem Pokłonu Trzech Króli i nową empore organową, na której malowany św. Piotr ratowany jest przez Chrystusa z otchłani jeziora Genezalet, ksiądz luterński odprawia nabożeństwo a załoga okrętu z holenderską flagą *à rebours* wyrzuca za burtę Jona-sza, na którego czyha już ogromna ryba. Wiara jest tu kontrastowana z niewiarą, Boży ratunek z próbą ocalenia z wód potopu bez tego ratunku, a żydowska pascha z komunią wieczerzą³⁶.

Wtedy to przeprowadzono konserwację ołtarza z 1616 roku ufundowanego przez Marcina Richtera, wzniesiono empore (fundacja Natana Dosse) oraz wystawiono niewielki konfesjonał fundacji Jacoba Kliese zdobiony wizerunkiem Chrystusa i Jawnogrzezsnicy. Tu też zawieszono epitafium nieznannej dziewczynki: obraz pokazujący okręt śmierci, z którego wysiadają dzieci, prowadzone ku Jezusowi. Oświe-tla je światło Boga wysyłając żywym informację, że dobrze jest prze-bywać w Niebie. Wzrusza płaczący za rodzicami chłopczyk, którego pociesza sam Zbawiciel. Zmartwychwstanie tak jak córka Jaira, którą Chrystus wskrzesił i oddał uszczęśliwionym rodzicom. Chrystus był tematem obrazów ze zniszczonego w 1945 roku kościoła w Lubiczu, tu bowiem wisało *Zmartwychwstanie Chrystusa* fundacji Erharda Burtzela z 1695 roku, które stanowiło składową ciekawego zbioru obrazów o następujących tytułach: *Modlitwa Chrystusa w Ogrójcu*, *Maria i Symeon*, *Pokłon Trzech Króli* oraz *Ukrzyżowanie* pochodzące z 1669 roku. Z tegoż budynku pochodzi zapewne obraz przedstawiający *Koronowanie Cierniem* oraz obecne na wystawie epitafium i płaskorzeź-biona scena Chrystusa wśród dzieci umieszczona zapewne pierwotnie w pobliżu chrzcielnicy³⁷.

Kościół św. Katarzyny i św. Jerzego, dziś już nieistniejący, również w XVI i XVII wieku wyposażano w niezbędne sprzęty, ratując często te istniejące przed płomieniami ognia lub bezpośrednio przed przewidywanym zniszczeniem przez oblegające miasto wojska. Toż kościoła św. Jerzego (mówi się też o świątyni pw. św. Jana Chrzcziciela i św. Jana Ewangelisty) pochodzą najprawdopodobniej obrazy przedstawiające łącznie *Zmartwychwstanie* i *Kazanie Chrystusa na Łodzi* z wisłanym nadbrzeżem w tle z ok. 1677 roku i epitafium kalwińskiego pastora Edwarda Roggenaz 1706 roku. Kiedyś w pierwszym z kościołów znajdowały się typowe sprzęty, meble i częściowo zachowane w toruńskich zbiorach naczynia liturgiczne, organy fundacji Barbary von der Linde oraz 14 dużych, dziś już zaginionych obrazów, portrety księży ewangelickich Zabelerów oraz drewniany strop z obrazami opowiadającymi o historii zbawienia, którą przedstawić mieli toruńscy artyści Tiedemannowie, pomagający także w odnowieniu innych obrazów. Kościół św. Katarzyny, zwany też kościołem Zbawiciela, skromniejszy, wyposażony był w XVI i XVII wieku w ołtarz, ambonę i ławki, których od strony artystycznej i ikonograficznej niestety bliżej nie znamy³⁸.

Ewangelicy Nowego Miasta na nowo musieli urządzać swój kościół, który ulokowany został w tutejszym ratuszu, pełniącym w tym czasie funkcje magazynowe. Ewangelicy wyprowadzili się z kościoła św. Jakuba i po przeprowadzeniu prac adaptacyjnych (podwyższenie



11. Twórca nieznany, Polichromowana kotara, kościół pw. św. Jakuba w Toruniu

sali, wykonanie nowego stropu z dekoracjami kwietnymi zapewne pędzla artystycznej rodziny Tiedemannów, budowa nowego ołtarza z zachowanym do dziś obrazem *Adoracji św. Trójcy*, empory, organów i ławek) zaczęli w 1667 roku spotykać się w kościele św. Trójcy³⁹. W tym samym niemal czasie świątynia pw. św. Jana Chrzcziciela i św. Jana Ewangelisty, jako ośrodek katolickiego życia duchowego, zaczęła na nowo rozkwitać i zyskiwać nowe, coraz okazalsze wyposażenie, podobnie jak przejęty kościół św. Jakuba czy kościół dominikański pw. św. Mikołaja, będący docelowym miejscem fundacji m.in. okolicznej szlachty. Zapewne to ona sfinansowała ustawiony w jego wnętrzu ołtarz św. Rocha, św. Antoniego i św. Stanisława⁴⁰.

Wnętrze świątyni Świętojańskiej zaczęło wypełniać się okazałymi ołtarzami św. Anny Samotrzeć i Anioła Stróża, Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny z 1680 roku, Matki Boskiej Nieustającej Pomocy, Chrystusa Błogosławiącego, prospektem organowym z 1688 roku i okazałymi boazeriami. Kościół Świętojański nadal pozostał miejscem grzebalnym wielu zacnych obywateli, czego świadec-

36 P. Birecki, *Architektura i sztuka luterńska w Toruniu w okresie nowożytnym*, [w:] *Ewangelicy w Toruniu (XVI–XX w.)*. Zbiór studiów, pod red. J. Kłaczek, Toruń 2011, s. 186.

37 Ibidem, s. 185–186.

38 P. Birecki, *Sztuka luterńska...*, op. cit., s. 120–123; K. Mikulski, B. Łyczak, *Dekoracja stropu w kamienicy Jacoba Heinricha Zerneckiego przy ul. Żeglarskiej 16 oraz dzieje toruńskiej rodziny malarzkiej Tiedemanów*, Rocznik Toruński 44, 2018, s. 19–62.

39 P. Birecki, *Z dziejów ratusza i kościoła ewangelickiego na rynku Nowego Miasta Torunia*, [w:] *Nowe Miasto Toruń. 750 lat lokacji*, red. K. Mikulski, P. Oliński, W. Rozynkowski, Toruń 2015, s. 272–298.

40 K. Kluczwajd, J. Tylicki, *Sztuka nowożytna...*, op. cit., s. 274.



12. Johann Christian Bröllmann, Zwierczenie pokrywy puszek na komunikanty, ok. 1723, Strzelno, kościół pw. św. Trójcy (d. PP. Norbertanek)



13. Jacob Weintraub, Stopa kielicha z 1716, klasztor Kanoników Regularnych w Lubrańcu

twem są epitafia Elżbiety Joanny Bąkowskiej czy Konstancji z Denhofów Bąkowskiej⁴¹. Podobnie świątynia pw. św. Jakuba po opuszczeniu jej przez ewangelików potrzebowała nowego wyposażenia. Najpierw trzeba było uporządkować jej wnętrze, przenieść lub usunąć niektóre epitafia, zamalować towarzyszącą jednemu z nich polichromowaną kotarę (il. 11) (taką jaką wykonano dla epitafium Jana von Muckendorfa z kościoła Mariackiego), zaanektować chrzcielnicę czy ławy kolatorskie, których nie zabrali ze sobą ewangelicy. Przy jednym z filarów około 1670 roku stanął ołtarz poświęcony św. Piotrowi, na ścianie zawieszono obraz ze sceną *Opłakiwania* fundacji toruńskich browarników, co okazało się preludium do budowy w kolejnych dziesięcioleciach nowych ołtarzy⁴².

Osadzony w Toruniu w 1596 roku za sprawą biskupa Piotra Tylickiego zakon jezuicki zaczął intensywnie pracować nad powrotem mieszczan do „katolickiej macierzy”. Doświadczając musiał licznych prześladowań ze strony protestantów, skoro zdecydował się pod koniec XVII wieku opowiedzieć o tym za pomocą dekoracji emblematycznej, którą wykonał Jacob Willant na ścianach nowego gmachu kolegium. Dekoracja ta, oparta na wydany w 1640 roku dziele *Imago Primi Saeculi Societatis Iesu* przedstawiała m.in. emblemy z lemmami: *Societas frustrat calumniis infamatur* („Towarzystwo nadaremnie zniesławione oskarżeniami”) czy *Persecutio Societatem ornat* („Prześladowanie zdobi Towarzystwo”)⁴³.

Gmach kolegium dzięki zachowanej ikonografii stanowi dziś dla nas jedno ze źródeł wiedzy o świeckiej, barokowej już architekturze miasta odradzającej się po potopie szwedzkim. Prawdziwym polem do popisu dla artystycznych umiejętności nieznanym nam kamieniarzy i murarzy były fasady kamienic zdobionych teraz splotami wolutowymi, kulami, muszlami, kartuszami, medalionami, kandelabrami, girlandami, rzeźbionymi personifikacjami ustawianymi w zwieńczeniach fasad, w nadłęczach portali czy płonącym w wazach ogniem⁴⁴. Pojawiła się imponująca rzeźba drewniana zdobiąca klatki schodowe sieni,

jak ta w Kamienicy pod Gwiazdą, nowe malatury stropów i ścian (jak pejzaż w kamienicy przy ul. Chełmińskiej 26/28), które na wieki ukryły średniowieczne polichromie.

Ponieważ wyroby złotnicze były szczególnie narażone na wszelkiego rodzaju rabunki, Toruń skutecznie zaspokajał lokalne i ponadlokalne potrzeby w tej dziedzinie oraz pozostał ważnym ośrodkiem złotniczym produkującym naczynia liturgiczne do kościołów obydwu konfesji, choć parafie katolickie potrzebowały ich znacznie więcej niż ewangelickie. W mieście działali tak znakomici złotnicy jak: złotnik Władysław IV i Jana Kazimierza Wazów – Johann Christian Bierpfaff, rodzina von Hausenów, Bröllmannów (il. 12), Jacob Jenny, Jacob Weintraub (il. 13), Jacob Sax (il. 14) czy Stephan Petersen, którzy oferowali na toruńskim rynku talerze, misy, kubki, kufle, wykonywali naczynia dla Dworu Artusa czy miejscowych cechów. Kupowano też luksusowe naczynia w Augsburgu. Złotnicy ci stworzyli też wiele cennych artystycznie i historycznie naczyń, używanych podczas mszy i nabożeństw w kościołach i świątyniach obydwu konfesji. Były to skrzynki na opłatki komuniyjne, dzbany komuniyjne, kielichy i pateny dla miejscowych ewangelików oraz monstrancje, tódky na kadzidło, kielichy, pateny i relikwiarze. Te podziwiać możemy w kościołach Torunia, Lubrańca, Włocławka czy Chełmży⁴⁵.



14. Fragment stopy pucharu z łupiny orzecha kokosowego, 1660-1670, Dwór Artusa, obecnie Muzeum Okręgowe w Toruniu

41 A. Masingiewicz, *Pomniki Bąkowskich w kościele św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu – historia i fundacja*, [w:] *Studia i materiały z dziedzictwa kulturowego Torunia i regionu*, t. 1: *Stare i nowe dziedzictwo Torunia*, Toruń 2013, s. 225-234; B. Łyczak, *Uwagi na temat nastaw...*, op. cit., s. 77-91.

42 K. Kluczajd, J. Tylicki, *Sztuka nowożytna...*, op. cit., s. 278.

43 M. Górka, *Emblematyczna dekoracja fasad Kolegium Jezuitów w Toruniu (1701). Antyprotestancki program według Imago Primi Saeculi Societatis Iesu (1640)*, „Zapiski Historyczne”, 74, 2009, s. 7 i nast.

44 K. Kluczajd, J. Tylicki, *Sztuka nowożytna...*, op. cit., s. 261-265.

45 Szeroko na ten temat: M. Woźniak, *Złotnictwo sakralne Prus Królewskich*, t. 1, Toruń 2012.

Wiek XVII, odmierzany wskazówkami zegarów Lorenza Wolbrechta czy Nicolausa Damma, kończył się wieloma nowymi inwestycjami i wciąż tliła się nadzieja na odrodzenie życia artystycznego miasta, którego poziom zdradzał coraz słabsze wpływy potężnego ciągle Gdańska, zmierzając w stronę miejscowej, nie tak wysoko ocenianej przez badaczy sztuki prowincjonalnej. Wybuchły co jakiś czas w mieście niepotrzebne konflikty religijne, zamknięto w świątyni św. Jana biskupa Kazimierza Jana Opalińskiego, targowano się o kościoły w Rogowie i Grębocinie najeżdżane przez szlachtę, wywalczone budowę wieży dla katedry w Chełmży... Gdyby siedemnastowieczne zatargi konfesyjne były tak silne, jak wydają się nam, gdy poznajemy historię Torunia, wtedy miasto musiałoby upaść. Tak się nie stało, bo zwykłe życie, nie to z kart kronik pisanych przez członków obydwu konfesji, toczyło się zwyczajnym torem. Dopiero wybuch wojny północnej spowodował, że nad Wisłą pojawiły się szwedzkie armaty a ich kule wywołały pożar ratusza, ruinę kilku kamienic oraz dalsze zubożenie miasta zmuszonego kolejny raz płacić kontrybucje w wojnie, która nie była żadnym interesem słabnącej Rzeczypospolitej. Zaczął wzrastać niepokój mieszczan i antagonizmy religijne. To one zakończyły definitywne złoty wiek kultury wczesnonowożytnego Torunia.

PODSUMOWUJĄC

Wiek XVI i XVII był okresem tworzenia się w Toruniu, Gdańsku i Elblągu nowego, niezależnego od Kościoła modelu kultury mieszczańskiej, współtworzonego przez gimnazjalną edukację, nową literaturę naukową i teologiczną, świecką ikonografię opartą o dzieła antyczne i humanistyczne, obrazy dydaktyczne, galerię sławnych mężów w gimnazjum toruńskim oraz przez portrety mieszczan, wieszane w coraz bardziej bogato malarsko i rzeźbiarsko dekorowanych kamienicach. W średniowieczu kościelne *sacrum*, jak pokazują nam przykłady zachowanych w toruńskich domach mieszkalnych polichromii religijnych, dominowało nad mieszczańskim *profanum*, teraz wczesnonowożytne *profanum* zaczęło dominować nad dawnym *sacrum*. Świeccy, także w ramach autoprezentacji, na równi z duchownymi zaczęli mówić o zbawieniu.

Kultura katolicka przez XVI i XVII wiek zamknięta wyłącznie w przestrzeni *sacrum*, wprawdzie bezpowrotnie utraciła swój dawny monopol na kształtowanie serc i umysłów mieszkańców Torunia, ale i tak stworzyła w Toruniu wiele ważnych dzieł sztuki. Kultura mieszczańska Torunia wczesnonowożytnego związana z nowymi ideami napływającymi do miasta wraz z wymianą jego dawnych elit władzy, zmianami religijnymi dającymi kontrolę władzy świeckiej nad życiem religijnym zdominowała wiek XVI i XVII. Silny kontakt z podobnie kształtowanymi środowiskami Gdańska i Elbląga sprawił, że okres, jaki upłynął pomiędzy drugą połową XVI a pierwszą połową XVII wieku nazywać można śmiało „złotym wiekiem Torunia”. Dopiero nieszczęście potopu i kolejnej wojny północnej sprawiły, że sztuka Torunia stawała się w drugiej połowie siedemnastego stulecia coraz bardziej prowincjonalna. Stosując faktury muzyczne do opisu interesującej nas tu epoki, wiek XVI i początek wieku XVII można uznać za okres triumfu polifonii panującej w lokalnym środowisku artystycznym, a wiek XVII w jego dalszym biegu za coraz silniejsze, charakterystyczne dla baroku muzycznych tonów skonstrastowanie.



Wystąpienie Marcina Lutra (1517), które spowodowało rozłam w Kościele zachodnim, zaważyło także na rozwoju sztuk przedstawieniowych, w tym malarstwa, zwłaszcza na obszarach północno-europejskich, na których reformacja najbardziej się rozpowszechniła¹. Dotyczy to także leżącego na pograniczu religii i kultur Torunia: od czasu podziału rywalizowały w nim o wpływy żywy katolicy i protestanci, które w zasadzie można utożsamiać z narodowościami polską i niemiecką. Wzajemne wpływy, ale i spory, czasem przeradzające się w gwałtowne starcia, oddziałujące również na produkcję artystyczną, nasiliły się zwłaszcza od czasu reformy trydenckiej kościoła rzymskiego, w Rzeczypospolitej i Prusach Królewskich wdrażanej od końca XVI stulecia². Dotykające miasta konflikty zbrojne, także mające po części charakter konfesyjny, wyznaczyły w okresie nowożytnym wraz z lokalnymi wydarzeniami społeczno-religijnymi o doniosłym znaczeniu cezurę w dziejach kultury ośrodka; mowa tu zwłaszcza o drugiej wojnie szwedzkiej (1655–1660) oraz o tumulcie toruńskim (1724). Siłą rzeczy wydarzenia te miały także wpływ na tworzone na miejscu malarstwo³. Można uznać, że koniec okresu nowożytnego w dziejach ośrodka wyznacza rok 1793, gdy został on wcielony do państwa pruskiego w ramach II rozbioru Rzeczypospolitej⁴.

Dzieła malarskie w mieście tworzone były zarówno dla dominującego protestanckiego mieszczaństwa – zgodnie z potrzebami wyznania, były to przede wszystkim epitafia i portrety oraz pejzażowa i ornamentalna dekoracja kamienic⁵, jak i środowisk katolickich. Ten ostatni, znacznie bogatszy i zróżnicowany nurt służył przede wszystkim dekoracji sprzętów kościelnych i fundowany był w większości przez środowiska pozamiejskie – okoliczną szlachtę oraz biskupów, zakony i pozostały kler. Taka sytuacja istniała nawet po tumulcie, którego skutkiem stało się wymuszenie przez władze centralne lepszej pozycji

dla mieszczan-katolików⁶. Twórcami dzieł dla obu środowisk Torunia pozostawali jednak przez całą epokę przede wszystkim protestanci. Należy wszakże ostrożnie odnosić wykonywanie tutejszych anonimowych dzieł do pracowni miejscowych, jako że – szczególnie we wcześniejszym okresie – w ośrodku funkcjonowało, jak się wydaje, wiele importów, zwłaszcza z dominującego na tym terenie gdańskiego centrum⁷. Nazwiska malarzy toruńskich w dokumentach pojawiają się częściej poczynając od założenia ich organizacji cechowej w roku 1621, jako ostatniej w wielkich miastach pruskich – po Elblągu (1600) i Gdańsku (1612)⁸. Nawet to nie gwarantuje wszakże identyfikacji ich dzieł: pomimo zachowania się listy zawierającej spis ponad pięćdziesięciu mistrzów od założenia cechu po koniec XVIII wieku⁹, trudno ich osoby dopasować do prac malarskich istniejących w mieście i okolicy, bowiem nie były one zwykle sygnowane. Można jeszcze wspomnieć, że nowa organizacja malarzy miała raczej konserwatywny charakter: mimo rewolucyjnych zmian w tej dziedzinie twórczości w całej Europie, tutejsze przepisy cechowe niewiele odbiegają od podobnych statutów z okresu średniowiecza¹⁰.

Nadejście reformacji poprzedzało w Toruniu dość wyraźne zmniejszenie produkcji artystycznej i spadek jej jakości w drugiej połowie XV stulecia¹¹. Z kolei nieufność reformatora z Wittenbergi względem przedstawień obrazowych i niepokoje związane ze spowodowanym przezeń przewrotem duchowym zahamowały w zamożnym nadwiślańskim porcie – analogicznie jak na terenie wielu miast w Rzeczypospolitej – rozwój działalności artystycznej na wiele dekad, choć największe tryumfy nowej religii miały tu miejsce dopiero w latach 1548–1558¹². Zwycięstwo protestantyzmu w Toruniu ograniczało przez

* Tekst oparty jest, z niewielkimi zmianami i uzupełnieniami, na napisanych przez jego autora, dotyczących malarstwa fragmentach artykułu: K. Kluczwajd, J. Tylicki, *Sztuka nowożytna*, [w:] A. Błażejewska, K. Kluczwajd [i in.], *Dzieje sztuki Torunia*, Toruń 2009, s. 187–364. Został on dodatkowo także zaopatrzone w niezbędne przypisy.

1. Może najlepszym ciągle opracowaniem na ten temat, zaopatrzonym w wielką ilość ilustracji, jest katalog wystawy: *Luther und die Folgen für die Kunst*, hrsg. v. W. Hofmann, Hamburger Kunsthalle, 11. November 1983 – 8. Januar 1984, München 1983.
2. S. Kościelak, *Dzieje wyznaniowe Prus Królewskich w XVI–XVIII wieku*, [w:] *Prusy Królewskie. Społeczeństwo, kultura, gospodarka 1454–1772*, pod red. E. Kizika, Gdańsk 2012, s. 204–263; S. Salmonowicz, *Dzieje wyznań i życia religijnego*, [w:] *Historia Torunia*, pod red. M. Biskupa, t. II, cz. III, *Między barokiem i oświeceniem (1660–1793)*, opr. J. Dygdała [i in.], Toruń 1996, s. 395–418; zob. też: S. Kościelak, *Katolicy w protestanckim Gdańsku od drugiej połowy XVI do końca XVIII wieku*, Gdańsk 2012 oraz K. Cieślak, *Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą. Sztuka Gdańska jako miasta podzielonego wyznaniowo*, Wrocław 2000.
3. *Historia Torunia*, t. II, cz. III, rozdz. IV–VIII, s. 96–298 [J. Dygdała] i rozdz. IX, s. 299–371 [S. Salmonowicz].
4. J. Dygdała, *Toruń w okresie reform Rzeczypospolitej i zagrożenia pruskiego (1764–1793)*, [w:] *Historia Torunia*, t. II, cz. III, s. 247–298, zwł. s. 294–297.
5. Dla Śląska skonstruowała ten fakt: B. Steinborn, *Schlesische Malerei 1520–1650*. I. Teil, „Studia Muzealne”, 1992[1993], z. 16, s. 11–41, zwł. s. 13–16; podobna konstatacja w odniesieniu do Torunia: J. Tylicki, *Sztuka Prus Królewskich. Malarstwo i rysunek*, [w:] *Prusy Królewskie...*, op. cit., s. 309–370, zwł. s. 332.

6. J. Dygdała, *W cieniu głębokich konfliktów wyznaniowych (1719–1732)*, [w:] *Historia Torunia*, t. II, cz. III, s. 175–205, zwł. s. 198–205.
7. J. Tylicki, *Sztuka Prus...*, op. cit., s. 332–335.
8. Ibidem, s. 314–315, 332, 347.
9. G. Chmarzyński, *Sztuka w Toruniu. Zarys dziejów*, [w:] *Dzieje Torunia. Praca zbiorowa z okazji 700-lecia miasta*, pod red. K. Tymienieckiego, Toruń 1933, s. 469–544, tu s. 540. Autor, pisząc w odniesieniu do tego spisu o latach 1621–ok. 1800, ma zapewne na myśli dokumenty cechowe, których jednak nie cytuję. Siedemnastu malarzy można odnaleźć w spisach obywateli miejskich: listy takie z lat 1627–1703, znane tylko z odpisów, opublikował: A. Semrau, *Die Bürgerlisten der Stadt Thorn aus dem 17. Jahrhundert*, I, *Die einheimischen Bürger*, „Mitteilungen des Copernicus-Vereins für Wissenschaft und Kunst zu Thorn”, 27. Heft, 1919, s. 66–82; II, *Die ausländischen Bürger*, ibidem, 28. Heft, 1920, s. 40–70. Z kolei S. Herbst, *Toruńskie cechy rzemieślnicze. Zarys przeszłości*, Toruń 1933, s. 196, pisze o 49 mistrzach malarskich notowanych łącznie w Toruniu w różnych latach w okresie 1621–1771, których osoby mogą się jednak powtarzać. Oprócz mistrzów, profesję swą mogli oczywiście uprawiać i czeladnicy.
10. Rola cechowa wydaje się wzorowana na nieco wcześniejszej gdańskiej, w której nieśmiało jedynie zaznaczyły się wpływy akademickich założeń szkolenia artystycznego: zrezygnowano tam np. z definiowania tematu sztuki mistrzowskiej – J. Tylicki, *Sztuka Prus...*, op. cit., s. 332 i 314–315.
11. A. Błażejewska, E. Pilecka, *Sztuka średniowieczna*, [w:] A. Błażejewska, K. Kluczwajd, *Dzieje sztuki...*, op. cit., s. 15–185, zwł. s. 179–180.
12. K. Maliszewski, *Stosunki religijne w Toruniu w latach 1548–1660*, [w:] *Historia Torunia*, pod red. M. Biskupa, t. II, cz. II, *W czasach renesansu, reformacji i wczesnego baroku (1548–1660)*, opr. S. Cackowski [i in.], Toruń 1994, zwł. s. 257–261; zob. też przyp. 1.

cały XVI wiek wykonywanie dzieł malarskich; dopiero od ostatniej ćwierci wieku, a zwłaszcza od końca stulecia ta dziedzina twórczości artystycznej staje się w miarę pokaźna ilościowo, charakteryzując się jednak brakiem osobowości artystycznych na skalę niedalekiego Gdańska.

Do najstarszych zachowanych zabytków malarstwa nowożytnego w Toruniu należą obrazy epitafijne z kościoła pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty i kościoła Mariackiego, a także portrety patrycjusz w Sali Mieszczańskiej Ratusza (Muzeum Okręgowe w Toruniu). W różnicowanych jakościowo malowidłach z parafialnych epitafiów Anny Pirnesius (*Św. Hieronim*, po 1576) (il. 1, s. 43), Sebastiana Trosta (*Ukrzyżowanie z tłumem*, po 1578) (il. 2), Mikołaja Kopernika (*Portret zmarłego*, ok. 1580) i Christopa Floriana (*Wniebowzięcie Eliasza*, po 1587) (il. 3), a także z epitafium rodziny von der Linde w kościele Mariackim (*Sąd Ostateczny*, po 1584) inspiracje ikonograficzne i formalne wywodzą się, typowo dla niemieckiego kręgu kulturowego tego czasu, ze sztuki Dürera i Cranachów¹³; jedynie w *Ukrzyżowaniu* i *Sądzie* sięgnięto do niderlandzkich rycin (według Adriaena Collaerta)¹⁴, co również niezwykłe. Malowidła w tych pomnikach nagrobnych mogły jednak zostać – podobnie jak one same – wykonane w Gdańsku. Jednym z nielicznych znanych z imienia malarzy toruńskich omawianego czasu był niejaki Johann, który wykonać miał w roku 1584 dekorację ambony w nieistniejącym już kościele pw. św. Jerzego na Przedmieściu Chełmińskim¹⁵.

Kilka portretów, pochodzących jeszcze z XVI wieku, znajduje się w kolekcji muzealnej, skompletowanej z kilku źródeł – z dawnego wyposażenia Ratusza Staromiejskiego, zbioru tutejszego Gimnazjum Akademickiego oraz z prywatnych zasobów rodzinnych w mieście¹⁶. Niestety, nie zachował się najstarszy, związany z Toruniem nowożytny wizerunek biskupa warmińskiego Tidemanna Giese z około 1550 roku, przypisywany Hansowi Heffnerowi z Królewca, uczniowi Albrechta Dürera¹⁷. Trudno stwierdzić, czy ten nieznan z dzieł mistrz rzeczywiście namalował obraz, którego klasa była jednak – sądząc po ilustracjach – dość wysoka, a genezy szukać należało istotnie w kręgu dürerowskim. Ze zbliżonego czasu i warsztatu pochodzi bardzo znany portret Kopernika, obecnie najwcześniejszy w zbiorze toruńskim¹⁸ (il. 33, s. 237).

Dziełami w bardziej prawdopodobny sposób związanymi z miejscowym wykonawstwem są jednak podobizny Simona Scholtza (Neissera) i Kaspara Koie (il. 24, s. 124), oba pochodzące z roku 1572 i przypuszczalnie namalowane tą samą ręką. Wykazują one z kolei wpływ manier Cranachów, przeważający w niemieckich środowiskach malarskich do około 1580 roku¹⁹. Bardziej nowoczesne są portrety Heinricha Strobanda Starszego i Johanna Strobanda, oba z roku 1582 oraz Martina Mochingera (1590) (il. 36, s. 240), zdradzające pewne obeznanie z ówczesnym malarstwem niderlandzkim²⁰. Ten ostatni wizerunek wiązany był – nie bez pewnej racji – z urodzonym w Toruniu, lecz działającym od 1585 roku w Gdańsku Fabianem Neisserem (1559–1605)²¹, najbardziej znanym jako autor epitafium dla swej rodziny w toruńskim kościele Mariackim.

Wymieniony nagrobek, najlepszej klasy spośród dotychczasowych zachowane dzieło w mieście, zawiera dwa malowidła, wykonane – jak świadczy inskrypcja na nim – w roku 1594, przedstawiające *Chrzest Chrystusa w Jordanie* (il. 4) oraz członków rodziny klęczących we wnętrzu świątyni²² (il. 5). Pierwsze z nich, zawierające w tle najstarszą obecnie znaną panoramę Torunia, nie jest pozbawione elementów archaizujących, lecz w widoczny sposób nawiązuje też do najnowszych, italianizujących prądów w malarstwie niderlandzkim, przy czym fizjonomie niektórych postaci wskazują zwłaszcza na czerpanie z dorobku manierizmu antwerpskiego. Niewątpliwie jest też odzwierciedlenie w poszczególnych detalach niderlandzkich rycin, ogólny zaś wyraz formalny przypomina nieco malarstwo najznakomitszego ówczesnego malarza gdańskiego – Antona Möllera Starszego²³. Z kolei przedstawienie architektoniczne na drugim z dzieł jest oczywistym i bardzo wczesnym zapożyczeniem z fantastycznych wedut wędrownego fortyfikatora i malarza Hansa Vredemana de Vries, w tym czasie właśnie tworzącego na zaproszenie Rady Miejskiej w Gdańsku²⁴. Nieco podobny, choć bardziej kameralny, zbiorowy portret we wnętrzu świątynnym umieszczony został w epitafium Mochingerów, także w kościele pw. Najświętszej Marii Panny. Nagrobek wykonany został po 1590 roku, zaś jako autora malowideł w nim podaje się również Fabiana Neissera lub jego pracownię. Ta ostatnia opinia oparta została na spostrzeżeniu, iż choć sposób malowania obrazów w obu epitafiach nieco się różni, portrety upamiętnionych są ze sobą wyraźnie spokrewnione koncepcyjnie i reprezentują porównywalnie wysoki poziom. Ten fakt oraz aktualne niderlandzkie wpływy w malowidłach z pomnika Mochingerów

13 *Św. Hieronim* wydaje się naśladować jedną z licznych kopii malowidła Joosa van Cleve, sporządzonego w Antwerpii według oryginału Dürera (1521), obecnie w Lizbonie; por. obraz sprzedany w 2016 roku w Uppsali: https://www.uppsalaauktion.se/en/auctions/?auction_name=20160614&catalog_nr=1 [15.07.2021]. *Wniebowzięcie* naśladowuje po części anonimową ilustrację biblijną, przypuszczalnie niemiecką, z trzeciej ćwierci XVI wieku: <https://www.alamy.com/stock-photo-the-prophet-elijah-is-taken-up-to-heaven-in-a-chariot-of-fire-leaving-105320659.html> [28.07.2021]. Przemocny wpływ wspomnianych mistrzów, zwłaszcza Cranacha, na niemieckie malarstwo epitafijne podkreśla w odniesieniu do Śląska: B. Steinborn, *Schlesische Malerei...*, op. cit., s. 19–23. Dzieła omawiali już kolejno: J. Domański, L. Krantz-Domańska [i in.], *Bazylika katedralna świętych Janów w Toruniu*, pod red. M. Biskupa, Toruń 2001, s. 163–165, 172–173, 165–169, 171–172, il. 84, 87, 85, 86; J. Domański, J. Jarzewicz, *Kościół Najświętszej Marii Panny w Toruniu*, Toruń 1998, s. 131–134.

14 Obraz *Ukrzyżowanie* wykorzystuje rycinę *Chrystus na krzyżu pomiędzy tórami* z serii *Vita, Passio et Resurrectio Jesu Christi* autorstwa Adriaena Collaerta według Martina de Vos (po 1577): http://pauart.pl/app/artwork?id=BGR_001711 [28.07.2021]. Malowidło *Sąd* jest stworzoną kompozycją Adriaena Collaerta według Jana van der Straeta (Stradanusa) z około 1580 roku: *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700, The Collaert Dynasty*, vol. II: *New Testament (continued), New Testament (miscellaneous), Miscellaneous Old and New Testament*, ed. M. Leesberg, A. Balis, Oudekerk aan den IJssel 2005, s. 190, il. s. 189, nr kat. 397. Zob. też: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1982-305> [15.07.2021].

15 G. Chmarzyński, *Sztuka w Toruniu...*, op. cit., s. 536.

16 Informacje na ten temat zebrali: M. Gąsiorowska, *Toruński portret mieszczański 1500–1850. Katalog*, Muzeum w Toruniu, Toruń 1955.

17 Ibidem, s. 18 i 105 nr II, tabl. III. Do 1939 roku wizerunek przechowywany był w Państwowym Gimnazjum Męskim im. M. Kopernika w Toruniu.

18 Ibidem, s. 17–18 i 33–41 nr I, tabl. II. Do 1939 roku wizerunek przechowywany był, podobnie jak uprzednio wzmiankowany, w Państwowym Gimnazjum Męskim im. M. Kopernika w Toruniu, dokąd trafił z miejscowego Gimnazjum Akademickiego. Z uwagi na osobę przedstawionego, obraz posiada obszerną literaturę, cytowaną w tej publikacji. Z nowszych, obszerniejszych prac

przykładowo wymienić można: J. Flik, *Portret Mikołaja Kopernika z Muzeum Okręgowego w Toruniu: studium warsztatu malarskiego*, Toruń 1990.

19 Zob. przyp. 13. Portret Scholtza: M. Gąsiorowska, *Toruński portret...*, op. cit., s. 19–20 i 41–44 nr 2, tabl. IV; wizerunek Koiego: ibidem, s. 19–20 i 44–46 nr 3, tabl. V.

20 Ibidem, s. 20–21 i 46–52 oraz 55–58 nr 4–5 i 7, tabl. VI, okładka oraz VIII.

21 Ibidem, s. 54–55; zob. także J. Kruszelnicka, *Fabian (1559–1605) i Maciej (1564–1588) Neisserowie malarz i snycerz*, [w:] *Artyści w dawnym Toruniu*, pod red. J. Poklewskiego, Warszawa–Poznań–Toruń 1985, s. 36–43.

22 Ibidem; również: eadem, *Portret na Ziemi Chełmińskiej*, cz. I, Toruń 1982, s. 15–23, passim i cz. II, Toruń 1983, s. 15–17, nr i il. 2 oraz J. Domański, J. Jarzewicz, *Kościół Najświętszej Marii...*, op. cit., s. 136–140.

23 Przykładowo, figura Chrystusa w malowidle wydaje się wzorować na postaci Chrystusa Zmarłychwstającego w akwaforcie przypisywanej Dirckowi Volckertszoonowi Coornhertowi według kompozycji Maartena van Heemskerck (1548): <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-7339> [30.07.2021]. Z kolei inne postacie przywodzą na myśl w swych zwrotach figury pojawiające się u takich manierystycznych grafików, jak Jacob Matham lub Jan Muller. Na temat Möllera istnieje wieloletnia już monografia: W. Gysling, *Anton Möller und seine Schule. Ein Beitrag zur Geschichte der niederdeutschen Renaissance-malerei*, Strassburg 1917; zob. jednak także: J. Tylicki, *Möller (Moller) Anton, d. Ä., [w:] De Gruyter Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 90, Ming Cao–Morrillo, Berlin–Boston 2016, s. 132–133.

24 J. Domański, J. Jarzewicz, *Kościół Najświętszej Marii...*, op. cit., s. 138. Najnowsze kompendium wiedzy na temat tego artysty stanowi katalog wystawy: *Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden*, hrsg. v. H. Borggreffe [u.a.], Weserrenaissance-Museum Schloß Brake, Lemgo, 26. Mai – 25. August 2002 – Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 15. September – 8. Dezember 2002.





2. *Ukrzyżowanie z tłumem*, po 1578, Toruń, epitafium Sebastiana Trosta

wskazują na gdańskie raczej ich pochodzenie, niezależnie od tego, czy rzeczywiście powstały w warsztacie Neissera. Obraz umieszczony wyżej w omawianym epitafium, przedstawiający *Wskrzeszenie Łazarza* (il. 6), jest bezpośrednim refleksem późnego manieryzmu niderlandzkiego i prawdopodobnie zawiera cytaty z aktualnych rycin powstających w tym kręgu²⁵.

Rok 1596, pamiętny wprowadzeniem do miasta zakonu jezuitów i fundacją jego stałego tutaj konwentu, zapoczątkował aktywną działalność kontrreformacji na terenie Torunia, w tym w dziedzinie sztuki. Oprócz rozwoju fundacji katolickich, stanowiło to dla mieszczan wyzwanie ideologiczne. Stała obecność środowisk katolickich w mieście oddziaływała niewątpliwie pozytywnie na wzrost tutejszej produkcji artystycznej; o rodzącej się sile przyciągania ośrodka zaś świadczą m.in. pojawiające się w Toruniu indywidualności malarskie. Na rozwój ten nie wpłynęły zasadniczo wydarzenia wojny szwedzkiej 1626–1629; kres położyło mu dopiero zajęcie miasta przez Szwedów w 1655 roku²⁶.



3. *Wniebowzięcie Eliasza*, po 1587, Toruń, epitafium Christopha Floriana

Także i bezpośrednio po 1600 roku mnożą się przykłady na importowanie do Torunia malarstwa gdańskiego. Nie licząc wczesnego sprowadzenia do miasta, dzięki koneksjom rodzinnym, całopostaciowego wizerunku patrycjusza gdańskiego Petera Behma (1601, Muzeum Okręgowe w Toruniu)²⁷, najbardziej jaskrawym tego przykładem jest zatrudnienie wybitnego artysty Antona Möllera Starszego do wykonania dekoracji stropu Sali Rady (1602–1603) w toruńskim Ratuszu Starego Miasta, w ramach jego przebudowy. Wykonane przezeń malowidła uległy wprawdzie, niestety, spaleni wraz z całą budowlą podczas szwedzkiego oblężenia w 1703 roku, ale treść ich znana jest dokładnie z zachowanej szczegółowej instrukcji, udzielonej artyście przez burmistrza Heinricha Strobanda Starszego, autora programu ikonograficznego. Świadczące o erudycji zleceńodawcy, zgodne z gustami epoki, skomplikowane przesłanie zespołu malarskiego odnosiło się – jak zwykle w wypadku podobnych realizacji – do koncepcji sprawowania dobrych rządów, opartych o transcendentny ład. Wiadomo, że liczne emblematyczne elementy malowideł oparte były w dużej mierze o szesnastowieczny podręcznik autorstwa Claudia Paradina, *Symbola Heroica*; szczególnie zaś ciekawa jest informacja o przemieszczaniu w przedstawieniach elementów symbolicznych z aktualizowanymi i lokalnymi (np. widoki toruńskich budowli), co zresztą typowe jest dla dorobku Möllera²⁸. Imponujący kompleks obrazów wzorowany był zapewne po części na analogicznych malowidłach Hansa Vredemana de Vries w Sali Czerwonej Ratusza Głównego Miasta w Gdańsku, ale przypominać musiał też i obecnie tam istniejący wystrój autorstwa Isaaca van den Blocke. Niewykluczone, że to realizacja toruńska przyczyniła się do decyzji gdańszczan o zastąpieniu vredemanowskiego

25 J. Puciata-Pawłowska, *Z dziejów stosunków artystycznych Torunia i Gdańska w XVI i XVII wieku*, „Teka Komisji Historii Sztuki”, 1, 1959, s. 216–238, tu s. 216–218; J. Kruszelnicka, *Portret...*, op. cit., cz. I, s. 15–19, cz. II, s. 17–18, nr i il. 3; J. Domański, J. Jarzewicz, *Kościół Najświętszej Marii...*, op. cit., s. 140–143.

26 Tło kulturowe takiego rozwoju wydarzeń kreśli: S. Salmonowicz, *Kultura umysłowa Torunia*, [w:] *Historia Torunia*, t. II, cz. II, s. 169–256, zwł. s. 203 i n.

27 M. Gąsiorowska, *Toruński portret...*, op. cit., s. 21–22 i 58–60 nr 8, tabl. IX.

28 J. Puciata-Pawłowska, *Program ikonograficzny zaginionego stropu Antoniego Möllera w ratuszu toruńskim*, „Zapiski Historyczne. Kwartalnik poświęcony historii Pomorza”, 24, 1958–1959, z. 4, s. 67–86; K. Kolendo-Korczak, *Praecepta politica w toruńskim ratuszu. Niezachowany cykl malowideł z Sali Rady z 1603 roku i jego europejski kontekst*, Warszawa 2014.



4. Fabian Neisser, *Chrystus w Jordanii*, 1594, Toruń, kościół Wniebowzięcia NMP, epitafium Neisserów

zespołu – po niewielu latach jego istnienia – nowym, bardziej erudycyjnym stropem zleconym Isaacowi van den Blocke, również emblematycznym w charakterze²⁹.

Pobyty Möllera w Toruniu miał przynieść jeszcze jeden owoc: na malowidło tablicowym *Sąd Ostateczny* z kościoła pw. św. Jakuba (il. 32, s. 192) odkryto jakoby podczas restauracji w roku 1938 resztki sygnatury malarza wraz z datą 1603³⁰. Choć nie udało się tego potwierdzić, obraz ten, wzorowany na znanej rycinie Jana Sadelera według Christopha Schwartza z około 1590³¹ roku wykazuje jednak niewątpliwie sposób malowania figur inspirowany przez gdańskiego mistrza, choć niestosowany przez niego samego. Dominacja Gdańska i Möllera w malarstwie toruńskim początku stulecia mogła spowodować również efekt w postaci powstania na miejscu obrazów inspirowanych formami tamtejszej twórczości, wykonanych jednak bardziej archaicznie i wykazujących, przez rozbudowane stosowanie abstrakcyjnych, złożonych elementów (promienie), silne reminiscencje średniowieczne. Chodzi np. o tego samego zapewne co *Sąd* autorstwa *Adorację Baranka Apokaliptycznego* (ok. 1620) (il. 63, s. 213) z ołtarza głównego nieistniejącego dziś toruńskiego kościoła ewangelickiego Nowego Miasta pw. Trójcy Św., obecnie w kościele ewangelicko-augsburskim pw. św. Szczepana w Toruniu. To stosunkowo wysokiej klasy malowidło mogło jednak także powstać w Gdańsku, na pewno zaś oparte zostało na niderlandzkim wzorze graficznym (miedzioryt Jana Sadelera według Joosa van Winge z 1588)³². Podobne cechy wykazują: innej już ręki *Zesłanie Ducha Świętego* w kościele pw. św. Jakuba (ok. 1604) (il. 33, s. 193), malowidło pochodzące prawdopodobnie ze zburzonego w połowie tego stulecia kościoła pw. Ducha Św. w Toruniu, należącego do benedyktynek³³, oraz wykonane przez tego samego mistrza obrazy z dawnego ołtarza

5. Fabian Neisser, *Portret zbiorowy rodziny Neisser w fantastycznym wnętrzu*, 1594, Toruń, kościół Wniebowzięcia NMP, epitafium Neisserów





6. Fabian Neisser z warsztatem [?], *Wskrzeszenie Łazarza*, po 1590, Toruń, kościół Wniebowzięcia NMP, epitafium Mochingerów

szafiastego w kościele parafialnym w Przecznie (ok. 1612) – *Ukrzyżowanie* w ołtarzu głównym, oparte na rycinie Aegidiusa Sadelera według Hansa von Aachen (il. 7) i *Nawiedzenie* na dawnym skrzydłach, obecnie przechowywanych osobno³⁴.

Także malowidła w Sali Sądowej Ratusza w Toruniu zdradzają wpływy gdańskie: *Sąd nad Zuzanną* z początku XVII wieku powieła twarde formy möllerowskie (il. 23, s. 123), zaś w innego autorstwa *Rozprawie w Sali Sądowej w ratuszu toruńskim*, powstałej może bliżej 1620 roku³⁵ (il. 22, s. 122), dźwięczą echa wspomnianych wyżej malowideł Isaaca van den Blocke z Sali Czerwonej gdańskiego Ratusza Głównomiejskiego i umieszczonych tamże na ścianach dzieł Hansa Vrede-

mana de Vries. Spośród dzieł z tego samego czasu wspomnieć jeszcze można o dość interesującym obrazie *Ostatnia Wieczerza* (ok. 1620) w predelli ołtarza Zaśnięcia Marii w kościele pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty³⁶. Więcej ówczesnych malowideł o przypuszczalnie toruńskim pochodzeniu odnaleźć można ponownie na terenie ziemi chełmińskiej – znajdują się one choćby w należących niegdyś do Rady Miasta Torunia świątyniach protestanckich w Rogowie (*Ukrzyżowanie* w retabulum (il. 9) i *Adoracja Dzieciątka* w górnej kondygnacji ołtarza głównego, prawdopodobnie 1616)³⁷ oraz w Górsku (dekacja malarska ambony, 1608)³⁸. Niewykluczone, że toruńskiej roboty jest także niezły obraz *Św. Barbara i św. Katarzyna* z pejzażem w tle, znajdujący się dawniej w ołtarzu głównym kościoła pw. św. Mikołaja w Chełmży (1613, obecnie w Muzeum Okręgowym w Toruniu)³⁹ (il. 1, s. 246). Wszystkie te malowidła charakteryzują się w większości przeciętnym poziomem wykonania i niewątpliwym posiłkowaniem się rycinami niderlandzkimi. Jak widać, niewiele powiedzieć można na temat twórczości malarskiej samych torunian w okresie przed założeniem

29 Na temat tego zespołu zob.: E. Iwanoyko, *Apoteoza Gdańska. Program ideowy malowideł stropu Wielkiej Sali Rady w gdańskim Ratuszu Głównego Miasta*, Gdańsk 1976.

30 Wzmiankę na ten temat w lokalnej prasie codziennej z 1938 roku przypomnieli: A. Mosingiewicz, Antoni Möller (ok. 1563–1611) malarz, [w:] *Artyści w dawnym Toruniu...*, op. cit., s. 44–52, tu s. 50–51 i il. 15. Zob. też: L. Krantz-Domaśłowska, J. Domaśłowski, *Kościół świętego Jakuba w Toruniu*, Toruń 2001, s. 97–99, il. 42.

31 Zob. np.: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/985859> [31.07.2021].

32 Wyczerpującej analizy obrazu i jego dziejów, wraz z reprodukcją pierwotnego graficznego, dostarczył: J. Domaśłowski, *Kościół św. Szczepana w Toruniu 1904–2004*, Toruń 2004, s. 30–39, il. 25–26.

33 L. Krantz-Domaśłowska, J. Domaśłowski, *Kościół świętego Jakuba...*, op. cit., s. 99.

34 J. Tylicki, *Malowidło Ukrzyżowanie z ołtarza głównego*, [w:] *Kościół Podwyższenia Krzyża Świętego w Przecznie. Wystrój i wyposażenie*, pod red. K. Sulkowskiej-Tuszyńskiej i ks. W. Dokurno, Przeczno 2019, s. 77–90.

35 J. Puciata-Pawłowska, *Z dziejów...*, op. cit., s. 207–208, 210, 211, il. 10 i 12 s. 163 i 167; K. Kolendo-Korczak, *Pracepta politica...*, op. cit., s. 28, 255, il. 176 i 178 s. 255–256.

36 J. Domaśłowski, L. Krantz-Domaśłowska [i in.], *Bazylika katedralna...*, op. cit., s. 176–177, il. 91.

37 *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. XI, Województwo bydgoskie, pod red. T. Chrzanowskiego i M. Korneckiego, z. 16, T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Powiat toruński*, Warszawa 1972, s. 62, il. 108, 109.

38 Ibidem, s. 33, il. 111, 112.

39 J. Tylicki, *Malowidła...*, op. cit., s. 182, il. 4.



7. Ukrzyżowanie, ok. 1612, Przeczno, kościół parafialny, ołtarz główny

cechu (1621). Oprócz wymienionego poprzednio malarza Johanna (1584), znane z tego czasu nazwiska ograniczają się do odnotowanego archiwalnie (1599) Hieronymusa Heinke⁴⁰ oraz Stephana Schreiber, adresata dedykacji na rysunku autorstwa wrocławskiego mistrza Petera Schmid w zbiorach Cabinet des Dessins paryskiego Luwru (ok. 1615–20)⁴¹. Niestety, nie sposób powiązać ich z zachowanymi w mieście i okolicach ówczesnymi pracami, dotąd całkowicie anonimowymi.

Całkowicie nowy rozdział malarstwa toruńskiego, a do pewnego stopnia także całych Prus Królewskich i Polski, rozpoczyna się wraz z przybyciem tutaj z Wrocławia Bartłomieja Strobla Młodszego (1591–po 1647), malarza mogącego się już wylegitymować tytułem serwitora dwóch cesarzy niemieckich i biskupa wrocławskiego, a wkrótce (od 1639) – także króla Władysława IV⁴². Zadomowiony w intelektualnych kręgach Śląska i zaprzyjaźniony ze słynnym wtedy poetą Martinem Opitzem, musiał – podobnie jak i ten ostatni – opuścić swą ojczyznę z uwagi na działania wojny trzydziestoletniej i grożącą zarazę. Niezwiązany z żadną organizacją cechową mistrz udał się początkowo do Gdańska (1634), przemierzając się też swobodnie na terenie Prus, a być może i poza nimi. W mieście nad Wisłą artysta osiadł na dłużej

40 G. Chmarzyński, *Sztuka w Toruniu...*, op. cit., s. 536.

41 J. Tylicki, *Spranger, Strobil i Schmid: przyczynek do wpływu niderlandyzmu praskiego na Śląsk*, [w:] *Niderlandyzm w sztuce polskiej, Materiały Ogólnopolskiej Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Toruń, 3–5 grudnia 1992*, Warszawa 1995, s. 263–278, tu s. 277, il. 7 s. 276.

42 Najnowsza monografia: J. Tylicki, *Bartłomiej Strobil – malarz epoki wojny trzydziestoletniej*, t. I–II, Toruń 2000; uzupełnienia i aktualna literatura: idem, *Strobil (Strobell), Bartholomäus, d.J.*, [w:] *De Gruyter Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 106, Steenroet-Stundl, Berlin-Boston 2020, s. 444–445.



8. Ukrzyżowanie, ok. 1616, Rogowo, kościół parafialny, ołtarz główny

dopiero – jak się wydaje – w 1639 roku, po śmierci Opitza i po otrzymaniu od króla listu serwitorialnego. W Toruniu nie było dlań poważniejszej konkurencji, zaś przylegające do miasta tereny czysto katolickie dawały możliwość pozyskiwania dochodowych zleceń. „Sławny malarz toruński”, jak określony został kilkakrotnie w latach czterdziestych XVII wieku i później, tworzył przede wszystkim monumentalne i drogo opłacane kompozycje ołtarzowe oraz portrety osób wysoko postawionych; wykonywał jednak też okazjonalne rysunki piórkim i erudycyjne malowidła gabinetowe przeznaczone dla przyjaciół. Artysta reprezentował dość typową dla humanizmu śląskiego postawę niedogmatycznego, neoistockiego protestantyzmu, opartego na kulcie wszechstronnego wykształcenia, do czego przyczynić się musiał jego prawdopodobny pobyt w wyrafinowanym środowisku Pragi czeskiej, jeszcze za życia rezydującego tam wielkiego patrona sztuk i nauk, cesarza Rudolfa II lub wkrótce po jego śmierci. Otwartość umysłu i skłonność do intelektualnych spekulacji doprowadziły Strobla w końcu – w obliczu choroby – do zmiany wyznania luterńskiego na katolickie (1643), co nastąpiło w klimacie przygotowań do bezprecedensowego toruńskiego spotkania międzywyznaniowego *Colloquium Charitativum* (1645). Konwersja artysty odzwierciedliła się w tworzonych przez niego pracach, które pod koniec życia przybierają bardziej konwencjonalny i ortodoksyjny charakter (wyłącznie malowidła ołtarzowe).

Od strony formalnej, w malowidłach Strobla odzwierciedla się stale sztuka rudołfińskiej Pragi połączona z reminiscencjami na poły średniowiecznego sposobu malowania, wyniesionymi zapewne z cechowego warsztatu ojca. Te ostatnie widać w najwcześniejszym za-

pewne malowidło Strobla powstałym na nowym terenie – *Adoracji Chrystusa Ukrzyżowanego* (il. 35, s. 195) w kościele pw. św. Jakuba w Toruniu (z kościoła pw. Ducha Św., 1634). Już jednak *Zmartwychwstanie Chrystusa* w kościele parafialnym w Koźlinach, pochodzące z roku następnego (z ołtarza głównego nieistniejącego luterńskiego kościoła pw. Najświętszego Zbawiciela w Gdańsku), z werwą i lekkością sięga ponownie do typowych dla mistrza nowszych wzorców. Podobne cechy przejawia *Daniel i Król Cyrus przed posągami Baala* (il. 2, s. 247), gabinetowy obrazek o przesłaniu antyjezuickim, może ostrzegający króla przed planowaną koligacją z Habsburgami (1636/1637). Dworska, późnomanierystyczna dekoracyjność tego dzieła o ostrych i zróżnicowanych barwach stanowi kontynuację twórczości malarskiej Strobla z okresu śląskiego. Na skalę o wiele większą aspekty te powracają w ogromnym, ponad dziesięciometrowej długości malowidło *Uczta u Heroda i ścięcie św. Jana Chrzciciela* (Museo del Prado w Madrycie). Wczesna historia obrazu, wykonanego przypuszczalnie w latach 1639–1642 w Elblągu, jest nieznana. Prawdopodobnie stanowiło ono alegoryczne, skomplikowane przesłanie polityczne dla dworu namiestnika Zjednoczonych Prowincji Niderlandzkich, proponujące przetasowanie sojuszy politycznych i granic w celu zakończenia wciąż trwającej wojny trzydziestoletniej, a przy okazji wzmocnienia politycznej pozycji Polski i mającego jej przypaść Śląska. Rozmiar i wyrafinowanie treściowe obrazu wskazują, że jest to zamówienie królewskie, za które malarz mógł zostać uhonorowany serwitiatem.

Swoje dotychczasowe doświadczenia artystyczne Strobel wykorzystywał też w katolickich malowidłach ołtarzowych, wykonywanych przypuszczalnie już w Toruniu, jednak często łączył je dodatkowo z naśladowaniem dewocyjnych rycin flamandzkich, używanych zwykle przy tworzeniu tego typu prac. Wzorce te widoczne są w obrazach z ołtarza św. Anny Samotrzec w katedrze fromborskiej (1639) oraz w tak samo datowanych malowidłach z dawnego ołtarza głównego katedry we Włocławku, dziś przechowywanych tamże w specjalnym obramieniu (il. 9), a także w obrazach z ołtarza św. Jakuba w katedrze w Pelplinie (1640). W latach czterdziestych XVII wieku daje się zauważyć pewna schematyzacja produkcji artystycznej Strobla, oprócz czynników religijnych spowodowana sukcesem jego wcześniejszych kompozycji i gustem zamawiających. Malowidła ołtarzowe z tego okresu asymilują też w widoczny sposób schematy z katolickiego dorobku ważnego gdańskiego malarza Hermana Hana. Od tej konwencji odbiega *Wizja św. Stanisława Kostki* w kościele Świętojańskim w Toruniu (1644) (il. 20, s. 184), dzieło fundamentalne dla rozwoju ikonografii tego świętego, stworzone jako wotum malarza za wyzdrowienie. Najdoskonalszym za to przykładem późnych obrazów religijnych mistrza jest może *Wniebowzięcie Matki Bożej ze świętymi* (1647) z kościoła cysterskiego w Koronowie (il. 10), które jednak zdradza też zaznajomienie z nowszymi prądami w malarstwie.

Portrety Strobla wykonywane były z kolei dość ściśle według ascetycznej recepty Holendra Michiela van Miereveld i malarzy go naśladowujących: Jana van Ravesteyn i Eliasa Pickenoy. Na neutralnych tłach, wzbogaconych niewieloma detalami dekoracyjnymi, pojawiają się precyzyjne detale fizjonomii i strojów o stosunkowo ostrym konturze i ograniczonym światłocieniu. Najlepsze zachowane przykłady wizerunków stworzonych przez artystę to: *Władysław Dominik Ostrogski-Zasławski* (1635, Muzeum Pałac w Wilanowie) i *Martin Opitz* (1636–1637, Biblioteka Gdańska PAN), następnie powstałe już w Toruniu portrety *Guglielmo Orsettiego* (ok. 1644, Muzeum Narodowe w Warszawie) i *Rajcy Starego Miasta Torunia Nikolausa Hübnera* (il. 26, s. 126) (1644, Muzeum Okręgowe w Toruniu). Dobór przedstawia-



9. Bartłomiej Strobel Młodszy, *Wniebowzięcie Matki Bożej*, 1639, Włocławek, katedra

nych przez artystę osób, wpływowych w skali państwa, a przynajmniej miasta, świadczy dobitnie o jego koneksjach i możliwościach oraz tłumaczy niezwykle wysokie sumy żądane i otrzymywane za obrazy, także te religijne, i to mimo zauważalnych błędów malarskich oraz udziału pomocników w powstawaniu szeregu dzieł.

Zdumiewa, iż bezpośrednich naśladownictw prac wybitnego artysty, jakim był Strobel, jest w Toruniu tak mało; być może sztuka wrocławianina była dla miejscowych zbyt trudna. Z bliskiego kręgu mistrza pochodzą dwa feretrony z kościoła pw. św. Jakuba (pierwotnie zapewne w kościele pw. św. Mikołaja; jeden obecnie w Muzeum Diecezjalnym w Toruniu). W obu malowidłach z około 1650 roku czytelne są stroblowskie typy fizjonomii i schematy kolorystyczne, w obrazie zaś *Dzieciątka Jezus wśród tajemnic bolesnych Różańca* (w kościele św. Jakuba) (il. 50, s. 205) zawarty został program teologiczny o skomplikowaniu godnym intelektualnych aspiracji Strobla. Pewne echa twórczości malarza dźwięczą ponadto w figurze *Dzieciątka Jezus niosącego narzędzia Pasji* z dolnego obrazu predelli ołtarza Niepokalanego Poczęcia NMP w toruńskim kościele pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty. Ołtarz ten fundowany był w 1650 roku i mimo późniejszej dekoracji obecnej struktury sprzętu, obrazy w nim wydają się pochodzić z owego czasu⁴³.

43 J. Domaśłowski, L. Krantz-Domaśłowska [i in.], *Bazylika katedralna...*, op. cit., s. 182, il. 95. Fi-



10. Bartłomiej Strobel Młodszy, *Wniebowzięcie Matki Bożej ze świętymi*, 1647, Koronowo, bazylika pw. Wniebowzięcia NMP

W roku 1650 przyjął prawo miejskie w Toruniu znakomity ponoć malarz Samuel Hypericus (1622–po 1675), którego ojciec pochodził z Wielkopolski; nie wstąpił on jednak do cechu⁴⁴. Nie były dotąd znane żadne pewne jego malowidła; w tym kontekście warto może zwrócić uwagę na obraz *Zmartwychwstanie Chrystusa* w kościele Mariackim w Toruniu, który był przypisywany czynnemu w drugiej połowie stulecia Hansowi Tiedemannowi, omówionemu poniżej. Według inskrypcji umieszczonej na dziele, ufundowane ono zostało przez Ursulę Trautwein z domu Gerner w roku 1676. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że malowidło jest wcześniejsze, z około połowy stulecia, a napis odnosi się tylko do jego odnowienia bądź przekazania do kościoła. Mimo iż autor obrazu wzoruje się na rycinie Lucasa Kiliana według Josepha Heintza Starszego⁴⁵, uderzającą cechą kompozycji są

zawarte w niej przetworzone nieco cytaty z malarstwa Strobla: przede wszystkim dodana w stosunku do ryciny figura anioła nawiązuje do postaci wprowadzającej w obrazie *Daniel i król Cyrus* w Warszawie, zaś Chrystusa – upodabnia się nieco do swego odpowiednika na malowidle z Koźlin. Stosunkowo niezłej klasy autor dzieła, łączący manierystyczną jeszcze afektację i miejscami ostrość konturu z nowszą lekcją intensywnego światłocienia oraz malarskiej miękkości, mógł być owym Hypericusem, świadomie deklarującym się użyciem określonych form jako kontynuator dorobku sławnego poprzednika. Dzieła tej samej ręki występują w każdym razie w okolicach Torunia: zaliczyć do nich można trzy epitafia z kościoła pielgrzymkowego w Lipach koło Lubawy, spalonego w 1861 roku (fara w Lubawie). Jedno z nich, przypuszczalnie poświęcone proboszczowi lubawskiemu Jakobowi Müntzerowi, z *Ukrzyżowaniem* i widokiem miasta w tle, wykonane zostało zapewne po 1656 roku; inne, określane jako epitafium Tylickich (il. 11), umiejscowić w czasie należy – mimo dotychczasowego wcześniejszego datowania – również około połowy stulecia. W obu tych pracach, zwłaszcza drugiej z nich, zaobserwować można dwa sposoby przedstawieniowe stosowane przez malarza (występują one też w dorobku Strobla): część postaci wykonana jest w ostry, graficzny i konturowy sposób, część zaś – miękko i płynnie. Takie właśnie, malarskie wyłączenie potraktowanie postaci, podobnych zresztą do figur na poprzednim dziele, charakteryzuje trzeci obraz epitafijny z Lip, poświęcony nieznanej rodzinie, z wyobrażeniem Chrystusa w Ogrójcu w tle (il. 12). Malowidło to datować można prawdopodobnie już na czas około 1660 roku⁴⁶. Nieco karykaturalnie przedstawione tu figury anioła i Chrystusa z Góry Oliwnej znajdują dość bliski odpowiednik w postaciach na malowidle *Droga do Emaus* (oraz w zniszczonym *Naigrawaniu* na odwrocie) ze skrzydła ołtarzowego w kościele Sióstr Miłosierdzia w Chełmnie. Wydaje się być ono dziełem tego samego twórcy i w związku z tym – wbrew istniejącym opiniom, wskazującym na czas wcześniejszy – winno być datowane na lata sześćdziesiąte XVII stulecia⁴⁷. W tle chełmińskiego obrazu pojawia się bardzo interesujący, rozbudowany pejzaż z budowlami, który znajduje bliski odpowiednik na wymienionym już malowidle *Dzieciątko Jezus z Narzędziami Męki* z predelli ołtarza Niepokalanego Poczęcia NMP w toruńskim kościele Świętojańskim. Nie można zatem wykluczyć, że autorem przynajmniej partii tła w tym ostatnim obrazie był również Samuel Hypericus. Na koniec dodać wypada, że prawdopodobnie tegoż pędzla jest portret epitafijny Jerzego Piwnickiego z toruńskiego kościoła Świętojańskiego (il. 13), wykonany po 1653 roku: sposób malowania modelu wykazuje znaczące podobieństwo do figury przypuszczalnego Müntzera na lubawskim epitafium; po części to samo można stwierdzić w odniesieniu do przechowywanego w toruńskim kościele Świętojańskim portretu trumiennego Adama Horlemesa z 1675 roku⁴⁸.

Działalność Strobla i Hypericusa nie wyczerpuje oczywiście historii malarstwa ich epoki w Toruniu. Czynni tu byli także liczni malarze cechowi, choć – jak już wspomniano – trudno dzieła poszczegół-

zjonoma Dzieciątka powtarza się w kilku innych lokalnych malowidłach, m.in. w *Pokłonieniu pałacu* z 1666 roku w Muzeum Okręgowym w Toruniu, obrazie z gmerkiem rodziny Trautwein, identyfikowanym jako epitafijny: P. Birecki, *Sztuka luterńska na Ziemi Chełmińskiej od drugiej połowy XVI do pierwszej ćwierci XVIII wieku*, Warszawa 2007, s. 256, il. 43 s. 258.

44 J. Kruszelnicka, *Hyperik Samuel*, [w:] *Słownik Biograficzny Pomorza Nadwiślańskiego*, t. II, G-K, pod red. Z. Nowaka, Gdańsk 1994, s. 243–244; J. Tylicki, *Hypericus (Hyperik, Hipericus, Hypericus, Überschar), Samuel*, [w:] *De Gruyter Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 76, Hunzinger-Iza, Berlin-Boston 2013, s. 122.

45 *Ars Sacra. Dawna sztuka Diecezji Toruńskiej*, pod red. M. Woźniaka [kat. wyst.], Muzeum Okręgowe w Toruniu, 5 XI–31 XII 1993, s. 72–73, nr il. 96 [Anna Kroplewska-Gajewska]; J. Domaśkowski, J. Jarzewicz, *Kościół Najświętszej Marii...*, op. cit., s. 147–148, il. 43. Rycina publikowana np. pod adresem: <https://www.alamy.com/lucas-kilian-german-1579-1637-after-josef-heintz-german-1564-1609-resurrection-of-christ-between-1579-and-1637-engraving-printed-in-black-ink-on-laid-paper-sheet-trimmed-within-plate-mark-17-14-11-38-inches-438-289-cm-image328712667.html> [31.07.2021].

46 J. Kruszelnicka, *Portret...*, op. cit., cz. I, s. 31, 32–33, 35–40, 41, 47 i cz. II, s. 47–49, 38–40, 57–58, nr il. 18, 12, 22; *Ars Sacra...*, op. cit., s. 65–66, nr il. 80, 77, 79 oraz tabl. barwna [K. Kluczwajd].

47 Ibidem, s. 60, nr il. 66 [H. Turska]. Dziełem tej samej ręki wydaje się ponadto być *Wskrzeszenie Łazarza*, obraz niewiadomego pochodzenia w Muzeum Okręgowym w Toruniu (1661), umieszczone na którym herb i nazwisko patrycjusza Georga Koie odnoszą się niewątpliwie do fundacji, a nie autorstwa dzieła, jak błędnie sądzono: J. Puciata-Pawłowska, *Z dziejów...*, op. cit., s. 211, il. 15 s. 173.

48 J. Kruszelnicka, *Portret...*, op. cit., cz. I, s. 46, 55 i cz. II, s. 46, 55–56, nr il. 17, 21; *Ars Sacra...*, op. cit., s. 67–68, nr il. 82 [A. Kroplewska-Gajewska]; J. Dziubkowska, *Vanitas. Portret trumienny na tle sarmackich obyczajów pogrzebowych* [kat. wyst.], Muzeum Narodowe w Poznaniu, listopad 1996–luty 1997, s. 87–88, nr il. 59, tabl. barwna 20 s. 239; J. Domaśkowski, L. Krantz-Domaśkowska [i in.], *Bazylika katedralna...*, op. cit., s. 216, 210, il. 109.



11. Samuel Hypericus [?], epitafium nieznannej rodziny, może Tylickich, z Trójcą św., Maryją i rzeszą świętych, ok. 1650, Lubawa, kościół parafialny pw. św. Anny



12. Samuel Hypericus [?], epitafium nieznannej rodziny z Chrystusem w Ogrójcu, ok. 1660, Lubawa, kościół parafialny pw. św. Anny

nich mistrzów zidentyfikować. W środowisku tym powstało zapewne epitafium Dorothy Tidecke (po 1632; kościół Mariacki w Toruniu) z wyobrażeniem Chrystusa Apokaliptycznego (il. 14), o bardzo prowincjonalnym poziomie wykonania⁴⁹. Z podobnego czasu pochodzą portrety toruńskich patrycjuszów: Heinricha Strobanda Młodszego, Gottfrieda Kriwesa oraz Jacoba Koie (il. 35, s. 239; il. 25, s. 125) (obecnie w Muzeum Okręgowym w Toruniu)⁵⁰. Wszystkie – choć różnego autorstwa – wykonane zostały według tego samego, po części jeszcze szesnastowiecznego, holenderskiego schematu. Wizerunek Kriwesa, całkiem wysokiej klasy, lecz malowany twardo w dawnej manierze, jest być może pozatoruńskiego autorstwa. Z kolei portret Koiego malowany jest już miękko, w nowszy sposób, choć klasa jego nie zachwyca. Zwraca uwagę, iż zwrot tej postaci, ubiór, a nawet fizjonomia przypominają późniejszy nieco portret Hübnera, stworzony przez Strobla – prawdopodobnie wybitnemu malarzowi wskazano obraz jako wzór kompozycyjny⁵¹. Spośród obrazów ołtarzowych XVII stulecia, stworzonych już w okresie istnienia cechu malarzy, można też zwrócić uwagę na cztery wizerunki Ojców Kościoła w kościele Świętojańskim w Toruniu (il. 19, s. 183), niegdyś w bocznych osiach dawnego ołtarza głównego, obec-

nie w kaplicy św. Józefa. Wraz z malowidłem retabulowym przypisywano je mistrzowi cechowemu Michaelowi Sperberowi (1633–1665), jednak tylko one mogły zostać przezeń stworzone⁵². Dzieła datować można na lata trzydzieste lub czterdzieste XVII stulecia (po 1633), przy czym są wyraźnie zapóźnione, linearne i gotycyzujące. Sperber namalował być może ponadto podobne w formie przedstawienie trzech świętych i błogosławionych: Doroty z Mątów, Rozalii i Juty z Chełmży, dawniej znajdujące się w ołtarzu św. Rozalii w obecnej katedrze toruńskiej (od lat dwudziestych XX wieku w Pałacu Biskupim w Pielplinie)⁵³. Zupełnie inny jest centralny obraz z dawnego ołtarza głównego katedry toruńskiej – *Matka Boża Niepokalana adorowana przez świętych Janów* (il. 21, s. 185): pomimo wykorzystania tu konserwatywnego typu Madonny (*Matka Boża Śnieżna*) i przedstawienia jej w sposób linearny, pozostałe partie dzieła malowane są miękko i światłocieniowo, w sposób wtedy nowoczesny. Dokumenty mówią o wyko-

49 J. Kruszelnicka, *Portret...*, op. cit., cz. I, s. 28–30 i cz. II, s. 41–42, nr i il. 13.

50 M. Gąsiorowska, *Toruński portret...*, op. cit., s. 66–74 nr 1113, tabl. XII–XIV.

51 Atrybucję tego wizerunku Stroblowi, wysuniętą przez: G. Chmarzyńskiego, *Sztuka w Toruniu...*, op. cit., s. 539, oddalił słusznie: E. Iwanoyko, *Bartłomiej Strobel*, Poznań 1957, s. 95.

52 J. Domaśtowski, L. Krantz-Domaśtowska [i in.], *Bazylika katedralna...*, op. cit., s. 196, il. 102. Sperber uzyskał obywatelstwo miejskie w roku 1633: A. Semrau, *Die Bürgerlisten...*, II..., op. cit., s. 43.

53 Ibidem, s. 197; K. Kluczajd, *Skarby toruńskiej katedry*, Toruń 2002, s. 32, nr i il. 29 (2 ilustracje).



13. Samuel Hyppericus [?], *Portret epitafijny Jerzego Piwnickiego*, po 1653, Toruń, Muzeum Diecezjalne

naniu go za sumę 350 złp w Krakowie; istotnie, powstał on zapewne przed 1644 rokiem w warsztacie Tommaso Dolabelli⁵⁴. Jest to zatem następny import do Torunia, a jego przyczyn szukać należy w braku na miejscu mistrza odpowiedniego dla wykonania tak prestiżowego zamówienia w okresie, gdy Strobel tu jeszcze nie mieszkał bądź koneksjami jezuitów, którzy wpółfundowali malowidło. Schemat kompozycyjny, przypominający obrazy mistrza z Wrocławia, sprawił zapewne, że dzieło przypisywano niegdyś strobłowskiemu warsztatowi⁵⁵.

Osobnym gatunkiem malarstwa jest polichromia stropów we wnętrzach kamienic mieszczańskich. Na terenie Torunia występuje ona najczęściej na stropach belkowych. Jako że dekoracje takie mają zwykle charakter ornamentalny i oparte są na obiegowych wzornikach tego typu, a czasem nawet wykazują własną, prostą inwencję autorów, można założyć, iż wykonywane były przez twórców miejscowych. Wiedza o omawianych zdobieniach jest jednak fragmentaryczna, jako że na skutek wielu przebudów wnętrz mogą one być ciągle ukryte pod późniejszymi przekryciami i nierozpoznane. Nawet jednak i do tych już znanych dostęp jest w większości utrudniony, ponieważ znajdują się one przede wszystkim w pomieszczeniach prywatnych. O ile wiadomo, najstarsze zachowane nowożytne przykłady tego typu twórczości w Toruniu powstały w ostatniej ćwierci XVI stulecia. Do najwybitniejszych zaliczyć można podzielony – wyjątkowo – na malowane kasetony z ornamentem roślinnym i zwierzętami strop tylnego traktu parteru

54 K. Holc, *Malowidło Madonna adorowana przez św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelistę z dawnego ołtarza głównego kościoła pw. św. Janów w Toruniu*, Toruń 2015 [mps pracy magisterskiej pod kier. J. Tylickiego, Katedra Historii Sztuki i Kultury UMK], s. 15, 29–30. Zbliżonego autorstwa dzieła znajdują się w kościołach Bożego Ciała oraz św. Katarzyny i św. Barbary w Krakowie. Zob. też: J. Domaśłowski, L. Krantz-Domaśłowska [i in.], *Bazylika katedralna...*, op. cit., s. 195–196, il. 101.

55 E. Iwanoyko, *Bartłomiej Strobel...*, op. cit., s. 85–86 i 120 nr 4, il. 42 s. 175



14. Epitafium Dorothy Tidecke z Chrystusem Apokaliptycznym, po 1632, Toruń, kościół Wniebowzięcia NMP

Kamienicy pod Gwiazdą (Rynek Staromiejski 35, obecnie Muzeum Okręgowe w Toruniu), z lat około 1570–1580, oraz pokryty ciągłymi ornamentami – na przemian geometrycznymi i floralnymi, z pojedynczymi przedstawieniami zwierząt – strop tylnego traktu parteru kamienicy przy ul. Szerokiej 38 (koniec XVI wieku). Ciekawa jest też dekoracja stropu w przednim trakcie parteru domu przy Ryнку Staromiejskim 17, pokrytego wicią ornamentalno-roślinną z wkomponowanymi medalionami, ukazującymi półpostacie męskie i kobiece (przed 1588). W pierwszej połowie XVII stulecia zachowana twórczość tego typu jest bardzo liczna; można nawet zaryzykować stwierdzenie, iż jest to jej najlepszy okres w Toruniu. Wśród ówczesnych realizacji warto wymienić bardzo zróżnicowaną dekorację I piętra w trakcie tylnym Kamienicy pod Gwiazdą (il. 16) (Rynek Staromiejski 35, obecnie Muzeum Okręgowe w Toruniu), obejmującą symboliczne motywy figuralne i animalistyczne, wplecione w pasma ornamentu floralnego (ok. 1620) oraz pochodzące z podobnego czasu, choć nieco gorszej jakości, zdobienie tylnego traktu parteru kamienicy przy ul. Łaziennej 4, gdzie pojawiają się dodatkowo elementy zdobienia geometrycznego⁵⁶.

56 K. Kalinowska, *Malowane stropy w kamienicach Torunia XVI–XVIII w.*, [Warszawa] 1995, s. 94–96 nr kat. 3; 117–118 nr kat. 17; 91–92 nr kat. 1; 96–97 nr kat. 3; 109–111 nr kat. 9 oraz passim; il. 7–9, 11; 59–60; 2–5; 12–13, 16, 18, 21–22, 26–29; 45.



16. Dekoracja stropu, ok. 1620, Toruń, dom przy Rynku Staromiejskim 35 (Kamienica pod Gwiazdą), tylny trakt I piętra

W roku 1658 wyparci zostali z miasta okupujący je od trzech lat Szwedzi. Dla miejscowego malarstwa lata te były początkiem niełatwego czasu, jako że sytuacja gospodarcza w dotkniętym wojną mieście nie sprzyjała składaniu zamówień; jest to zresztą widoczne w dłuższym załamaniu produkcji artystycznej w całym zrujnowanym przez wojnę kraju. Oprócz samych zniszczeń materialnych i zubożenia ludności, Toruń musiał wtedy ponosić gorzkie konsekwencje wypuszczenia Szwedów do miasta w 1655 roku w rodzaju opłacania stacjonowania tu wojsk królewskich⁵⁷. Odrodzenie wytwórczości około 1690 roku nie szło niestety w parze z pokojową koegzystencją wyznań; spowodowane lojalnościami konfesyjnymi zróżnicowanie postaw wobec najeźdźców poskutkowało narastaniem wzajemnej wrogości, kulminującej katastrofalnymi dla Torunia zamieszkami 1724 roku, których skutki zaważyły na dalszych dziejach ośrodka⁵⁸. Z drugiej strony, narastające zainteresowanie promowaniem katolicyzmu w mieście przez szlachtę i duchowieństwo stwarzało okazje do zamawiania nowych dzieł. Od późniejszych lat panowania Jana III można zauważyć ponowny wzrost ilościowy i jakościowy tworzonych lokalnie prac malarskich, i to pomimo uciążliwego obciążenia szwedzkiego, zarazy oraz pożaru części Torunia w 1703 roku⁵⁹. Na zbliżony czas przypada też przebudowa Ratusza Nowomiejskiego na protestancki kościół św. Trójcy, a następnie kompleksowe odnowienie należących do Rady Miasta świątyń protestanckich w Górsku i Rogowie⁶⁰. Na przełomie XVII i XVIII stulecia

przybyło też w mieście znanych z nazwiska artystów. Dopiero w tym okresie Toruń zaczyna zasługiwać na miano ośrodka malarskiego, na co wskazują także coraz liczniejsze zamówienia kierowane do tutejszych twórców, nawet z dosyć oddalonych miejscowości. Mistrzowie ci nie wytworzyli jednak środowiska o wybijającym się jakościowo czy choćby zdecydowanym obliczu, sięgając raczej w sposób epigoński do twórczości bardziej odosobnionych, lecz wyrazistszych malarzy miejscowych pierwszej połowy wieku XVII. W odróżnieniu też od innych dziedzin twórczości artystycznej w Toruniu, w których przewaga form północnych zaczęła ustępować wraz z „potopem”, w malarstwie utrzymywała się ona praktycznie do „tumułtu”. Mogło to być spowodowane największą dostępnością takich właśnie wzorców; korzystali z nich również zleceniodawcy dzieł katolickich, dla których najistotniejsza była wymowa treściowa przedstawień i ich odpowiednio okazała oprawa.

Ponowne podupadnięcie poziomu malarstwa w mieście bezpośrednio po konfliktach połowy stulecia – nie licząc kontynuowanej twórczości mistrzów starszego pokolenia – symbolizuje cechowy obraz *Opłakiwanie Chrystusa* z 1677 roku, w kościele pw. św. Jakuba (il. 51, s. 206), ufundowany przez bractwo piwowarów⁶¹. Pomimo obficie stosowanych efektów światłocienia i typowych dla tego czasu stonowanych barw, oczywista jest schematyczna nieudolność twórcy i jego starej daty predylekcja do stosowania twardych konturów; uderza też tendencja do nieco groteskowej deformacji postaci, zapewne podpatrzona w niektórych malowidłach Hyppericusa. Podobnie niezbyt wysokich lotów pod względem formy jest nieco wcześniejsze malowidło *Kazanie Chrystusa na łodzi* (1671; Muzeum Okręgowe w Toruniu), pochodzące z kościoła pw. św. Jana Chrzyciela i św. Jana Ewangelisty⁶² (il. 23, s. 187). Aktualizowane, szeroko ukazane tło krajobrazowe czyni zeń jednak pierwszorzędne świadectwo dawnej ikonografii miasta; niektóre ukazane tu budowle, takie jak nadwiślański żuraw czy kościół parafialny pw. św. Anny w Podgórzu, po drugiej stronie Wisły, znane są z wyglądu z niewielu innych źródeł.

Właśnie rozbudowany pejzaż drugiego planu, do którego ukazywania predylekcję miał – jak się wydaje – Hyppericus, stanie się znakiem rozpoznawczym wielu toruńskich dzieł powstających pod koniec XVII wieku i w pierwszej połowie następnego stulecia. Dwa interesujące zespoły malowideł tego typu pojawiają się jeszcze przed rokiem 1700 w protestanckich kościołach podtoruńskich. W Górsku sceny ze Starego i Nowego Testamentu malował na stropie (il. 17) w 1694 roku mistrz cechowy Hans Tiedemann Starszy (ok. 1640–1706); jego autorstwa jest też przypuszczalnie typologiczny cykl obrazów z chóru muzycznego⁶³. Podobny tematycznie, tak samo umiejscowiony i zapewne pochodzący od tego samego twórcy szereg obrazów istnieje w miejskim kościele w Rogowie (il. 18); w tłach dzieł zostały zamieszczone, rzadkie w Prusach, motywy marynistyczne⁶⁴. Dekoracja malarska balustrady schodów ambony w tymże kościele ma natomiast charakter czysto krajobrazowy i floralny⁶⁵, ale i te dzieła wydają się być wykonane przez omawianego artystę. Przez porównanie z tymi ostatnimi obrazami, Tiedemannowi przypisać można ponadto, datowane na przełom XVII i XVIII wieku, liczne malowidła zdobiące stale połączone

57 B. Dybaś, *Dzieje wojskowe Torunia w latach 1548–1660*, [w:] *Historia Torunia*, t. II, cz. II, s. 141–168, tu s. 165–168.

58 J. Dygdała, *Toruń między szwedzkim potopem a wojną północną (1660–1699)*, [w:] *Historia Torunia*, t. II, cz. III, s. 96–137, zwł. s. 135; idem, *W cieniu...*, op. cit.

59 J. Dygdała, *Upadek miasta w dobie wojny północnej (1700–1718)*, [w:] *Historia Torunia*, t. II, cz. III, s. 138–174.

60 Kościół św. Trójcy poświęcono w końcu 1668 roku, kościół w Górsku odnowiono w latach 1661–1687, zaś w Rogowie odnowiono w 1689 roku ołtarz główny z początku wieku, a w roku 1726 naprawiono dach i wzniesiono na nim sygnaturkę: S. Salmonowicz, *Dzieje wyznań...*, op. cit., s. 402; *Katalog zabytków...*, op. cit., s. 32 i 62; P. Birecki, *Sztuka luterńska...*, op. cit., s. 132.

61 *Ars Sacra...*, op. cit., s. 73, nr i il. 97 [A. Kroplewska-Gajewska]; L. Krantz-Domasłowska, J. Domasłowski, *Kościół świętego Jakuba...*, op. cit., s. 132–133.

62 *Ars Sacra...*, op. cit., s. 73–74, nr i il. 98 [H. Turska].

63 *Katalog zabytków...*, op. cit., s. 33–34, il. 116–117, 120–121; P. Birecki, *Sztuka luterńska...*, op. cit., s. 174, s. 272–280, il. 48, 50–52, 82.

64 *Katalog zabytków...*, op. cit., s. 63, il. 118–119.

65 Ibidem, s. 63, il. 126.



17. Hans Tiedemann Starszy, *Sqd Ostateczny*, 1694, Górsk, kościół parafialny, strop nawy

z konfesjonalami w kościele Benedyktynów w Świerczynkach⁶⁶. Pojawiają się tu ponownie, oprócz figuralnych wyobrażeń Chrystusa i świętych, kompozycje o treści wyłącznie krajobrazowej, częściowo z umieszczonymi w pejzażu budowlami (il. 19).

Malarstwo figuralne wczesnego XVIII wieku jest reprezentowane w Toruniu o wiele obficie niż w okresie bezpośrednio wcześniejszym, a jego jakość jest przeciętnie wyższa. Zapewne z początku XVIII stulecia pochodzi epitafium nieznaney dziewczynki znajdujące się w kościele w Gostkowie, pochodzące z luterańskiej świątyni w Rogowie⁶⁷ (il. 4, s. 249). Pod względem zastosowanych motywów nawiązuje ono do omówionych wyżej, bliskich mu czasowo innych malowideł tamże umieszczonych, wykonanych przypuszczalnie przez Hansa Tiedemanna Starszego: powtarza się w nim mianowicie zainteresowanie przyrodą i motywami marynistycznymi pokazanymi w tle, choć większą jego część wypełniają postacie ludzkie; wyszedł on jednak niewątpliwie spod innego pędzla. Zarówno malowidła przypisywane Tiedeman-

nowi, jak i omawiane dzieło czerpią w różny sposób z wcześniejszej twórczości, związanej w niniejszym tekście z Samuelem Hypericusem; w epitafium są to – oprócz pejzażu – płynnie malowane postacie o nieco groteskowych, może nawet karykaturalnych fizjonomiach. Przedstawienie jest ponadto niezwykle pod względem ikonograficznym – stanowi połączenie *Statku śmierci* ze sceną *Pozwólcie dzieciom przyjść do mnie*, a ponadto zawiera obraz w obrazie: symboliczne wyobrażenie *Dobrej śmierci*. Świadczy ono zatem o kwalifikacjach intelektualnych jego pomysłodawcy, a także o umiejętnościach nieznanego artysty. Warto wspomnieć, że w zbliżonym czasie (1716) cechowy malarz toruński, Daniel Tiedemann (czyny 1701–po 1716), syn Hansa, wykonał nieistniejący dziś wystrój malarski (obrazy ołtarzowe oraz polichromię wnętrza) w kościele luterańskim w Kisielicach, a nieco wcześniej (1707) złocił organy w kościele luterańskim w Prabutach⁶⁸; skierowanie tak dużych zamówień do Torunia musiało świadczyć o regionalnej sławie tutejszego mistrza.

⁶⁶ Ibidem, s. 66, il. 96 i 122–125.

⁶⁷ J. Kruszelnicka, *Portret...*, op. cit., cz. I, s. 60, 62–63 i cz. II, s. 75–77, nr i il. 38.

⁶⁸ G. Chmarzyński, *Sztuka w Toruniu...*, op. cit., s. 541, przyp. 277; P. Birecki, *Sztuka luterańska...*, op. cit., s. 174, przyp. 36.



18. Hans Tiedemann Starszy [?], *Chodzenie po wodzie*, 1700, Rogowo, kościół parafialny, balustrada chóru muzycznego



19. Hans Tiedemann Starszy [?], *Malarska dekoracja pejzażowa stali*, ok. 1700, Świerczynki, kościół parafialny

Wśród portretów z drugiej połowy XVII wieku warto wymienić wizerunek przedstawiający doktora Simona Schultza (1669, Muzeum Okręgowe w Toruniu). Jak słusznie wskazywano, także i on dowodzi upadku poziomu prac miejscowego środowiska malarskiego bezpośrednio po „potopie szwedzkim”⁶⁹. W Toruniu oraz w okolicach zachowały się jednak i inne wizerunki, zwłaszcza trumienne-epitafijne, tworzone od połowy stulecia i ewoluujące formalnie wraz z upływem lat; dwa z nich były już wymienione w ramach poprzedniego okresu. Najlepiej świadczyłyby o tutejszym środowisku dwa dalsze portrety trumienne jednego autorstwa, stworzone być może w Toruniu, czego wszakże potwierdzić nie sposób; przedstawiają one Władysława Dobrskiego (ok. 1695; kościół ss. Miłosierdzia w Chełmnie) i Marcina Kosendy (ok. 1705; fara w Chełmnie)⁷⁰. Naturalistyczne, wrażliwie modelowane twarze sportretowanych zwiastować mogą pewne odrodzenie toruńskiej szkoły malarskiej w XVIII wieku. Nie jest zapewne kwestią przypadku, iż szczerze toruńscy w roku 1694 zdecydowali się wydzielić z cechu budowlanego i uformować nową organizację wspólnie z malarzami rok później⁷¹.

69 M. Gąsiorowska, *Toruński portret...*, op. cit., s. 77–78, nr il. XVI.

70 J. Kruszelnicka, *Portret...*, op. cit., cz. I, s. 45–46 i cz. II, s. 66–67, 68–69, nr il. 31, 34; J. Dziubkova, *Vanitas...*, op. cit., s. 73–74, nr i il. 37.

71 S. Herbst, *Toruńskie cechy...*, op. cit., s. 192.

Rozwój dekoracji stropowych w drugiej połowie stulecia XVII i na początku następnego wygląda analogicznie jak w dziedzynie malarstwa sztalugowego: po okresie zahamowania twórczości w pierwszej części okresu, po którym pozostały jedynie nieliczne (i do tego mocno zniszczone) świadectwa, da się zauważyć powolne odradzanie gatunku. Pierwszą znaną i ciekawą realizacją nowego wieku jest, datowana na rok 1714, dekoracja pokoju III piętra w domu przy ul. Chełmińskiej 26/28, należącym niegdyś do burmistrza Johanna Gottfrieda Rösnera. Stropowi ozdobionemu wicią akantową z wplecionymi elementami ornamentu wstęgowo-cęgowego towarzyszy tu, wykonane tą samą zapewne ręką, zdobienie złożonej z desek ścianki działowej, na której pojawia się obszerny pejzaż z ogrodem wypoczynkowym, budownictwem ogrodowym i przechadzającymi się postaciami⁷².

Krwawe rozruchy wyznaniowe roku 1724, niezależnie od ich przyczyn oraz długofalowych konsekwencji w skali państwa, w samym Toruniu poskutkowały wymuszonym u miejscowego patrycjatu rozszerzeniem uprawnień dla katolików i Polaków, co usposobiło dominującą faktycznie dalej ludność niemiecką bardziej wrogo wobec króla i państwa polskiego. Tak napięte relacje, panujące aż po czas zaboru pruskiego w roku 1793, nie czynią zatem czasu po „tumulcie”

72 K. Kalinowska, *Malowane stropy...*, op. cit., s. 68, 103–104, nr kat. 6, il. 39.

najszczęśliwszym w dziejach miasta. W połączeniu z postępującym upadkiem politycznym całego państwa wydawały się one nie tworzyć sprzyjających warunków do rozwoju sztuki. Paradoksalnie jednak – podobnie jak i w skali całej Rzeczypospolitej – działalność artystyczna w tym okresie ma się relatywnie dobrze, zwłaszcza w epoce panowania Augusta III, a raczej do I rozbioru Rzeczypospolitej w roku 1772, kiedy Toruń nie został jeszcze oddzielony nową granicą od części swego naturalnego zaplecza surowcowego oraz rynku zbytu w Prusach⁷³. W dziedzinie malarstwa kontynuowana jest dość intensywna wytwórczość zapoczątkowana pod koniec XVII wieku, choć zarazem odnotować można postępującą dominację typowego dla tej epoki indywidualności portretu. Z drugiej strony jest to okres działalności niezłych klasą, znanych z zachowanych prac malarzy figuralnych: Johanna Georga Petri oraz jego ucznia, Kazimierza Łukaszewicza. W malarstwie toruńskim nie występuje ponadto zjawisko znane z miejscowego złotnictwa: wyraźnego obniżenia jakości związanego z dopuszczeniem Polaków do cechu⁷⁴. Zwracają w tym czasie uwagę ciekawe zespoły rysunków, nieodnotowanych tu we wcześniejszych okresach: czeladniczych cechowych „sztuk towarzyskich”, oraz cenny dorobek dokumentujący topografię i architekturę miasta autorstwa amatora – Georga Friedricha Steinera⁷⁵. Pod względem stylowym, malarstwo zaczyna przejmować formy sztuki włoskiej i francuskiej, co można tłumaczyć zarówno ich przemożną ówczesną siłą oddziaływania, jak i stępieniem w całej Europie ostrza walki konfesyjnej.

Ilość znanych dzieł malarstwa, które można w pewniejszy sposób wiązać z Toruniem, zwiększa się dalej poczynawszy od drugiej ćwierci XVIII wieku, podobnie jak ich przeciętna jakość; więcej też zachowało się nazwisk twórców tych malowideł, z zastrzeżeniem, iż portreciści działali zwykle poza cechem, co wynika z analizy ówczesnych archiwaliów, a znajduje odpowiedniki w praktyce innych ośrodków⁷⁶. Spośród dużych rozmiarami wizerunków patrycjatu, przechowywanych dziś w Muzeum Okręgowym w Toruniu, zwraca uwagę dość wysoką klasą i modną konwencją przedstawienia pośmiertny portret burmistrza Johanna Gottfrieda Rösnera (1725) (il. 27, s. 127), ściętego za tumult toruński w 1724 roku. Na podstawie inskrypcji na rzadkiej rycinie, wykonanej według tego dzieła, namalowany on został w Toruniu przez bliżej nieznanego Dobbelerera, prawdopodobnie identycznego z Johannem Friedrichem Dobbelerem, który chrzczył w mieście córkę w 1725 roku⁷⁷. Bardziej nieco tradycyjny i linearny, zapewne również lokalnego pochodzenia, jest sygnowany *I.A.H.* portret tego samego modela z roku 1738 (il. 28, s. 128)⁷⁸. Na zbliżony czas datować można grupę

czterech dalszych wizerunków, najprawdopodobniej tegoż autorstwa: mężczyzny o monogramie *I.S.*, utożsamianego ostatnio z ławnikiem Johannem Steinerem (1745–1750), następnie urzędników miejskich Antona Gieringa i Paula Düsterwalda (przemalowany) oraz przypuszczalnie burmistrza Alberta Borkowskiego⁷⁹. Dość jeszcze linearne, podobnie jak te ostatnie, lecz innej już ręki są dwa dalsze portrety z połowy XVIII stulecia: prawdopodobnie ukazujący burmistrza Kaspra Leona Schwerdtmanna (il. 35, s. 135) oraz przedstawiający nieznanego mężczyznę⁸⁰. W zbiorach muzeum toruńskiego zachowała się ponadto datowana 1751 podobizna teologa i pedagoga Johanna Georga Gereta (il. 37, s. 241), sygnowana przez portrecistę z Kopenhagi, Olafa Jensena (Onigetza) Kölmera, działającego później w Gdańsku, który był oprócz tego autorem nieistniejących już dekoracji ściennych w pałacu Meissnera (1749)⁸¹. Poza tymi dziełami, w zbiorach toruńskich niegdyś wymieniany był portret nieznanego profesora Gimnazjum Akademickiego (1751), wykonany przez J. G. Schlüttera o niewiadomych imionach⁸². Nieznane są też dziś wspominane w dokumentach toruńskie prace portrecisty Augusta III w Warszawie i Dreźnie, Johanna Gottlieba Küttera (od 1761)⁸³, a także wizerunek Marcina Lutra autorstwa „sławnego malarza” Koyhera⁸⁴. Działalność wolnych portrecistów bywała przedmiotem zatargów z cechem – tłumaczył się z tego w roku 1749 Kölmer, zaś w 1757 – inny działający tu niezrzeszony malarz, Johann Moritz. Zarzuty mistrzów cechowych prawdopodobnie były uzasadnione: rzekomi portreciści *de facto* zajmowali się i innymi pracami malarskimi, w tym bardziej przyziemnymi, jak dekoracje czy wręcz pokrywanie farbą ścian, co zwykle leżało w kompetencjach cechów⁸⁵.

Poza dużego formatu wizerunkami mieszczań, zachował się w Toruniu i na przyległych terenach również szereg podobizn przedstawiających szlachtę oraz portretów trumiennych i epitafijnych z XVIII wieku. Malarze uwieczniający modeli szlacheckich mogli oczywiście wywodzić się z różnych środowisk, ale przynajmniej jedno z dzieł można – jak się wydaje – przypisać mistrzowi toruńskiemu: portret Magdaleny z de Asch'ów Czarneckiej (lata sześćdziesiąte XVIII wieku, dawniej w kościele Świętojańskim w Toruniu)⁸⁶ jest tego samego autorstwa, co wspomniane podobizny Gieringa, Düsterwalda i Borkowskiego (Muzeum Okręgowe w Toruniu). Jeśli chodzi o wizerunki epitafijne, wyraźne pokrewieństwo formalne z wymienionym wyżej portretem mistrza *I.A.H.* w Muzeum wykazuje podobizna Konstantina Mariańskiego (1725), znajdująca się na plebanii dzisiejszej katedry toruńskiej⁸⁷. Dobrą klasą wyróżniają się natomiast: wizerunek Jakuba Kazimierza Rubinkowskiego (ok. 1750, dawniej w kościele Świętojańskim, obecnie na

73 J. Dygdała, *W cieniu...*, op. cit., zwił. s. 198 i n.; idem, *Miasto w dobie Augusta III (1733–1763)*, [w:] *Historia Torunia*, t. II, cz. III, s. 206–246; idem, *Toruń w okresie...*, op. cit.; S. Salmonowicz, *Dzieje wyznań...*, op. cit., zwił. s. 403 i n.

74 Obniżenie jakości wyrobów, pojawiające się około połowy XVIII wieku, zauważają: T. Chrzastowski, M. Kornecki, *Złotnictwo toruńskie. Studium o wyrobach cechu toruńskiego od wieku XIV do 1832 roku*, Warszawa 1988, s. 85–94, choć zaprzeczają, iż miało ono związek z narodowością. Wcześniej Polacy w cechu złotniczym praktycznie jednak się nie pojawiali.

75 Z. Waźbiński, *Modele akademickie w procesie dydaktycznym cechu malarzy i rzeźbiarzy toruńskich w XVIII i na początku XIX w.*, [w:] *Sztuka Torunia i Ziemi Chełmińskiej 1233–1815. Materiały sesji naukowej zorganizowanej dla uczczenia jubileuszu 750-lecia Torunia w dniach 18–20 IV 1983 r.*, pod red. J. Poklewskiego, Warszawa–Poznań–Toruń 1986, s. 181–204; *Toruń i miasta ziemi chełmińskiej na rysunkach Jerzego Fryderyka Steinera z pierwszej połowy XVIII wieku*, tzw. *Album Steinera*, pod red. M. Biskupa, Toruń 1998; T. Tylicki, J. Tylicki, *Rysunki Jerzego Fryderyka Steinera z kolekcji pastora Jana Jakuba Haselaua*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 80, 2018, 2018, nr 1, s. 107–130.

76 S. Herbst, *Toruńskie cechy...*, op. cit., s. 193–194; G. Chmarzyński, *Sztuka w Toruniu...*, op. cit., s. 541–542; M. Gąsiorowska, *Toruński portret...*, op. cit., s. 24. Jako porównanie można podać tolerowanie przed połową XVII wieku przez Radę Miejską Gdańska pozacechowej działalności także Franza Kesslera, portrecisty z Wetzlaru w Nadrenii: J. Tylicki, *Das vermutliche Porträt von Nikolaus Konstantin Giese. Ein Beitrag zur Danziger Zeit von Franz Kessler*, „Wallraf-Richartz-Jahrbuch”, 62, 2001 [2002], s. 337–342.

77 M. Gąsiorowska, *Toruński portret...*, op. cit., s. 81–83, nr 18, tabl. XVIII.

78 Ibidem, s. 86–87, nr 21, tabl. XIX.

79 Ibidem, s. 87–92, nr 22–25, tabl. XXI–XXIV.

80 Ibidem, s. 93–95, nr 26–27, tabl. XXV–XXVI.

81 G. Chmarzyński, *Sztuka w Toruniu...*, op. cit., s. 541–542; M. Gąsiorowska, *Toruński portret...*, op. cit., s. 106, nr V i s. 95–96 nr 28, tabl. XXVII. Ta ostatnia autorka błędnie przyjęła, iż portret Gereta zaginał, publikując jego wizerunek w swym opracowaniu po raz drugi jako anonimowy portret nieznanego mężczyzny. Przyczyną tego było zdublowanie półciennego podłoża obrazu, wykonane przypuszczalnie w czasie II wojny światowej, pod którym odkryto w 1970 roku sygnaturę: J. Flik, H. Załęska, *Portret Jana Jerzego Gereta*, „Rocznik Muzeum w Toruniu”, 7, 1980, s. 77–82. Za zwrócenie mi uwagi na tę kwestię dziękuję drowi Michałowi Kurkowskiemu i mgr Annie Kropiewskiej-Gajewskiej. Dobrym porównaniem dla toruńskiego dzieła jest wizerunek gdańskiego patrycjusza, może z rodziny Uphagen, wykonany przez Kölmera w 1786 roku, przechowywany w Muzeum Gdańska – zob.: *Portret ponad wszystko: Jacob Wessel i jego wiek. Sztuka gdańska XVIII wieku*, pod red. A. Mosingiewicz i D. Kaczora [kat. wyst.], Muzeum Narodowe w Gdańsku, 15.12.2005–26.02.2006, Gdańsk 2005, s. 97, nr i il. II.2.3. [A. Mosingiewicz].

82 G. Chmarzyński, *Sztuka w Toruniu...*, op. cit., s. 542; M. Gąsiorowska, *Toruński portret...*, op. cit., s. 107, nr VI.

83 S. Herbst, *Toruńskie cechy...*, op. cit., s. 194; G. Chmarzyński, *Sztuka w Toruniu...*, op. cit., s. 542.

84 Ibidem, s. 541, przyp. 280.

85 S. Herbst, *Toruńskie cechy...*, op. cit., s. 193–194.

86 J. Kruszelnicka, *Portret...*, op. cit., cz. I, s. 58 i cz. II, s. 103–104, nr i il. 62; J. Domaśkowski, L. Krantz-Domaśkowska [i in.], *Bazylika katedralna...*, op. cit., s. 215.

87 J. Kruszelnicka, *Portret...*, op. cit., cz. II, s. 78–79, nr i il. 41; J. Domaśkowski, L. Krantz-Domaśkowska [i in.], *Bazylika katedralna...*, op. cit., s. 215.

plebanii)⁸⁸ oraz powiązany z nim formą portret Jana Czattera (ok. 1740, dawniej kościół farny w Chełmnie; skradziony)⁸⁹ – być może zostały one wykonane przez działającego w tym czasie wybitniejszego artystę, jakim był wspomniany już Kölmer.

Spośród licznych osiemnastowiecznych malowideł, wypełniających świątynie Torunia, dawno już zwrócił uwagę swą całkiem wysoką jakością obraz *Matki Bożej Szkaplerznej ze św. Szymonem Stockiem* oraz ówczesnymi dygnitarzami, w ołtarzu pod tym samym wezwaniem w kościele pw. św. Jakuba (ok. 1730)⁹⁰ (il. 20). Pomimo pewnego rozmachu i lekkości pędzla, jest on raczej dziełem lokalnym: zasadnicza część kompozycji wydaje się wzorowana na rycinie, zaś adorujący tłum dostojników po prawej jest zaczerpnięty może jeszcze ze sztuki gdańszczanina Hermana Hana. Równie niezłej, a może i lepszej jakości są niektóre duże obrazy wypełniające boazerie instalowane w XVIII wieku w szeregu kaplic kościołów pw. św. Jakuba i pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty. Na pierwszym miejscu wymienić trzeba sceny z życia Marii – dekorację malarską kaplicy Nawiedzenia NMP (Matki Boskiej Nieustającej Pomocy) (il. 21) w dzisiejszej katedrze⁹¹, pochodzącą z podobnego czasu i chyba tego samego autorstwa, co poprzednio omówione dzieło. Przy pewnych błędach w sztuce i zaznaczającym się miejscami archaicznym zamiłowaniu do konturu, ogólny wyraz i najlepiej malowane partie tych obrazów przypominają znakomite dzieła ówczesnego rokoka weneckiego, choćby w wydaniu Giovanniego Battisty Tiepolo. Stosunkowo dobrze wykonane, choć innego autorstwa, obrazy boazerijne znajdują się też w katedrze w kaplicach św. Ignacego Loyoli oraz Najświętszego Sakramentu (Bożego Ciała)⁹². W kościele pw. św. Jakuba malowidła boazerijne z tego samego okresu – około 1730 roku – przetrwały we wszystkich kaplicach, przy czym znowu malowało je kilku różnych twórców. Może ten sam niezły artysta, co zatrudniony przy ostatnio wymienionych pracach w katedrze, stworzył przedstawienia z trzema epizodami z życia św. Stanisława (il. 22) w kaplicy pod tymże wezwaniem⁹³; nieco słabszą klasę reprezentują trzy malowidła odnoszące się do życia św. Anny, również umieszczone w tak nazwanej kaplicy⁹⁴. Wszyscy twórcy przedstawień w boazeriach, a już na pewno ten ostatni, wykazują widoczną w sztuce malarskiej miasta przynajmniej od końca XVII stulecia predylekcję do obszernego i szczegółowego przedstawiania krajobrazu.

Dwie może najbardziej znane, a na pewno najlepiej opracowane postacie toruńskich malarzy osiemnastowiecznych to Johann Georg Petri (czynny 1753–ok. 1772)⁹⁵ oraz jego uczeń Kazimierz Łukasiewicz (ok. 1755–po 1794)⁹⁶. Pierwszy, pochodzący ze śląskich Głucholazów, został mistrzem cechowym na początku 1754 roku i jeszcze w tym samym roku wykonał rozbudowaną polichromię drewnianego



20. *Matka Boża Szkaplerzna ze św. Szymonem Stockiem*, ok. 1730, Toruń, kościół św. Jakuba, ołtarz Matki Boskiej Szkaplerznej

kościół w Pieraniach koło Inowrocławia, przedstawiającą życie Marii. W roku 1757 stworzył z kolei polichromię kaplicy św. Krzyża w kamieńskim kościele w Bieniszewie koło Konina, prezentującą historię Krzyża (il. 23). Przypisywano mu też szereg obrazów ołtarzowych w kościele pw. św. Jakuba w Toruniu oraz w Papowie Biskupim. Nie zagłębiając się tu w zasadność tych atrybucji, dorzucić można jeszcze jedną – autorstwo obrazów *Św. Maria Magdalena* i *Uczta w domu Szymona* z fundatorami z około 1760 roku (il. 24), w ołtarzu św. Marii Magdaleny w kościele w Linowie Królewskim koło Grudziądza (ołtarz pochodzi z kościoła Dominikanów w Chełmnie)⁹⁷. Biegłość i płynność sztuki malarskiej Petriego – mimo pewnych błędów – wskazuje na jego zakorzenienie w dojrzałych tradycjach baroku rodzinnego Śląska oraz na kontakt twórcy z aktualnymi tendencjami w sztuce europejskiej. Bardziej regresywny i prowincjonalny charakter wykazuje malarstwo pochodzącego z Włocławka Łukasiewicza, który zresztą nauki u Petriego w Toruniu nie ukończył. Nieznane dziś jego dzieła były malowa-

88 J. Kruszelnicka, *Portret...*, op. cit., cz. II, s. 86–87, nr il. 49; J. Domaśkowski, L. Krantz-Domaśkowska [i in.], *Bazylika katedralna...*, op. cit., s. 212, il. 112.

89 J. Kruszelnicka, *Portret...*, op. cit., cz. II, s. 82–83, nr il. 46.

90 L. Krantz-Domaśkowska, J. Domaśkowski, *Kościół świętego Jakuba...*, op. cit., s. 122–123, il. 27.

91 J. Domaśkowski, L. Krantz-Domaśkowska [i in.], *Bazylika katedralna...*, op. cit., s. 204–206, il. 106.

92 Ibidem, s. 202–203 i 203–204.

93 L. Krantz-Domaśkowska, J. Domaśkowski, *Kościół świętego Jakuba...*, op. cit., s. 128, il. 52–53.

94 Ibidem, s. 130–131, il. 51.

95 J. Poklewski, *Jan Jerzy Petri (zm. ok. 1772) malarz*, [w:] *Artyści w dawnym Toruniu...*, op. cit., s. 138–144; idem, *Petri (Petrij, Peter) Jan Jerzy*, [w:] *Słownik Biograficzny Pomorza Nadwielkiego*, t. III, L–P, pod red. Z. Nowaka, Gdańsk 1997, s. 409–410; J. Tylicki, *Sztuka Prus...*, op. cit., s. 344.

96 J. Poklewski, *Kazimierz Łukasiewicz (?–po 1794) malarz*, [w:] *Artyści w dawnym Toruniu...*, op. cit., s. 145–148; J. Tylicki, *Malarz Kazimierz Łukasiewicz i jego stacje „Drogi Krzyżowej” w kościele w Toruniu-Podgórzu*, [w:] *Dzieje i skarby kościołów Torunia-Podgórza. Materiały z konferencji przygotowanej przez Toruński Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki przy współpracy Domu Muz w Toruniu (Toruń, 18 listopada 2006 roku)*, red. K. Kluczwajd, Toruń 2007, s. 147–159.

97 *Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. XI, Województwo bydgoskie*, pod red. T. Chrzanowskiego i M. Korneckiego, z 7, R. Brykowski, T. Żurkowska, *Powiat grudziądzki*, Warszawa 1974, s. 39, il. 131; J. Kruszelnicka, *Portret...*, op. cit., cz. I, s. 61–62 i cz. II, s. 88–89, nr il. 50.



21. Zwiastowanie, ok. 1730, Toruń, kaplica Nawiedzenia NMP (Matki Boskiej Nieustającej Pomocy), boazeria



22. Śmierć św. Stanisława, ok. 1730, Toruń, kościół św. Jakuba, kaplica św. Stanisława, boazeria



23. Johann Georg Petri, *Odnalezienie św. Krzyża*, 1757, Bieniszew, kościół oo. Kamedułów, kaplica św. Krzyża

ne w latach 1791 i 1794; wszystkie natomiast zachowane i sygnowane prace datowane są na rok 1788: oprócz obrazu *Św. Pacyfik* w kościele poreformackim w Pułtusk (oraz dwóch dalszych, przypisywanych obrazów w tejże świątyni i w pułtuskiej kolegiacie), jest to zespół czterech malowideł Drogi Krzyżowej w kościele oo. Reformatorów w Toruniu-Podgórzu oraz sygnowane przemalowanie znajdującego się tamże klasycyzującego malowidła z 1668 roku *Chrystus powierza klucze Królestwa Niebieskiego św. Piotrowi*. Z dużą dozą pewności można też Łukasiewiczowi przypisać obrazy ołtarzowe w bocznej kaplicy podgórskiej świątyni, w tym pokaźną rozmiarem kompozycję *Matka Boska Apokaliptyczna* (il. 25), naśladującą – zapewne poprzez ryciny – rzymski pierwowzór Carlo Maratty. Sięganie do wzorców z późniejszego XVII wieku nie jest jednak dla związanego ewidentnie z zakonem reformatów twórcy typowe, kształtem swoich dzieł wykazuje on bowiem przywiązanie do czasów jeszcze dawniejszych: ostry przeważnie kontur oraz pewne zniekształcanie i wydłużanie postaci bazują na formach manierystycznych i pośrednio mogą odzwierciedlać sztukę Bartłomieja Strobla. W każdym razie, stacje Drogi Krzyżowej opierają się o identyczne jak w wypadku Strobla inspiracje – artysta przetworzył w nich dewocyjne ryciny flamandzkich grafików Wierixów z końca XVI wieku.

Także i dekoracja malarska stropów domów miejskich przeżywa w XVIII stuleciu – jak już wspomniano – wyraźny renesans; zwłaszcza z drugiej ćwierci wieku znanych jest wiele takich prac. Najbardziej obszerny i niezłej klasy jest kompleks malowideł zdobiący dom przy ul. Szerokiej 16. Sygnowany przez Ephraima Sydowa w roku 1747, lecz zaczęty może o dekadę wcześniej, mieści się on w traktach przednim i tylnym I oraz II piętra, a obejmuje – oprócz ornamentalnych ciągów akantowych i wstęgowo-cęgowych oraz luźnych motywów kwiatowo-

-liściastych – wiele interesujących przedstawień figuralnych, częściowo osadzonych w rozbudowanym pejzażu, co od drugiej połowy XVII wieku stało się już w mieście pewną tradycją. Należą do nich różnorodne postacie symboliczne, a także sceny ze Starego i Nowego Testamentu. Nieco podobne, choć o wiele mniejsze skalą, są zbliżone czasowo malowidła stropu kamienicy przy ul. Królowej Jadwigi 8; tym razem przedstawione tu w tondach wśród ornamentu sceny figuralne mają charakter emblematyczny⁹⁸.

Nowożytnie malarstwo w Toruniu, niełatwe do rozpoznania i ukazane tu na wybranych przykładach, nie jest w zasadzie porównywalne klasą ani minimalnym choćby wspólnym charakterem z dziełami tworzonymi w wiodących ośrodkach europejskich, co można do pewnego stopnia stwierdzić w odniesieniu do nieodległego Gdańska i co wyznaczałoby miejsce miasta w powszechnej historii sztuki. Oprócz mniejszego rozmiaru Torunia, zaważył tu na pewno jego mniej kosmopolityczny, prowincjonalno-protestancki charakter i związane z tym cechy reprezentującej owo środowisko grupy fundatorów – nieufność do sztuki, przewaga kultury słownej nad obrazową oraz skromność, oszczędność i utylitaryzm. Niewątpliwie niedostatki te rekompensowały zamówienia strony katolickiej, które jednak podlegały okresowym fluktuacjom, związanym zarówno z trendami społeczno-politycznymi, jak i bieżącą sytuacją gospodarczą. Ten ostatni aspekt, definiujący siłę nabywczą społeczeństwa, jest rzadziej zauważany, jednak w nowożytnym Toruniu odzwierciedla się on wyraźnie w skali działalności artystycznej w poszczególnych epokach: okresy powodzenia ekonomicz-

98 K. Kalinowska, *Malowane stropy...*, op. cit., s. 69–75, 75–76, il. 96–102.



24. Johann Georg Petri [?], *Uczta w domu Szymona z fundatorami*, ok. 1760, Lino-wo Królewskie, kościół parafialny, ołtarz św. Marii Magdaleny

nego niewątpliwie sprzyjały zamawianiu dzieł. Po zastoju pierwszej połowy XVI stulecia, koniunktura gospodarcza w państwie i w mieście zaczęła poprawiać się po 1550 roku, by osiągnąć szczyt związany z handlem zbożowym w latach około 1580–1620. Następujące spowolnienie, do którego przyczyniła się także pierwsza wojna szwedzka (1626–1629), zakończyło się długoletnim załamaniem, spowodowanym spustoszeniem następnej – drugiej wojny szwedzkiej, a pewne odrodzenie nastąpiło dopiero od około 1690 roku, za panowania Jana III. Ponowną bessę przyniosła wojna północna, pamiętna w Toruniu oblężeniem miasta w 1703 roku; była ona jednak mniej dotkliwa niż ta, która nastąpiła po poprzednim konflikcie zbrojnym. Kolejna tendencja zwyżkowa miała miejsce od lat trzydziestych do pięćdziesiątych XVIII wieku, natomiast niepokoje związane z konfederacją barską i odcięcie Torunia od Prus Królewskich w 1772 roku spowodowały, że panowanie Stanisława Augusta było okresem następnego zastoju.



25. Kazimierz Łukasiewicz, *Matka Boża Apokaliptyczna*, ok. 1785, Toruń-Podgórze, kościół św. św. Piotra i Pawła, ołtarz w kaplicy bocznej

Nowożytnemu Toruniowi brakowało przy tym stale środków finansowych na miarę potężnego w owym czasie Gdańska. Ten niedostatek możliwości materialnych był kolejną przyczyną zapóźnienia i prowincjonalizmu miejscowego środowiska artystycznego oraz będącego ich skutkiem sięgania po importy, zwłaszcza z tegoż ośrodka gdańskiego, który – obok utrzymujących się od średniowiecza kontaktów ze Śląskiem i z Saksonią – stanowił dla torunian XVI–XVIII wieku swoisty punkt odniesienia w dziedzinie sztuki i okno na świat. Toruń, druga autonomiczna metropolia Prus Królewskich, zaopatrzona w szerokie wewnętrzne uprawnienia jeszcze w 1466 roku przez króla Kazimierza IV Jagiellończyka, w całym okresie nowożytnym pozostaje też pod względem wytwórczości malarskiej daleko w tyle za tym wiodącym ośrodkiem obszaru, i to zarówno pod względem ilości, jak i jakości tworzonych tu dzieł. Obrazu tego nie zmieniają pojedyncze, osiadłe w mieście osobowości artystyczne⁹⁹.

98 Stosunkowo niedawną analizą nowożytnego malarstwa toruńskiego jest też opracowanie: J. Tylicki, *Sztuka Prus...*, op. cit., s. 332–346.



Pojawienie się w Toruniu trendów artystycznych charakterystycznych dla epoki nowożytnej nastąpiło wraz ze zwycięstwem w mieście reformacji. Pierwsze informacje o nowinkach religijnych pojawiły się zapewne już kilka lat po wystąpieniu Marcina Lutra w 1517 roku, jednak okres ich dominacji rozpoczął się na dobre około połowy XVI wieku¹. Momentem przełomowym był wydany w 1558 roku przez króla Zygmunta Augusta edykt zezwalający na swobodne praktykowanie wyznania ewangelicko-augsburskiego w Toruniu, Gdańsku oraz Elblągu. W krótkim czasie najważniejsze świątynie w mieście i na przedmieściach przejęte zostały przez protestantów. Niechętnie względem przedstawień obrazowych stanowisko luteranów, a zwłaszcza obecnych również w mieście kalwinów, wpłynęło zapewne na stagnację w wytwórczości artystycznej w początkowym okresie. Wkrótce jednak toruńskie świątynie wypełniać zaczęły się fundowanymi przez mieszczan sprzętami, wśród których największą grupę stanowiły pomniki upamiętniające zmarłych; poza funkcją komemoratywną, miały one za zadanie zaakcentowanie świetności rodu, jego znaczenia dla miasta i związków z innymi ważnymi rodzinami.

Najwcześniejsze zachowane epitafia, zawieszone w kościele św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty, powstały na przełomie lat 70. i 80. XVI wieku. Dwa z nich ufundował toruński lekarz Melchior Pyrnes: poświęcone jego córce Annie (zm. 12 VI 1576) oraz najstarszemu medykowi wywodzącemu się z Torunia – Mikołajowi Kopernikowi, trzecie zaś upamiętnia ławnika staromiejskiego Sebastiana Trosta (zm. 25 III 1578)². Obiekty te poddane zostały z czasem większym lub mniejszym przeróbkom, jednak wyraźnie czytelna jest ich tradycyjna, nieco już wówczas anachroniczna forma stolarskich obramień dla obrazów, składających się z pary pilastrów lub kolumn dźwigających proste belkowania zwieńczone naczółkami, ozdobionych jedynie malowanymi inskrypcjami, herbami i ornamentem maureskowym. Bardziej rozbudowane jest zawieszone w prezbiterium kościoła Mariackiego epitafium ostatnich członków zasłużonej patrycjuszowskiej rodziny von der Linde: toruńskich burmistrzów Nicolausa VI i Nicolausa VII oraz ich żon, Anny Fridewald i Barbary Ficken (zm. 15 IX 1584; il. 1)³. Jego powstanie zastrzegła ta ostatnia w swoim testamencie, którego wykonawcą był Johann von der Linde, bratanek Nicolausa VII i przedstawiciel gdańskiej gałęzi rodziny, stąd też pogląd o wykonaniu dzieła w tamtejszych



1. Epitafium rodziny von der Linde, po 1584, kościół Wniebowzięcia NMP w Toruniu

1 Por. K. Maliszewski, *Stosunki religijne w Toruniu w latach 1548–1660*, [w:] *Historia Torunia*, red. M. Biskup, t. 2, cz. 2: *W czasach renesansu, reformacji i wczesnego baroku (1548–1660)*, Toruń 1994, s. 257–277.

2 S. Dettloff, *Epitafium Anny Pirmesius w Toruniu*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury”, 2, 1933, z. 1, s. 59–62; J. Domański, *Wyposażenie wnętrza*, [w:] *Bazylika katedralna Świętych Janów w Toruniu*, red. M. Biskup, Toruń 2003, s. 163–173, il. 84, 85; K. Kluczwajd, J. Tylicki, *Sztuka nowożytna*, [w:] *Dzieje sztuki Torunia*, Toruń 2009, il. 174, 185.

3 A. Semrau, *Die Grabdenkmäler der Marienkirche zu Thorn*, „Mitteilungen des Copernicus-Vereins für Wissenschaft und Kunst zu Thorn”, 7, 1892, s. 26–27;

warsztatach snycerskich i malarskich wydaje się słuszny. Umieszczony w środku kompozycji obraz ze sceną Zmartwychwstania umarłych ujmują kolumny o kanelowanych trzonach do 1/3 wysokości ozdobionych groteskową dekoracją w postaci ludzkich główek, zwierząt i pęków owocowo-kwiatowych wśród ornamentu okuciowego. W dolnej partii architektonicznego obramienia oraz w uszakach umieszczono rauty i karbowane, esownicowe taśmy z listowiem akantu. W centrum rozbudowanego zwieńczenia znajduje się alabastrowa płaskorzeźba z biblijną sceną spotkania Dawida i Abigail, import z południowych Niderlandów, gdzie tego typu dzieła produkowano na masową skalę i rozsyłano po całej Europie; Aleksandra Lipińska odnalazła na terenie dzisiejszej Polski jeszcze cztery analogiczne reliefy, przypisane przez nią jednemu warsztatowi⁴. W zwieńczeniu epitafium ustawiono też drewniane personifikacje cnót, zapewne pierwotnie siedmiu teologicznych i kardynalnych, z których zachowały się cztery: Wiara, Miłość, Sprawiedliwość i Umiarowanie⁵.

W 1586 roku w kościele Świętojańskim – użytkowanym wówczas symultanicznie przez protestantów i katolików – zawieszono epitafium ławnika staromiejskiego Caspara Friesego (zm. 20 IX 1554) i Anny z domu Graupner (zm. 23 XII 1576), ufundowane przez ich spadkobierców (il. 2)⁶. Od poprzednich dzieł różni się zastosowanym materiałem –



2. Epitafium Caspara i Anny Friesego, 1586, kościół św. Jana Chrzciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu

4 A. Lipińska, *Wewnętrzne światło...*, op. cit., s. 248–254.

5 W istniejącej literaturze Sprawiedliwość trzymająca miecz i wagę niekiedy błędnie określała jest jako Nadzieja (P. Birecki, *Epitafium toruńsko-gdańskie...*, op. cit., s. 189; A. Lipińska, *Wewnętrzne światło...*, op. cit., s. 250).

6 J. Domański, *Wypożyczenie wnętrza...*, op. cit., s. 173; F. Skibiński, *Rzeźba kamienna w Toruniu ok. 1580–1650: pomiędzy produkcją miejscową a importem z czołowych ośrodków rzeźbiarskich Rzeczypospolitej*, [w:] *Stare i nowe dziedzictwo Torunia*, red. J. Raczkowski, Toruń 2013, s. 208–210.

– piaskowcem polichromowanym następnie w celu imitacji alabastru i wapienia, a więc droższych, bardziej szlachetnych gatunków kamienia. Struktura pomnika została zmieniona w 1727 roku przez nadbudowę pomnika Jakuba Kazimierza Rubinkowskiego – usunięto wówczas zwieńczenie zawierające m.in. herb Friesego, wtórnie namalowany poniżej fartucha. Epitafium jest bardziej rozbudowane przestrzennie od wcześniej omówionych za sprawą stosunkowo masywnych kolumn o gładkich trzonach wspartych na ozdobionych kobiecymi główkami cokołach z konsolkami i ujętych parą wąskich uszaków. Motywy dekoracyjne powtarzają propozycje Niderlandczyka Hansa Vredemana de Vriesa, chociażby te zamieszczone w wydany ok. 1583 roku wzorniku *Differents Pourtraicts de Menuiserie [...]'*. Umieszczona w centralnej niszy płaskorzeźba przedstawia Zmartwychwstałego Chrystusa unoszącego się wśród obłoków nad grobem i otoczonego przez żołnierzy rzymskich z owalnymi tarczami. Tło wykonane zostało bardzo schematycznie, a oddane w wysokim reliefie, smukłe postacie mocno się od niego odznaczają. Franciszek Skibiński zwrócił uwagę na podobieństwa formalne z płaskorzeźbą ukazującą legendarnego rzymskiego żołnierza Marka Kurcjusza rzucającego się w otchłań wypełnioną płomieniami, niegdyś znajdującą się w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu, a obecnie zaginioną⁷. Jej pierwotne przeznaczenie pozostaje nieznane, być może stanowiła element zwieńczenia kominka⁸. Jeśli oba dzieła rzeczywiście wykonane zostały przez tego samego rzemieślnika, to byłaby to przekonująca przesłanka dla istnienia w Toruniu pod koniec XVI wieku warsztatu rzeźbiarskiego specjalizującego się w obróbce kamienia. W tym kontekście szczególnie interesująca jest wzmianka archiwalna o kamieniarzu (Steinhauer) Kilianie von Möllemie, któremu w lutym 1584 roku zapłacono 5 grzywien za zamontowanie chrzcielnicy w przedmiejskim kościele św. Jerzego¹⁰.

Wydaje się jednak, że duża część toruńskich epitafiów powstała w warsztatach zamiejscowych, zwłaszcza w Gdańsku, stanowiącym wówczas znaczące centrum wytwórczości rzeźbiarskiej. Importem znanym z Motławy jest wiszący w kościele Mariackim, wykonany w piaskowcu pomnik Strobaków: Christiana, rajcy miejskiego (zm. 26 II 1531) i Johanna, wieloletniego burmistrza (zm. 17 X 1585) oraz ich żon (il. 3). Ufundował go w 1590 roku Heinrich Strobak, syn Johanna, wybitny burmistrz Torunia. Dzieło przypisane zostało warsztatowi Wilhelma van den Blockego, najważniejszego ówczesnego gdańskiego rzeźbiarza, przybyłego z brabanckiego Mechelen¹¹. Epitafium prezentuje szeroki wybór charakterystycznych dla manieryzmu niderlandzkiego form dekoracyjnych i architektonicznych, opartych na wzorcach antycznych (w tym wypadku odwołujących się do porządku jońskiego), a opracowywanych od około połowy XVI wieku. Ich twórcami posiadającymi największą siłę oddziaływania byli Cornelis Floris (ok. 1514–1575) oraz wspomniany już H. Vredeman de Vries (1527–ok. 1607), autorzy projektów rozpropagowanych przez szeroko rozpowszechnione

7 *Differents Pourtraicts de Menuiserie [...]*, inv. H. Vredeman de Vries, sculp. P. van der Borch, exc. P. Galle, [Antwerp, ca. 1583], k. 2, 6, 11.

8 F. Skibiński, *Rzeźba kamienna...*, op. cit., s. 208, il. 2.

9 Por. projekt kominka zamieszczony w: J. Androuet Du Cerceau, *Second livre d'architecture* [...], Paris 1561, [ryc. 6].

10 Archiwum Państwowe w Toruniu (dalej: APT), Ewangelicka Gmina Wyznaniowa św. Jerzego w Toruniu, sygn. 130, k. 66; G. Cuny, *Beiträge zur Kunde der Baudenkmäler in Westpreussen*, „Mitteilungen des Copernicus-Vereins für Wissenschaft und Kunst zu Thorn”, 12, 1899, s. 18.

11 L. Krzyżanowski, *Plastyka nagrobna Wilhelma van den Blocke*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 20, 1958, z. 3–4, s. 287; Z. Hornung, *Gdańska szkoła rzeźbiarska na przełomie XVI i XVII wieku*, „Teki Komisji Historii Sztuki”, 1, 1959, s. 130; F. Skibiński, *Pomnik rodziny Strobaków w kościele pw. Wniebowzięcia NMP w Toruniu i jego treści*, [w:] *Stare i nowe dziedzictwo Torunia*, Bydgoszcz i regionu, red. J. Raczkowski, Toruń 2018, s. 139–141.

wzorniki graficzne¹². Styl ten, za sprawą bliskich kontaktów handlowych i artystycznych z Niderlandami, zdominował twórczość w Gdańsku, a za jego pośrednictwem zyskiwał popularność w kolejnych miastach Rzeczypospolitej, w tym w Toruniu; do głównych propagatorów tego typu rozwiązań należał przy tym właśnie W. van den Blocke. Toruńskie epitafium wsparte zostało na cokole zawierającym owalne tablice inskrypcyjne poświęcone Annie z domu Stotten i Margarecie z domu Esske, a także ich herby rodowe i główki anielskie. Powyżej znajdują się dwie tablice odnoszące się do obu Strobandów, okolone ramami wypełnionymi stylizowanym kimationem jońskim i osadzone między kariatydami-personifikacjami cnót: Wiary, Miłości (zaginiona) i Nadziei. Zwieńczenie, oddzielone fryzmem zawierającym liczne herby skologicznych rodzin wśród festonów owocowych, prezentuje w centrum herb Strobandów w otoczeniu pęków owocowo-warzynno-kwiatnych oraz figury cnót w antycznych szatach.

W pełni rozwiniętą ornamentyką okuciowo-rollwerkową, typową dla manieryzmu niderlandzkiego, opatrzone zostały snycerskie pomniki toruńskich rodzin Neisserów i Mochingerów zachowane w kościele Mariackim (il. 4)¹³. Struktury epitafiów gęsto pokrywają powijane taśmy, rauty, podwieszane pęki owocowe, maskarony, putta oraz ptaki, dla których źródła inspiracji odnaleźć można we wzornikach C. Florisa, a zwłaszcza H. Vredemana de Vriesa. Szczególnie ciekawa

jest dekoracja pomnika piwowara Matthiasa Neissera (zm. 26 I 1581) i jego pierwszej żony Anny z domu Grunau (zm. 4 IX 1572), gdzie oprócz wyeksponowania herbów obu rodzin i figur personifikujących cnoty, którymi odznaczeni się upamiętnieni, znalazło się także nawiązanie do profesji Matthiasa: uszaki dolnej kondygnacji wypełniają wiązki kłosów zboża oraz szyszek chmielu. W fartuchu odnaleźć można z kolei narzędzia malarskie i snycerskie oraz herby cechów malarskiego i stolarskiego, co odnosi się do synów Neisserów: malarza Fabiana i snycerza Matthiasa (1564–1588), wykonawców pomnika. Obaj związali swoje kariery z Gdańskiem, gdzie powstały zarówno malowidła z epitafium, jak i jego stolarsko-snycerska oprawa¹⁴.



3. Epitafium rodziny Strobandów, 1590, kościół Wniebowzięcia NMP w Toruniu



4. Epitafium rodziny Neisserów, 1588, kościół Wniebowzięcia NMP w Toruniu

¹² F. Skibiński, *Willem van den Blocke: niderlandzki rzeźbiarz nad Bałtykiem w XVI i na początku XVII w.*, Toruń 2015, s. 222–223.

¹³ R. Sulewska, *Dłutem wycięte. Snycerstwo północnych ziem Polski w czasach Zygmunta III Wazy*, Warszawa 2004, s. 56–61, 254–256.

¹⁴ Matthias Neisser miał według niektórych badaczy pracować w warsztacie kamieniarsko-rzeźbiarskim Willema van den Blockego, od 1585 r. teścia Fabiana (J. Kruszelnicka, *Fabian (1559–1605) i Maciej (1564–1588) Neisserowie – malarz i snycerz*, [w:] *Artyści w dawnym Toruniu*, red. J. Poklewski, Warszawa-Poznań-Toruń 1985, s. 36, 42; R. Sulewska, *Dłutem wycięte...*, op. cit., s. 56; K. Kluczwajd, J. Tylicki, *Sztuka nowożytna...*, op. cit., s. 209). W źródłach brak jednak takiej informacji, a zważywszy na obowiązujący w Gdańsku podział rzeźbiarzy na pracujących w kamieniu i w drewnie jest to wręcz nieprawdopodobne – por. B. Łyczak, *Toruński cech rzeźbiarski i snycerka na obszarze jego oddziaływania w latach 1695–1793*, Warszawa 2018, s. 14, przyp. 31.

W nieustalonym warsztacie działającym zapewne nad Mołtawą wykonany został pomnik wystawiony przez wdowę oraz dzieci rajcy i burmistrza toruńskiego Martina Mochingera (zm. 1 XI 1590)¹⁵. Ma on analogiczną kompozycję architektoniczną do epitafium Neisserów oraz dekorację zaczerpniętą z tych samych florisowskich i vredenawskich wzorów ornamentalnych, czego przykładem są uszaki ukształtowane z głów orłów i ćwierćkolistych pól wypełnionych pękami owocowo-warzywno-kwiatowymi, inspirowane pomysłami H. Vrede-mana de Vriesa¹⁶.

Zachowane do dziś epitafia stanowią tylko wycinek dawnego stanu posiadania. Pomniki takie wypełniały wszystkie protestanckie świątynie, wiadomo chociażby o niezachowanych drewnianych epitafiach zawieszonych w pobliżu ambony w kościele św. Jakuba, poświęconych pastorem Johannesowi Wenzelowi (zm. 1578) i Joachimowi Gerstenkornowi (zm. 1584)¹⁷. Inną formą upamiętnienia były kamienne płyty nagrobne, o skromnej dekoracji ograniczonej zazwyczaj do mniej lub bardziej rozbudowanej inskrypcji i herbu zmarłego¹⁸. Zachowało się kilkanaście tego typu obiektów, niestety zazwyczaj w złym stanie; jako reprezentatywną wskazać można tablicę poświęconą małżonkom Andres: Jacobowi, ławnikowi nowomiejskiemu (zm. 6 VI 1581) i Annie (zm. 8 IV 1592), wyeksponowaną obecnie w kruchcie kościoła św. Jakuba¹⁹.

Do przejętych przez protestantów kościołów trafiały także inne sprzęty, związane bezpośrednio z kultem i liturgią. Z przekazów źródłowych wiadomo chociażby o krucyfiksie zamontowanym w 1563 roku na belce tęczowej w świątyni Mariackiej oraz ufundowanych w 1565 roku przez Radę Miasta i cechy organach w kościele św. Jakuba²⁰. W marcu 1584 roku ustawiono w przedmiejskim kościele św. Jerzego dębową ambonę założoną na ośmiobocznym rzucie²¹. Dzieło kosztowało ponad 139 grzywien, a przesłanką dla określenia miejsca jego wykonania może być informacja o zamówieniu pięciu kapiteli dla kolumn zdobiących jej kosz w Gdańsku²². Z kolei o funkcjonowaniu warsztatu snycerskiego w Toruniu świadczy wiadomość o realizacji tu nastawy ołtarza głównego w kościele benedyktynek w Chełmnie z 1595 roku²³. Twórca lub twórcy miejscowi wykonali być może także dekorację foteli rajców w Ratuszu Staromiejskim (1596) oraz głowę do świecznika z poroża jelenia w kościele św. Jerzego (1601)²⁴.

Trwający na przełomie XVI i XVII wieku intensywny ruch budowlany łączył się z zapotrzebowaniem na kamieniarskie detale zdobiące przestrzeń miejską. Niestety, zachowało się ich niewiele, wszystkie dowodzą przy tym całkowitej dominacji ornamentyki o niderlandzkiej proveniencji. Wyróżnia się dekoracja spichlerza przy ul. Łaziennej 16, wykonana na zlecenie jego właściciela, burmistrza Frantza Eske III (zm. 1601; il. 5)²⁵. Piaskowcowy portal ujęty jest żło-

bkowanyymi pilastrami osadzonymi na cokołach z lwimi główkami. Ościeża ozdobiono ornamentem okuciowym, a w przyłęczach umieszczono parę aniołków trzymających wieńce, w których znajdują się inicjały fundatora FE. We fryzie umieszczono herb rodziny Eske podtrzymywany przez parę półpostaci wychodzących z wici akantowej, na szczycie zaś ustawiono dwie figury rzymskich żołnierzy. Dzieło wykazuje spore podobieństwo do portalu kamienicy przy ul. Długiej 55 w Gdańsku (obecnie w Dworze św. Jerzego), gdzie prawdopodobnie zamówiono jego wykonanie²⁶. Pierwotnie w portal wmontowane były snycerskie drzwi z bogatą manierystyczną dekoracją ornamentalną (obecnie w Muzeum Okręgowym w Toruniu)²⁷. W ich centrum ukazana została scena Pożegnania syna marnotrawnego wzorowana na rycinie ze zbioru ilustracji biblijnych wydanego przez Gerarda de Jodego w Antwerpii w 1585 roku²⁸. Warto zwrócić także uwagę na maszkarony zdobiące ścianę spichlerza od strony ul. Ciasnej, wzorowane na



5. Portal i drzwi kamienicy przy ul. Łaziennej 16 w Toruniu, przed 1601

15 R. Sulewska, *Dłutem wycięte...*, op. cit., s. 60–61, 254–255; K. Kluczwajd, *Skarby kościoła Mariackiego w Toruniu*, Toruń 2005, il. 18.

16 R. Sulewska, *Dłutem wycięte...*, op. cit., s. 164.

17 P. Birecki, *Kościół pw. św. Jakuba świątynią protestancką Nowego Miasta Torunia*, [w:] *Dzieje i skarby kościoła Świętojakubskiego w Toruniu*, red. K. Kluczwajd, Toruń 2010, s. 254–255.

18 Por.: A. Semrau, *Die Grabdenkmäler...*, op. cit.; B. Schmid, *Die Grabsteine der Jakobskirche*, „Mitteilungen des Copernicus-Vereins für Wissenschaft und Kunst zu Thorn”, 19, 1911, s. 47–59.

19 B. Schmid, *Die Grabsteine...*, op. cit., s. 51, nr 6.

20 P. Birecki, *Sztuka luterńska na ziemi chełmińskiej od drugiej połowy XVI do pierwszej ćwierci XVIII wieku*, Warszawa 2007, op. cit., s. 95, 222.

21 G. Cuny, *Beiträge zur Kunde...*, op. cit., s. 17.

22 APT, *Ewangelicka Gmina Wyznaniowa św. Jerzego w Toruniu*, sygn. 130, k. 62.

23 R. Sulewska, *Dłutem wycięte...*, op. cit., s. 112.

24 P. Birecki, *Sztuka luterńska...*, op. cit., s. 109; B. Łyczak, *Toruński cech...*, op. cit., s. 14.

25 S. Dąbrowski, *Portale, bramy i sienie toruńskie XVII-go wieku*, „Zapiski TNT”, 9, 1932–1934, nr 7–8, s. 119–121; F. Skibiński, *Willem van den Blocke...*, op. cit., s. 438–439.

26 F. Skibiński, *Rzeźba kamienna...*, op. cit., s. 215.

27 K. Kluczwajd, J. Tylicki, *Sztuka nowożytna...*, op. cit., s. 210, il. 177.

28 *Pożegnanie syna marnotrawnego*, inv. C. van den Broeck, sculp. H. Collaert II, exc. G. de Jode, [w:] *Thesaurus sacrarum historiari[m] veteris testame[n]ti [...]*, [Antwerp] 1585, [k. 60], por.: H. Mielke, *Antwerpener Graphik in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts: Der Thesaurus veteris et novi Testamenti des Gerard de Jode (1585) und seine Künstler*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 38, 1975, H. 1, s. 82, nr 52.

29 *Pourtraicture ingenieuse de plusieurs façons de masques [...]*, inv. C. Floris, sculp. F. Hals, exc. H. Lieftrick, [Antwerp, 1555].

propozycjach C. Florisa²⁹. Na podobny czas datować należy także kilka innych realizacji: belkę nadprożową okna z kamienicy przy ul. Szerokiej 14 (obecnie w Muzeum Okręgowym w Toruniu) dekorowaną ornamentem okucioowo-rollwerkowym i główkami kobiecymi, pozostałość studzienki na murze kościoła Świętojańskiego z antytetycznie ustawionymi uskrzydłonymi syrenami oraz oprawę furty w dawnym klasztorze benedyktynów z charakterystycznymi główkami orłów wpisanymi w motywy okucioowe oraz fryzem z główkami ludzkimi i pękami owocowo-warzywnymi³⁰.

Bez wątplenia najważniejszym przedsięwzięciem budowlanym początku XVII wieku w Toruniu była przebudowa Ratusza Staromiejskiego przeprowadzona w latach 1602–1606. Kierownikiem prac został kamieniarz Wilhelm Mertens, sprowadzony w tym celu z Elbląga³¹. Poza pracami typowo budowlanymi jego warsztat wykonał także elementy zdobiące facjaty, wieżyczki narożne oraz wejścia do piwnic, dziś w większości zniszczone. Z zachowanych informacji źródłowych wynika, że W. Mertens odpowiedzialny był ponadto za przynajmniej część dekoracji wnętrza³², prawdopodobnie zatem dostarczył on także portale przed Salą Rady i Salą Królewską. Z obu dzieł zachowały się jedynie fragmenty, wmurowane w nowe obramienia, wykonane w latach 30. XVIII wieku: trzy tarcze herbowe w portalu Sali Rady oraz supraporta w portalu Sali Królewskiej z dekoracją we florisowskim typie³³. Tak potężne przedsięwzięcie budowlane wymagało oczywiście zakontraktowania dużej liczby pracowników. Źródła z tego czasu wymieniają kilku kamieniarzy (*Steinhauer*), zapewne uczestniczących w rozbudowie ratusza: pochodzącego z Hanoweru Melchiora Krimpego, od 1604 roku członka toruńskiego cechu murarzy, Adama von der Eichego, który w 1606 roku poślubił wdowę po M. Krimpem oraz Jacoba Hausena, we wpisie do akt kościoła Mariackiego dotyczącym ślubu z Margarethą Sente w 1605 roku nazwanego pracownikiem W. Mertensa³⁴. Te pojedyncze wzmianki nie pozwalają z pełnym przekonaniem stwierdzić, czy przebywali oni w Toruniu przez dłuższy czas, czy też przyjechali jedynie w celu realizacji konkretnego zlecenia. Rzemieślnikiem miejscowym, legitymującym się obywatelstwem miasta był rzeźbiarz (*Bildhauer*) Hans Friedrich³⁵. W źródłach notowany jest w latach 1601–1621, przy czym od 1619 roku był właścicielem domu narożnego przy bramie Świętego Ducha; nie są jednak znane żadne prace przez niego realizowane³⁶.

W Toruniu zachowało się kilka wysokiej klasy dzieł snycerskich z początku XVII wieku, reprezentatywnych dla manieryzmu niderlandzkiego. Około 1600 roku powstała sześcioboczna chrzcielnica w kościele św. Jakuba³⁷. Trzon zawiera płyciny z główkami anielskimi oraz konsole z motywami okucioowymi i główkami kobiecymi. Ścianki czaszy zdobią malowidła z bukietami kwiatów w wazonach ujęte pół-

kolistymi arkadami dekorowanymi ornamentem sznurowym i esownicę z liśćmi. W narożach umieszczono kariatydy z pękami owocowo-warzywnymi, a wieńczący czaszę fryz wypełniają sploty wici roślinnej z kwiatami.

Znakomitą realizacją, niestety anonimowego warsztatu, jest dębowa ambona w kościele Mariackim, według inskrypcji wyrzeźbiona na dolnym gzymsie ukończona dnia 5 czerwca 1605 roku (il. 6)³⁸. Podwieszony na filarze korpus kazalnicy założony został na sześciobocznym planie, z czterema ściankami oraz schodami ujętymi balustradą. Poszczególne ścianki mają czytelny podział na strefy: cokołową, główną i gzymsową. Części środkowe wypełnione są arkadowymi niszami z konchami z lwimi główkami w uszakowanych obramieniach, ujętych kolumnami o żłobkowanych trzonach wypełnionych do 1/3 wysokości maskami i korynckich kapitelach. Pomiedzy ściankami, na ozdobionych męskimi głowami konsolach ustawiono figury ewangelistów, obecnie zdemonowane³⁹. Dekorację korpusu uzupełniają podwieszone kartusze okucioowo-rollwerkowe, liczne konsolki z główkami



6. Ambona, 1605, kościół Wniebowzięcia NMP w Toruniu

30 Por. L. Krantz-Domaśłowska, J. Domaśłowski, *Kościół świętego Jakuba w Toruniu*, Toruń 2001, s. 105, il. 45; J. Domaśłowski, *Wypozażenie wnętrza...*, op. cit., s. 221, il. 116; F. Skibiński, *Rzeźba kamienna...*, op. cit., s. 215.

31 E. Gąsiorowski, *Ratusz staromiejski w Toruniu*, Toruń 2004, op. cit., s. 92–94; F. Skibiński, *Rzeźba kamienna...*, op. cit., s. 211–212.

32 E. Gąsiorowski, *Ratusz...*, op. cit., s. 93.

33 Ibidem, s. 142–143, il. 45, 52.

34 F. Skibiński, *Rzeźba kamienna...*, op. cit., s. 212–213.

35 B. Łyczak, *Toruński cech...*, op. cit., s. 14.

36 APT, Akta miasta Torunia, kat. II, sygn. IX-22: [Księga ławnicza Starego Miasta Torunia 1619–1620], k. 146v–147; sygn. IX-29: [Księga ławnicza Starego Miasta Torunia 1631], k. 191; por. też: A. Mycio, *Zadłużenie hipoteczne i obrót nieruchomości w Starym Mieście Torunia w pierwszej połowie XVII wieku*, Toruń 2003, s. 157.

37 Pokrywa chrzcielnicy jest późniejsza, rokokowa. L. Krantz-Domaśłowska, J. Domaśłowski, *Kościół świętego Jakuba...*, op. cit., s. 96; R. Sulewska, *Dłutem wycięte...*, op. cit., s. 251; P. Birecki, *Kościół pw. św. Jakuba...*, op. cit., s. 252–253.

38 R. Sulewska, *Dłutem wycięte...*, op. cit., s. 120–122, 252; M. Wawrzak, *Ambona z kościoła Mariackiego na tle kultury artystycznej Torunia początku XVII wieku*, [w:] *Dzieje i skarby kościoła Mariackiego w Toruniu*, red. K. Kluczwajd, Toruń 2005, op. cit., s. 295–320.

39 Zachowały się rzeźby trzech ewangelistów, zamiast św. Marka ustawiono w ambonie figurę kobiecą – K. Kluczwajd, *Skarby kościoła Mariackiego...*, op. cit., s. 69, kat. nr 16a-d.

kobiecymi i męskimi oraz pękami roślinnymi. Sześcioboczny baldachim uzyskał rozbudowane zwieńczenie wypełnione kartuszami okuciowo-rollwerkowymi, zróżnicowanymi sterczynkami oraz figurami aniołów i górującego nad całością Chrystusa Zbawiciela Świata. Dolna część baldachimu została dodana wtórnie, w latach 20. XVII wieku, o czym świadczy obecność bardziej miękkich, małżowinowych już form ornamentalnych wplecionych w wic roślinną zdobiącą dolny gzyms oraz kształtujących woluty powyżej⁴⁰.

Na emporze ponad amboną zlokalizowany jest monumentalny prospekt organowy, stanowiący najstarszy zachowany w Polsce instrument w typie północnoeuropejskim (il. 7)⁴¹. Jego budowę zainicjował burmistrz H. Strobant w 1601 roku, a ukończony został w roku 1609 przez organmistrza Hansa Hellwiga, twórcę m.in. organów w kościele św. Katarzyny w Gdańsku. W istniejącej literaturze ugruntował się pogląd, że pierwotnie do prac nad organami zatrudniony został pochodzący z Chwaliszewa Wawrzyniec Weistock, którego w 1602 roku zastąpić miał H. Hellwig. Zarówno znane dokumenty archiwalne, jak i opracowania z XIX oraz początku XX wieku nie zawierają jednak takiej informacji⁴². Wydaje się, że pojawiła się ona po raz pierwszy w artykule Oskara Hermańczyka z 1937 roku, niestety nieopatrzona żadnym odwołaniem do źródeł⁴³. Z uwagi na brak jakiegokolwiek potwierdzenia w materiałach archiwalnych, należy do tej bezrefleksyjnie powtarzanej przez kolejnych badaczy tezy podchodzić z dużą ostrożnością⁴⁴.

Pozytyw przedni, o wysokości niemal 15 metrów, składa się z trzech wysuniętych przed lico, wielobocznych wieżyczek zamkniętych ażurowymi latarniami. Struktura stolarska w całości pokryta została snycerską dekoracją w postaci kartuszy okuciowo-rollwerkowych, ornamentów sznurowych i okuciowych z kaboszonami oraz rautami, maszkaronów, główek ludzkich i lwich, pęków owocowych, splotów wici roślinnej z kiściami winogron oraz innych motywów zaczerpniętych z imaginariu ornamentyki niderlandzkiej. W strefie cokołowej umieszczono ponadto płaskorzeźby z herbami Torunia i Prus Królewskich podtrzymywanymi przez anioły oraz przedstawieniami postaci mitologicznych, co stanowiło odwołanie do cnót obywatelskich mieszkańców miasta. W górnej partii pozytywu, w symbolicznej strefie niebiańskiej, znajdują się figury aniołów grających na instrumentach oraz – na szczycie środkowej wieżyczki – króla Dawida z harfą.

Obudowa sekcji głównej prospektu, przesłonięta przez część przednią i słabo widoczna z perspektywy posadzki kościoła, ma płaską fasadę z trzema wieżyczkami. Powstała jeszcze przed przebudową



7. Prospekt organowy, 1601-1609, kościół Wniebowzięcia NMP w Toruniu

instrumentu przez H. Hellwiga, została jednak pod jego kierunkiem przerobiona i wzbogacona o snycerskie dekoracje. Dodane zostały chociażby ażurowe latarnie na wieżyczkach – analogiczne jak na pozytywie przednim. Szafa na bocznych ścianach dekorowana jest dobrej klasy ornamentem o kandelabrowym układzie, z wpisanymi licznymi motywami okuciowo-rollwerkowymi, roślinnymi, zwierzęcymi i maszkaronami, a kratki zasłaniające płyciny u dołu ściany frontowej ukształtowane są ze schweifwerku – ornamentu wywodzącego się z okuciowego i skonstruowanego z wywijasów w formie liter S i C.

Prospekt organowy w kościele św. Jakuba ukończony został w 1611 roku, o czym zaświadcza data na banderoli podtrzymywanej przez aniołka wychylającego się z uformowanego z ornamentu schweifwerkowego kartusza, podwieszonego pod pozytywem przednim (il. 8)⁴⁵. Został on wbudowany w emporę chóru, ozdobioną na balu-

40 R. Sulewska, *Dłutem wycięte...*, op. cit., s. 120–121.

41 W. Renkewitz, J. Janca, *Geschichte der Orgelbaukunst in Ost- und Westpreussen von 1333 bis 1944*, Bd. I, Würzburg 1984, s. 100–102; E. Smulikowska, *Prospekty organowe w dawnej Polsce*, Wrocław 1989, s. 111–112, 136–138; M. Wawrzak, *Humanistyczne i polityczne treści dekoracji organów z kościoła Mariackiego w Toruniu: wprowadzenie do problematyki*, [w:] *Sztuka w kręgu władzy*, red. E. Pilecka, K. Kluczwajd, Warszawa 2009, s. 205–217.

42 Por. m.in.: APT, Akta miasta Torunia, kat. II, sygn. II-2: Ex actis consularibus memoranda, s. 120, 334, 350, 373, 376; J. H. Zernecke, *Thornische Chronica in welcher die Geschichte dieser Stadt von MCCXXI. bis MDCCXXVI. aus bewehrten Scribenten und glaubwürdigen Documentis zusammen getragen worden*, Berlin 1727, s. 227, 228; C. G. Prätorius, *Beschreibung der Stadt Thorn und ihres Gebiets*, Hrsg. J. E. Wernicke, Culm 1832, s. 74; J. Heise, *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen*, H. VI u. VII: *Der Kreis Thorn (Stadt Thorn)*, Danzig 1889, s. 289; B. Schmid, *Orgelprospekte als Kunstwerke*, „Die Denkmalpflege in der Provinz Westpreussen im Jahre 1917. Bericht an die Provinzialkommission zur Verwaltung der Westpreussischen Provinzialmuseen zu Danzig”, 15, 1918, s. 30.

43 O. Hermańczyk, *Ogólne wiadomości o organach i ich budowie*, „Muzyka Kościelna”, 12, 1937, nr 2, s. 26.

44 Być może informacja o pracach W. Weistocka w Toruniu stanowi pomyłkę wynikającą z faktu, że Wawrzyniec z Chwaliszewa w 1618 roku podpisał kontrakt na wystawienie prospektu organowego dla bydgoskich bernardynów, a więc zakonu, który po 1724 roku przejął toruński kościół Mariacki (K. Kantak, *Kronika Bernardynów w Bydgoszczy*, „Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego”, 33, 1907, s. 105).

45 L. Krantz-Domastowska, J. Domastowski, *Kościół świętego Jakuba...*, op. cit., s. 93–96; R. Sulewska, *Dłutem wycięte...*, op. cit., s. 251–252; M. Wawrzak, *O manierystycznej dekoracji prospektu organowego z kościoła pw. św. Jakuba w Toruniu: wzory graficzne i treści*, [w:] *Dzieje i skarby kościoła Świętojakubskiego w Toruniu*, red. K. Kluczwajd, Toruń 2010, s. 259–288.



8. Prospekt organowy, 1611, kościół św. Jakuba w Toruniu

stradzie kartuszami ujętymi główkami anielskimi i pękami owocowo-warzywnymi, zawierającymi herby: Polski z wpisanym herbem Wazów i literą S odnoszącą się do króla Zygmunta III, Prus Królewskich, Torunia i Nowego Miasta Torunia. Dobrej klasy snycerkę prezentują także fryzy wypełnione wicią roślinną z wplecionymi postaciami Posejdona i Amfitryty, ptakami i głowami orłów. Dzieło udekorowane zostało ponadto licznymi maskaronami, pękami owocowo-warzywno-kwiatnymi oraz okuciowo-rollwerkowymi kartuszami.

Jeszcze jeden manierystyczny prospekt organowy, wykonany w latach 1613–1619, znajduje się w kościele benedyktynek w Chełmnie⁴⁶. Renata Sulewska połączyła go w jedną grupę z zachowanymi w okolicy i wykonanymi w drugim dziesięcioleciu XVII stulecia nastawami ołtarzy głównych w kościołach św. Mikołaja w Chełmży (1612), św. Hieronima w Raciążku i św. Jadwigi w Nieszawie, a także retabulum ołtarza Zaśnięcia Marii w toruńskim kościele Świętojańskim (il. 9)⁴⁷.

46 E. Smulikowska, *Prospekty...*, op. cit., s. 138–140; R. Sulewska, *Dłutem wycięte...*, op. cit., s. 112, 197–198, il. 116.

47 R. Sulewska, *Dłutem wycięte...*, op. cit., s. 113–117.



9. Ołtarz Zaśnięcia Najświętszej Marii Panny, ok. 1610–1620, kościół św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu

Zastosowano w nich analogiczne motywy ornamentalne w postaci podobnie zakomponowanych kartuszy okuciowo-rollwerkowych oraz wici roślinnych z wpisanymi kwiatami. Dzieła te z dużym prawdopodobieństwem powstały w Toruniu, w anonimowych, niestety, warsztatach. Prezentują dobrą klasę wykonania, choć odbiegają poziomem od wybitnych realizacji, jakimi są chociażby ambona i prospekt organowy w kościele Mariackim.

Warto wspomnieć jeszcze o dziełach kamieniarskich powstałych w tym czasie. W kaplicy św. Róży z Limy w nieistniejącym już kościele św. Mikołaja wybudowany został nagrobek braci Tylickich: kasztelana brzesko-kujawskiego Bartłomieja (zm. 1609) i cześnika kaliskiego Jakuba (zm. 1615)⁴⁸. Z pierwotnej struktury, powstałej zapewne w 1615 roku, zachowały się jedynie tablica inskrypcyjna oraz leżące figury obu braci. Michał Wardzyński w przekonujący sposób powiązał je

48 M. Wardzyński, *Nagrobek Tylickich z kościoła pw. św. Mikołaja w Toruniu a geografia wpływów rzeźby gdańskiej i małopolskiej na północnych ziemiach Korony w 1. tercji XVII wieku*, [w:] *Dzieje i skarby dominikańskiego kościoła pw. św. Mikołaja w Toruniu*, red. A. Błazejewska, K. Kluczwajd, E. Pilecka, Toruń 2017, s. 213–237.



10. Portal kamienicy przy Rynku Staromiejskim 17 w Toruniu, ok. 1615–1630

z działającym w Chęcinach warsztatem rzeźbiarskim Bartolomea i Sebastiana Venostów, notowanym tam w latach 1614–ok. 1625. Dzieło stanowiło zatem import nie z tradycyjnego kierunku północnego (Gdańsk, Elbląg), lecz z południa Rzeczypospolitej, co mogło mieć związek z osobą domniemanego współfundatora pomnika, biskupa krakowskiego Piotra Tylickiego, brata upamiętnionych⁴⁹.

Realizacją twórcy o gdańsko-niderlandzkiej orientacji stylowej jest z kolei portal kamienicy przy Rynku Staromiejskim 17 (il. 10). W istniejącej literaturze określany był jako dzieło z lat około 1630 lub nawet połowy XVII wieku⁵⁰. Tymczasem zastosowana ornamentyka: motywy okuciowe w połączeniu z rautami w dolnej partii, bazyliżki oraz rogi obfитоści owinięte węzami we fryzie skłaniają ku nieco wcześniejszej dacie. Umieszczony w portalu gmerk zawierający literę B może sugerować, że wykonany został na zlecenie kupca Balthasara von Bur-

scheida, który przejął kamienicę w 1618 roku⁵¹. W podobnym czasie wykonany został także portal kamienicy przy ul. Chełmińskiej 7, z dekoracją utworzoną z podwieszonych szyszek i pęków owocowych oraz florisowskim maskaronem w kluczu⁵².

Odnosnie następnej dekady dysponujemy jedynie skromnymi informacjami źródłowymi. Wiadomo o dwóch niezachowanych dziełach: nowym ołtarzu w kościele św. Jakuba wystawionym w 1621 roku kosztem witrażu Jacoba Scholtza vel Neissera oraz ambonie w świątyni dominikańskiej powstałej pod koniec tego dziesięciolecia⁵³. W latach 1622–1632 w aktach metrykalnych ewangelickiej parafii staromiejskiej wzmiankowano rzeźbiarza Johanna Schultza, brakuje jednak jakichkolwiek danych dotyczących jego twórczości⁵⁴.

Wraz z początkiem drugiej trzeciej XVII wieku toruńska rzeźba wkroczyła w nowy etap, związany z ewolucją sposobu dekoracji. Dotychczas stosowane zdobienia zastąpione zostały przez ornamentykę małżowinową i małżowinowo-chrzastkową o mięsistych, płynnych, organicznych kształtach. Nowe idee ponownie miały niderlandzką genezę; były wynikiem ciągłego przetwarzania wypracowanych już rozwiązań, swoistej zabawy formą dążącej do wywołania zaskoczenia odbiorcy. Twórcami wypracowanej na początku drugiej dekady XVII wieku dekoracji małżowinowej, znanej w Holandii jako *kwab*, byli pochodzący z Utrechtu złotnicy, bracia Paulus i Adam van Vianenowie⁵⁵. Do Prus Królewskich, w tym Torunia, nowy styl w zdobnictwie dotarł jednak za sprawą wzorników graficznych wydawanych od lat dwudziestych w ośrodkach niemieckich, gdzie zyskał szczególną formę zwaną *Knorpelwerk*, charakteryzującą się spiralnie pozwijanymi i nachodzącymi na siebie serpentynowymi układami oraz rzędami motywów przypominających chrząstki lub ziarna grochu⁵⁶. W Gdańsku tego typu ornamentykę z całą pewnością stosowano już na początku lat trzydziestych, czego przykładem są epitafia Georga Gilberta w świątyni Bożego Ciała z 1631 roku i Martina Rama (zm. 1631) w kościele Mariackim⁵⁷.

Wczesnym toruńskim przykładem zastosowania form małżowinowo-chrzastkowych są znane z archiwalnej fotografii drzwi z kamienicy przy ul. Szerokiej 28, przed II wojną światową przechowywane w Muzeum Miejskim, a obecnie zaginione⁵⁸. W ich centrum umieszczono przedstawienie siedzącego na koniu Marka Kurcjusza szykującego się do skoku w płomień wydobywające się z otchłani. Wzorowano je na miedziorycie Hendricka Goltziusa z wydanej w 1586 roku serii prezentującej bohaterów rzymskich⁵⁹. Scenę figuralną ujmowały rozmieszczone w symetrycznych układach motywy małżowinowe delikatnie tylko wzbogacone rzędem chrząstek. Drzwi powstały zapewne jeszcze w późnych latach dwudziestych XVII wieku, względnie na początku następnej dekady.

51 Wiadomość od prof. Krzysztofa Mikulskiego.

52 S. Dąbrowski, *Portale...*, op. cit., s. 121–122, il. 2. Motyw podwieszonych szyszek oraz rozmiękczone formy schweifwerkowe, zapowiadające już ewolucję ornamentu na stronę małżowinowego występują także na portalu kruchty południowej kościoła św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Chełmnie z 1619 roku – *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. XI: *Dawne województwo bydgoskie*, red. T. Chrzanowski, M. Kornecki, z. 4: *Dawny powiat chełmiński*, oprac. T. Mroczko, Warszawa 1976, s. 39, il. 107.

53 B. Łyczak, *Toruński cech...*, op. cit., s. 15. Kamienna płyta nagrobna zmarłego w 1635 roku J. Scholtza, potomka Neisserów upamiętnionych w epitafium w kościele Mariackim, zawieszona jest w kruchcie kościoła św. Jakuba – L. Krantz-Domasłowska, J. Domasłowski, *Kościół świętego Jakuba...*, op. cit., s. 103.

54 B. Łyczak, *Toruński cech...*, op. cit., s. 15.

55 Por.: R. Baarsen, *Kwab. Ornament as art in the age of Rembrandt*, Amsterdam 2018, s. 21–63.

56 Ibidem, s. 229.

57 K. Cieślak, *Kościół – cmentarz. Sztuka nagrobna w Gdańsku (XV–XVIII w.): „długie trwanie” epitafium*, Gdańsk 1992, il. 33, 34.

58 S. Dąbrowski, *Portale...*, op. cit., s. 136, il. 16; J. Jużków, M. Kurkowski, *Lista strat wojennych Muzeum Okręgowego w Toruniu*, [w:] *Straty wojenne Muzeum Okręgowego w Toruniu w świetle dokumentacji ikonograficznej i archiwalnej*, Toruń 2019, s. 125, kat. nr 2.

59 *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*. Hen-

49 F. Skibiński, *Rzeźba kamienna...*, op. cit., s. 216–217.

50 S. Dąbrowski, *Portale...*, op. cit., s. 122–123; F. Skibiński, *Rzeźba kamienna...*, op. cit., s. 215, il. 6 [Wskazywany tu jako bliska analogia portal kamienicy przy ul. Ogarnej 99/100 w Gdańsku jest w rzeczywistości kreacją artystyczną Franciszka Duszeńki z roku 1960, zapewne zainspirowaną właśnie rozwiązaniem toruńskim – por.: *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, Seria nowa, t. VIII, *Miasto Gdańsk*, z. 1, *Główne miasto*, red. B. Roll, I. Strzelecka, Warszawa 2006, cz. 1, s. 363, cz. 2, il. 333].

W 1633 roku wystawiona została nastawa ołtarza głównego w kościele Świętojańskim, ufundowana przez proboszcza Walentego Szczawińskiego i jego brata Jana Szymona, kasztelana brzesko-kujawskiego⁶⁰. Do dziś zachowały się jedynie fragmenty dzieła, które rozebrano w 1938 roku w związku z remontem prezbiterium. Sporych rozmiarów, dwukondygnacyjna nastawa w swej konstrukcji architektonicznej nawiązywała do popularnego wówczas motywu łuku tryumfalnego. Wypełniająca wolne przestrzenie struktury ornamentyka małżowinowo-chrząstkowa, zaczerpnięta prawdopodobnie z wydanego w 1630 roku w Kolonii wzornika opracowanego przez Rütgera Kassmanna, stanowiła jedynie swoisty dodatek, gdyż podporządkowana była w całości podziałom architektonicznym. Rzeźby figuralne – zachowały się między innymi postacie św. Stanisława i św. Wojciecha, obecnie ustawione w ołtarzu św. Jana Pawła II – prezentowały charakterystyczny dla prowincjonalnych ośrodków tego czasu statyczny typ o sztywnych pozach i nieco monotonnym układach draperii szat.

Co istotne, znane jest nazwisko twórcy nastawy, Matthiasa Rademachera⁶¹. W toruńskich źródłach występuje on od 1610 roku do śmierci w roku 1644 i określany jest jako stolarz. nierozwiązana pozostaje niestety kwestia, czy jego warsztat był odpowiedzialny jedynie za wykonanie oprawy architektonicznej, czy także za elementy rzeźbiarskie. Wynika to po części z braku wiedzy o zakresie działalności poszczególnych grup zawodowych związanych z obróbką drewna i kamienia w XVII wieku. Niekiedy przyjmuje się, że snycerze toruńscy należeli w tym okresie do wspólnego cechu ze stolarzami, tak jak miało to miejsce np. w Gdańsku, brakuje jednak argumentów na poparcie tej tezy⁶². Co więcej, w aktach posiedzeń Rady Miasta pojawia się informacja o wydanym w 1610 roku nakazie, aby stolarze nie przeszkadzali snycerzom, co dowodzi istnienia jakiegoś sporu kompetencyjnego⁶³. Dokumenty archiwalne zawierają w każdym razie informacje o kilku rzeźbiarzach (Bildhauer, Bildschnitzer) aktywnych w Toruniu w tym czasie: Martinie Schwertfegerze (uchwytny w latach 1633–1635), Heinrichu Friedrichu (obywatel od 1633, wzmiankowany do 1659) oraz Christophie Paschu (obywatel od 1644, zmarły między 1650 a 1655) – nie są niestety znane żadne ich prace⁶⁴.

Z pewnością najważniejszym dziełem plastyki nagrobnej w Toruniu jest umieszczony przy prezbiterium kościoła Mariackiego pomnik Anny Wazówny (1568–1625), siostry króla Zygmunta III Wazy (il. 11)⁶⁵. Z uwagi na luteriańskie wyznanie królowa nie mogła spocząć na Wawelu i dopiero w 1636 roku, a więc po kilkunastu latach od śmierci, pochowana została w Toruniu, w mauzoleum ufundowanym przez jej bratanka, króla Władysława IV. Arkadowy portal wykonany został z czarnego marmuru, a nieliczne elementy dekoracyjne z kontrastującego białego alabastru. W zwieńczeniu centralnie osadzony został herb rodowy Wazów (snopek) w małżowinowo-chrząstkowym kartuszu, z herbami Szwecji (trzy korony) oraz Folkungów (lew) po bokach.



11. Portal mauzoleum Anny Wazówny, 1636, kościół Wniebowzięcia NMP w Toruniu

Na odcinkach naczółka umieszczono półleżące figury personifikujące Wiarę i Wdzięczność, a na szczycie Zwycięstwo. W wysadzonym czarnym marmurem wnętrzu mauzoleum znajduje się sarkofag z alabastrową figurą Anny Wazówny, leżącej ze złożonymi rękami. Królowa ukazana została w czepcu oraz długiej sukni i płaszczu ozdobionych kwiatami na ulistnionych łożyskach. Niewątpliwie wykonawcą dzieła był warsztat gdański, względnie elbląski, o czym świadczy zarówno zastosowany materiał, jak i forma detalu architektonicznego oraz rzeźb figuralnych. Wskazywano już podobieństwa portalu do dekoracji kaplicy Kołudzkich w katedrze w Gnieźnie, przypisywanej gdańskiej pracowni Wilhelma Richtera (obywatel 1629, zm. 1667), z kolei samą figurę Anny Wazówny – zapewne nieco wcześniejszą od oprawy mauzoleum – zestawiano z płaskorzeźbą ukazującą Jana Stanisława Sapiechę w nagrobku w kościele św. Michała w Wilnie (zaginiona)⁶⁶. Wszelkie próby

drick Goltzius, comp. M. Leesberg, ed. H. Leeflang, Pt. 1, Ouderkerk aan den IJssel 2012, s. 276, kat. nr 167.

60 B. Łyczak, *Dawny, barokowy ołtarz główny w kościele Świętojańskim w Toruniu i jego przeobrażenia*, [w:] *Opus temporis. Aneks. Toruńskiej katedry historia najnowsza. Prace konserwatorskie i restauratorskie w latach 2018–2019*, red. K. Kluczwajd, Toruń 2019, s. 83–96.

61 *Idem*, *Toruński cech...*, op. cit., s. 14–15.

62 *Idem*, *ibidem*, s. 16–17.

63 APT, Akta miasta Torunia, kat. II, sygn. II-2, s. 375: „Tischler sollen die Bildschnitzer nicht hindern”.

64 B. Łyczak, *Toruński cech...*, op. cit., s. 15.

65 A. Saar-Kozłowska, *Geneza fundacji pomnika grobowego Anny Wazówny w kościele NMP. Marii w Toruniu*, [w:] *Sztuka Torunia i Ziemi Chełmińskiej 1233–1815*, red. J. Poklewska, Warszawa 1986, s. 159–179; *Gwido Chmarzyński i jego dzieło „Sztuka w Toruniu”*, red. E. Okoń, Toruń 2014, il. 96–97.

66 A. Saar-Kozłowska, *Problem autorstwa wyposażenia architektoniczno-rzeźbiarskiego kaplicy Kołudzkich w katedrze w Gnieźnie: próba rozpoznania cech warsztatu*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, 38, 2010, s. 43–48; M. Wardzyński,



12. Epitafium Antoniusa i Cathariny Stadtländerów, ok. 1630-1650, kościół Wniebowzięcia NMP w Toruniu



13. Epitafium Anny z Leszczyńskich Potockiej, po 1653, kościół Wniebowzięcia NMP w Toruniu

atrybucyjne utrudnia specyfika funkcjonowania warsztatów rzeźbiarskich zatrudniających czeladników zarówno przez dłuższy okres, jak i tylko w celu realizacji konkretnego zlecenia, a także podział poszczególnych pracowników na specjalizacje. Ostrożnie skłaniać można się ku tezie o powstaniu dzieła w warsztacie W. Richtera, ale do momentu odnalezienia potwierdzenia źródłowego poprzestać można jedynie na domysłach. Portal zamknięty był drewnianą, ażurową bramką, obecnie zdemonstrowaną, ozdobioną splotami ornamentu małżowinowo-chrzęstkowego z wpisanymi postaciami aniołów i maszkaronem, powstałą krótko po pochówku Anny Wazówny, w drugiej tercji XVII stulecia⁶⁷.

Kamienne epitafium balwierza Antoniusa Stadtländera i jego żony Cathariny z domu Bliewernitz, zawieszone w kościele Mariackim, według inskrypcji ufundowane zostało przez ich spadkobierców

w 1683 roku (il. 12)⁶⁸. Forma dzieła, a zwłaszcza wypełniający je mięsisty ornament małżowinowo-chrzęstkowy poprządkowany maszkaronami i główkami, sugeruje jednak wcześniejszą datę wykonania, bliższą raczej rokowi 1638, widniejącemu na umieszczonej w pomniku odlanej w brązie scenie Wskreszenia Łazarza, lub ewentualnie połowie stulecia⁶⁹.

Datą 1648 opatrzony jest portal kamienicy przy ul. Mostowej 30, należącej wówczas do spadkobierców Matthisa Bartrama. Cechuje go wyważona, subtelna dekoracja ze stylizowanymi szyszkami na filarach, rautami w impostach, wykonanym w płytkim reliefie ornamentem roślinnym w przyłęczach oraz uskrzydloną główką anielską w kluczu⁷⁰.

W następnych latach powstało kilka kamiennych epitafiów w kościołach toruńskich. Bezpośrednio pod prospektem organowym

Marmur i alabaster w rzeźbie i małej architekturze Rzeczypospolitej: studium historyczno-materiałoznawcze przemian tradycji artystycznych od XVI do początku XVIII wieku, Warszawa 2015, s. 261.

67 Historia Torunia, red. M. Biskup, t. II, cz. II: W czasach renesansu, reformacji i wczesnego baroku (1548-1660), Toruń 1994, il. 44; K. Kluczwajd, Skarby kościoła Mariackiego..., op. cit., s. 70, kat. nr 64. W literaturze przedmiotu krąży błędnie datowana jest zazwyczaj na połowę XVIII w. – por. B. Łyczak, Toruński cech..., op. cit., s. 74.

68 J. Heise, Die Bau- und Kunstdenkmäler..., H. VI u. VII, s. 290; J. Domastowski, J. Jarzewicz, Kościół Najświętszej..., op. cit., s. 145-146.

69 Drewniany model dla odlewu znajduje się w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu (nr inw. MT/RZ/26/SN) – por. Gwido Chmarzyński..., op. cit., il. 99.

70 Podobny ornament wypełnia przyłęcz zrekonstruowanego portalu kamienicy przy ul. Szerokiej 38/40 w Gdańsku – Katalog zabytków sztuki w Polsce, Seria nowa, t. VIII, z. 1, cz. 1, s. 403, cz. 2, il. 201.

kościół Wniebowzięcia NMP umiejscowiony jest pomnik Anny z Leszczyńskich Potockiej (zm. 4 V 1653), wystawiony przez jej męża, Jana Teodoryka Potockiego, podkomorzego halickiego (il. 13)⁷¹. Dużych rozmiarów płyta inskrypcyjna osadzona została w alabastrowej ramie ukształtowanej z ornamentu małżowinowo-chrząstkowego z figurami aniołków i uskrzydłonymi główkami. Całość ujmują architektoniczne obramienie będące pewnym nawiązaniem do portalu grobowca Anny Wazówny, lecz dużo słabszej jakości artystycznej, zapewne obniżonej jeszcze przez późniejsze przeróbki. Wyeksponowane zostały w nim kartusze z herbami Anny z Leszczyńskich i Jana Teodoryka Potockich. Upamiętniona pochodziła z rodziny o tradycjach kalwińskich, jej ojciec przeszedł jednak konwersję na katolicyzm i Anna jako jedyna z rodzeństwa wychowana została w wyznaniu ewangelicko-reformowanym. Zgodnie z sugestią Alicji Saar-Kozłowskiej to właśnie względy wyznaniowe – obok prestiżowych – zadecydowały o pochówku w toruńskiej świątyni, gdzie spoczywała już Anna Wazówna.

W kaplicy św. Stanisława Kostki w kościele Świętojańskim znajdują się dwa kamienne pomniki ufundowane przez podkomorzego chełmińskiego Jana Ignacego Bąkowskiego herbu Ryś, zapewne wykute w Gdańsku⁷². Mniejsze epitafium poświęcone jest jego rodzicom: Aleksandrowi (zm. 1663) i Katarzynie z Wiesiołowskich (zm. 16 IX 1657). W jego centrum umieszczono tablicę inskrypcyjną ujętą wykonaną w piaskowcu oprawą z ukształtowanymi z miękkich, ciastowatych form ornamentu małżowinowo-chrząstkowego fartuchem oraz uszakami zawierającymi herby obojga małżonków. W zwieńczeniu znajduje się relief z wyobrażeniem upamiętnionych klęczących po obu stronach krucyfiksu. Na podkreślenie zasługuje wysoki poziom artystyczny rzeźb, o dobrych proporcjach, starannej obróbce kamienia i naturalistycznie oddanych fizjonomiach. Drugie z epitafiów, o dwuosiowej kompozycji, według inskrypcji przygotowane zostało w 1663 roku i pierwotnie przeznaczone być miało dla J. I. Bąkowskiego oraz jego żony, Elżbiety Joanny z Czeszewskich (zm. 9 IV 1662). Ostatecznie wypełniona została tylko prawa część, poświęcona małżonce fundatora, który po jej śmierci ponownie się ożenił. Zwracano już uwagę na interesującą koncepcję ikonograficzną dzieła, zakładającą dwukrotne ukazanie postaci zmarłych: ich popiersi w centralnie umieszczonych sześciobocznych polach o obrysach nawiązujących do portretów trumiennych (wykonany został jedynie alabastrowy relief z wizerunkiem Elżbiety Joanny) oraz w zwieńczeniu, w formie klęczących figur adorujących krzyż (obecny dodany wtórnie), co nawiązywało do epitafium rodziców Jana Ignacego. Warto podkreślić, że w pomniku zastosowano zapóźnioną już wówczas czerwono-czarno-białą gamę barwną o niderlandzkiej proveniencji, która w trzeciej ćwierci XVII wieku stopniowo wypierana była przez układ zredukowany do czerni i bieli⁷³. Może to świadczyć o wykonaniu dzieła przez warsztat kamieniarski pozostający pod wpływem van den Blocków, choć zaznajomiony już z nową ornamentyką⁷⁴.

Wśród dzieł snycerskich powstałych około połowy XVII wieku jako hipotetycznie wykonaną w Toruniu wskazać można nastawę ołtarza głównego w katedrze w Chełmży⁷⁵. Ufundowana została ona przez Andrzeja Leszczyńskiego, biskupa chełmińskiego w latach 1646–1652. Podobnie jak omówiona wyżej struktura ołtarza głównego z toruńskiego kościoła Świętojańskiego, opiera się na schemacie łuku tryumfalnego – w tym wypadku z bocznymi osiami zwieńczonymi przerwanymi naczółkami – oraz pokryta została małżowinowo-chrząstkową dekoracją ornamentalną podporządkowaną całościowo podziałom architektonicznym. Statyczne, sztywne figury również nawiązują do toruńskich, choć wykonane zostały przez innego twórcę.

W samym Toruniu nie zachowało się wiele snycerskich dzieł z omawianego okresu. Należy do nich wystawione w 1653 roku kosztem Macieja i Katarzyny Gęzów retabulum ołtarza Zdjęcia z Krzyża w kościele Świętojańskim (il. 14)⁷⁶. Dwukondygnacyjna struktura wypełniona została ażurowymi zwojami małżowinowymi z mocno odznaczającymi się rzędami dużych chrząstek. Na tle ustawionych pod kątem 90 stopni względem lica, znacznych rozmiarów uszaków głównej kondygnacji ustawiono figury św. św. Piotra i Pawła, a na przedłużeniu kolumn: św. Katarzyny Aleksandryjskiej, patronki fundatorki, oraz św. Jakuba Starszego, opiekuna szmuklerzy, który to zawód wykonywał M. Gęza. Dzięki archiwalnym fotografiom wiadomo, że dawniej w zwieńczeniu znajdowała się też rzeźba Marii z Dzieciątkiem (obecnie zastąpiona krzyżem)⁷⁷.

Nastawa ołtarza św. Piotra z kościoła św. Jakuba jest jednokondygnacyjna, ma formę prostej aediculi z masywnymi kolumnami mocno wysuniętymi przed lico nastawy (il. 15)⁷⁸. Zwieńczenie stanowią trzy figury, z których centralna, przedstawiająca św. Jerzego, umieszczona została wyżej, na postumencie ujętym odwróconymi odcinkami przerwanego naczółka. Uszaki i partia fryzu ukształtowane są z ornamentu małżowinowo-chrząstkowego. Retabulum powstało zapewne krótko po przejściu kościoła z rąk protestantów przez benedyktynki w 1667 roku.

Późnym dziełem opatrzonym dekoracją małżowinowo-chrząstkową jest wystawiona w 1674 roku nastawa ołtarza św. Franciszka Ksawerego w obecnej katedrze⁷⁹. Wyróżnia się ona ciekawym programem ikonograficznym, koncentrującym się wokół misyjnej działalności tego świętego. W strefie cokołowej widoczne są dwie figury Indian, w osiach bocznych głównej kondygnacji umieszczono rzeźbiarskie sceny chrztu i komunii nawróconych pogan, a powyżej postacie egzotycznych władców. Także wśród dekoracji ornamentalnej odnaleźć można motywy orientalne: odcinki naczółka wieńczące osie boczne zdobią ryby o fantastycznych paszczach. Nastawa nie jest dziełem miejscowego warsztatu, wykonana została w Poznaniu, a jej fundatorem był jezuita Samuel Objezierski.

71 A. Saar-Kozłowska, *Pomnik upamiętniający Annę z Leszczyńskich Potocką w kościele Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Toruniu*, „Gdański Rocznik Ewangelicki”, 9, 2015, s. 38–61.

72 A. Mosingiewicz, *Pomniki Bąkowskich w kościele św. Jana Chrzciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu – historia i fundacja*, [w:] *Stare i nowe dziedzictwo Torunia*, red. J. Raczkowski, Toruń 2013, s. 225–235.

73 A. Kriegseisen, *Konstrukcja i techniki montażu oraz wykończenia ołtarzy i epitafiów powstałych w gdańskich warsztatach kamieniarskich w XVII w.*, „Porta Aurea”, 13, 2014, s. 57, 59.

74 W tym czasie tradycyjne zestawienie kolorystyczne zaobserwować można chociażby w nastawie ołtarza Matki Bożej Bolesnej z kościoła św. Mikołaja w Gdańsku, wystawionej w 1662 roku

i łączonej z pracownią Wilhelma Richtera, kontynuatora warsztatu Abrahama van den Blocka – por. A. Saar-Kozłowska, *Problem autorstwa...*, op. cit., s. 18–19, 47–48, il. 46; B. Łyczak, *Nastawy ołtarzowe w kościele św. Mikołaja w Gdańsku*, [w:] *Dominikanie w Gdańsku. 800 lat zakonu dominikanów w Polsce*, red. K. Darecka, A. Frąckowska, Gdańsk 2021, s. 92–93.

75 *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. XI, z. 16, s. 13, il. 57; K. Kluczwajd, J. Tylicki, *Sztuka nowożytna...*, op. cit., s. 213, il. 184.

76 B. Łyczak, *Uwagi na temat siedemnastowiecznych fundacji ołtarzowych w kościele p.w. św. Jana Chrzciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu*, „Zapiski Historyczne”, 77, 2012, z. 1, s. 75.

77 Por. m.in. widok nawy głównej kościoła z 1887 roku: Muzeum Okręgowe w Toruniu, sygn. Fot. A. 64.

78 L. Krantz-Domałowska, J. Domałowski, *Kościół świętego Jakuba...*, op. cit., s. 110–111.

79 J. Domałowski, *Wypożyczenie wnętrza...*, op. cit., s. 178–180, il. 92, 93; B. Łyczak, *Uwagi na temat siedemnastowiecznych fundacji...*, op. cit., s. 67.



14. Ołtarz Zdjęcia z Krzyża, 1653, kościół św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu



15. Ołtarz św. Piotra, po 1667, kościół św. Jakuba w Toruniu

Wraz z nadejściem ostatniej ćwierci XVII wieku nastąpiła kolejna zmiana w zdobnictwie: ornamentykę małżowinowo-chrzastkową zastąpiły motywy roślinne, przede wszystkim akantowe. Dobrym przykładem dzieła dekorowanego w ten sposób jest drewniana rama tablicy epitafijnej Konstancji z Denhoffów (poch. 22 V 1685), drugiej żony wspomnianego wyżej J. I. Bąkowskiego, zawieszona w kościele Świętojańskim (il. 16)⁸⁰. W zasadzie w całości ukształtowana jest ona z pozwijających splotów liści akantu, wśród których odnaleźć można dodatkowo postacie aniołków, uskrzydłone główki i pęki kwiatne oraz owocowe. Prawdopodobnie ten sam warsztat snycerski wykonał także nastawę ołtarza Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny, z dwiema parami kręconych kolumn oplecionych wicią roślinną i bogato ozdobioną ornamentyką akantową (il. 17)⁸¹. Ustawione w niej figury dwóch nierozpoznanych świętych w długich tunikach z równoległymi fałdami materiału oraz narzuconych na ramiona płaszczach kształto-

⁸⁰ J. Domański, *Wypożyczenie wnętrza...*, op. cit., s. 211.

⁸¹ Ibidem, s. 180-183, il. 94; K. Kluczwajd, J. Tylicki, *Sztuka nowożytna...*, op. cit., il. 229.

wane są dosyć nieporadnie. Mają zachwiane proporcje oraz zbyt duże głowy i nieco karykaturalne twarze z wydatnymi, prostymi nosami i opadającymi powiekami. Zbliżone do nich są postacie św. św. Piotra i Pawła wtórnie ustawione we wspomnianym wyżej ołtarzu św. Piotra z kościoła św. Jakuba.

Dobrej klasy ornamentyka akantowa zdobi boczny prospekt organowy w obecnej katedrze, zgodnie z umieszczonym na nim napisem wykonany w 1688 roku⁸². Analogicznie kształtowane są także ażurowe zwoje listowia poprzątkowane licznymi kwiatami zainstalowane jako boazeria kaplicy św. Barbary w tej samej świątyni, niewątpliwie powstałe w podobnym czasie⁸³. Niestety, twórcy tych dzieł pozostają anonimowi, choć w zachowanych źródłach pojawiają się nazwiska rzeźbiarzy czynnych wówczas w Toruniu⁸⁴. Herman Wilde wzmiankowany był jedynie przy okazji chrztu córki w kościele Trójcy Świętej dnia 13 X 1686 roku; być może przebywał w mieście jedynie czasowo, w związku z realizacją jakiegoś zlecenia⁸⁵. Miejscowym rzemieślnikiem

był z kolei snycerz Andres Grüßer, obywatel miasta od 1689 roku – brakuje jednak jakichkolwiek wiadomości na temat wykonywanych przez niego prac.



16. Epitafium Konstancji z Denhoffów Bąkowskiej, 1685, kościół św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu



17. Ołtarz Matki Bożej Niepokalanej, ok. 1685-1700, kościół św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu

82 J. Domański, *Wypożyczenie wnętrza...*, op. cit., s. 199-200, il. 103; K. Kluczwajd, J. Tylicki, *Sztuka nowożytna...*, op. cit., il. 231.

83 J. Domański, *Wypożyczenie wnętrza...*, op. cit., s. 201; K. Kluczwajd, J. Tylicki, *Sztuka nowożytna...*, op. cit., il. 232.

84 B. Łyczak, *Toruński cech...*, op. cit., s. 15.

85 Po przejęciu kościoła św. Jakuba przez benedyktynki w 1667 roku na potrzeby ewangelickiej parafii zaadaptowano dawny ratusz nowomiejski, wyposażony w następnych latach (por. P. Birecki, *Sztuka luterńska...*, op. cit., s. 119, 171-174; B. Łyczak, *Toruński cech...*, op. cit., s. 16). W 1679 roku wypłacono niewymienionym z nazwisk stolarzowi i snycerzowi 350 złp za wykona-

nie nastawy ołtarzowej, której wygląd znany jest z rysunków Georga Friedricha Steinera (*Toruń i miasta Ziemi Chełmińskiej na rysunkach Jerzego Fryderyka Steinera z pierwszej połowy XVIII wieku (tzw. Album Steinera)*, red. M. Biskup, Toruń 1998, il. 46-47). Powstał też wykonany przez stolarza Jacoba Geretha prospekt organowy (1682), a także chrzcielnica i ambona. Być może H. Wilde uczestniczył w tych pracach, brak jednak na to dowodów źródłowych.

Odrotna sytuacja ma miejsce w przypadku dekoracji wielkiego prospektu organowego i chóru muzycznego w kościele Świętojańskim: dzięki zachowanej umowie znamy tożsamość jej twórcy, jednak samo dzieło już nie istnieje, rozebrane zostało w 1878 roku⁸⁶. Na snycerskie elementy dekoracji składały się detale architektoniczne (skręcone kolumny), figury muzykujących aniołów, króla Dawida, dwóch świętych Janów i Chrystusa, a także sploty roślinne. Prace zlecił w 1694 roku proboszcz Seweryn Szczuka, a ich wykonawcą był Johann Jacob Edelwehr (zm. 1700).

Z nazwiskiem tym łączy się przełom w organizacji rzemieślniczej w Toruniu; J. J. Edelwehr był bowiem, obok Christiana Langeo (zm. po 1701) i Simona Barcka (zm. 1732), jednym z trzech mistrzów tej profesji, którzy zawiązali wspólny cech⁸⁷. Rada Miasta zatwierdziła statut organizacji w roku 1695 i włączyła ją w strukturę istniejącego już od roku 1621 cechu malarzy. Odtąd prace rzeźbiarskie realizowane na terenie Torunia podlegały ścisłej kontroli i zmonopo-

lizowane zostały przez członków korporacji rzemieślniczej. Możliwość uzyskania mistrzostwa ograniczona była formalnymi i finansowymi wymaganiami, a wszelką konkurencję w postaci pozacechowych paraczych lub czeladników próbujących pozyskać zlecenia na własną rękę zwalczano. Kandydat na majstra wykazać musiał się dokumentami potwierdzającymi urodzenie z prawego łóża oraz odbycie pięcioletniego okresu nauki i przynajmniej dwuletniej praktyki w ramach wędrowni czeladniczej⁸⁸. Przystąpić mógł wówczas do Mutjahru, a więc próbnego okresu pracy pod okiem wyznaczonego członka cechu. Po jej zakończeniu otrzymywał temat majstersztyku: scenę z Pasji Chrystusa lub z *Metamorfóz* Owidiusza, który wykonać miał samodzielnie w ciągu sześciu tygodni. Po uzyskaniu pozytywnej oceny gotowej pracy i dokonaniu niezbędnych opłat nowy mistrz przyjmowany był do korporacji, co uświetniała uroczysta kolacja, którą oczywiście zobowiązany był ufundować. Aby legalnie działać na terenie Torunia, musiał on jeszcze otrzymać obywatelstwo miasta, co wiązało się z dodatkowymi



18. Schody w kamienicy przy Rynku Staromiejskim 35 w Toruniu, 1697



19. Schody w kamienicy przy ul. Mostowej 6 w Toruniu, 1699

⁸⁶ B. Łyczak, *Toruński cech...*, op. cit., s. 41-42.

⁸⁷ Ibidem, s. 17-23.

⁸⁸ Ibidem, s. 26-35. Na temat funkcjonowania organizacji cechowych w Toruniu por. też: S. Herbsta, *Toruńskie cechy rzemieślnicze. Zarys przeszłości*, Toruń 1933.

kosztami. Uzyskanie prawa do wykonywania zawodu wymagało zatem sporych nakładów finansowych, a przecież trzeba było jeszcze wynająć warsztat i wyposażać go w niezbędne narzędzia. Z tego powodu – a także ściśle limitowanej liczby działających jednocześnie mistrzów, w Toruniu ustalonej na trzech – w praktyce nie każdy adept rzeźbiarstwa zostawał w przyszłości mistrzem, właścicielem własnej pracowni. Uprzywilejowani byli w tym względzie synowie majstrów oraz czeladnicy żeniący się z wdowami po członkach cechu: uzyskiwali oni nie tylko przeróżne zniżki w opłatach oraz krótsze terminy okresu praktyki, lecz także przejmowali narzędzia, rysunki warsztatowe, kolekcje wzorników graficznych, a niekiedy nawet zleceńodawców. Widocznym symbolem cechu był opracowany przez rzeźbiarzy herb: trzy czarne głowy w polu czerwonym z mitologicznym opiekunem artystów, Merkurym w klejnocie; umieszczono go na współdzielonej z malarzami skrzyni oraz na pieczęci⁸⁹.

Poza wspomnianym wyżej prospektem organowym niesą żadne potwierdzone realizacje trzech mistrzów – założycieli cechu rzeźbiarskiego. Być może któryś z nich był wykonawcą rzeźbiarskich dekoracji kamienic toruńskich, świadczących o ambicjach przedstawicieli miejskiego patrycjatu i dużych nakładach finansowych przeznaczanych na ozdobę ich rezydencji. Właścicielem domu przy Rynku Staromiejskim 35, znanego jako Kamienica pod Gwiazdą, był Johann Georg Zöbner, rajca miejski w latach 1696–1701. Z jego inicjatywy powstały zachowane we wnętrzu kręcone schody, ozdobione strzegącymi wejścia na piętro postaciami ubranymi w długą tunikę i zbroję Ateny oraz lwa trzymającego w łapach tarczę herbową z datą 1697 (il. 18)⁹⁰. Dodatkowo, wewnętrzna poręcz opatrzona została ażurowymi zwojami akantowymi. Podobnie rozwiązana została klatka schodowa w kamienicy przy ul. Mostowej 6 (il. 19). Oryginalnie zdobiła ją figura rzymskiego żołnierza z mieczem u pasa i długą lancą, obecnie eksponowana w Muzeum Okręgowym w Toruniu, a także zachowany na miejscu lew trzymający tarczę z herbem i inicjałami właściciela budynku, kupca Christopha Griffela oraz datą 1699⁹¹. Rzeźby charakteryzują się co prawda nieco przysadzistymi proporcjami, lecz w ogólnym odbiorze prezentują dobrą klasę wykonania.

W ostatnich latach XVII wieku powstały też trzy kamienne portale kamienic przedstawicieli toruńskiego patrycjatu⁹². Najbardziej dekoracyjny z nich opatrzony jest datą 1699 i zdobi budynek przy Rynku Staromiejskim 29, należący wówczas do Johanna Zimmermana Młodszego, burmistrza w latach 1698–1712 (il. 20). Otwór drzwiowy ujęty jest smukłymi pilastrami udekorowanymi zwisami akantowo-owocowo-kwiatnymi, przedzielonymi impostami z pojedynczymi kwiatkami i listkami. Powyżej archiwolty umieszczono wśród listowia akantu parę aniołków podtrzymujących kartusz z herbem właściciela. Warto dodać, że zachowały się także drewniane drzwi udekorowane dobrej klasy snycerką z roślinnymi zwisami i akantem. Portal osadzony we wspomnianej już kamienicy J. G. Zöbnera wykonany został zapewne współcześnie ze schodami w jej wnętrzu. Jego pilastry złożone są ze zwisów roślinnych przedzielonych motywami słoneczników. W przyłęczach znajdują się płaskorzeźby z aniołami, natomiast fryz powyżej wypełnia wic akantowa. Podobnie skonstruowane jest obramienie

kamienicy przy ul. Chełmińskiej 28, należącej do Johanna Gottfrieda Rösnera, rajcy miejskiego od 1698 roku i burmistrza w latach 1703–1724. Ma ono analogicznie do poprzedniego udekorowane pilastry, przyłęczą wypełnione płaskorzeźbami przedstawiającymi postacie kobiece trzymające gałęzie palmowe i wieńce oraz maskaron w kluczu.

Pierwsze lata XVIII wieku były dla Torunia trudnym okresem, miasto ucierpiało w wyniku oblężenia i bombardowania przez wojska szwedzkie w 1703 roku, zobowiązane było też do spłaty wysokich kontrybucji, a nawracające epidemie dziesiątkowały ludność i pogłębiały kryzys. To wszystko wpłynęło na kondycję całego rzemiosła, ale zwłaszcza na produkcję wyrobów niestanowiących pierwszej potrzeby. Z pewnością nie był to dobry czas dla rzeźbiarzy, wystarczy wspomnieć, że do cechu należało już tylko dwóch przedstawicieli tej profesji: S. Barck oraz Matthias Paasche (notowany do 1710), który uzyskał patent mistrzowski i obywatelstwo Torunia w 1700 roku, a w roku następnym poślubił Annę, wdowę po J. J. Edelwehrze⁹³. Znane z prze-



20. Portal kamienicy przy Rynku Staromiejskim 29 w Toruniu, 1699

⁸⁹ B. Łyczak, *Toruński cech...*, op. cit., il. 6, 7.

⁹⁰ S. Dąbrowski, *Portale...*, op. cit., s. 140, il. 18.

⁹¹ W literaturze zazwyczaj podawana jest błędna data – 1682 rok: A. Semrau, *Geschlechtswappen und Hausmarken an Thorner Privatgebäuden*, „Zeitschrift des Historischen Vereins für den Reg.-Bezirk Marienwerder”, 31, 1893, s. 91; S. Dąbrowski, *Portale...*, op. cit., s. 140.

⁹² S. Dąbrowski, *Portale...*, op. cit., s. 123–126, il. 4–6. Na temat właścicieli kamienic por.: J. Dygdała, *Urzednicy miejscy Torunia. Spisy*, cz. III: 1651–1793, Toruń 2002, nr 96, 107, 112.

⁹³ B. Łyczak, *Toruński cech...*, op. cit., s. 44–45.

kazów źródłowych, realizowane przez niego prace związane były z odbudową miasta. W 1704 roku na zlecenie władz wykonał dębowe obramienie drzwi Bramy Chełmińskiej, a w następnym roku zapłacono mu za naprawę ambony i ponowne ustawienie ołtarza w przedmiejskim kościele św. Jerzego, zdemontowanych wcześniej w obliczu zagrożenia ze strony wojsk szwedzkich. Nie sposób, niestety, wskazać zachowanych dzieł, których mógł być twórcą.

Ciekawe pod względem ikonograficznym, choć nieznanego autorstwa, jest drewniane, płaskorzeźbione epitafium kupca i starszego ławy staromiejskiej Edwarda Roggego (Roggena; zm. 23 III 1706)⁹⁴. Ma ono formę kartusza ujętego liśćmi akantu i kłosaми żyta nawiązującymi do nazwiska zmarłego. E. Rogge ukazany został w pozie leżącej, powtarzającej układ ciała z pomnika nagrobnego Anny Wazówny. Powyżej niego przedstawiono wlatujące ku niebiosom anioły, kościotrupa z sierpem i kosą oraz zmiatającego anioła, a w zwieńczeniu herb patrycjusza z labrami obejmującymi tarczę. Upamiętniony był wyznania kalwińskiego i zapewne epitafium zawieszone było w toruńskim kościele gminy reformowanej, zlokalizowanym w kamienicy przy ul. Szerokiej, którą zakupiono w 1678 roku przy znacznym udziale finansowym E. Roggego⁹⁵.

Wyróżne piętno na lokalnej rzeźbie odcisnął Johann Söfrens⁹⁶. Nie był on co prawda bezpośrednio związany z Toruniem, gdyż swój warsztat prowadził w Elblągu, gdzie notowany był od ostatniej dekady XVII wieku do roku 1721, zrealizował jednak liczne zlecenia na terenie ziemi chełmińskiej. Do najważniejszych należały nastawy ołtarzy w kościele Wniebowzięcia NMP w Chełmnie, użytkowanym wówczas przez Zgromadzenia Księża Misjonarzy: Bożego Ciała (ok. 1695), św. Michała Archanioła (obecnie św. Teresy, 1697), św. Barbary (1698) oraz Matki Bożej Bolesnej (1699), a także dwa portale wejściowe do kaplic w tej świątyni. W najbliższej okolicy Torunia J. Söfrens dostarczył retabula ołtarzy w kościele w Przecznie (ok. 1700), a w samym mieście nastawę ołtarza św. Michała Archanioła (obecnie Anioła Stróża) w kościele Świętojańskim, ufundowaną po 1706 roku przez proboszcza Seweryna Szczukę (il. 21). Dzieła elblązanina charakteryzują się czytelną, wyważoną konstrukcją, dobrej klasy snycerką ornamentalną opartą na aktualnych wzorach wypracowanych w południowoniemieckich ośrodkach oraz statuarycznymi figurami o lekko skręconych ciałach i miękko modelowanych szatach.

W 1711 roku w toruńskiej organizacji malarsko-rzeźbiarskiej rozpoczął Mutjahr czeladnik snycerski z Twardogóry, Georg Guhr⁹⁷. Dwa lata później na podstawie figury Neptuna uzyskał uprawnienia mistrzowskie. Swoją toruńską warsztat prowadził przynajmniej do roku 1748, kiedy wzmiankowany był po raz ostatni w źródłach miejskich i cechowych. We wczesnym okresie działalności rzemieślnik narzekał na niedostatek zleceń, najstarsze potwierdzone archiwalnie jego dzieła powstały w 1720 roku. Nastawa ołtarza św. Michała Archanioła (obecnie Matki Bożej Ostrobramskiej) ustawiona jest w kościele św. Jakuba w Toruniu i ufundowana została przez miejscowe benedyktynki (il. 22)⁹⁸. Jest to jednokondygnacyjne retabulum w formie aediculi o prostym zamknięciu, z kolumnami o gładkich trzonach podpierającymi

belkowanie z fryzem wypełnionym akantem oraz uformowanymi z ażurowych splotów akantowych uszakami i zwieńczeniem zawierającym obraz Anioła Stróża w owalnej ramie. Analogiczną strukturę ma nastawa ołtarza Koronacji Najświętszej Marii Panny, pierwotnie przeznaczona do kościoła Świętojańskiego w Toruniu i wykonana na zlecenie komendariusza Jana Józefa Odorskiego. Po II wojnie światowej przeniesiona została do świątyni w Starogrodzie. Według dawnych fotografii w ołtarzu ustawione były rzeźby św. Jana Chrzciciela i św. Jana Nepomucena, obecnie zaginione⁹⁹. Jediną zachowaną dekorację figuralną stanowią dwa anioły w zwieńczeniu, nie wystawiają one jednak dobrego świadectwa wykonawcy.

Z samego warsztatu pochodzi zapewne nastawa ołtarza św. Stanisława w kościele św. Jakuba, ufundowana przez bliżej nieznanego



21. Ołtarz Anioła Stróża (św. Michała), po 1706, kościół św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu

94 K. Kluczwajd, J. Tylicki, *Sztuka nowożytna...*, op. cit., s. 270–271, il. 230.

95 P. Birecki, *Sztuka łuterańska...*, op. cit., s. 123–125, 349–351. Obecnie dzieło znajduje się w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu (nr inw. MT/Rz/27/SN).

96 K. Wardzyńska, *Johannes Söfrens (1660–po 1721) – rzeźbiarz niderlandzki w Elblągu. Wstęp do monografii*, „Porta Aurea”, 13, 2014, s. 136–159; B. Łyczak, *Ołtarze – dzieła elbląskiego rzeźbiarza Johanna Söfrensa*, [w:] *Kościół Podwyższenia Krzyża Świętego w Przecznie. Wystrój i wyposażenie*, red. K. Sulikowska-Tuszyńska, W. Dokurno, Przeczno 2019, s. 59–76.

97 B. Łyczak, *Toruński cech...*, op. cit., s. 45–58.

98 K. Kluczwajd, J. Tylicki, *Sztuka nowożytna...*, op. cit., il. 234.

99 Por. B. Łyczak, *Toruński cech...*, op. cit., il. 24.

Stanisława Chojnickiego mocą testamentu z 1711 roku (il. 23)¹⁰⁰. Analogicznie kształtowane są figury: mają nienaturalnie wydłużone sylwetki, sztywne gesty, zbyt duże ręce i bardzo miękkie, ciastowate wręcz fałdy szat. Ten sam twórca wykonał także postacie ustawione w ołtarzu św. Walentego w tej samej świątyni: św. św. Piotra, Pawła oraz Zachariasza i Elżbiety¹⁰¹.

Z czasem rzeźba figuralna w warsztacie G. Guhra uległa jakościowej poprawie, zapewne w wyniku zatrudnienia bardziej utalentowanych pracowników warsztatowych, w tym wysokiej klasy rzeźbiarza będącego twórcą postaci w realizowanej w latach 1736–1737 nastawie ołtarza Krzyża Świętego w kościele Świętojańskim¹⁰². Wykracza to już jednak poza ramy niniejszego eseju.

Niewątpliwie lokalnego wyrobu jest także grupa podobnych retabulów, powstałych zapewne na przestrzeni lat 1675–1725, m.in. ołtarzy Serca Jezusowego (dawniej św. Rocha; z uwagi na zastosowanie motywu kwiatu słonecznika datowane na koniec XVII wieku) i św. Barbary w kościele św. Jakuba, Przemienienia Pańskiego z kościoła w Kowalewie Pomorskim (przeniesione ze świątyni dominikańskiej w Toruniu) oraz dwóch ołtarzy bocznych w Grabiui: św. Józefa (1714) i Najświętszej Marii Panny (1718)¹⁰³. Mają one zbliżone struktury, powtarzające zasadniczo aediculowy układ wyżej opisanych nastaw z warsztatu G. Guhra, ale wzbogacone o drugą kondygnację, mniejszą od dolnej. Dodatkowo posiadają bardziej lub mniej rozbudowane zwieńczenia w formie akan-towej ramy dla obrazu, tonda z inskrypcją bądź żr promienistej glorii.



22. Ołtarz Matki Bożej Ostrobramskiej (św. Michała), 1720, kościół św. Jakuba w Toruniu



23. Ołtarz św. Stanisława, 1711, kościół św. Jakuba w Toruniu

¹⁰⁰ L. Krantz-Domaśłowska, J. Domaśłowski, *Kościół świętego Jakuba...*, op. cit., s. 116; K. War-dzińska, *Ołtarz główny i łuk tęczowy kościoła Benedyktynów pw. św. Jakuba w Toruniu. Nie-znane dzieła Johanna Antona Langenhana Starszego i Jerzego Judy Tadeusza Dąbrowicza*, [w:] *Dzieje i skarby kościoła Świętojakubskiego w Toruniu*, red. K. Kluczwajd, Toruń 2010, op. cit., s. 313.

¹⁰¹ L. Krantz-Domaśłowska, J. Domaśłowski, *Kościół świętego Jakuba...*, op. cit., s. 116–117.

¹⁰² B. Łyczak, *Toruński cech...*, op. cit., s. 52, 54–57, il. 32–36.

¹⁰³ J. Goławska, *Snycerka toruńska w okresie baroku*, „Teka Komisji Historii Sztuki”, 4, 1968, s. 167–170; B. Łyczak, *Toruński cech...*, op. cit., s. 52, 222, il. 37–39.

W rozwoju rzeźbiarstwa w Toruniu w omawianym okresie wydzielić można trzy zasadnicze okresy. Wyznaczają je przemiany w sposobie dekoracji, a ściślej recepcja kolejnych propozycji ornamentalnych opracowanych w północno-zachodniej Europie. Pierwszy etap, manierystyczny, charakteryzuje się zdobnictwem okuciowym i okuciowo-rollwerkowym o niderlandzkiej genezie, rozpropagowanym za sprawą wzorników graficznych oraz impulsów z Gdańska, gdzie działali wówczas liczni przybyli stamtąd artyści. Z tego okresu zachowały się przede wszystkim epitafia protestanckich rodzin, ale też wybitne dzieła snycerki: ambona i prospekt organowy w świątyni Mariackiej oraz prospekt w kościele św. Jakuba. Wśród realizacji w kamieniu wyróżnić należy elementy rzeźbiarskie w przebudowanym Ratuszu Staromiejskim, niestety zachowane jedynie fragmentarycznie. Około 1630 roku w zdobnictwie dominować zaczął ornament małżowinowo-chrząstkowy, inspirowany projektami graficznymi wydawanymi na terenie Niemiec. Wypełnia on m.in. nastawy ołtarzowe w rewindykowanych przez katolików kościołach na terenie miasta, a także kształ-

tuje zdemontowaną obecnie kratę zamykającą marmurowo-alabastrowe mauzoleum Anny Wazówny, najważniejsze dzieło kamieniarskie tego okresu, stanowiące zapewne import z Gdańska. Ornamentyka w postaci zwojów listowia akantu pojawiła się w Toruniu około roku 1675 i dominowała do końca lat dwudziestych XVIII wieku. Zachowały się z tego czasu liczne nastawy ołtarzowe i inne elementy wyposażenia kościołów, lecz także dobrej klasy kamienne portale i drewniane klatki schodowe w kamienicach mieszczańskich. Ten rozdział historii miejscowego rzeźbiarstwa istotny jest także przez fakt zawiązania w 1695 roku cechu zrzeszającego mistrzów tej profesji, włączonego w istniejącą wcześniej organizację malarzy. Niniejszy tekst nie wyczerpuje oczywiście zagadnienia, przedstawiono wybrane zjawiska i dzieła, zarówno te o dużej klasie artystycznej, jak i nieco słabsze, ale reprezentatywne dla miejscowego środowiska. Wiele aspektów związanych z rzeźbą nowożytną w Toruniu pozostaje nierozpoznanych, badania nad tematem zasługują w związku z tym na kontynuację.





Stulecie XVII w Toruniu wyróżnia się na tle całego okresu nowożytnego, przynajmniej w zakresie złotnictwa². Częściowo dzieje się tak z braku wystarczających informacji odnośnie do wcześniejszych dziesięcioleci, częściowo zaś z powodu kryzysu wytwórczości w wieku XVIII. Przy czym ten okres rozkwitu nie pokrywa się dokładnie z umownymi datami zamykającymi i rozpoczynającymi poszczególne stulecia. Wiek XVII jest dłuższy niż mechanicznie wydzielane sto lat: rozpoczyna się tuż przed 1600 rokiem, w latach dziewięćdziesiątych XVI wieku, kończy zaś w drugiej połowie lat dwudziestych wieku XVIII. Początek tego dobrego okresu toruńskiego złotnictwa przypada na wzrastającą falę fundacji sprzętów kościelnych, co zbiega się z krzepnięciem katolicyzmu, stopniowym wprowadzaniem reform soboru trydenckiego³ i postępującą rekatalizacją dużej części społeczeństwa, zwłaszcza szlachty oraz mieszkańców ich posiadłości miejskich i wiejskich. To świetne stulecie zamyka silny konflikt wewnętrzny spowodowany tzw. tumultem toruńskim 1724 roku, a więc wypadkami o podłożu wyznaniowym; ostatnią datą graniczną jest odejście z funkcji, wycofanie się i śmierć Jacoba Weintrauba w 1728 i Johanna Christiana Bröllmanna krótko potem, dwóch głównych przedstawicieli sztuki złotniczej pierwszej tercji XVIII wieku – obok Johanna II von Hausena, a także Jacoba Hermanna. Stulecie to w przypadku toruńskiego złotnictwa wyróżnia się poszukiwaniem, a następnie osiągnięciem wyrazistego i w miarę ujednoliconego oblicza stylowego. Dzieła tutejszych złotników są stosunkowo łatwo – a dla opatrzonych obserwatorów wręcz w sposób oczywisty – rozpoznawalne na tle wytwórczości współczesnych im twórców z innych ośrodków⁴.

W pewnym sensie podobne zjawisko ujawniło się w okresie wcześniejszym, choć nie bezpośrednio poprzedzającym. W okresie późnego średniowiecza, kiedy doszło w Prusach Zakonnych, a następnie Królewskich do znakomitego rozkwitu wszelkich sztuk plastycznych, powstało na tyle dużo naczyń liturgicznych (o przedmiotach świeckich niewiele można powiedzieć), że pomimo dużych strat i znaczących ubytków w stanie zachowania⁵ można pokusić się o pewne generalizacje. Podstawowa konstatacja, formułowana przekonująco przez Kingę Szczepkowską-Naliwajek, dotyczy zdecydowanej jednolitości stylistycznej dzieł późnogotyckich, zwłaszcza powstałych u schyłku XV i w pierwszej ćwierci XVI wieku, przede wszystkim w Gdańsku, Toruniu i Elblągu, może też i w mniejszych ośrodkach złotniczych, jak Braniewo, Malbork, Królewiec. W tej sytuacji bardzo trudne jest wnioskowanie o miejscu wykonania poszczególnych dzieł wyłącznie na podstawie cech formalnych; ważną natomiast wskazówką pozostaje proveniencja dzieł – miejsce przeznaczenia, ich obecne miejsce przechowania, osoba fundatora.

Zgodnie z powyższymi wskaźnikami za wyroby toruńskie uchodzić mogą takie dzieła jak monstrancja typu architektonicznego (wieżyczkowa) z Biskupic k. Torunia (najprawdopodobniej przeniesiona tam wtórnie z katedry w pobliskiej Chełmży⁶) czy wybitnej klasy fundacje biskupa chełmińskiego Nicolasa Crapitza, jak krzyż relikwii-

1 W niniejszym tekście wykorzystano także wyniki badań uzyskane podczas realizacji projektu Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki: Inwentarz sztuki Torunia, cz. I Dziedzictwo sakralne, zespół staromiejski, nr 0122/NPRH6/H11/85/2018, realizowanego przez zespół pod moim kierunkiem na Wydziale Sztuk Pięknych UMK.

2 Wcześniej już dwukrotnie podejmowałem próbę zwięzłych, syntetycznych omówień nowożytnego złotnictwa toruńskiego i szerzej złotnictwa w Prusach; prezentowany tekst jest zatem kolejnym zarysem tej niezwykle interesującej i ważnej problematyki, por. M. F. Woźniak, *Sztuka złotników toruńskich okresu manieryzmu i baroku*, Warszawa – Poznań – Toruń 1987; idem, *Sztuka złotnicza w Toruniu*, [w:] *Klejnot w koronie Rzeczypospolitej. Sztuka zdobnicza Prus Królewskich*. Wystawa w 540 rocznicę podpisania Pokoju Toruńskiego, Muzeum Narodowe w Gdańsku, grudzień 2006 – luty 2007, t. I: Eseje, red. Cz. Betlejewska, Gdańsk 2006, s. 59–71; idem, *Sztuka złotnicza w Prusach. Próba charakterystyki złotnictwa regionu*, „AUNC, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, 49, 2018, s. 7–66.

3 Sobór obradował w latach 1545–1563; jego rezultaty zostały formalnie przyjęte przez episkopat Polski na synodzie w Piotrkowie w 1577, jednak energicznie zaczęto wprowadzać reformy dopiero od ostatniego dziesięciolecia XVI wieku, w dużej mierze za sprawą konsekwentnej polityki personalnej króla Zygmunta III w odniesieniu do wakatów świeckich, a przede wszystkim biskupich oraz skutecznego szkolnictwa jezuitskiego. Zagadnienie to jest obszerne i oczywiście bardziej złożone, jednak na potrzeby tego krótkiego syntetycznego tekstu nie ma potrzeby rozwijania tych zagadnień, które objęte były i są dociekliwymi badaniami i mają stosunkowo obszerną literaturę.

4 Ilustracjami do tego tekstu są nie tylko towarzyszące mu zdjęcia zabytków złotnictwa, ale także dzieła toruńskich złotników eksponowane na wystawie i ilustrowane w Katalogu.

5 Przyczyn takiego stanu rzeczy jest przynajmniej kilka; najważniejsze to: kontrybucje wojenne zarówno nakładane przez zwycięzców i okupantów, ale także zarządzane przez władze krajowe dla spłacenia okupów, rabunki wojenne, „zwykłe” kradzieże, łapanie i topienie naczyń celem wykonania nowych bądź z powodu zniszczenia, uszkodzenia, zużycia, jak też z chęci sprawienia przedmiotów nowych, utrzymanych w nowoczesnym, modnym stylu, czy też brak wystarczających środków finansowych. Oczywiście, procesy te obejmują nie tylko wyroby stare i dawne; te najstarsze jednak, z racji dłuższego czasu wystawienia na niebezpieczeństwa i zagrożenia, narażone były na największe straty. Ponadto, stopniowo, z upływem dziesięcioleci i stuleci wzrastała wielkość produkcji, rozmiar produkcji i całkowita liczba wykonywanych dzieł. W rezultacie liczba zabytków wraz z upływem czasu niepomiarowo przyrasta, od czasów dawnych do współczesności. Johann Michael Fritz (*Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa*, München 1982, s. 21–36) szacuje stan zachowania złotnictwa gotyckiego na ok. 5%, przy czym dotyczy to przede wszystkim zasobów kościelnych, dobrze rozpoznanych i lepiej zachowanych; w przypadku artefaktów świeckich straty są niewyobrażalnie ogromne. Wprawdzie z epoki nowożytnej pochodzi znacznie większa liczba zabytków, wzrastająca wraz z upływem czasu, ale istotny wpływ na to miał całkowity wzrost wytwórczości, wynikający z postępującej zamożności, wywołanej rozwojem ekonomicznym Europy oraz w dużej mierze napływem ogromnych ilości srebra z Nowego Świata. Zatem zawsze należy do oceny zachowanego dorobku podchodzić ostrożnie, pamiętając wszakże o tym, że zniszczeniu ulegały częściej przedmioty zwykłe, proste, ściśle użytkowe; dzieła zindywidualizowane, okazałe oraz ważne w ceremoniale świeckim czy rycie liturgicznym, a więc decydujące o obliczu twórczości, stosunkowo łatwiej unikały zagrożenia. Wobec zachowania z terenu całych Prus ok. 100 kilichów gotyckich czy podobnej liczby monstrancji nowożytnych w samym tylko Toruniu można zakładać reprezentatywność rozpatrywanego zasobu z dużym prawdopodobieństwem trafności sądów i formułowanych hipotez.

6 Ob. eksponowana w Muzeum Diecezjalnym w Toruniu; wielokrotnie wzmiankowana, omawiana przede wszystkim przez K. Szczepkowską-Naliwajek, *Złotnictwo gotyckie Pomorza Gdańskiego, ziemi chełmińskiej i Warmii* (Studia z historii sztuki, t. 40), Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1987; oczywiście analogiczne wnioski możliwe są także w odniesie-

rzowy w Chełmży z 1498 roku (il. 1) czy cztery kielichy, z datami fundacji 1497, 1503 i 1514; trzy z nich fundował dla katedry w Chełmży, a ostatni przeznaczył dla kościoła parafialnego w Lubawie, która była miastem biskupim; najstarszy z tych kielichów trafił później do Biskupic, a jeden z dwóch sprawionych równocześnie w 1503 roku ma dorobioną znacznie później część górną – trzon i czaszę w koszyku⁷.



1. Krzyż relikwiarzowy, fund. bp chełmiński Nicolas Crapitz, 1498, Chełmża, kościół katedralny pw. Świętej Trójcy

Sytuacja zmieniła się od czasu wprowadzenia obowiązku znakowania wyrobów, a przede wszystkim jego respektowania przez cechy złotnicze. Znakowanie wyrobów srebrnych pozostaje dla badaczy ważnym wskaźnikiem, przesądzającym często o miejscu i czasie

wykonania zabytku. Znaki nie były traktowane jako standardowa sygnatura artysty, dumnego ze swego dzieła. Podstawową ich funkcją było udzielenie gwarancji na właściwy stop srebra, z którego przedmiot był sporządzony, właściwy, tzn. nie niższy od tzw. próby, obowiązującej w danym ośrodku wytwórczym.

Prusy Królewskie zajmują pośród innych regionów Rzeczypospolitej pozycję wyjątkową. Poza nielicznymi przypadkami np. wykonawstwa z powierzonego materiału przy całkowitym zaufaniu klienta lub produkcji w warsztacie złotnika działającego poza strukturami cechowymi, tutejsi złotnicy przestrzegali tego obowiązku. Najwcześniejsze udokumentowane i zarazem powszechne stosowanie znakowania występowało właśnie w Toruniu, od przełomu XVI i XVII wieku; zrazu jeszcze sporadycznie, ale już w ciągu pierwszej trzeciej stulecia dość konsekwentnie⁸. Nie zachowały się wcześniejsze postanowienia rady miasta⁹, regulujące wartość przerabianego w Toruniu srebra; można jedynie domniemywać, przez porównanie z ogólną tendencją w Europie środkowej, że jeszcze w późnym średniowieczu także w Prusach Krzyżackich przerabiano 15-tutowy stop (czyli o wartości sięgającej 950/1000)¹⁰, którego wartość stopniowo obniżano do próby 14- a nawet 13-tutowej. Najstarszy kompletny statut pochodzi z roku 1644; w pierwszej części zawiera szczegółowe postanowienia dotyczące przerabianych materiałów. Nakazane zostało – w art. 1 – stosowanie srebra „próby 12 i nie niższej”; zaraz dalej dopuszczono używanie próby wyższej, mianowicie 13, 14 lub 15¹¹. Taki stan rzeczy, odpowiadający zapewne istniejącej już praktyce, przetrwał do roku 1749, kiedy zmieniono przepisy dotyczące próby i wprowadzono nowe godło znaku miejskiego. Badacze zwykle traktują przedmioty powstałe w tym okresie, czyli w XVII i pierwszej połowie XVIII wieku, jako wykonane ze srebra próby 12-tutowej¹². Ujawnione ostatnio kontrakty kanonika chełmińskiego i archiprezbitera nowomiejskiego Jana Ewertowskiego ze złotnikiem Jacobem Weintraubem¹³ przekonują, że w użyciu była taka praktyka zamówień i rozliczeń. Należy wszakże pamiętać, że ówczesne metody pomiaru były jednak szacunkowe¹⁴. Jednakże prowadzone ostatnio prace inwentaryzacyjne zasobów toruńskich kościołów pozwalają stwierdzić, że w ciągu omawianego okresu (przynajmniej do

8 Poświadczają to nie tylko liczne zabytki, publikowane w opracowaniach syntetycznych, analitycznych czy katalogowych, ale także moje własne obserwacje poczynione podczas rozległych badań terenowych, prowadzonych na terenie Prus Królewskich, Kujaw, Wielkopolski i Mazowsza. O znakach toruńskich zob. przede wszystkim: E. v. Czihak, *Die Edelschmiedekunst früherer Zeiten in Preussen, 2: Westpreussen*, Leipzig 1908, s. 128–139; M. Gradowski, *Znaki na srebrze. Znaki miejskie i państwowe używane na terenie Polski w obecnych jej granicach*, wyd. 4, Warszawa 2010, s. 177–187; M. Gradowski, A. Kasprzak-Miller, *Złotnicy na ziemiach północnej Polski*, cz. 1 (BmIOZ, seria B, t. 104), Warszawa 2002, s. 178–205.

9 W toruńskich aktach cechowych zachował się odpis recesowy zjazdu stanów pruskich w Malborku z 1395 odnośnie do konieczności opatrywania wyrobów znakami miejskim i własnym złotnika (*Von den goldschmieden was sie machen an koppen, schalen, kancken, löffel und dergleichen, das sollen sy szeichnen mit der Stadt zechin, darzu sull eyn itzlich goltsmit seines selbis zechin darauf slan, das das werck sunder valsch gefunden werde...*), cyt. za E. v. Czihak, *Edelschmiedekunst...*, s. 139. Interesujące, że jako przykładowe wyroby wymienione są jedynie świeckie naczynia (puchary, czarki, dzbany, łyżki); czyżby przedmioty sakralne nie podlegały temu obowiązkowi; a może były na tyle nieliczne, przy dominujących świeckich, że nie zasługiwały na wzmiankowanie? Wg badań J. M. Fritza (jak w przyp. 5) przedmioty świeckie stanowiły znikomą większość wytwarzanych artefaktów, sięgając 90% całości produkcji.

10 Dokładnie biorąc 15-tutowy stop zawiera 937,5% czystego srebra; w praktyce nie było wówczas tak precyzyjnej metody oznaczania próby, zob. niżej, przyp. 14.

11 *...nach der Probe zwölf flötig vnd nicht geringer arbeiten...*, E. v. Czihak, *Edelschmiedekunst...*, op. cit., s. 140; w komentarzu na s. 124 tenże badacz określił 12-tutową próbę jako „próbę normalną” („Normal-Feingehalt”).

12 Lapidarnym podsumowaniem takiej postawy jest niewątpliwie krzywdząca i jaskrawo zniekształcająca opisaną rzeczywistość opinia Michała Gradowskiego: „...statut z 1644 r. nakazuje używanie srebra 12-tutowego. Jest rzeczą ciekawą, że w tym czasie – mimo zmiany próby – nie zmieniono cechy miejskiej. Nosi to znamiona zwykłego naciągania nabywców – mniej obeznanym z aktualnymi przepisami probierczymi miasta Torunia, zwłaszcza na odległych jarmarkach i odpustach.” (M. Gradowski, *Znaki na srebrze...*, op. cit., s. 179). W istocie, znak zmieniano, a ściślej mówiąc w momencie liberalizacji przepisów dodawano często drugi znak, przeznaczony dla niższej próby, który stosowany był równolegle do godła poprzedniego, oznaczającego

niu do dzieł wcześniejszych, powstałych jeszcze za panowania krzyżackiego, czyli sprzed wojny 13-letniej i kończącego ją II traktatu toruńskiego. Wieś Biskupice należała do kapituły katedralnej w Chełmży, przekazana już w 1251 przez pierwszego biskupa chełmińskiego Hedenryka.

7 Kielich z Biskupic eksponowany w toruńskim Muzeum Diecezjalnym, kielichy z Chełmży i Lubawy przechowywane w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie. O tych dziełach i o ich fundatorze zob. zwł. T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Mecenat artystyczny biskupa chełmińskiego Mikołaja II Crapitza*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 34, 1972, 1, s. 7–22; ponadto: i idem, *Złotnictwo toruńskie. Studium o wyrobach cechu toruńskiego od wieku XIV do 1832 roku*, Warszawa 1988, s. 32–35; K. Szczepkowska-Naliwajek, *Złotnictwo toruńskie w okresie gotyku*, [w:] *Sztuka Torunia i ziemi chełmińskiej 1233–1815. Materiały sesji naukowej zorganizowanej dla uczczenia jubileuszu 750-lecia Torunia w dniach 18–20 IV 1983*, red. J. Poklewska („Teki Komisji Historii Sztuki”, 7), Warszawa – Poznań – Toruń 1986, s. 221–245; eadem, *Złotnictwo gotyckie, passim*; w pracach tych dyskutowany także problem prawdopodobnej toruńskiej proveniencji wzmiankowanych dzieł.

ok. 1730 roku) większość naczyń liturgicznych toruńskiej roboty sporządzona była ze srebra przewyższającego wartość normatywną 12 łutów czystego srebra w grzywnie stopu, przy 4 łutach przymieszek; oczywiście należy pamiętać o ograniczeniach stosowanych dotąd metod badawczych i uzyskiwanych tylko szacunkowych wartościach¹⁵.

We wspomnianym statucie z 1644 roku doprecyzowana została procedura znakowania wyrobów. Podlegały jej przedmioty o ciężarze przekraczającym pół grzywny (ok. 120 g); na nich mistrz winien wybić swój znak i następnie dostarczyć (osobiście) starszemu cechu, celem dokonania kontroli materiałowej; w przypadku pozytywnego rezultatu starszy przybijał znak miejski; natomiast jeśli rezultat sprawdzenia był niekorzystny (przedmiot nie trzymał próby), winien zostać połamany¹⁶. Złom taki mógł być ponownie przerabiany, pod warunkiem podwyższenia jego próby.

Bardzo wyraźnie i kategorycznie zabronione zostało w przywoływanym statucie – podobnie do większości innych znanych regulacji z innych ośrodków miejskich – stapianie srebra z mosiądzem, wykonywanie przedmiotów z mosiądzu złoczonego, w wyniku czego takie produkty mogły optycznie przypominać do złudzenia wyroby złote; także samo stosowanie mosiądzu i miedzi do wytwarzania przedmiotów lub ich części mogło być dopuszczane wyłącznie za przyzwoleniem rajcy nadzorującego cech¹⁷.

Pomijając dla celów niniejszego tekstu mniej istotne rozstrzygnięcia organizacyjne wspomnieć warto, pośród innych warunków stawianych czeladnikom, szczegółowy opis tzw. sztuk mistrzowskich, które kandydat musiał samodzielnie wykonać pod nadzorem starszego cechu i w jego warsztacie w ciągu jednego kwartału (czyli pomiędzy dwoma sąsiednimi posiedzeniami kwartalnymi cechu).

Prawidłowe i zaakceptowane przez cech wykonanie trzech przedmiotów poświadczać miały nabyte umiejętności i biegłość w kunszcie złotniczym. Warto podkreślić, że aż do kolejnych regulacji z 1749, przynoszących w tym zakresie istotne zmiany (i ułatwienia), złotnicy w Toruniu nie dzielili się na twórców naczyń i przedmiotów srebrnych, czyli wykonawców przedmiotów korpusowych i na jubilerów, wytwórców biżuterii; każdy członek cechu złotniczego winien bie-

gle posługiwać się technologią i kształtowaniem form stosowanymi podczas sporządzania klejnotów oraz naczyń i dużych przedmiotów.

Podobnie jak w znakomitej większości innych regulacji, znanych z praktyki środkowoeuropejskich cechów złotniczych, przedmiotami wykonywanymi przez kandydatów były: srebrne naczynie do picia (w średniowieczu często kielich, w XVIII wieku dzbanek do wody czy kawy), złoty pierścień z oprawnym kamieniem oraz sygnet lub tłok pieczętny.



2. Albrecht I Weimmer, Kielich, ok. 1600, Toruń, kościół pw. Wniebowzięcia NMP (pochodzi z kościoła przedmiejskiego św. Wawrzyńca)

wcześniej obligatoryjną, a teraz tylko alternatywną wyższą próbę; tak dość często praktykowano w miastach śląskich, np. Wrocławiu, Jeleniej Górze, Głogowie. Jednak w Toruniu nie wprowadzono dwóch różnych, równocześnie stosowanych prób srebra; określono tylko najniższą dopuszczalną próbę, nie precyzując skali podwyższenia; ponadto można domniemywać, że postanowienia statutu z 1644 roku były tylko usankcjonowaniem wcześniejszej praktyki. Zachowano zatem zwyczajowy sposób potwierdzania próby srebra przez urzędnika cechowego – po uprzednim przyłożeniu znaku warsztatowego – znakiem miejskim składającym się z litery T (której król ulegał wielokrotnej, przynajmniej sześciokrotnej zmianie). Nie było zatem potrzeby zmiany godła, a przy tym nie wprowadzano nikogo w błąd.

13 K. Krupska-Łyczak, B. Łyczak, *Kontrakty między ks. Janem Ewertowskim a toruńskim złotnikiem Jacobem Weintraubem na wykonanie sreber do kościoła św. Tomasza Apostoła w Nowym Mieście Lubawskim z lat 1711–1728*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 79, 2017, 1, s. 131–155.

14 Zważając się na narys, polegające na porównaniu odcienia reakcji kwasu na zarys krawędzi sprawdzanego przedmiotu z narysem igłą wzorcową, na tzw. kamieniu probierczym, rodzaju łupku; bardziej dokładna była próba kupelkowa, dość rozpowszechniona w czasach nowożytnych; dla jej poprawności wymagane byłyby bardzo dokładne pomiary i obliczenia. Wobec obarczenia błędem tych pomiarów złotnicy stosowali zapewne w praktyce nieco podwyższone próby srebra. Problem ten wymagałby szeregu badań jakościowych na dużej próbie kontrolnej, co jest niemożliwe wobec konieczności pobrania próby materiału. Pewną pomocą służyć mogą badania składu pierwiastkowego określanego przy pomocy spektrometru XRF (fluorescencyjna analiza rentgenowska); podstawową wadą tej metody jest stosunkowo płytka penetracja; zatem aparat taki rejestruje skład występujący na powierzchni przedmiotu; ta zaś może mieć zmieniony skład z powodów pierwotnych (jak wytrawianie kwasem powierzchni, dla lepszego efektu optycznego) i wtórnych (jak procesy korozyjne). Ponadto – stop srebra uzyskiwany w warunkach warsztatowych nie był w pełni homogeniczny; dodatkowo podczas procesu kucia cząsteczki metalu mogły się przemieszczać, zmieniając lokalnie strukturę stopu.

15 Badania wykonywał Juliusz Raczkowski. Ten kierunek badań jest niezwykle obiecujący, przy założeniu sublimacji metod oraz testowania dużych ilości zabytków srebrnych.

16 E. v. Czihak, *Edelschmiedekunst...*, op. cit., s. 141, art. 3.

17 Ibidem, s. 140–141, art. 2. Każdy cech rzemieślniczy miał swego „opiekuna” z grona członków rady.

18 Ibidem, s. 142, art. 18.

19 Z uwagą, że w razie potrzeby kandydat winien sam przygotować sobie odpowiednio sprofilowane (dość zaostrome) puncyny.

nych w obrysie; przy tym owe trzy koliste i trzy spośród owalnych miały zostać ozdobione repusowaną dekoracją reliefową, pozostałe zaś miały być gładkie (wypolerowane); wargę naczynia (zapewne obu jego części) miała być wyposażona w dekorację grawerowaną. Stopa zarówno pucharu dolnego, jak i pokrywy (pucharu górnego) winna być podobnie wybruszone, każdorazowo z dwunastoma puklami, analogicznymi, odpowiednio mniejszymi. Wyraźnie wskazano, że korpus i stopa nie mogą być montowane z kilku części przy pomocy lutowania, czyli winny być kute i trybowane każdorazowo z jednego arkusza blachy; do montażu całości należało użyć śrub (umieszczanych w trzonie takiego naczynia). Zaznaczono jednocześnie, że w przypadku stwierdzenia lutowania i innych montażu praca powinna być uznana za nieważną i w konsekwencji zostać odrzucona. Wykonanie takich trzech prac gwarantowało biegłe posługiwanie się wszystkimi podstawowymi technikami złotniczymi w zakresie kształtowania formy i dekoracji, łącznie z jej planowaniem.

Nic zatem dziwnego, że mincerze, przygotowujący tłoki do bicia monet, byli zwykle z wykształcenia złotnikami. Również liczne tłoki pieczętne oraz sygnety wychodziły z warsztatów złotniczych; prace te jednak pozostają anonimowe. Podobnie rysuje się sytuacja w zakresie biżuterii, która jest prawie wyłącznie nieznakowana. Klejnoty są przy tym bardzo trudne do atrybuowania – ich określone formy, przecież niewielkich rozmiarów oraz stosowana dekoracja były dość szeroko rozpowszechnione. Same przedmioty były też bardziej mobilne z uwagi na dary czy spadki; przechodziły z rąk do rąk, łatwe do przemieszczenia a zawsze chętnie przyjmowane i przejmowane. Można tylko domniemywać, że niektóre choćby z łańcuchów, bransolet, pierścionków, pętałów czy innych sztuczek zawartych w tzw. skarbach ze Skrwilna²⁰ czy Bydgoszczy²¹ mogły pochodzić z toruńskich warsztatów złotniczych.

Nie zachował się do naszych czasów ani jeden puchar toruński, odpowiadający przedłożonemu wyżej opisowi. Jedyny zbliżony pod względem wymogów technicznych i osiągniętego efektu połyskiwania wypukłych powierzchni, rozbudowanej gry światłocieniowej, wykonany przez Hansa Herdena zapewne ok. 1630 roku²², należy do dość rozpowszechnionej grupy luksusowych naczyń toastowych, których korpus ukształtowany jest w winne grono. Podobna w tym wypadku, niezwykle wymagająca i będąca świadectwem wysokiego kunsztu jest zastosowana tutaj technika trybowania silnie uwypuklonych pukli.

Wykonanie tego pucharu i nadanie statutu przypada na czas rozkwitu toruńskiego złotnictwa. Możemy tak sądzić na podstawie takich wskaźników, jak największa liczba równocześnie funkcjonujących warsztatów i obecność w Toruniu²³ – co wynika z zapisów w księgach cechowych²⁴ – uczniów i czeladników z wielu różnych ośrodków i regionów europejskich, którzy przybywali do Torunia podczas swych wędrówek czeladniczych. Może to świadczyć o atrakcyjności naszego oś-



3-4. Nickel II Gerlach, Monstrancja i fragment stopy monstrancji, fund. kanonik chełmiński Fryderyk Zaleski, 1612, Chełmża, kościół katedralny pw. Świętej Trójcy



20 K. Kluczajd, *Skarb ze Skrwilna. Skarb z Nieszawy. Klejnoty szlachty polskiej ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu*, Toruń 2002.

21 M. F. Woźniak, *Klejnoty ze Skarbu bydgoskiego (guzy i rozety)*, [w:] *XXII Sesja Pomorzoznawcza*, red. J. Woźny, J. Łoś, J. Szałkowska-Łoś, Bydgoszcz 2021 (w druku).

22 *W blasku srebra... Srebra z XVI-XIX w. z ziem Rzeczypospolitej Obojga Narodów i współczesnej Polski ze zbiorów muzeów rosyjskich: Ermitażu w Sankt Petersburgu, Muzeów Moskiewskiego Kremla i Muzeum Historycznego w Moskwie*, [kat. wystawy], red. A. Saratowicz-Dudyńska, Warszawa 2006, s. 167, nr kat. 92 (oprac. N. W. Raszkowan); puchar pochodzi ze starego zasobu Orużejnej Pałaty, gdzie przechowywane są dary dyplomatyczne poselstw mocarstw europejskich, w tym królów Polski i Sejmu Rzeczypospolitej.

23 Łącznie w pierwszej połowie XVII wieku aktywnych w Toruniu było 34 mistrzów cechowych; liczba czynnych równocześnie warsztatów wahała się od 11 do 16; było to jednak trzykrotnie mniej niż w Gdańsku, największym wówczas centrum złotniczym na ziemiach polskich, ale dwukrotnie więcej niż w Elblągu, by poprzestać na głównych ośrodkach Prus Królewskich; szacunkowe dane i ich omówienie zob. M. F. Woźniak, *Złotnictwo sakralne Prus Królewskich. Studium typologiczno-morfologiczne*, Toruń 2012, s. 22-25.

24 Archiwum Państwowe w Toruniu, Cech złotników z terenu miasta Torunia, sygn. 4, 5, 6.

rodka. Niektórzy przybysze z renomowanych centrów wytwórczych wybierali Toruń jako miejsce docelowej kariery, jak Sebastian von Hausen z Norymbergi (czynny w latach 1641–1651), którego syn i wnuk, obydwa o imieniu Jan, uzyskali następnie uprawnienia mistrzowskie, zaliczając się do czołowych złotników ostatniej trzecji XVII (Johann I) i pierwszej połowy XVIII wieku (Johann II). Czas drugiej ćwierci XVII wieku, przed drugą wojną szwedzką (tzw. potopem), należał też do jednego z najbardziej korzystnych pod względem ekonomicznym. Wysoka jakość miejscowej wytwórczości zarówno pod względem techniczno-warsztatowym, jak i artystycznym utrzymywała się nieprzerwanie przez cały XVII wiek oraz pierwsze trzydziestolecie XVIII stulecia. Upadek gospodarczy miasta a zarazem spadek aktywności toruńskich złotników i pogorszenie jakości ich prac datuje się na czas wojny północnej, znaczonej pożarem miasta w 1703 roku, przemarszami wojsk, nakładanymi kontrybucjami, zwiększonymi obciążeniami przy spadku zamożności społeczeństwa. Do tego doszedł kryzys społeczno-religijny, kulminujący w wypadkach tzw. tumultu toruńskiego, czyli poważnych zamieszek pomiędzy luteranami a katolikami, wzajemnie podsycanych i prowokowanych, z wybuchem agresji i z profanacją miejsc kultu w kolegium jezuickim. Nadmiernie surowe kary wraz z wyrokami śmierci dla przedstawicieli władz miasta i uczestników wydarzeń, wszystkich bez wyjątku luteran, spotkały się z otwartą krytyką środowisk różnowierczych, co nie sprzyjało utrzymaniu wcześniejszych, zdecydowanie bardziej tolerancyjnych postaw²⁵. W konsekwencji – jak to już kilkakrotnie proces ten opisywałem – tradycyjni szlachecy (katolicy) zleceńodawcy z Prus Królewskich, zwłaszcza ziemi chełmińskiej, Kujaw i Mazowsza płockiego, czyli tradycyjnych rynków zbytu dla tutejszych wytwórców, odwrócili się na czas jakiś od środowiska splamionego protestanckim atakiem i bluźnierstwem²⁶.

W najbardziej interesującym nas okresie (i najlepiej uchwytym w materiale źródłowym) XVII i pierwszej ćwierci, względnie pierwszej trzecji XVIII wieku działało 80 mistrzów cechowych²⁷; do tego dochodzi dwóch posiadających prawo prowadzenia warsztatu, wraz z przyznanym prawem obywatelskim, bez konieczności należenia do cechu; był to Johann Karsten, czynny od 1653 i Thomas Friedeck od 1695²⁸. Czasy niepokoїв związanych z tumultem przeżyło względnie dobrze dwóch świetnych złotników: Jacob Weintraub i Johann Christian Bröllmann, czynni odpowiednio od 1692 i 1700; obaj oskarżeni o fałszowanie srebra musieli w niesławie złożyć pełnione urzędy starszych cechu (12 lipca 1728) i wkrótce też obaj zmarli, będąc zresztą w podeszłym jak na złotników wieku²⁹. Dwaj złotnicy nieco tylko młod-



5. Wilhelm de Lassensy, Relikwiarz puszkowy św. Walentego, fund. starościna bractwa i jasieniecka Jadwiga z Czarnkowskich Działyńska, 22 V 1630, Chełmno, kościół par. Wniebowzięcia NMP

si, Johann II von Hausen i Jacob Jenny, pracowali bez mała przez całą pierwszą połowę XVIII wieku. Złotnikiem, którego można doliczyć do tej grupy wytwórców, choć z dużym wahaniem, a który także łączy dwie epoki był Georg Vieck, mistrz cechu od 1719, zmarły zapewne w 1754 roku³⁰, a więc nieco tylko później od von Hausena i Jenny'ego (ten zmarł w 1749, Hausen krótko po 1750). W połowie XVIII wieku zaznacza się wyraźna cezura, wyznaczona nie tylko wspomnianą nową regulacją funkcjonowania cechu, ale także rozpoczęciem działalności przez złotników wykształconych poza Toruniem, rozpoczynających nowy okres, odróżniający się zdecydowanie cechami stylowymi, ale także przynoszący osłabienie jakościowego potencjału lokalnej wytwórczości.

Złotników pracujących we wspomnianym, najlepszym dla Torunia okresie trwającym około 130 lat podzielić można umownie na kilka generacji. I bynajmniej nie jest to podział całkowicie sztuczny. Za uważać można fakt rozpoczynania działalności przez czołowych złotników, przynależnych do owych grup pokoleniowych, w niewielkich odstępach czasu.

Pierwszą generację złotników czynnych w pierwszej ćwierci czy nawet trzecji XVII wieku rozpoczyna Albrecht I Weimmer (il. 2), zmarły już w 1613; jeśli w pełni wiarygodna jest data 1568 jako rok rozpoczęcia przezeń samodzielnej działalności zawodowej, należałby on raczej do poprzedniego pokolenia. Są wszakże dwa powody, dla których czynię ten wyjątek. Pozostali czynni w ostatniej ćwierci XVI wieku są praktycznie nieuchwytni w źródłach; brak jest także możliwości przypisania im konkretnych dzieł. Bowiem, to powód drugi – zabytków z tego czasu (generalnie z okresu po 1520–1530 do 1590–1600) zacho-

25 W sposób najbardziej szczegółowy i obiektywny wypadki te przedstawił i interpretował S. Salmonowicz, *O toruńskim tumulcie z roku 1724*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce”, 28, 1983, s. 161–185; idem, *W staropolskim Toruniu XVI–XVIII w. Studia i szkice*, Toruń 2005, passim.

26 Należy pamiętać, że zgodnie z zapisami statutowymi, mistrzostwo cechu i obywatelstwo miasta Torunia mogli uzyskać jedynie czeladnicy „niemieckiego języka i obyczaju” („deutsche Art und Zunge”, por. E. v. Czihak, *Edelschmiedekunst...*, op. cit., s. 141–142, art. 12 i 13), czyli w praktyce niemieckojęzyczni i etniczni Niemcy wyznania luteranckiego, zgodnie z dominującą w Toruniu i utrwaloną od połowy XVI wieku konfesją. Te ograniczenia zostały usunięte po 1724 roku.

27 Podstawowe informacje biograficzne zawarte w publikacjach cyt. w przyp. 6 oraz w: *Słownik Biograficzny Pomorza Nadwiślańskiego*, red. S. Gierszewski, Z. Nowak, t. 1–4, Suplement, t. 1–3, Gdańsk 1992–2012; *Toruński Słownik Biograficzny*, red. K. Mikulski, t. 1–8, Toruń 1998–2019. Na potrzeby niniejszego cechu podaję wyłącznie rok uzyskania uprawnień mistrzowskich, jako początek samodzielnej działalności zawodowej oraz datę śmierci, która – z pewnym uproszczeniem, jednak w większości wypadków – określa zakończenie tej działalności, związanej z prowadzeniem warsztatu, a niekoniecznie własnoręcznym wykonywaniem wszystkich prac.

28 Kilka dzieł tego drugiego udało mi się podczas moich badań ustalić; był sprawnym rzemieślnikiem, zależnym stylowo (może i warsztatowo) od Jacoba Weintrauba.

29 Weintraub, zm. 25 VII 1728, zatem dwa tygodnie po ustąpieniu z funkcji, miał 68 lat; Bröllmann, nieco młodszy, zmarł po 18 V 1731. Złotnicy umierali często przedwcześnie, głównie z uwagi na trujące opary rtęci, wdychane podczas procesu złocenia tzw. ogniowego (na amalgamat złota w rtęci).

30 Opracowanie monograficzne poświęcił temu złotnikowi Bartłomiej Łyczak, ustalając szereg nowych faktów (*Georg Vick – toruński złotnik pierwszej połowy XVIII wieku*, Toruń 2017).

wało się wyjątkowo mało; wreszcie znakowanie, a więc poświadczenie wykonania przedmiotu w Toruniu, upowszechnia się – jak już wspomniano – z początkiem XVII wieku. Brak zatem wiarygodnej podstawy do wszelkich uogólnień. Do Weimmera można doliczyć jeszcze nieco młodszych i znanych z pojedynczych wyrobów Jacoba Grunaua (1573–1608) oraz Gergena Tolcke (c. 1590–1600). Niemniej Albrecht I Weimmer pozostaje pierwszą uchwytą osobowością pośród złotników wczesnonowożytnego Torunia. Był także założycielem całej rodziny, dynastii złotników, niestety, wymarłej w połowie stulecia. Należy do niej przede wszystkim syn Assmann (Erasmus), czynny od 1611 do śmierci w 1626. Do tej pierwszej generacji powinni zostać zaliczeni – spośród znanych wytwórców – Joachim Knopf (1596–1624), wspomniany już z racji puklowanego pucharu Hans Herden (c. 1607–1638) i przede wszystkim Nickel II Gerlach (1611–1631) (il. 3-4), także przedstawiciel znaczącego rodu złotniczego. Tę generację z uwagi na dominujący styl wyrobów można określić jako renesansowo-manierystyczną (a właściwie stylowo niejednorodną, z uwagi na silny nurt postgotycki).



6. Wilhelm de Lassensy, Relikwiarz hermowy św. Filipa, fund. chełmińska kapituła katedralna, ok. 1630–1640, Chełmża, kościół katedralny pw. Świętej Trójcy

Złotnicy czynni w drugiej ćwierci stulecia tworzą właściwą (lub: młodszą) generację manierystyczną. Należą do niej i nadają jej charakter przede wszystkim dwaj złotnicy, znani z szeregu dzieł o wysokich walorach artystycznych: Wilhelm de Lassensy (1625–po 1650) (il. 5 i il. 6) i Zacharias Lange (1627–1652) (il. 7-8). Do nich dochodzi nieco młodszy Christoph Lützenberger (1633–1654), a po nim Nickel III Gerlach (1638–1656) i Hans Martelius (1641–po 1646). Ci ostatni przekraczając już połowę stulecia zaczynają w swych późniejszych dziełach wprowadzać elementy stylistyki wczesnobarokowej, zrazu jeszcze bardzo nieśmiało. Pewną pozycję „pośrednią” zajmują Thomas

Schmidt (1637–po 1665), Lucas Oehm (1641–po 1655) (il. 9), z coraz wyraźniejszymi elementami ornamentyki liściastej i pewnej miękkości w opracowaniu bryły przedmiotu. Pozycję szczególną zajmuje długo czynny Johann Christian Bierpfaff (il. 10), najpierw jednak w Warszawie, jako złotnik nadworny, notowany tam w latach czterdziestych XVII wieku; do Torunia przeniósł się ok. 1653 roku, gdzie zmarł w 1675, jako szanowany obywatel, pod koniec życia – od 11 IV 1668 roku – ławnik przedmiejski. Z tradycji manierystycznej wyrasta także Jacob Sax (mistrz od 1648), którego znana twórczość przypada już na okres wczesnobarokowy; on również został ławnikiem przedmiejskim, pełniąc tę funkcję od 7 III 1674 do śmierci 11 X 1687 roku.



7. Zacharias Lange, Krzyż ołtarzowy i para lichtarzy, fund. kan. kruszwicki Jan Kozicki, 1640 oraz dziekan kruszwicki i kan. włocławski Stanisław Pomorski, 1644, Kruszwica, kościół (d. kolegiacki) św. św. Ap. Piotra i Pawła

Złotnicy czynni w trzeciej tercji XVII wieku tworzą generację barokową. Przodującą rolę odgrywają czterej z nich: Stephan Petersen (1660–po 1665) (il. 11), Paul Detloff (zarazem jedyny katolik w tym gronie, 1662–1691 lub krótko po tej dacie) (il. 12), Niklaus Bröllmann (1672–1703), ojciec wspomnianego Johanna Christiana (1700–1731) oraz Samuela (1711–ok. 1730), także złotnika, jednak słabo uchwytanego, oraz Johann I von Hausen (1675–1691), ojciec Johanna II. Niejako na drugim planie, ale tylko z powodu krótszego okresu działalności i mniejszej liczby znanych dzieł sytuują się Hans Jacob Sax (1681–1693), syn Jacoba i Martin Gierschner (1684–1694) (il. 13). Wszyscy pozostawili szereg



8. Zacharias Lange, Fragment stopy kielicha, 1640–1650, Barłożno, kościół pw. św. Marcina



9. Lucas Oehm, Stopa kielicha, ok. 1645–1650, Golub, kościół św. Katarzyny

naczyń i przedmiotów o pełnych kształtach, z dekoracją przede wszystkim floralną – z listowiem akantu, kwiatami i owocami o bujnych, plastycznych uformowaniach.

Wreszcie na przełomie stuleci XVII i XVIII, dokładniej w przeciągu 12 lat rozpoczynają działalność twórcy, których zaliczam do drugiej generacji barokowej (późnobarokowej). Tę listę otwiera najważniejszy z nich, Jacob Weintraub (1691–1728) (il. 14–15); po nim idą: Jacob Hermann (1696–1753)³¹, wspomniani już Johann Christian Bröllmann (1700–1731) (il. 16), Johann II von Hausen (1701–po 1750) (il. 17), Jacob Jenny (1704–1749). Od dzieł poprzedników ich wyroby odróżniają się dojrzałą w kształtach sylwetą, zrównoważoną w swej formie; są one szczelnie pokryte gęstą, reliefową dekoracją, ale stosunkowo mocno rozczołkowaną i o umiarkowanej plastyce.

Wielu z wymienionych złotników było także członkami III Ordynku, czyli 60-osobowej reprezentacji kupców detalicznych i rzemieślników, z reguły wywodzących się z ważniejszych cechów i reprezentujących zamożniejsze profesje; ta przynależność świadczyła o prestiżu społecznym. O ich pozycji świadczy też lokalizacja ich domostw. W świetle badań nad socjotopografią Torunia rysuje się wyraźny obraz preferencji kontynuowanej od epoki średniowiecza, najpóźniej od XV wieku, potwierdzony szczegółową mapą działek z 1703 roku: złotnicy, jak również inni przedstawiciele rzemiosł luksusowych zajmowali nieruchomości leżące w prestiżowych dzielnicach miasta i przy głównych ulicach, przede wszystkim w tzw. dzielnicy kupieckiego Starego Miasta, czyli jego południowej i południowo-wschodniej części, np. przy Rynku, ulicach Szczytnej, Mostowej, Łaziennej, Szerokiej, św. Anny (ob. Kopernika), Ducha Św., choć także Piekarskiej i ul. Chełmińskiej, czy – raczej wyjątkowo na Nowym Mieście, ale przy głównych jego ulicach Prostej i Sadlarskiej (ob. Królowej Jadwigi); charakterystyczne jednak dla czasów nowożytnych jest postępujące rozpraszanie przedstawicieli jednej profesji i zanik znaczących skupisk przestrzennych³².

Jak już wspomniano, zachowanych przedmiotów użytku świeckiego, powstałych w omawianym okresie, jest stosunkowo niewiele. Jednak warto na nie zwrócić baczną uwagę. Prawie bez wyjątku

charakteryzują się wysokimi walorami wykonawczymi, a przy tym należą do typowych wyrobów reprezentacyjnych, kredensowych owego czasu. Są one zatem reprezentatywne dla złotnictwa środkowoeuropejskiego czasów manieryzmu i baroku. Po połowie XVII wieku najbardziej charakterystycznym naczyniem kredensowym były okazałe kufle, zdobione na powierzchni cylindrycznego najczęściej korpusu (znacznie rzadziej lekko stożkowego) dekoracją grawerowaną lub reliefową, zwykle trybowaną, rzadziej odlewana, dla uzyskania wyobrażenia linearnego bądź reliefowego. Nader chętnie łączono oba sposoby, co pozwalało kontrastować poszczególne części dekoracji, np. grawerowane wyobrażenia w kartuszkach utworzonych z plastycznego listowia akantu. Takie połączenie nadaje też naczyniu większej lekkości w porównaniu z dość ciężkim, czasem wręcz masywnym kuflem zdobionym wyłącznie reliefem; należy bowiem uwzględnić nie tylko kształt korpusu, ale także plastyczną oprawę pokrywy i kształt dość masywnego uchwytu. Natomiast kufle o zdobieniu wyłącznie grawerowanym mają wprawdzie słabiej zaznaczającą się dekorację, zwłaszcza w postrzeganiu z dystansu, a korpus przybiera postać zwartą, o twardo rysowanym konturze (obrysie). Przykładem kufła o dekoracji wyłącznie reliefowej są dzieła Jana Chrystiana Bierpfaffa³³ i Stephan Petersena³⁴; kufła wyłącznie grawerowanego – dwa inne wyroby Bierpfaffa³⁵, naczynie Thomasa Schmidta³⁶ czy inne, roboty Jacoba Jenny³⁷; zaś o dekoracji „mieszanej” pod względem technicznym – kufel sporządzony przez Hansa Jacoba Sachsa³⁸ czy późniejszy Johanna Christiana Bröllmanna³⁹, obydwie z personifikacjami cnót. Wobec skromnej ilościowo grupy to-

31 Twórczość tego złotnika od ok. 1730 pozostaje całkowicie nieznana; zapewne zaprzestął działalności złotniczej.

32 K. Mikulski, *Przestrzeń i społeczeństwo Torunia od końca XIV do początku XVIII wieku*, Toruń 1999, zwł. s. 274–275, 303–312.

33 Z dawnych zbiorów Edwarda hr. Raczyńskiego w Londynie, T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Złotnictwo toruńskie...*, op. cit., il. 126.

34 Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu, Skarbiec Koronny, A. Fischinger, D. Nowacki, *Złotnictwo dawnych Prus Królewskich i Książęcych w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu*, Kraków 2000, s. 77–81, nr 15.

35 W muzeach narodowych w Budapeszcie i Germańskim w Norymberdze, T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Złotnictwo toruńskie...*, op. cit., il. 121–122.

36 Pochodzi z dawnych zbiorów miejskich, nabyty w 1894 do Kunstgewerbemuseum, B. Tuchołka-Włodarska, *Złotnictwo od XIV do XX wieku w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku*, Gdańsk 2005, s. 65–66, nr kat. III. 1.

37 Z datą fundacji 1721, zdobiony jedynie delikatnym ornamentem wstęgowo-cęgowym i drobnymi motywami roślinnymi; pochodzi z d. kolekcji hr. F. I. Paskiewicza, od 1918 w zbiorach Ermitażu, *W blasku srebra...*, op. cit., s. 171, nr 95 (oprac. M. N. Łopato).

38 Wyk. pomiędzy 1681 a 1693, Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu, Skarbiec Koronny, niedawno zakupiony, na podstawie uprzejmej informacji kustosa Dariusza Nowackiego.

39 Notowany w handlu antykwarem, datowany na czas 1700–1719, A. Frąckowska, J. Tylicki, *Bröllmannowie – złotnicy toruńscy przełomu XVII i XVIII wieku. Addenda i corrigenda*, „AUNC, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, 40, 2011, s. 129–194, tu: s. 143–144, 165–166, nr kat. 13, il. 8.



10. Johann Christian Bierpfaff, Kubek (MNW, 128474 MN), ok. 1660–1665 – zdjęcie ze zbiorów MNW



11. Stephan Petersen, Kufel (ZKnW_Inw5070), ok. 1676–1680, Zamek na Wawelu (pierwotnie własność rodziny Żabińskich, zakupiony w 1935 w Moskwie)

ruńskich kufli i jednocześnie bardzo licznych gdańskich egzemplarzy tego typu naczynia, bardzo trudno o przekonujące generalizacje. Uderzające jest wszakże znacznie rzadsze stosowanie uchwyty z podwójnej esownicy utworzonej z plastycznego ornamentu małżowinowego na rzecz częściej występującej formy pojedynczej esownicy o mocnym, graniastym obrysie; w efekcie zaznacza się prosty, surowy kształt w miejsce bardzo rozczłonkowanego na sposób rzeźbiarski i światłocieniowy. Nawet korpusy tych kufli, które pokrywa dekoracja reliefowa nie wykazują takiej plastyczności i rozwibrowania, jak wiele gdańskich. Naczynia toruńskie – zgoda, nie wszystkie, ale w przeważającej większości – jawią się jako bardziej powściągliwe, oszczędne, nawet – ośmielam się powiedzieć – szlachetne w wyrazie.

Podobnie rzecz zdaje się mieć z kubkami; były to również naczynia toastowe, uroczyste, jednak zwykle mniejszych rozmiarów, niejako skromniejsze od kufli czy wcześniej, w okresie renesansu powszechniejszych dużych pucharów. Owszem, niektóre z kubków bywają zaopatrzone w podstawy, np. w postaci trzech kulek, i w pokrywę; niektóre też osiągają całkiem dużą dymensja. Można je zatem traktować jako pucharki, formę pośrednią pomiędzy kubkiem a wychodzącym z użycia pucharem. Do kubków o dekoracji reliefowej, prawda, skromnej, należy egzemplarz zdobiony wyłącznie listowiem akantu ze znakami Niklausa Bröllmanna⁴⁰; do tych o dekoracji „mieszanej” takie zabytki jak sporządzony przez Bierpfaffa z puttami prezentującymi

40 Wykonany pod koniec życia złotnika, niemniej jeszcze przed 1697 rokiem, znany z handlu antykwarecznego, ibidem, s. 138, 153–154, nr kat. 6, il. 4.



12. Paul Detloff, Łódka na kadzidło, ok. 1675; Pelplin, kościół katedralny (d. Cystersów) pw. Wniebowzięcia NMP (pochodzi z katedry w Chełmży)



13. Martin Gierschner, Kielich, ok. 1690, Muzeum Zamkowe w Malborku, nr inw. 557 (pochodzi z kościoła św. Jakuba Ap. w Niechanowie k. Gniezna)

arma Christi⁴¹, inny dostarczony przez Niklausa Bröllmanna z personifikacjami cnót teologicznych⁴². Wreszcie pośród najliczniej reprezentowanych, zdobionych dekoracją grawerowaną, wyróżniają się naczynia sporządzone przez: Nickela III Gerlacha, jako naczynie toruńskiego cechu kapeluszników, rękawiczników i rymarzy, z personifikacjami tych profesji⁴³, skromny Niklausa Bröllmanna⁴⁴ czy duże, okazałe – jego syna Johanna Christiana z widokiem płonącego Torunia⁴⁵, a także dwa kubki cechu rzeźników toruńskich, dostarczone przez Johanna II von Hausena w 1718 roku⁴⁶. Należy podkreślić wysoką jakość grawerunków.

Renomę złotnictwu toruńskiemu zapewniają zabytki sakralne, stosunkowo dobrze i obficie zachowane, na wyżej już przywołanym obszarze, obejmującym południową część Prus Królewskich i północną ziem Korony Królestwa Polskiego. Ta dominująca pozycja uwarun-

kowana była nie tylko stosunkową łatwością pozyskiwania, zamawiania w niezbyt odległym mieście, ale przede wszystkim w największym w tych okolicach centrum wytwórczym i handlowym, dostarczającym wielu różnorodnych przedmiotów – utylitarnych i luksusowych. Nic dziwnego, że tutaj zaopatrywali się także fundatorzy naczyń liturgicznych, tak świeccy, jak duchowni.

Wielokrotnie już wypowiadałem się na temat sakralnego złotnictwa toruńskiego, jego rozwoju w czasach nowożytnych, jego właściwości, cech szczególnych i odrębnych⁴⁷. Nie ma potrzeby powtarzania i rekapitulowania. Na potrzeby niniejszego tekstu, z natury i konieczności szkicowego, w miarę syntetycznego, ale przede wszystkim koncentrującego się na węzłowych kwestiach badawczych, chciałbym zwrócić uwagę na kilka istotnych z mojego punktu widzenia problemów.

Pierwszy to szczególna rola tego ośrodka w kształtowaniu oblicza polskiej sztuki złotniczej doby reformy Kościoła katolickiego. Charakterystyczne dla nowo wykonywanych sprzętów liturgicznych w ciągu pierwszej połowy XVII wieku w całej Europie środkowej było świadome nawiązywanie do rozwiązań późnośredniowiecznych, przy operowaniu gotyckim repertuarem formalnym. Dotyczy to przede wszystkim monstrancji eucharystycznych oraz relikwiarzy, jako *vasa sacra* związanych z kwestionowanym przez reformatorów kultem Eucharystii oraz czci oddawanej świętym (jako orędownikom i pośrednikom w uzyskaniu zbawienia); trzymanie się utrwalonych przed reformacją typów naczyń i stosowanie dawnych rozwiązań formalnych miało podkreślać zakorzenienie w tradycji Kościoła rzymskiego. Natomiast



14. Jacob Weintraub, Trzy kielichy, fund. Kazimierz Noryszkiewicz CRL, 1715, Tomasz Wesołowski CRL, 1728, Andrzej Czapliński CRL, 1716, Lubraniec, kościół Matki Bożej Szkaplerznej (d. Kanoników Regularnych św. Jana Chrzciciela)

41 W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, M. Woźniak, *Sztuka złotnicza w Prusach...*, op. cit., il. 19a i b; widok z dekoracją ornamentalną pomiędzy kartuszami w: M. Woźniak, *Sztuka złotników toruńskich...*, op. cit., il. 18.

42 Zaginiony, d. w zbiorach gdańskich, A. Frąckowska, J. Tylicki, *Bröllmannowie – złotnicy toruńscy...*, op. cit., s. 178–179, nr kat. 24, il. 13.

43 Muzeum Okręgowe w Toruniu, M. Woźniak, *Sztuka złotników toruńskich...*, op. cit., il. 13.

44 Ze zbiorów Andrzeja Ciechanowieckiego, T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Złotnictwo toruńskie...*, op. cit., il. 166.

45 Sprawiony w 1708 roku na pamiątkę szwedzkiego oblężenia i bombardowania miasta w 1703 roku, M. Woźniak, *Sztuka złotników toruńskich...*, op. cit., s. 128, il. 47 (na podstawie informacji prof. Ernsta-Ludwiga Richtera ze Stuttgartu); następnie eksponowany jako depozyt ze zbiorów prywatnych, K. Pechstein, H. Meininghaus, U. Timann, C. Siegel-Weiß i inni, *Schatze deutscher Goldschmiedekunst von 1500 bis 1920 aus dem Germanischen Nationalmuseum*, Berlin 1992, s. 207, nr kat. 94 (oprac. E.-L. Richter).

46 Muzeum Okręgowe w Toruniu, J. Myślińska, *Złotnictwo w zbiorach Muzeum w Toruniu. Katalog*, Toruń 1967, s. 22, il. 8.

47 Ostatnio M. F. Woźniak, *Złotnictwo sakralne...*, op. cit.; tam też wymienione wcześniejsze publikacje.



15. Jacob Weintraub, Monstrancja, fund. 1710, kościół pw. Wniebowzięcia NMP (pochodzi z kościoła przedmiejskiego św. Wawrzyńca)

kielichy mszalne – jako niebudzące kontrowersji⁴⁸ – mogły być sporządzane w formach nowych, późnorennesansowych i manierystycznych; tak też chętnie postępowano na ziemiach Rzeczypospolitej, inaczej zaś niż w Rzeszy, gdzie najczęściej występowały wymieszane formy dawne i nowatorskie. Licznie sprawiane w Polsce kielichy były w większości wyrobami lokalnymi, choć z braku znakowania niepoświadczonymi; poza pewnymi importami włoskimi, bo też polska wytwórczość w tym zakresie była wyraźnie wzorowana na twórczości złotników włoskich. To swoisty fenomen nowożytnego europejskiego złotnictwa. Kielichy wzorowane na włoskich, ale także garnitury ołtarzowe, czyli komplety składające się z krucyfiksu i jednej, dwóch lub trzech par lichtarzy (w zależności od przeznaczenia i od osoby fundatora), realizowane *more italico*, *more romano* stawały się wyznacznikiem postawy kontrreformacyjnej, podjęcia dzieła reformy Kościoła w duchu *Tridentinum*⁴⁹.

48 Choć z istotnym zastrzeżeniem – kielich w rycie katolickim służy sprawowaniu ofiary i zarezerwowany jest wyłącznie do użytku kapłańskiego; kielich w różnych denominacjach protestanckich (choć istotna jest zwłaszcza praktyka luterńska, najczęściej u nas występująca) jest naczyniem komunijnym, z którego komunikują zarówno duchowni, jak i świeccy, wszyscy członkowie zgromadzenia (gminy).

49 Na tę dwoistość stylową i jej ideowe znaczenie wskazywałem już znacznie wcześniej: M. Woźniak, *Tradycjonalizm i modernizacja sprzętów liturgicznych w Prusach Królewskich w okresie nowożytnym*, [w:] *Rozważania o smaku artystycznym*, red. J. Poklewski, T. F. de Rosset, Toruń 2002, s. 55–77.

Omawiane dzieła toruńskie są w obrębie tego szczególnego zjawiska unikatowe, wobec znakowania, a więc poświadczanego wykonywania takich sprzętów od czasów ok. 1600 roku, z możliwością przesłедzenia przemian typologiczno-morfologicznych. Ale nie tylko artefakty proveniencji toruńskiej jednoznacznie poświadczają, że ci sami złotnicy (Albrecht I Weimmer, po nim choćby Wilhelm de Lassensy, a zwłaszcza Zacharias Lange, najbardziej wszechstronny i proponujący szereg wariantowych rozwiązań) realizowali znakomite w swej klasie artystycznej i technicznej dzieła w obu głównych tendencjach stylowych – retrospektywnej i progresywnej; choć spodziewać by się można, że poszczególne warsztaty będą specjalizowały się bądź w jednej, bądź w drugiej stylistyce. Swego rodzaju zrównanie formy naczyń o różnej funkcji i symbolicznie nastąpiło dopiero na przełomie trzeciej i czwartej ćwierci XVII wieku, wraz z rozpoczęciem działalności przez złotników pierwszej generacji barokowej.

Można utyskiwać, że nastąpiło to stosunkowo późno (później niż w Gdańsku). Godne jednak podkreślenia jest powolne, ale konsekwentne zmierzanie toruńskich złotników do osiągnięcia pewnej syntezy, barokowego kształtu z włączeniem i zintegrowaniem niektórych elementów dawnych (co jest zauważalne przede wszystkim w monstrancjach, najbardziej okazałych i reprezentacyjnych sprzętach), i to niezależnie od przebiegu ich nauki i dalszej drogi zawodowej, od tego, czy byli przybyszami czy złotnikami miejscowego pochodzenia. Autorem tego finalnego rozwiązania, w kilku wariantach, był Jacob Weintraub, na którym wielu innych się wzorowało. Powolny rozwój, spokojne przemiany, prowadzone z rozmysłem, niechęć do ekstrawagancji – jest w tym pewna prowincjonalność, ale i świadomość odrębności, swoistej drogi wiodącej do własnych rozwiązań.

Toruń zajmuje przeto na mapie polskiej sztuki złotniczej miejsce osobne, swoiste i ważne zarazem. Dobra jakość artystyczna, solidność wykonania zapewniały renomę i zbyt na sporym, wyraźnie określonym terytorium w północno-zachodniej części ówczesnej Korony Królestwa Polskiego. Nie można zapominać, że na tę renomę niewątpliwie wpływ miało znaczenie Torunia jako wielkiego ośrodka produkcyjnego w Koronie, jednego z najbardziej znaczących. Dzieła toruńskie wyróżniają się też swoistym smakiem płynącym z zamiłowania do dojrzałej formy, ale w ściśle określonych ramach, podlegających rygorowi formy; powściągliwe, ale i interesujące w swych kształtach i detalach. Godne uwagi a przy tym ważne jako istotny składnik kultury artystycznej dawnej Rzeczypospolitej.



16. Johann Christian Bröllmann, Fragment stopy puszki na komunikanty, ok. 1723, Strzelno, kościół (d. Norbertanek) Trójcy Św.

17. Johann II von Hausen, Kielich, 1. ćw. XVIII w., kościół par. Wniebowzięcia NMP (pochodzi z kościoła przedmiejskiego św. Wawrzyńca) →





N. S. R. R. redet das er friede zusagte seinem Volck das in vnserm Lande Ehre wone. Das Gute
 frew auff der Erden wachse vnd Gerechtiakteit vom Himel schawen. Das vns auch der N. S. R.
 Gerechtiakteit dennoch für im bleibe vnd im schwana aethe. N. S. R. R. LXXXV.

TORUŃ JAKO MIASTO IDEALNE – – NIEZACHOWANA DEKORACJA MALARSKA STROPU SALI RADY RATUSZA TORUŃSKIEGO Z 1603 ROKU

W kwietniu 1602 roku rozpoczęto remont toruńskiego ratusza, obejmował on podwyższenie budynku o jedno piętro. Powstała wówczas nowa Sala Rady z bogatą dekoracją malarską na stropie, której autorstwo związane jest z gdańskim malarzem Antonem Möllerem¹. 11 sierpnia 1603 roku odbyło się posiedzenie rady inaugurujące nową salę. Wykonany wówczas zespół malowideł był dziełem wybitnym i wyjątkowym w skali europejskiej, o nadzwyczaj ciekawej wymowie ideowej oraz erudycyjnym i przemyślanym programie. Dorównywał najświetniejszym wnętrzom gmachów municypalnych Europy. Niestety, dekoracja przetrwała tylko sto lat, gdyż podczas wojny w 1703 roku Toruń przeżył tragiczne w skutkach oblężenie, w wyniku bombardowania w ratuszu wybuchł pożar i zniszczeniu uległy dwa piętra, w tym Sala Rady. Mimo tego, jej wygląd jest szczegółowo znany z przechowywanych w Archiwum Państwowym w Toruniu rękopiśmiennych opisów omawiających projekt oraz istniejącą dekorację².

Pierwszym z tekstów jest szczegółowy opis dekoracji, zapewne dołączony do niezachowanego kontraktu z malarzem z 1602 roku. Znajdują się w nim informacje nie tylko o wyglądzie poszczególnych przedstawień, ale też o ich źródłach literackich – polecano publikacje dostarczające konkretnych wzorów – czy zalecanę kolorystyce. Są one tak drobiazgowo, że umożliwiają podjęcie próby odtworzenia oraz interpretacji programu ikonograficznego Sali Rady – jednego z najważniejszych w tym czasie przedsięwzięć artystycznych z dziedziny architektury i malarstwa dekoracyjnego na ziemiach polskich.

Drugi z opisów powstał już po zniszczeniu ratusza w 1703 roku. Znajduje się on w tzw. *Memoranda* burmistrza Jana Baumgartena zawierających opis miasta sprzed katastrofy wojny północnej. Tekst powstał w latach 1715–1719, powtarza prawie dosłownie tekst wskazówek dla malarza. O ile nie wnosi niczego nowego do poznania samego malowidła, to jest niezbitym dowodem, że zamówienie z 1602 roku zostało zrealizowane w planowanym kształcie³.

Rolą malowideł na stropie Sali Rady toruńskiego ratusza była gloryfikacja kwitnącego miasta i rządzącej nim rady. Zlecniodawcą i jednocześnie autorem programu ikonograficznego dekoracji był ów-

czesny burmistrz Henryk Strobant (1548–1609), zręczny polityk i dobry organizator, który niewątpliwie miał konsultantów wśród przedstawicieli środowiska intelektualnego Torunia. Odebrał on bardzo staranne wykształcenie, studiował we Frankfurcie nad Odrą, Tybindze, Wittenberdze, Strasburgu i Bazylei. Od 1587 roku do końca życia pełnił urząd burmistrza Torunia, wielokrotnie jako burmistrz prezydujący. We władzach miasta sprawował również funkcję kamlarza i zreorganizował zarząd dóbr Torunia⁴. Był inicjatorem licznych reform oraz inicjatyw porządkowych i budowlanych w mieście, czemu sprzyjała doskonała sytuacja gospodarcza Torunia w końcu XVI wieku. Planował budowę nowoczesnych umocnień bastionowych we współpracy z gdańskim architektem Antonim van Opbergenem, jednak z braku funduszy zdołano wzniesć tylko zbrojownię (1597) i odwach (1601)⁵. Był autorem kilku memoriałów dotyczących zarówno prac architektonicznych (*Von Befestigung der Stadt Thorun*, 1591) i porządkowych (ordynacja o oczyszczaniu miasta, 1594), ale też reform socjalnych. W 1605 roku ogłoszono drukiem stworzone przez niego przepisy regulujące opiekę nad sierotami oraz działalność urzędu kwaternego.

Zasługą Strobanta była również reorganizacja szkolnictwa miejskiego. Kontynuując dzieło swego ojca Jana, który w 1568 roku założył protestanckie gimnazjum, Henryk Strobant jako członek scholarchatu od 1584 roku, doprowadził do utworzenia dziesięć lat później jedenastoklasowego Gimnazjum Akademickiego, wzorowanego na koncepcji Jana Sturm ze Strasburga. Z inicjatywy burmistrza wydano w Toruniu w latach 1586–1589 zbiór zachodnioeuropejskich ustaw szkolnych oraz pism pedagogicznych zatytułowany *Institutiones literatae sive de discendi atque docendi ratione*. Było to wydawnictwo wyjątkowe w skali europejskiej, stanowiące rodzaj encyklopedii wiedzy pedagogicznej, propagujące przede wszystkim program związany z Janem Sturmem. Strobant brał również aktywny udział w pracach nad skodyfikowaniem i rewizją prawa. W 1580 roku doprowadził do publikacji zbioru starego prawa chełmińskiego (*Das alte Coelmische*

1 O kwestii autorstwa dekoracji: K. Kolendo-Korczak, *Praecepta politica in toruńskim ratuszu. Niezachowany cykl malowideł z Sali Rady z 1603 roku i jego europejski kontekst*, Warszawa 2014, s. 46–47, tam dalsza literatura.

2 Archiwum Państwowe w Toruniu, kat. II, XI-31: Plan zur bildlichen Ausschmückung des Rathsaumen durch Anton von Oberggen, k. 1–24.

3 Rękopis z 1602 roku został opublikowany z krótkim komentarzem przez Stanisława Dąbrowskiego: idem, *Malowidła Antoniego Möllera w Ratuszu Toruńskim*, „Zapiski Towarzystwa Naukowego w Toruniu”, 7, 1927, nr 6, s. 169–185; Jadwiga Puciata-Pawłowska opublikowała drugi z opisów oraz podjęła próbę interpretacji programu ideowego dekoracji: eadem, *Program ikonograficzny zaginionego stropu Antoniego Möllera w Ratuszu Toruńskim*, „Zapiski Historyczne. Kwartalnik Poświęcony Historii Pomorza”, 24, 1958–1959, z. 4, s. 69–86. Pełen tekst *Memoranda* z komentarzem opublikował Marek Farbiszewski: idem, *Opis Torunia z początku XVIII wieku. Tzw. Memoranda Jana Baumgartena*, [w:] *Miscellanea źródłowe do historii kultury i sztuki Torunia*, oprac. B. Dybaś, M. Farbiszewski, Wrocław 1989, s. 111–151.

4 Informacje biograficzne szerzej: M. Adam, *Vitae Germanorum jurisconsultorum et politicorum qui superiori seculo et quo excurrit floruerunt...*, Heidelbergae 1620, s. 408–426; H. Rietz, *Burmistrz Henryk Strobant (1548–1609), twórca toruńskiego Gimnazjum Akademickiego*, [w:] *Księga pamiątkowa 400-lecia Toruńskiego Gimnazjum Akademickiego*, t. 1, red. Z. Zdrójkowski, Toruń 1972, s. 13–39; Z. Zdrójkowski, *Henryk Strobant (1548–1609), burmistrz i promotor Gimnazjum Akademickiego w Toruniu*, [w:] *Wybitni ludzie dawnego Torunia*, red. M. Biskup, Warszawa-Poznań 1982, s. 37–46; H. Rietz, *Henryk Strobant*, [w:] *Słownik biograficzny Pomorza Nadwiślańskiego*, red. S. Gierszewski, t. 4, red. Z. Nowak, Gdańsk 1997, s. 283; B. Dybaś, *Burmistrz reformator. Wokół programu reformatorskiego Henryka Strobanta*, „Zapiski Historyczne”, 66, 2001, s. 29–43; idem, *Strobant Henryk*, [w:] *Toruński słownik biograficzny*, red. K. Mikulski, t. 3, Toruń 2002, s. 211–217; idem, *Strobant Henryk*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 44, Warszawa-Kraków 2006–2007, s. 328–331; J. Małek, *Burmistrz Henryk Strobant (1548–1609), reformator instytucji miejskich i współtwórca Gimnazjum Akademickiego w Toruniu*, [w:] *Henryk Strobant (1548–1609) – burmistrz toruński*, red. K. Mikulski, Toruń 2009, s. 44–61.

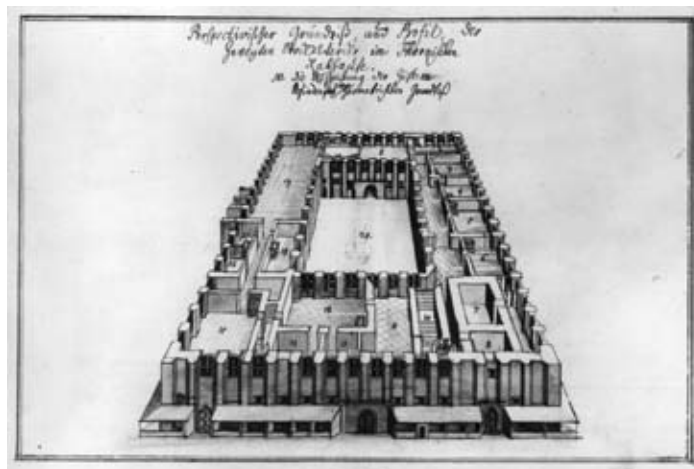
5 B. Dybaś, *Henryk Strobanta projekt organizacji „fabryki wałów” (Walgebewde) w Toruniu w końcu XVI wieku*, „Studia i Materiały do Historii Wojskowości”, 37, 1995, s. 17–30.

Recht), zaś wspólnie z podkomorzym chełmińskim Janem Konopackim przygotował do druku wersję zrewidowanego prawa chełmińskiego – *Ius terrestre nobilitatis Prussiae correctum Anno 1598*, wydaną w 1599 roku⁶. Wszystkie przeprowadzone w Toruniu przez Henryka Strobanda reformy zostały uprzednio precyzyjnie i metodycznie zaplanowane. Jak wykazał Bogusław Dybaś, burmistrz przygotowując je, opierał się na sformułowanym na piśmie programie działania⁷.

Program dekoracji malarskiej Sali Rady toruńskiego ratusza odnosił się do tematu idealnej władzy i miał stanowić swoiste *praecepta politica* – zalecenia dla sprawujących władzę, prezentujące cnoty dobrego rajcy, dzięki którym możliwy będzie szczęśliwy byt i pomyślna przyszłość miasta. Oparte były one na ideach etycznych, których wzór stanowiła historia, zarówno *sacra* (Biblia), jak i *profana* (w tym wypadku starożytność) oraz etyka protestancka. Jednakże dekoracja ta to nie tylko wskazówki dla rządzących – zawierając dużą ilość elementów aktualizacyjnych, stanowiła ona niejako rodzaj politycznego exposé burmistrza i jego współpracowników. Przedstawione na tablicach postulaty działań ulepszających funkcjonowanie miasta, czyniących z niego miejsce doskonale rządzone i wygodne dla obywateli znajdowały odbicie w wydanych ordynacjach lub przynajmniej ich projektach⁸.

Izba Radziecka mieściła się na pierwszym piętrze w południowym skrzydle ratusza nad główną bramą (il. 1). Prowadził do niej kamienny portal z trzema tablicami ukazującymi dawne i ówczesne herby Torunia oraz łacińską inskrypcją. Wewnątrz sali dolną część ścian wyłożono boazerią z bogatą dekoracją snycerską i intarsjami z motywami ornamentalnymi. Powyżej ściany zapewne obite były tkaniną, na nich zawieszono dwanaście tablic z numerami i tytułami-tematami obrazów umieszczonych powyżej na stropie. Pod nimi znajdowały się, nieznane, teksty *praecepta* – wskazówek dla rządzących, odnoszące się do treści poszczególnych tablic. Na ścianach zawieszono również obrazy o tematyce biblijnej, a na ścianie zachodniej tapiserię ze sceną Sądu Salomona. Wystroju dopełniała galeria portretów królów Polski oraz znaki rodowe najznacześniejszych rajców. Sala skomunikowana była od południa z izbą zwaną *vetus cameraria*, przeznaczoną dla poufnych obrad, a od zachodu z kancelarią⁹. Główny portal zdobiła intarsjowana dekoracja z motywami roślinnymi. W jego górnej części wkomponowano obraz *Szczęśliwa Rzeczpospolita*, której personifikacja zasiadała na tronie otoczonym przez personifikacje cnot, ustawionym na czterokolumnowym portyku. Na kolumnach umieszczono ołtarz, księgę, skrzyżowane miecze i radło – symbole cnot i zajęć obywateli.

Główny element dekoracji stanowił malowany strop, podzielony na dwanaście równej wielkości kwadratów, ujętych w snycerskie ramy, w których umieszczono dwanaście dwudzielnych obrazów¹⁰. Każdy złożony był z dwóch części: emblematycznej, opatrzonej odpowiednią



1. Ratusz Staromiejski w Toruniu – rzut drugiego piętra, rysunek z Albumu Steinera

liczbą rzymską i historyczną, z liczbą arabską. Odpowiadały im zawieszane na ścianach tabliczki z numerem, tematami tablicy i krótkim komentarzem. Część określona jako emblematyczna zawierała przedstawienia personifikacji i alegorii, opatrzone dodatkowo przedstawieniami emblematycznymi lub historycznymi. Część historyczna obejmowała exempla antyczne bądź biblijne, ilustrujące ukazane na tablicy emblematycznej alegorie. Obrazy ujmowały najpewniej bogato zdobione snycerskie ramy.

Podział dekoracji stropu na dwanaście tabul opatrzonych tabliczkami z tematami poszczególnych tablic, wypisanymi jak paragrafy na ścianach sali, nawiązuje niewątpliwie do Prawa Dwunastu Tablic – najstarszej rzymskiej ustawy, która obok Dekalogu stanowiła w epoce nowożytniej wzorzec norm. W ten sposób *Respublica Thorunensia* stawała się niejako równa *Respublica Romana*, a rada miasta – rzymskiemu senatowi¹¹.

Mimo że treść poszczególnych tablic rzymskiej kodyfikacji nie była znana, budziła ona żywe zainteresowanie uczonych w okresie wczesnonowożytnym. Stanowiła swego rodzaju topos i była uznawana, obok Dekalogu jako wzoru prawa naturalnego, za wzór prawa stanowionego przez człowieka. Tak była interpretowana m.in. w wydany w 1539 roku traktacie *Eisagoge iuris naturalis* Johanna Oldendorpa, który zgromadził znane wówczas fragmenty Prawa Dwunastu Tablic, dzieląc je na dwanaście rozdziałów i zestawiając z Dekalogiem – była to pierwsza próba takiej rekonstrukcji rzymskiej ustawy¹². Do traktowania Prawa Dwunastu Tablic jako kanonu nawiązywał również Stanisław Sarnicki, który *Statuta i metrika*, wydaną w 1594 roku, kodyfikację prawa obowiązującego w Rzeczypospolitej podzielił na rozdziały „na kształt dwanaście tablic starych praw rzymskich”¹³.

Tematem pierwszej tablicy na stropie toruńskiej Sali Rady były Boska Opatrzność, Republika oraz Prawo i magistrat. W części emblematycznej ukazano tetragram Jahwe a także dwa emblematy

6 K. Kamińska, *Prawo chełmińskie w Toruniu (1233–1793)*, [w:] *Studia culmensia historico-juridica* czyli Księga pamiątkowa 750-lecia prawa chełmińskiego, t. 2, red. Z. Zdrójkowski, Toruń 1988, s. 50.

7 Tekst ten nie zachował się, jednak tytuł wspomnianego memoriału dotyczącego fortyfikacji – *Artikuli des XXXIII capitels. Von Befestigung der Stadt Thorun* – wskazuje, że stanowił on część większej całości. Por. B. Dybaś, *Burmistrz reformator...*, op. cit., s. 30–31.

8 K. Kolendo-Korczak, *Propaganda reform burmistrza Henryka Strobanda w dekoracji Sali Rady z 1603 r. w ratuszu staromiejskim w Toruniu*, „Zapiski Historyczne”, 74, 2009, s. 7–30.

9 Opis na podstawie: *Memoranda Baumgartena* por. M. Farbiszewski, *Opis Torunia z początku XVIII wieku*. Tzw. *Memoranda Jana Baumgartena*, [w:] *Miscellanea źródłowe do historii kultury i sztuki Torunia*, opr. B. Dybaś, M. Farbiszewski, Wrocław 1989, s. 136–137; J. Puciata-Pawłowska, *Z dziejów stosunków artystycznych Torunia i Gdańska w XVI i XVII wieku*, „Teki Komisji Historii Sztuki”, 1, 1959, s. 187.

10 O dekoracji: S. Dąbrowski, *Malowidła Antoniego Möllera...*, op. cit., s. 169–185; J. Puciata-Pawłowska, *Program ikonograficzny...*, op. cit., s. 69–86; K. Kolendo-Korczak, *Praecepta politica...*, op. cit., tam pełna literatura.

11 J. Pokora, „Nicolaus mein Herr, ich hab’ kein’ Rock mehr” (*Die Gestalt des Narren Klaus im Ratsaal des Rathauses zu Thorn*), „Biuletyn Historii Sztuki”, 49, 1987, z. 3–4, s. 271–272; S. Tipton, *Res Publica bene ordinata. Regentenspiegel und Bilder vom guten Regiment. Rathausdekorationen in Frühen Neuzeit*, Hildesheim 1996, s. 60–61.

12 J. Oldendorp, *Eisagoge iuris naturalis sive elementaria introduction iuris naturae gentium et civilis*, Coloniae 1539; M. Zabłocka, *Regulae Iuris Romani ad „Leges Divinarum Tabularum Decem”*, [w:] *Łacińskie paremie w europejskiej kulturze prawnej i orzecznictwie sądów polskich*, red. W. Wołodkiewicz, J. Krzynówek, Warszawa 2001, s. 31–43.

13 S. Sarnicki, *Statuta y metrika przywilejów koronnych językiem polskim spisane y porządkiem prawie przyrodzonym na nowe zebrane*, Kraków 1594, s. 4–5.

odnoszące się do boskiej mądrości oraz panowania Boga nad światem. Umieszczona poniżej personifikacji Republiki towarzyszyli urzędnik miejski oraz prawodawca pokazujący tablice z zapisami prawa; tę część obrazu uzupełniały przedstawienia tronu cesarza oraz króla wśród doradców. Scenami historycznymi dopełniającymi obraz było stworzenie świata, Mojżesz otrzymujący tablice przykazań oraz Nimrod przy budowie wieży Babel i mniejsza scena namaszczenia Dawida na króla. Najbardziej interesującym elementem tej tablicy było przedstawienie personifikacji Republiki, której towarzyszył Pokój, zasiadających na postumencie wspartym na czterech kolumnach o trzonach ustawionych na ołtarzu, księżdzie, radle i mieczach. Te cztery elementy symbolizujące pobożność, wykształcenie, pracę i męstwo, ale również sprawiedliwość stanowią podstawę szczęśliwego miasta, którego rozkwit możliwy jest dzięki panującemu pokojowi. Identyczne przedstawienie Republiki znajduje się na skarbonie z kościoła Najświętszej Marii Panny w Toruniu¹⁴ (il. 2), a podobne wkomponowano w portal prowadzący do Sali Rady. Bardzo zbliżone, z kolumnami zastąpionymi przez postacie mężczyzn trzymających odpowiednie atrybuty, znajdujemy na rycinie zatytułowanej *Tipus Reipublica*, ilustrującej traktat Jana van der Heydena *Pugillus Facietarum Iconographicum*¹⁵.



2. Skarbona, 3. ćw. XVII w., kościół Najświętszej Marii Panny w Toruniu

Tematem pierwszego obrazu były więc podstawy istnienia świata i funkcjonowania państwa. Stworzycielem świata jest Bóg, od którego wszystko zależy. Cały świat i poszczególne państwa muszą działać w oparciu o prawo. Podstawowym prawem jest prawo boskie – dany Mojżeszowi przez Boga Dekalog. Istotna jest jednak również rola prawa tworzonego przez ludzi, opartego na Dekalogu. Stąd Bogu i Mojżeszowi odpowiadają prawodawca i urzędnik. Filarem istnienia państwa jest cnota i przestrzeganie praw.

14 Za informacje dziękuję prof. Juliuszowi Raczkowskiemu, z którym przygotowujemy artykuł na temat tego obiektu.

15 *Emblèmes de la liberté. L'image de la république dans l'art du XVIe au XXe siècle, 21e exposition du Conseil de l'Europe, Musée d'histoire de Berne et Musée des Beaux-Arts de Berne*, ed. D. Gamboni, G. Germann, F. de Capitani, Berne 1991, s. 83.



3. Odnalezienie Księgi Prawa przez Jozjasza, rycina Philipa Galle wg Martena van Heemskercka

Druga tablica poświęcona została pobożności i religijności, cnocie i uczciwości oraz wychowaniu. Część emblematyczna obrazu ukazywała ich personifikacje, którym towarzyszyły wyobrażenia Arki Przymierza, Herkulesa na rozstajnych drogach oraz historia o szczeniętach Likurga i scena ukazująca ojca i matkę sadzących drzewo. W części historycznej ukazano Hiskiasza znoszącego pogaństwo i Jozjasza odnajdującego Księgę Prawa, wygnanie Arystydesa, a także przykłady dobrego (Tobiasz Starszy i Młodszy z aniołem) i złego wychowania (kapłan Heli z synami). Przedstawione na drugiej tablicy personifikacje i ich exempla ukazywały kolejne cechy dobrych rajców. Główną stanowiły pobożność i religijność, gdyż w teologii luteranńskiej wiara obok łaski była koniecznym warunkiem zbawienia. Starotestamentowe exempla królów Hiskiasza i Jozjasza (il. 3), służące protestantom jako argumenty w dyskusji przeciwko kultowi obrazów, dodatkowo podkreślały konfesję burmistrza i członków rady miejskiej¹⁶. Istotne wydaje się podkreślenie, że mimo obecnych w Toruniu kontrowersji między konfesjami reformowanymi, nie doszło w mieście do poważniejszych konfliktów¹⁷.

Tablica ta odnosiła się również do roli wychowania i wykształcenia, co niewątpliwie miało związek z zaangażowaniem Henryka Strobanda w reorganizację toruńskiego gimnazjum. Interesujący jest wzór ikonograficzny dla przedstawienia Arki Przymierza, w tekście zlecenia określonej jako *Voegeliana*. Jest nim sygnet drukarski lipskiego drukarza Ernsta Vogelina, wydawcy m.in. dzieł Filipa Melanchtona¹⁸ (il. 4). Ten sam motyw pojawił się w powstałej z inicjatywy Henryka Strobanda, po 1592 roku, dekoracji biblioteki Gimnazjum Akademickiego w Toruniu¹⁹.

16 S. Michalski, *Protestanci a sztuka. Spór o obrazy w Europie nowożytnej*, Warszawa 1989, s. 118–119.

17 Przypomnieć tu należy wyraźnie polemiczną wymowę dekoracji Sali Czerwonej ratusza Głównego Miasta w Gdańsku, por. E. Iwanoyko, *Sala Czerwona ratusza gdańskiego*, Wrocław 1986, s. 38–42; K. Cieślak, *Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą. Sztuka Gdańska jako miasta podzielonego wyznaniowo*, Wrocław 2000, s. 186–202.

18 H. Grimm, *Deutsche Buchdruckersignete des XVI. Jahrhunderts. Geschichte, Sinngehalt und Gestaltung kleiner Kulturdokumente*, Wiesbaden 1965, s. 314; o wykorzystaniu sygnetów drukarskich jako źródeł ikonograficznych: R. Grześkowiak, *Związki sygnetów dawnych polskich drukarzy z emblematami Alciatusa*, „Barok. Historia-Literatura-Sztuka”, 16, 2007, nr 1(27), s. 257–277.

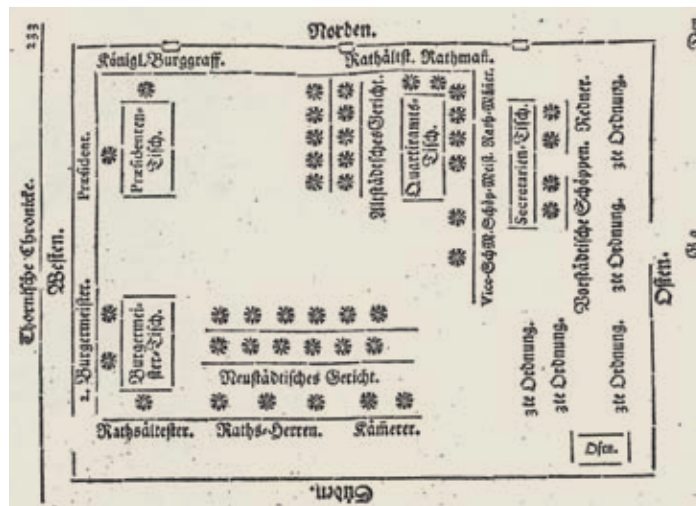
19 S. Tync, *Ślązak Ulryk Schober, konrektor i działacz kulturalny toruński (1559–1598)*, Kraków



4. Arka Przymierza, sygnet drukarski Ernsta Vögelina, 1559–1576

Tablica trzecia poświęcona została mądrości, roztropności i radzie. Część emblematyczną obrazu, ukazującą personifikacje tych pojęć, dopełniało przedstawienie posiedzenia rady miejskiej Torunia. W części historycznej wyobrażone były sceny sądu Salomona, sądu Daniela nad Zuzanną oraz obrady senatu weneckiego. Zarówno personifikacje z tradycyjnymi, powszechnie występującymi atrybutami, jak i stanowiące ich ilustracje dwa bardzo popularne exempla sądowe nie budzą zdziwienia. Bardzo ciekawe jest przedstawienie obrad toruńskiej rady miejskiej – ukazanej według wykonanego przez zleceniodawcę schematu rozkładu miejsc zajmowanych przez rajców (il. 5). Jednocześnie ukazanie w części historycznej obrad weneckiego senatu stanowiącego w okresie wczesnonowożytnym, obok republikańskiego Rzymu, wzorzec idealnie rządzonej republiki²⁰, stanowi element gloryfikujący Toruń. Biografowie Strobando podają anegdotę, według której burmistrz pytany, czy chce uczynić z Torunia drugą Wenecję, miał odpowiedzieć: „Si non effectum certe effectum” (jeśli nie faktycznie, to w zamierzeniach)²¹.

Tematem czwartej tablicy były sprawiedliwość i słusność, opieka nad biednymi i sierotami oraz nagroda i kara. W części emblematycznej personifikacjom towarzyszyły przykłady różnych kar i nagród (il. 6). Jako przykłady historyczne wybrano sąd Kambyzesa, św. Marcina dzielącego się płaszczem z żebrakiem oraz wóz triumfalny



5. Układ miejsc podczas posiedzenia Trzech Ordynków z okazji inauguracji Sali Rady ratusza w Toruniu po remoncie 11 sierpnia 1603, wg J. H. Zernecke, *Thornische Chronica*..., Berlin 1727

i ukaranie Marka Manliusza Kapitolinusa. Przedstawienia sprawiedliwości, filaru dobrze sprawowanej władzy, pojawiały się powszechnie w budynkach municypalnych, w Toruniu towarzyszyła jej słusność (Aequitas) rozumiana jako równość wobec prawa. Na exemplum sprawiedliwości wybrano jeden z najbardziej popularnych zarówno w literaturze, jak i emblematyce i sztukach plastycznych, wywodzący się z historii starożytnej temat sądu Kambyzesa²². Jednym z najwcześniejszych i najbardziej znanych przedstawień tego tematu jest dyptyk Gerarda Davida namalowany dla ratusza w Brugii w 1498 roku – ukazujący scenę wyroku i egzekucji²³. Obraz ukazujący tę scenę znajdował się również w sali sądowej toruńskiego ratusza (il. 7).

Bezpośrednio z tematem sprawiedliwości łączyło się przedstawienie kar i nagród, których personifikacje jako atrybuty otrzymały wieńce i różgi liktorskie. Podstawą dla przedstawień wieńców wskazaną przez zleceniodawcę był traktat emblematyczny Claude'a Paradin'a *Symbola Heroica*, gdzie zilustrowano i opisano sześć rodzajów wieńców przyznawanych w starożytnym Rzymie za różne zasługi na polu walki (il. 8). W traktacie tym znajduje się również emblemat z ikonem ze stanowiącymi atrybut kary różgami liktorskimi – subskrypcja objaśnia, że stanowiły one symbol władzy i potęgi Imperium²⁴. Ostatnim motywem na tej tablicy była personifikacja opieki nad biednymi i sierotami, uznawana za jeden z ważnych obowiązków sprawiedliwej władzy. W wieku XVI zapoczątkowano proces centralizacji opieki nad ubogimi w wyniku zarządzeń władz miejskich²⁵. Problem ten próbowali rozwiązać również władze miejskie Torunia. Podczas pełnienia przez Henryka Strobando urzędu burmistrza zre-

22 H. van der Velden, *Cambyses for example: the origins and function of an exemplum iustitiae in the Netherlandish art of the fifteenth, sixteenth and seventeenth centuries*, „Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art”, 23, 1995, s. 4–39.

23 Idem, *Cambyses reconsidered: Gerard David's exemplum iustitiae for Bruges town hall*, „Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art”, 23, 1995, s. 40–62.

24 Na podstawie podanego w tekście wskazówek dla malarza określenia ex Paradinu i podanych numerów stron możliwa jest identyfikacja wydania. Było C. Paradin, *Symbola heroica* (...) quam antea de Gallica lingua in Latinam conversa, Antverpiae 1583; J. Puciata-Pawłowska, *Symbola heroica – mało znane źródło ikonograficzne XVII i XVIII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 22, 1960, nr 2, s. 230–231; K. Kolendo-Korczak, *Praecepta politica*..., op. cit., s. 108–110.

25 J. T. Maciuszko, *Miłosierdzie w rozumieniu historycznego protestantyzmu*, [w:] *Charitas. Miłosierdzie i opieka społeczna w ideologii, normach postępowania i praktyce społeczności wyznaniowych w Rzeczypospolitej XVI–XVII wieku*, red. U. Augustyniak, A. Karpiński, Warszawa 1999, s. 54–57.

1960, s. 241–258; K. Kolendo-Korczak, *Obraz i koncepcja nauki w programach ikonograficznych dekoracji bibliotek gimnazjów akademickich w okresie wczesnonowożytnym*, [w:] *Wizualizacja wiedzy. Od Biblia Pauperum do hipertekstu. Materiały konferencji*, Warszawa 9–11.12.2010, s. 88–97 [e-book].

20 W. J. Bouwsma, *Venice and the Defense of Republican Liberty. Renaissance Values in the Age of the Counter Reformation*, Berkeley–Los Angeles 1968, s. 127–138.

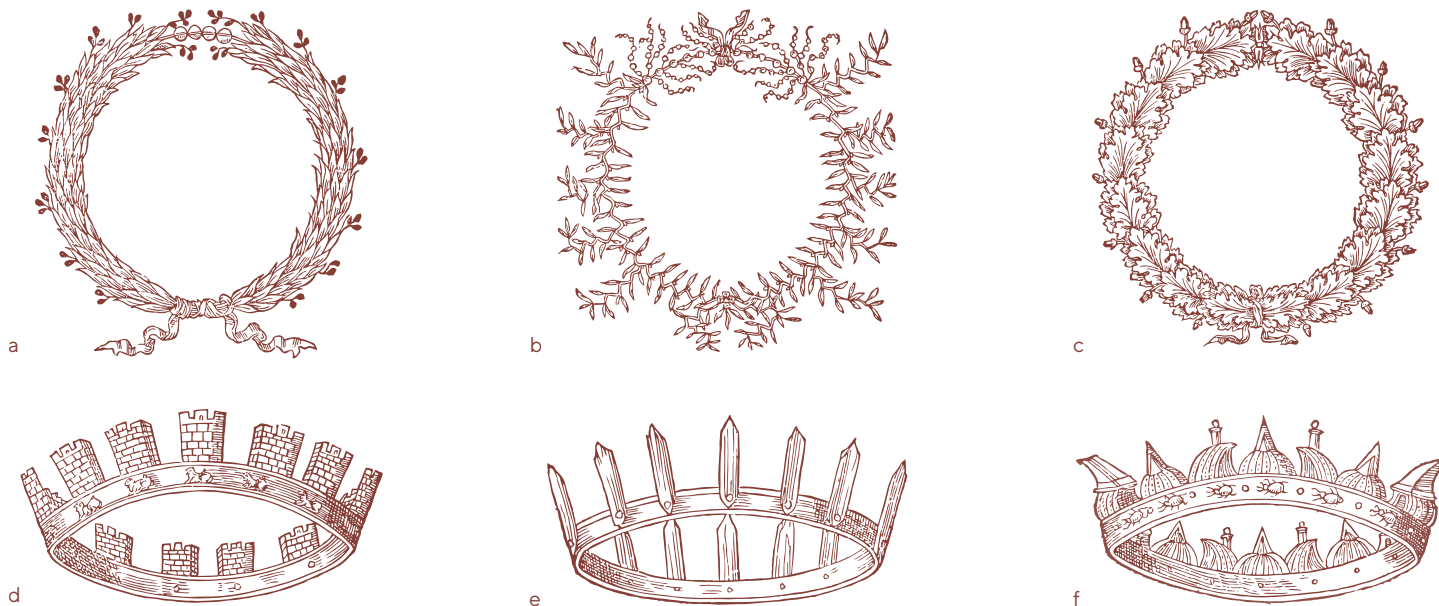
21 „Das Gelahrte Preussen”, Teil II, 1723, 3, s. 135–165; *Nachricht von Henrico Strobando I, II & III*, s. 165.



6. Izaak van den Block, *Nagroda i kara*, 1612–1616/7, ratusz Głównego Miasta w Gdańsku



7. *Sąd Kambyzesa*, pocz. wieku XVII, Ratusz Staromiejski w Toruniu



8. Różne rodzaje koron, ilustracja z traktatu Claude'a Paradina *Symbola Heroica*, Antwerpia 1583

organizowano strukturę miasta dzieląc je na kwatery-dzielnice, dla każdej wyznaczając kwatermistrza, którego obowiązkiem było m.in. wyszukiwanie osób potrzebujących opieki i organizacja tejże. Dodajmy, że poprzez opiekę rozumiano nie udzielanie jałmużny, a naukę i przygotowanie do zawodu. Było to więc działanie obliczone na efekt długoterminowy, korzystny nie tylko dla podopiecznych, ale i dla całej wspólnoty miejskiej, zyskującej w ten sposób wykwalifikowanych pracowników²⁶. Dokładnie te kwestie opisano w wydanej drukiem w 1605 roku ordynacji burmistrza Strobanda *Patrocinium Pupillorum*²⁷.

Tematem tablicy piątej było męstwo, miłość do ojczyzny oraz czujność. Personifikacjom w części emblematycznej obrazu towarzyszyły emblematy z wiązаныmi z tymi pojęciami zwierzętami – pelikaniem kojarzonym z miłością do ojczyzny, lwem jako symbolem męstwa oraz kogutem i żurawiem oznaczającymi czujność. Jako element aktualizujący na obrazie umieszczono przedstawienie odwachu w Toruniu (il. 9). Odpowiadającymi personifikacjom w części historycznej były sceny walki Dawida z Goliatem, obrony mostu przez Horacjusza Koklesa oraz mniej znane przedstawienie czuwającego Aleksandra Wielkiego. Obraz ten dotyczy więc kwestii obronności i bezpieczeństwa miasta i jego obywateli, nad którymi czuwa rada miejska. Warto zwrócić tu uwagę na wybór exempla, obok historii starotestamentowej przykładem miłości do ojczyzny jest bohater republikańskiego Rzymu Horacjusz Kokles. Ciekawym elementem podkreślającym konkretne starania toruńskiej rady jest przedstawienie miejskiego odwachu. Budynek ten wzniesiono w 1601 roku z inicjatywy Henryka Strobanda dla oddziału najemnego wojska pełniącego służbę wartowniczą oraz pilnującego porządku publicznego²⁸. Wygląd nieistniejącego dziś budynku znany jest z rysunku z tzw. Albumu Steinera z pierwszej połowy XVIII wieku²⁹.

Wśród wielu inicjatyw burmistrza Strobanda dużą rolę odegrał projekt przebudowy starych murów miejskich zgodnie z wymogami ówczesnej sztuki wojennej. W 1591 roku przedstawił on radzie uzgodniony z gdańskim architektem Antonem van Opbergenem projekt budowy nowych umocnień, do którego dołączył memoriał, uzasadniający konieczność tej inwestycji³⁰. Z braku dostatecznych funduszy zrealizowano jedynie budynki zbrojowni w 1597 roku i odwachu. Wzniesione już po śmierci burmistrza w latach 1630–1631 fortyfikacje zainspirowane zostały niewątpliwie jego działaniami³¹. Temat czujności, niezbędnej dla bezpieczeństwa miasta, ilustrowało w części emblematycznej przedstawienie Aleksandra Wielkiego. Władca siedział z miedzianą kulą w ręce, trzymając ją nad metalowym naczyniem; dzięki temu w chwili kiedy by usnął, kula, wypadając mu z ręki, obudziłaby go głośnym dźwiękiem. Ten rzadki temat pochodzi z XVI-wiecznych traktatów emblematycznych Ioannesa Sambucusa i Denisa Lebey de Batilly (il. 10), nawiązywał do cnoty czujności i uwagi – niezbędnych dla dobrego władcy³².

Kolejna, szósta tablica poświęcona została umiarkowaniu, nadzorowi nad obyczajami i wydatkami oraz trosce o zdrowie i zaopatrzenie, których personifikacje ukazane są w części emblematycznej, dopełnione przedstawieniem spichlerza i składu aptecznego. W części historycznej odpowiadają im sceny ukazujące Józefa z żoną Putyfara, Marka Katona Cenzora oraz Józefa tłumaczącego sen faraona i archanioła Rafała przywracającego wzrok Tobiaszowi. Szczególnie interesujący wydaje się być temat regulacji prawnych dotyczących nad-

połowy XVIII wieku (tzw. Album Steinera), red. M. Biskup, opr. M. Arsyński i in., Toruń 1998, s. 218–219, il. 67 na s. 115.

30 Dokument ten zachował się w Archiwum Państwowym w Toruniu: AP Toruń, Kat.II, IV-27a, patrz: H. Rietz, *Burmistrz Henryk Stroband...*, op. cit., s. 33; B. Dybaś, *Memoriał burmistrza Henryka Strobanda: „Von Befestigung der Stadt Thorun”*, [w:] *Miscellanea źródłowe do historii kultury i sztuki Torunia*, opr. B. Dybaś, M. Farbiszewski, Wrocław 1989, s. 21–96.

31 B. Dybaś, *Henryka Strobanda projekt organizacji...*, op. cit., s. 17–30.

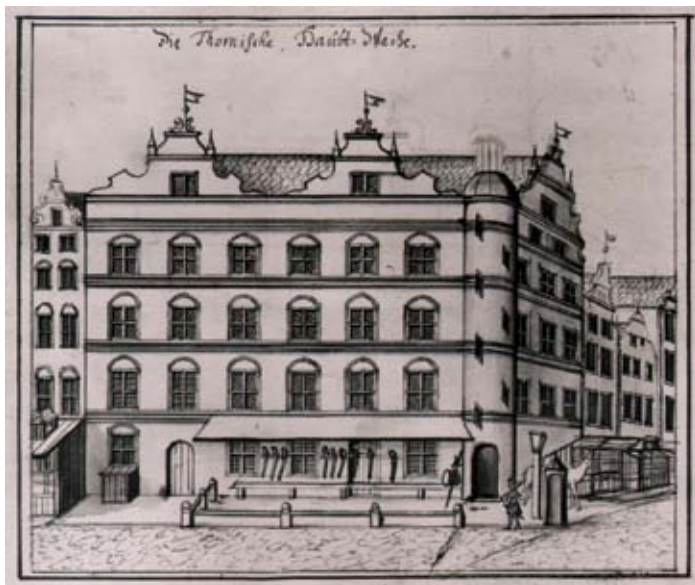
32 I. Sambucus, *Emblemata cum aliquot nummis antiqui operis*, Antverpae 1564, s. 33; D. Lebeus-Batilius, *Emblemata ad clarissimum virum Philippum Mornaeum Plessiacum*, Leipzig 1594, emblem 30, s. 16 (egzemplarz znajdował się w bibliotece gimnazjum toruńskiego; obecnie w zbiorach Książnicy Kopernikańskiej, sygn. 109234, mógł więc być znany Strobandowi).

26 Z. Naworski, *Henryk Stroband (1548–1609) i jego koncepcja opieki nad sierotami*, [w:] *Honeste vivere... Księga pamiątkowa ku czci prof. Władysława Bojarskiego*, Toruń 2001, s. 535–547.

27 [H. Stroband], *Patrocinium Pupillorum oder Waisen Ordnung aufftietzigen zu gemeinem Nutz und Wolfahrt der Koniglichen Stadt Thorun gerichtet*, 1605.

28 Z. Kruszelnicki, *Toruń nie istniejący*, Warszawa 1987, s. 39.

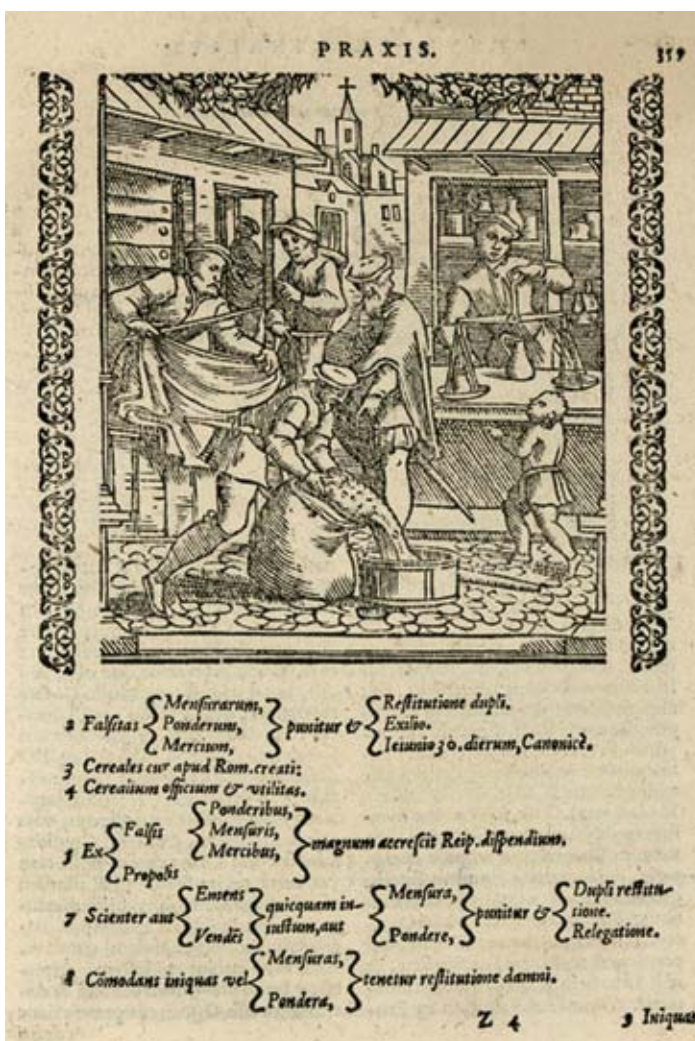
29 *Toruń i miasta Ziemi Chełmińskiej na rysunkach Jerzego Fryderyka Steinera z pierwszej*



9. Budynek odwachu w Toruniu, rysunek z Albumu Steinera



10. Emblemat „Vigilantia ducis”, Denis Lebey de Batilly, *Emblemata...*, 1596



11. Nieuczciwi kupcy, ilustracja z Joos Damhoudere, *Praxis rerum criminalium*, 1562

zoru nad zbytkiem, czyli znanych już w prawie rzymskim *leges sumptuariae*, które w ustawodawstwie toruńskim pojawiły się zapewne w 1590 roku. Reglamentacja dóbr luksusowych oraz zbyt wystawnych uroczystości miała swoje podłoże zarówno ekonomiczne – nadmierna konsumpcja szkodziła inwestycjom, jak i związane z etyką protestancją³³. Ciekawym pomysłem było przedstawienie wśród przedmiotów luksusu, takich jak biżuteria czy drogie szaty, żelazek do układania krezy – modnego wówczas elementu stroju³⁴. Atrybutem nadzoru były w tym przedstawieniu również odważniki i miary. Poruszono w ten sposób również problem nadzoru nad wagami i miarami, czyli potępienia szczególnie ważnego dla kupców problemu oszustwa na wadze i mierze³⁵ (il. 11).

Tablica siódma nawiązywała do sprawowanej przez rządzących miastem władzy sędziowskiej. Jej tematem były łaskawość, surowość oraz umiar, a ich historycznymi exempla Estera i Ahaswerus, sąd Zaleukosa oraz scena ukazująca Krezusa skazanego na stos. Łaskawość uznana została przez twórców programu ideowego toruńskiej dekoracji za bardzo ważną cechę dobrego władcy³⁶, towarzysząca jej personifikacja surowości oraz ilustrująca ją scena sądu Zaleukosa – który skazał na surową karę własnego syna – wskazują na konieczność i nieuchronność kary³⁷. Z kolei personifikacja umiaru wskazuje na konieczność odnalezienia między nimi równowagi, chwalonej przez ówczesnych myślicieli³⁸.

33 S. Salmonowicz, O reglamentacji obyczajowości mieszczańskiej w Toruniu w XVI-XVIII wieku (zarys problematyki), „Zapiski Historyczne” 41, 1976, z. 3, s. 87–90; K. Kamińska, Prawo chełmińskie..., op. cit., s. 66.

34 K. Kolendo-Korczak, Ikonaografia Prawa Dwunastu Tablic i *leges sumptuariae* w programie ideowym dekoracji malarskiej Sali Rady w toruńskim ratuszu, [w:] *Ius est ars Boni et Aequi. Sztuka w prawie, prawo w sztuce*, red. A. Dębiński, M. Jońca, I. Leraczyk, Lublin 2019, s. 169–171.

35 W. Kula, *Miary i ludzie*, Warszawa 2004, s. 94–105.

36 T. Maciejewski, *Wilkie miasta Torunia*, Poznań 1997, s. 21.

37 J. Miziołek, *Kolumnia Apellesa i inne „exempla iustitiae” w programie dekoracji malarskiej gdańskiego Dworu Artusa*, [w:] *Dwór Artusa w Gdańsku. Sztuka i sztuka konserwacji*, red. T. Grzybkowska, J. Talbierska, Gdańsk 2004, s. 111, 114.

38 Erazm z Rotterdamu, *Adagia. Wybór*, Wrocław 1973, s. 97–126.

Tablica ósma odnosiła się do spraw finansów miejskich – jej tematami były podatek, szczodrość i oszczędność. Ilustrujące je historyczne exempla to Jozjasz zbierający podatki na odbudowę świątyni, perski król Artakserkses hojnie płacący wieśniakowi za wodę oraz ewangeliczna scena nakarmienia pięciu tysięcy. Jako atrybuty podatku wyobrażono księgi rachunkowe oraz sakiewkę, do której wlatują pszczoły, symbolizujące zbiorowy wysiłek wszystkich obywateli, którzy część swoich dochodów przeznaczają na podatki. Podobne przedstawienie znajdowało się na frontyspisie zbioru praw miejskich Norimbergi, wydany w 1564 roku. Ukazana tam personifikacja szczodrości wysypuje monety z sakiewki-ula, do której wlatują pszczoły, obok pszczoł umieszczono napis „zgoda”³⁹ (il. 12). Postać szczodrości zachęca do nagradzania zasług, zaś oszczędność przypomina o powstrzymaniu się od zbędnych i przekraczających możliwości wydatków, nawiązuje do tematu *leges sumptuariae* z tablicy szóstej.

Starotestamentowe exemplum Jozjasza, który ustanowił podatek na odbudowę świątyni ukazywało potrzebę finansowania potrzeb publicznych, scena ta znajdowała się również w izbie urzędu podatkowego ratusza głównomiejskiego w Gdańsku⁴⁰. Tablica ta wskazywać miała również na rolę pracy, będącej źródłem dobrobytu. Zagadnienie pracy, stanowiącej obowiązek człowieka, w teologii protestanckiej było niezwykle istotne.

Tematem dziewiątej tablicy były prawda, wolność i szczerość oraz cierpliwość. Personifikacje tych pojęć namalowane w części emblematycznej obrazu uzupełniały dwa exempla antyczne: Artakserkses karzący kłamcę oraz Aleksander Wielki przyjmujący postów germańskich i biblijna scena ukazująca Szymei przeklinającego Dawida. Oba przykłady z historii starożytnej mają swoje literackie źródła jedynie w krótkich wzmiankach. Plutarch w *Żywocie Artakserksesa* wspominał, że człowieka, który chełpił się pokonaniem dwóch wrogów, po odkryciu jego kłamstwa król ukarał wbiciem w język trzech szpil. Z kolei Strabon podaje anegdotę o Aleksandrze Wielkim, który spytał przybywających do niego celtyckich postów, czego ci obawiają się najbardziej, oczekując odpowiedzi wskazującej na niego. Celtowie odrzekli, iż boją się jedynie, żeby na głowy nie spadło im niebo. Zawiedziony, ale i ujęty ich szczerością i odwagą Aleksander zawarł z nimi pokój⁴¹. Zapewne obie te historie znalazły się bądź w jakimś zbiorze exempla, bądź traktacie emblematycznym. Nie udało się jednak odnaleźć ich źródeł, co może świadczyć o tym, iż nie były to tematy obiegowe. Z kontekstu ukazanych w części historycznej przykładów wynika, że wolność i szczerość oraz cierpliwość traktowane były jako cnoty dopełniające pojęcie prawdy, rozumianej jako prawdomówność, szczerość i odwaga w przedstawianiu swoich poglądów, zaś cierpliwość jako spokojne znoszenie oszczerstw i pomówień, wiążące się z cnotą wielkoduszności.

Kolejnym cnotom charakteryzującym dobrych urzędników – stałości, wierności i milczeniu – czyli dotrzymaniu tajemnicy, a także majestatowi władzy poświęcona została następna, dziesiąta tablica. Personifikacjom tych pojęć umieszczonym w części emblematycznej obrazu odpowiadały trzy exempla z historii starożytnej: konsul Appiusz Klaudiusz Coecus sprzeciwiający się pertraktacjom z królem Epiru – Pyrrusem, historia Papiriusza Pretekstata, który zabrany przez ojca na obrady senatu nie zdradził matce ich treści oraz konsul Kwintus Fa-



12. Alegoria dobrych rządów, frontyspis *Nürnberger Stadtrechtsreformation*, 1564

biusz Maksymus zalecający swemu ojcu, aby zsiadł przed nim z konia na znak szacunku dla pełnionego przez syna urzędu. Zleceńodawcy podali jako źródło literackie dla dwóch ostatnich przedstawień *Noce attyckie* Aulusa Gelliusa⁴². Wszystkie te exempla mają stosunkowo ubogą ikonografię. Wśród ukazanych w sposób typowy personifikacji wyróżnia się personifikacja stałości, której atrybutem na toruńskim obrazie zamiast tradycyjnej kolumny był „terminus” – czyli kamień graniczny z napisem *Cedo nulli* (nikomu nie ustępuję). Dewiza ta zaczerpnięta została z *Adagiów* Erazma z Rotterdamu, gdzie odnosiła się do wizerunku Terminusa – jednego z bogów, który przeciwstawił się Jowiszowi⁴³. Wyobrażenie kamienia z popiersiem Terminusa znalazło się we wzmiankowanym traktacie Claude’a Paradina (il. 13).

Główny temat tablicy jedenastej to zgoda ordynków oraz pokój i wojna oraz ich skutki. Za ilustrację tych pojęć posłużyły historia króla Scylurusa pokazującego synom jak ważna jest zgoda, uzupełniona przedstawieniem błazna Klausa rozdierającego szatę elektorską

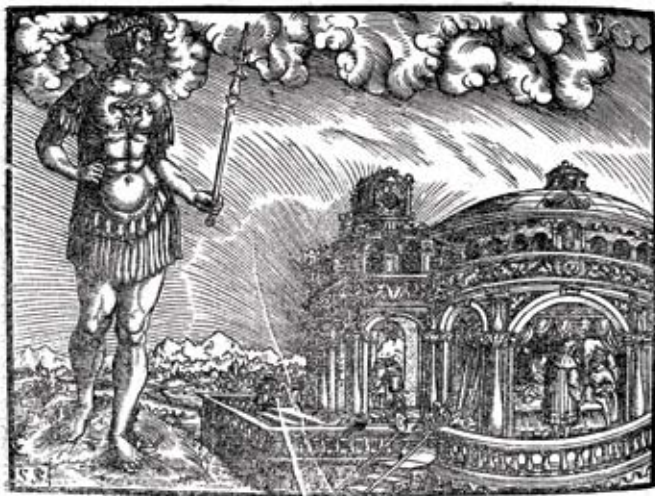
39 W. R. Strauss, *The German Single-Leaf Woodcut 1550–1600*, New York 1975, t. 2, nr 1292; S. Tipton, *Res Publica...*, op. cit., s. 88.

40 T. Grzybkowska, *Złoty wiek malarstwa gdańskiego na tle kultury artystycznej miasta 1520–1620*, Warszawa 1990, s. 102, 140–142.

41 K. Kolendo-Korczak, *Praecepta politica...*, op. cit., s. 175–178.

42 Aulus Gellius, *Noctium Atticarum libri XX*, ed. C. Hosius, Lipsiae 1903, s. 85–86.

43 E. Wind, *Aenigma Termini*, „Journal of the Warburg Institute”, 1, 1937, nr 1, s. 66–69.



15. Kolos ze snu Nabuchodonozora, ilustracja z Biblii, Wittenberga 1541

komenduje m.in. zalecane władcy lektury stanowiące specyficzny kanon *praecepta* i exempla podzielony na trzy grupy: Biblia, teoria państwa oraz dzieła historyków starożytnych. Podobne zalecenia można znaleźć w wydanej w 1501 roku *Germanii* Jakoba Wimphelinga, gdzie znajduje się opis struktury miasta i organizacji władz miejskich. Autor postulował rządy kierujące się miłością do ojczyzny, jednością i sprawiedliwością; zwracał też uwagę na rolę edukacji. Zbliżone zasady, poparte dodatkowo licznymi przykładami z Biblii i historii starożytnej, znajdujemy w traktatach Johanna Oldendorpa, wydanych w 1530 roku, poświęconych rządom w Rostocku oraz szczególnie popularnej *Das Regentenbuch* Georga Lauterbecka z 1556 roku⁴⁸. Najśłynniejszym z pism tego rodzaju tworzonych przez autorów polskich było *De Republica emendanda* Andrzeja Frycza Modrzewskiego, dzieło wydane w 1551 roku, postulujące reformy konieczne do uczynienia z Rzeczypospolitej państwa doskonałego. Tego typu prace mogły wpłynąć na koncepcję dekoracji toruńskiej. Należy także pamiętać o gruntownym wykształceniu burmistrza Henryka Strobanda oraz jego zainteresowaniach prawniczych, które wymagały licznych lektur, a również jego silnych powiązaniach ze środowiskiem uczonych tworzących toruńskie Gimnazjum Akademickie. Wiele traktatów tego rodzaju było ilustrowanych, z reguły pojedynczymi, rozbudowanymi kompozycjami o charakterze alegorycznym, np. frankfurckie wydanie traktatu Lauterbecka z 1600 roku opatrzone było ryciną Josta Ammana *Alegoria dobrych rządów*, tak więc możemy mówić nie tylko o wpływie idei, ale i wzorów graficznych.

Przedstawianie wydarzeń bieżących, określane jako „aktualizm”, miało zwykle doraźne cele polityczne, a w dłuższej perspektywie gloryfikowało bohaterów poprzez uwiecznienie ich dokonań⁴⁹. Taki też cel niewątpliwie przyświecał twórcom toruńskiej dekoracji, w której właściwie wszystkie zilustrowane zagadnienia miały odzwierciedlenie w działaniach podejmowanych przez radę – często z inicjatywy Henryka Strobanda. Przedstawiono tu bądź reformy już uchwalone, bądź postulowane, dekoracja stanowiła więc swoistą prezentację progra-



16. Daniel Frese, *Respublica*, 1575, Sala Rady ratusza w Lüneburgu

mu politycznego burmistrza. Jednocześnie zestawienie konkretnych działań rady miejskiej z exemplami z historii starożytnej nasuwać musiało porównanie Strobanda i toruńskich rajców do antycznych bohaterów, gloryfikując w ten sposób burmistrza i jego dokonania. Nie wiadomo, czy w dekoracji toruńskiej aktualizowano sceny historyczne, wkomponowując w nie postacie we współczesnych strojach, gdyż tego rodzaju informacje nie znalazły się we wskazówkach dla malarza, wiadomo jednak, że na stropie uwieczniono m.in. przedstawienia odwachu czy Sali Rady. Aktualizacja scen biblijnych jest jednak typowa dla sztuki protestanckiej i twórczości samego Antona Möllera, autora malowideł toruńskich⁵⁰, możemy więc przypuszczać, że tak było. Wśród realizacji tego rodzaju można wymienić *Grosz czynszowy* i *Odbudowę świątyni* przeznaczone do ratusza głównomiejskiego w Gdańsku, a także *Apoteozę Gdańską* Izaaka van den Blocka z Sali Czerwonej w tymże ratuszu.

Budynki ratuszy stanowiły nie tylko siedzibę władz miejskich, były miejscem sprawowania sądów i pełniąc rolę reprezentacyjną stanowiły wizytówkę miasta. Stąd ich dekoracja zwykle antycypowała funkcję budynku, a zarazem podkreślała rolę i znaczenie miasta i jego mieszkańców. Częstym tematem były personifikacje dobrych i sprawiedliwych rządów nierzadko uzupełniane historycznymi i biblijnymi exemplami, miały one jednak zwykle uniwersalny charakter. Na tym tle wielowątkowy program ideowy dekoracji toruńskiej wyróżniał się swoim wyjątkowo silnym odniesieniem do aktualnych i dyskutowanych w mieście spraw i reform.

W końcu XVI wieku Toruń znajdował się w świetnej sytuacji gospodarczej. Miasto było znaczącym ośrodkiem handlowym, między innymi dzięki odbywającym się cyklicznie jarmarkom, w których uczestniczyli kupcy nie tylko z terenu Prus, Korony i Litwy, ale i z zagranicy. Rozwijało się również rzemiosło. Dobra kondycja finansowa sprzyjała rozwojowi miasta oraz licznym inicjatywom porządkowym, budowlanym i artystycznym, czego wyrazem była dekoracja Sali Rady⁵¹. Warto przypomnieć w tym miejscu kontakty gospodarcze i kul-

48 M. Philipp, *Regierungskunst im Zeitalter der konfessionellen Spaltung. Politische Lehren des Mansfeldischen Kanzlers Georg Lauterbeck*, [w:] H.-O. Mühleisen, T. Stammen, *Politische Tugendlehre und Regierungskunst. Studien zum Fürstenspiegel in der Frühen Neuzeit*, Tübingen 1990, s. 74, 80–86.

49 Twórcą tego określenia był Władysław Tomkiewicz, por. W. Tomkiewicz, *Aktualizm i aktualizacja w malarstwie polskim XVII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 13, 1951, z. 1, s. 62–63.

50 J. Harasimowicz, *Treści i funkcje ideowe sztuki śląskiej Reformacji (1520–1650)*, Wrocław 1986, s. 39.

51 S. Cackowski, *Życie gospodarcze*, [w:] *Historia Torunia*, red. M. Biskup, t. II, cz. II *W czasach renesansu, reformacji i wczesnego baroku (1548–1660)*, opr. S. Cackowski, B. Dybaś, K. Maliszewski, Z. Naworski, S. Salmonowicz, Toruń 1994, s. 47–85.

turalne, jakie Toruń utrzymywał z Gdańskiem, przy jednoczesnej rywalizacji między miastami, z których zwycięsko wychodził większy i bogatszy Gdańsk. Większość badaczy interesujących się dekoracją Sali Rady ratusza toruńskiego była zwolennikami tezy mówiącej, że jej powstanie przyczyniło się do zastąpienia dekoracji stropu Sali Czerwonej w gdańskim ratuszu głównomiejskim, wykonanego w latach dziewięćdziesiątych XVI wieku, nowym, powstałym w latach 1606–1608, ozdobionym malowidłami Izaaka van den Blocka⁵². Fakt, że dzieło Hansa Vredemana de Vries – artysty europejskiej sławy – zostało po zaledwie dziesięciu latach zastąpione nowym, może być dowodem na ogromny wpływ malowideł toruńskich.

Czas powstania dekoracji toruńskiej Sali Rady to okres licznych konfliktów na tle religijnym, zarówno między kościołem rzymskokatolickim i wyznaniem protestanckim, jak również silnych kontrowersji między wyznawcami religii reformowanych. Mogące stanowić analogię dla toruńskiej – pod względem skali i złożoności programów ideowych – zachowane dekoracje sal rady w Gdańsku i Lüneburgu, oprócz idei dobrych rządów zawierają treści wyraźnie polemiczne. Dekoracja Sali Czerwonej w ratuszu gdańskim, zarówno w części wcześniejszej wykonanej przez Hansa Vredemana de Vries, jak i ukończona w 1608 roku dekoracja stropu, powstawała w atmosferze szczególnie nasilonej polemiki między wyznawcami luteranizmu i kalwinizmu, stąd zawiera wyraźne elementy antyluterańskie – głównie odnoszące się do potępienia bałwochwalstwa⁵³. Z kolei cykl obrazów Daniela Fresego z lat 1573–1578 zdobiący Wielką Salę Rady ratusza w Lüneburgu nawiązuje do nurtu literatury zawierającej *praecepta politica* odwołujące się silnie do teologii luteranckiej, gdzie system polityczny oparty jest na naukach zawartych w Biblii – dwa podstawowe teksty to Psalm 101 i List św. Pawła do Rzymian (il. 16). W wielowątkowych, rozbudowanych kompozycjach Fresego nie znajdujemy żadnych exemplów z *historia profana*, jedynie motywy biblijne⁵⁴.

Program ideowy dekoracji toruńskiej ma charakter bardzo uniwersalny – ukazuje wizję dobrych rządów, zawierając jednocześnie rozmaite postulaty społeczne, charakterystyczne dla religii reformowanych, jak np. opieka nad biednymi i sierotami czy ustawy o zbytku. Świadomie nie porusza jednak żadnych wątków mogących wywołać kontrowersje między konfesjami. Było to związane z irenistyczną postawą burmistrza. Henryk Stroband pochodził z rodziny luteranckiej, miał jednak krytyczny stosunek do luteranckiej ortodoksji i – jak uważa wielu badaczy – skłaniał się ku kalwinizmowi⁵⁵. Nie ulega jednak wątpliwości, że reprezentował postawę dążącą do porozumienia między wyznawcami religii reformowanych – zreformowane z jego inicjatywy gimnazjum toruńskie, podobnie jak planowany uniwersytet, miały być uczelniami „ogólnoprotestanckimi”. W dekoracji toruńskiej pojawiają się dwie historie starotestamentowe – króla Hiskiasza niszczącego węża miedzianego oraz ustanowienia podatku na odbudowę świątyni przez króla Jozjasza. W okresie nasilonych kontrowersji między zwolennikami luteranizmu i kalwinizmu oba te przykłady były wykorzystywane przez polemistów⁵⁶. Historię Hiskiasza kalwiści wskazywali jako argument przeciw sztuce sakralnej, z kolei luteranie uznawali exemplum Jozjasza za argument za architekturą sakralną i jej dekoracją. W cyklu malowideł toruńskich oba tematy nie niosą żadnych treści polemicznych, są jedynie ilustracją konkretnych postulatów – odrzucenia kultu obrazów i obywatelskiego obowiązku płacenia podatków.

Mimo iż dekoracja Sali Rady od ponad trzystu lat nie istnieje, nadal jest niezwykłym świadectwem swojego czasu. Stanowi z jednej strony zestaw wskazówek przeznaczonych dla osób podejmujących decyzje o losach miasta, z drugiej – zawierając bezpośrednie odniesienia do Torunia – gloryfikuje miasto i rządzących nim. Jest owocem niezwykłej erudycji pomysłodawców, a zarazem wyrafinowanym produktem propagandy politycznej, głęboko zakorzenionym w kulturalnej, naukowej i religijnej rzeczywistości społecznej miasta i regionu.

52 J. Puciata-Pawłowska, *Z dziejów stosunków artystycznych...*, op. cit., s. 148–149; M. Woźniak, *Ratusz staromiejski w Toruniu. Dzieje – architektura – adaptacja*, [w:] *Ratusz w miastach północnej Europy*, Gdańsk 1997, s. 166; J. Pokora, „Nicolaus mein Herr...”, op. cit., s. 271–272.

53 K. Cieślak, *Między Rzymem, Wittenbergą...*, op. cit., s. 189–192.

54 M. G. Haupt, *Die Große Ratsstube im Lüneburger Rathaus (1564–1584). Selbstdarstellung einer protestantischen Obrigkeit*, Marburg 2000, s. 132–185.

55 B. Dybaś, *Stroband Henryk*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 44, Warszawa-Kraków 2006–2007, s. 330; K. Maliszewski, *Stosunki religijne w Toruniu w latach 1548–1660*, [w:] *Historia Torunia*, red. M. Biskup, t. 2, cz. 2, *W czasach renesansu, reformacji i wczesnego baroku (1548–1660)*, oprac. S. Cackowski i in., Toruń 1994, s. 265. Jan Harasimowicz sugeruje, że był zwolennikiem nauk Filipa Melanchtona, gotowego do ustępstw zarówno na rzecz kalwinistów, jak i katolików, patrz: K. Kolendo-Korczak, *Praecepta politica...*, op. cit., s. 43.

56 J. Harasimowicz, *Sztuka jako medium nowożytnych konfesjonalizacji*, [w:] *Sztuka i dialog wyznań w XVI i XVII wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Wrocław, listopad 1999, Warszawa 2000, s. 51–55.

W części katalogowej publikacji zostały wydzielone 4 obszerne rozdziały: „IDEA MIASTA” – MIASTO IDEALNE, PRZEMIANY DUCHOWE, NAUKA I SZKOLNICTWO oraz PROMIENIOWANIE I INSPIRACJE TORUŃSKIEGO OŚRODKA WYTWÓRCZEGO, oznaczone zostały one cyframi rzymskimi od I do IV. W dwóch ostatnich działach starano się pogrupować obiekty według zasady: malarstwo, rzeźba, rzemiosło artystyczne.

Hasła katalogowe składają się z następujących danych:

Autor / wykonawca / mistrz / warsztat, obiekt, miejsce wykonania, datowanie. Materiał i technika wykonania, wymiary. Napisy, inskrypcje na zabytku i ich lokalizacja. Wszystkie inskrypcje i napisy z obiektów zostały podane w dosłownym brzmieniu.

Właściciel i numer inwentarza (tam, gdzie dotyczy), pochodzenie zabytków, które zmieniły właściciela i lokalizację.

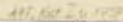
Bibliografia odnosząca się do omawianych zabytków, uporządkowana w kolejności chronologicznej i zamieszczona w skróconym zapisie stanowi wybór autorów not.

Imiona i nazwiska zamieszczone zostały w oryginalnej pisowni.



I

„IDEA MIASTA” – MIASTO IDEALNE



- Lit.: *Acten der Ständetage Preussens* 1884, nr 385; Radziwiński, Tandecki 1999, s. 37-38. (MS)



2. Przywilej króla Kazimierza IV Jagiellończyka nadający Toruniowi prawo składu towarów przewożonych przez zagranicznych kupców oraz zobowiązujący kupców podróżujących z Polski do nieomijania Torunia i toruńskiej przeprawy na Wiśle, Malbork, 1457.08.26. Pergamin z zawieszoną pieczęcią, rękopis, 58,5 x 37 + 8,5 cm.

Archiwum Państwowe w Toruniu, Akta miasta Torunia, Katalog I, sygn. 1755.

Lit.: Acten der Ständetage Preussens 1884, nr 386; Radziwiński, Tandecki 1999, nr 78, s. 38. (MS)



3. Przywilej króla Jana Olbracht zezwalający Toruniowi na budowę mostu na Wiśle, Lublin, 1496.11.10. Pergamin z zawieszoną pieczęcią, rękopis, 33 x 25 + 6 cm.

Archiwum Państwowe w Toruniu, Akta miasta Torunia, Katalog I, sygn. 2599.

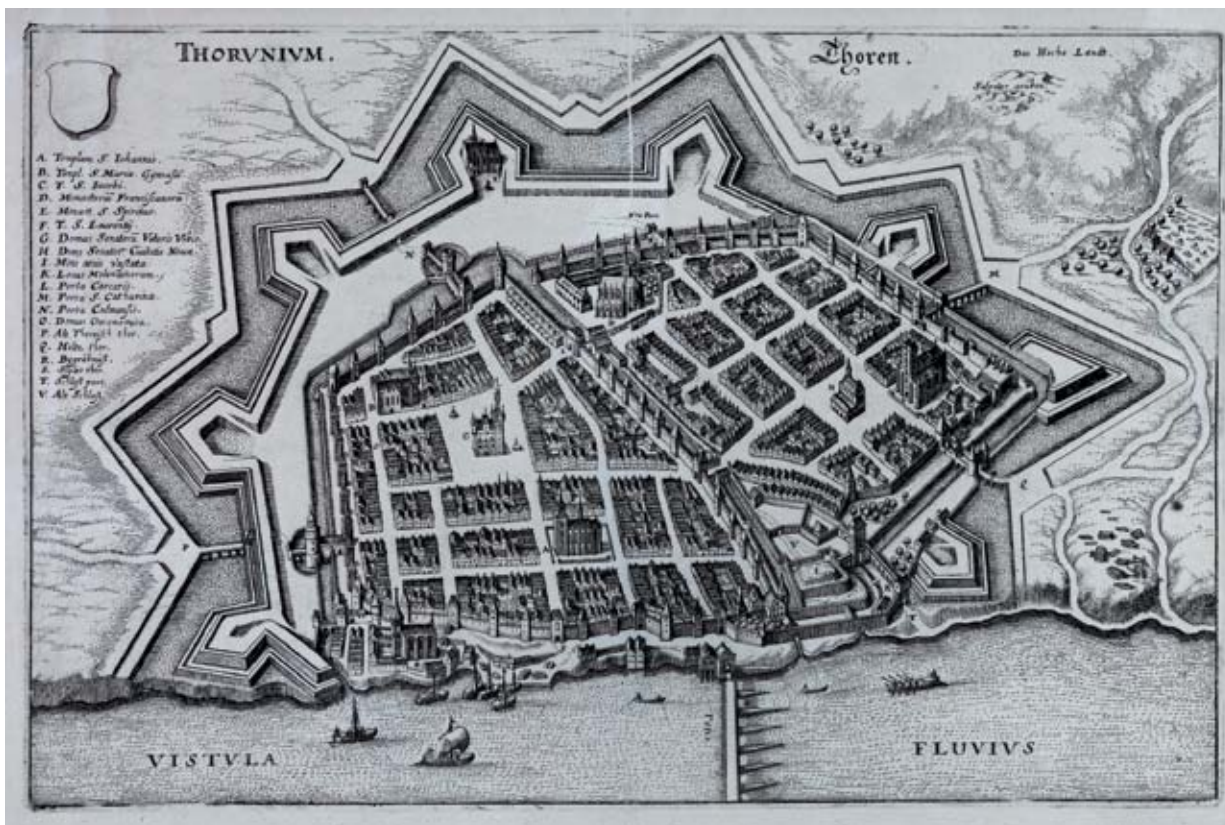
Lit.: Akta stanów 1961, nr 281; Radziwiński, Tandecki 1999, s. 65. (MS)



4. Twórca nieznany, Portret Heinricha Strobändera Starszego, Gdańsk, 1582. Drewno sosnowe, tempera, laserunek, 92 x 75 cm. W lewym górnym rogu w dwóch rzędach: „Anno DOMINI. M. D. LXXXII / ÆTATIS SVÆ. XXXIII”.

Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/M/30/SN.

Lit.: Chmarzyński 1933, s. XVII, repr. tab. 102; Chmarzyński 1933a, s. 536; Flik 1982, s. 15, 17, nn., ryc. 24-26; Gąsiorowska 1955, s. 21, 49, 52, repr. na okładce; Pietrykowska 1955, s. 2; Puciata-Pawłowska 1959, s. 155; Remer 1962, s. 87, repr. s. 96; Załęska [1946], s. 3 i 7, nr 34. (SS)



5. Matthäus Merian, Widok perspektywiczny Torunia, Frankfurt nad Menem, 1641. Papier, miedzioryt, 21,5 x 33 cm. W górnej części ryciny: „THORVNIVM, Thoren”; po lewej stronie pod pustą tarczą herbową legenda z objaśnieniami literowymi „A-V”, na rycinie umieszczone od-
syłacze literowe.

Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/HT/I/102.

Lit.: Kruszelnicki 1957, s. 348-354; Tomczak 1980, s. 112-114, 123 nr 1, 124 nr 2a; Mierzejewska, Woźniak 1994, nr 5; Colloquium 1995, nr 67; Mierzejewska 2009, s. 28-29; Smolińska 2011, s. 109-110. (AM)

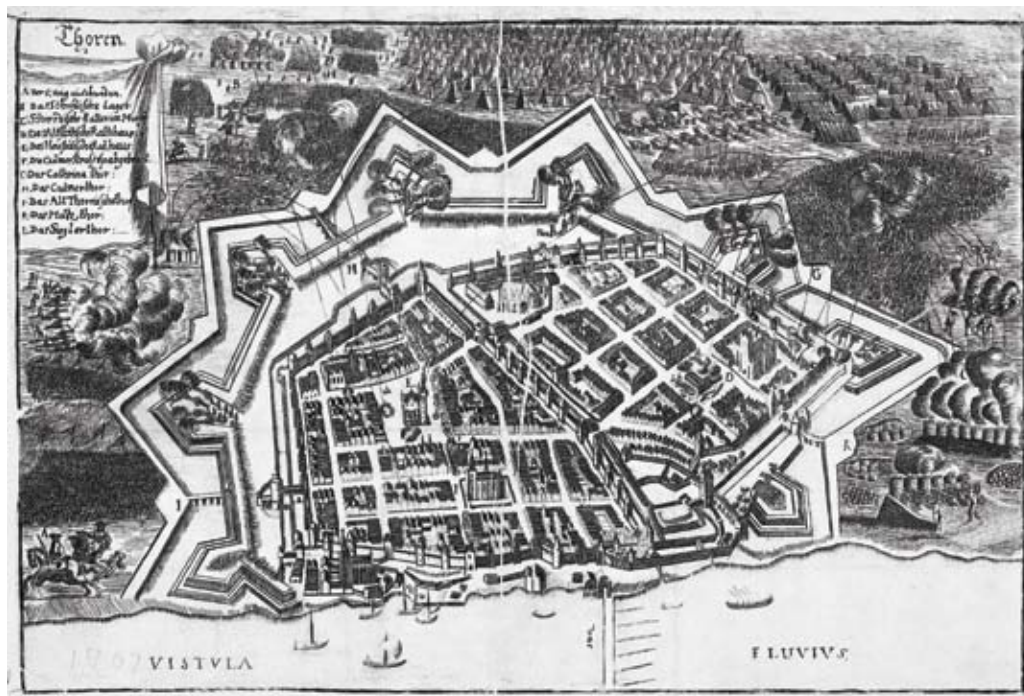
6. Twórca nieznany, Fragment detalu (zwornik portalu), Toruń, ok. 1600. Piaskowiec rzeźbiony, polichromowany, 30 x 21,5 x 18 cm. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/S/702, pochodzi z Ratusza Staromiejskiego. (MK)



7
8



7. Christian Daniel Pictesch, Toruń, Frankfurt nad Menem i Lipsk, 1684. Papier, miedzioryt, 15,7 x 27,8 cm. W górnej części ryciny: „THORN”, w ramce w lewym dolnym rogu legenda. Na rycinie umieszczone odsyłacze literowe „A-Q”. Sygnowany „C.R. delin, C. Pictesch scul. Region”. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/HT/I/334.
Lit.: Kruszelnicki 1957, s. 354-356; Mierzejewska, Woźniak 1994, nr 9; Colloquium 1995, nr 68; Smolińska 2011, s. 110-111. (AM)
8. Twórca nieznany, wg M. Meriana, Widok perspektywiczny Torunia, Toruń (?), 1727. Papier, miedzioryt, 24,3 x 32,7 cm. Wzdłuż górnej krawędzi: „Wahrer Geometrischer Abriss der Statt Thorn in Preussen wie selbige der Zeit, mit Ihren Fortificationen vor augen Anno 1659”. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/HT/I/135.
Lit.: Kruszelnicki 1957, s. 354; Mierzejewska, Woźniak 1994, nr 16. (AM)



9
10



9. Twórca nieznan, Oblężenie Torunia przez wojska szwedzkie, Berlin, 1727. Papier, miedzioryt, 24,1 x 35,6 cm. W lewej górnej części ryciny „Thoren”, poniżej legenda „A-L”.
Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/HT/I/190.
Lit.: Kruszelnicki 1957, s. 354; Mierzejewska, Woźniak 1993, nr 19. (AM)
10. Jacob Hoffmann, Widok perspektywiczny Torunia, Kolonia, 1737, wg rysunku z 1631. Papier, miedzioryt, 24,7 x 34,6 cm. W górnej części ryciny w kartuszu: „CIVITAS THORVNIUM / VNA CVM SVA FORTIFICA TIONE ACCURATE DELINEATA / Per Iacobum Hoffmannum / Geome: et Archit”, pod kartuszem: „Ipse author fecit, A. 1631. et excusum A. 1677”, niżej legenda „A-Z” w języku niemieckim. Na dole skala w 7 odcinkach odpowiadająca 70 prętom chełmińskim: „Scala perticarum Culmensium (...)”. Na rycinie umieszczone odsyłacze literowe.
Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/HT/I/192.
Lit.: Kruszelnicki 1957, s. 348-352; Tomczak 1980, s. 101-128. Mierzejewska, Woźniak 1994, nr 4; Colloquium 1995, nr 66. (AM)



11. Johann Christian Sysang wg rys. Andreasa Christiana Dittmanna, Ratusz toruński przed pożarem, Lipsk, po 1723. Papier żeberkowy, akwafora, 18,3 x 15,9 cm. W lewym dolnym rogu na arkuszu papieru: „Das Thornische Rath / hauss ver der letzten Belage / 1703 von der West Seite, wo / 1643 das Colloquium Cha / ritativum ist gehalten / werden”. Po lewej, pod ryciną sygnatura: „Rev. A.C. Dittman delin”, po prawej: „Sysang sc.”.
Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/HT/Dep.20 I.
Lit.: Mierzejewska, Woźniak 1993, nr 118; Colloquium 1995, nr 66; Gąsiorowski 2004, s. 129. (AM)
12. Twórca nieznany, wg Georga Friedricha Steinera, Album rysunków architektonicznych Torunia: Elewacja południowa ratusza staromiejskiego przed pożarem, Toruń, 1756. Papier czerpany, rysunek tuszem, 33,7 x 30,5 cm. U góry strony: „Die Süd-Seite Des Thornischen Rathhauses / Wie solches vor / der Bombardirung ausgesehen hat.”.
Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/HT/I/185/18.
Lit.: Makowiecka 1963, s. 253 i il. 12 na s. 224; Mierzejewska, Woźniak 1993, nr 119; Colloquium 1995, nr 70. (AM)



13. Andreas Christian Dittmann, Ratusz staromiejski po oblężeniu z 1703 r., Toruń, XVIII. Papier, rysunek, 15 x 17,3 cm. W lewym górnym rogu: „Das Thornische Rathhaus im jezigen Zustande”, poniżej inną ręką: „nach der Belagerung A. 1703”, pod rysunkiem: „A. C. Dittmann Sc.”. Archiwum Państwowe w Toruniu, Zbiory kartograficzne miasta Torunia, sygn. Inw. 477 T. 163.
Lit.: Piskorska 1938, s. 68. (MS)

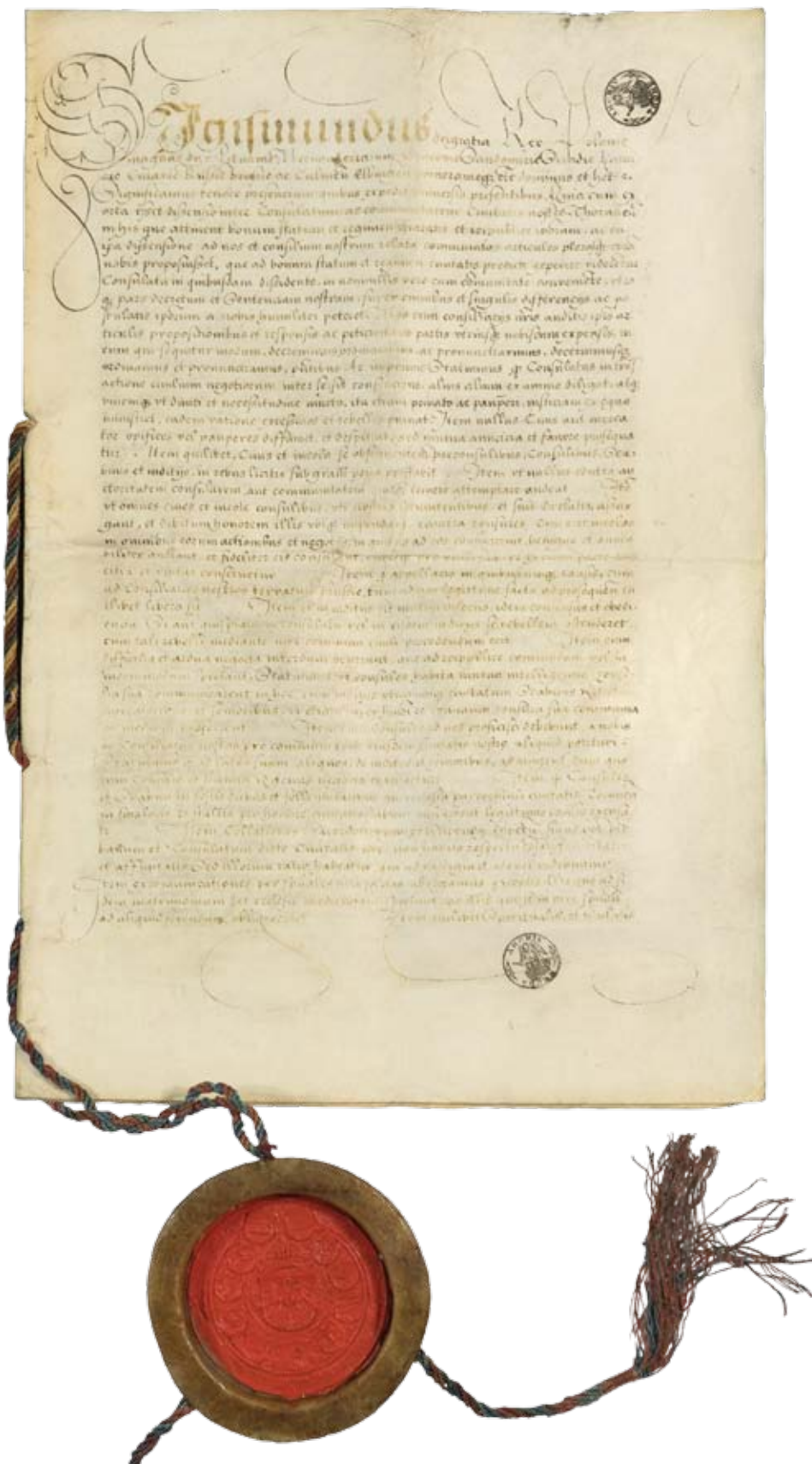
14. Twórca nieznany, wg Georga Friedricha Steinera, Album rysunków architektonicznych Torunia: Nocne bombardowanie Torunia przez wojska szwedzkie w 1703 roku, Toruń, 1756. Papier czerpany, rysunek tuszem, 21,7 x 35,2 cm. Na dole, po prawej stronie w kartuszu: „Prospect / und Vorstellung der Stadt / Thorn, wie solche von / Jh. Konigl: May. von Schwe / den Carolo XII den 24 September / Am 1704 des Nachts bombardiret / worden” oraz dawna paginacja: „52”. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/HT/I/185/19.
Lit.: Makowiecka 1963; s. 223–227 i il. 12 na s. 224.; Mierzejewska, Woźniak 1993, nr 25; Gąsiorowski 2004, il 66. (AM)



15. Twórca nieznany, wg Georga Friedricha Steinera, Album rysunków architektonicznych Torunia: Ratusz Staromiejski po spaleniu, Toruń, 1756. Papier czerpany, rysunek tuszem, 32 x 32,2 cm. U góry strony: „Perspectivischer Aufriss des Thorn. Rathhauses / wie solches nach der Bombardirung ein Zeit lang ausgesehen.” oraz dawna paginacja: „17”.
Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/HT/I/185/20.
Lit.: Makowiecka 1963, s. 253 i il. 14 na s. 225; Mierzejewska, Woźniak 1993, nr 120; Gąsiorowski 2004, il. 67. (AM)
16. Twórca nieznany, wg Georga Friedricha Steinera, Album rysunków architektonicznych Torunia: Ratusz Staromiejski po odbudowie, Toruń, 1756. Papier czerpany, rysunek tuszem, 20,5 x 32,3 cm. U góry strony: „Perspectivischer Aufriss, Des Thornischen Rathhauses, der / Süd und West Seite / bey jetzigen Zeiten”.
Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/ HT/I/185/23.
Lit.: Makowiecka 1963, s. 228, 253 i il. 16 na s. 226; Mierzejewska, Woźniak 1993, nr 121; Gąsiorowski 2004, il. 83. (AM)



17. Twórca nieznany, Ratusz– projekt fasady, Toruń, XVIII. Papier, rysunek, 48 x 42 cm. U dołu napis: „Vordere Seiten vom Rathause/nach dem Grossen Gast / Hoff zu”.
Archiwum Państwowe w Toruniu, Zbiory kartograficzne miasta Torunia, sygn. Inw. 480 T. 243, No 2.
Lit.: Piskorska 1938, s. 68; Tylicka, Tylicki 2016, s. 106, il. 11. (MS)
18. Twórca nieznany, Projekt zwieńczenia wieży ratusza staromiejskiego w Toruniu, Toruń, 1914. Papier, rysunek, 49 x 42 cm. W prawym dolnym rogu: „Thorn den 10 März 1914. Das Stadtbauamt. G.”
Archiwum Państwowe w Toruniu, Zbiory kartograficzne miasta Torunia, sygn. Inw. 480, T. 243, No 5.
Lit.: Piskorska 1938, s. 68. (MS)



19. „Reformatio Sigismundi” – przywilej króla Zygmunta Starego regulujący całokształt ustroju społecznego i politycznego miasta Torunia, m.in. przyznający pospólstwu Prawo kontroli finansów miejskich, Kraków, 1523.08.22. Papier, rękopis, 28 x 41 cm.

Archiwum Państwowe w Toruniu, Akta miasta Torunia, Katalog I, sygn. 2943.

Lit.: Jacobi 1910, s. 2-26; Radziwiński, Tandecki 1999, nr 238, s. 119. (MS)

Mecklenburger Schöppen Eid.

Ich schwere, daß des dies Jahr, zu Ende
 Ich will, nach Euthel Simon alle,
 nach Alay, und nach Kuthel, dem der
 man alle dem Karyan, nach mainnen bo.
 Am Diner: das will ich nicht lassen,
 nach Luyt, Luyt, nach Luyt, Luyt, und
 mir Gott helfe.

Polnisch

Ja przysięgam Panu Bogu Wszechmo-
 gącemu, iż tego Roku dobrze sędzić chcę
 według Skargi y Odpowiedzi, tak ubogiemu
 iak bogatemu, tak pylegacy być rozumiał,
 a tego nie zaniecham, ani dla przyjaźni, ani
 dla nienawiści, tak mi Panie Bore dopomóż.

Freiburgschworne. Rotwurz.

Ja przysięgam Panu Bogu Wszechmo-
 gącemu, iż tego Roku, do Rotwurz y Zbe-
 gow wiernie y pilnie doglądać chcę, aby do-
 bre szlamowane y wyczyszczone były, y szko-
 dy Miejsko, gdzieby są kolwicz porozumiał,
 przestrzec chcę, a tego nie zaniecham, ani dla przyjaźni, a
 dla nienawiści, tak mi Panie Bore dopomóż.

Deutsch.

Ich schwere, daß ich die Jahr, zu
 Ende, Graben und die in Gangen,
 sorgfältig und eifrig sein will,
 damit alle gut ge- und schlammt und ge-
 minnet werden mögen; die Stadt vor
 Schaden, Schaden, so ich der wasser,
 die alle ich nicht lassen, und der Luyt
 Luyt, nach Luyt Luyt, all mir Gott helfe.

21. Formuły przysięg urzędników miejskich z pocz. XVII w., Toruń, 1735. Papier, rękopis, 22,4 x 34 cm.
 Archiwum Państwowe w Toruniu, Akta miasta Torunia, Katalog II, sygn. I-64, s. 10-11. (MS)



22. Nieznany malarz gdański, Rozprawa w sali sądowej w Ratuszu Staromiejskim w Toruniu, Gdańsk, ok. 1620. Deska, olej, 162 x 181 cm. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/M/81/SN.

Lit.: Semrau 1918, s. 10, 13, nr 4; Dąbrowski 1927, s. 184, przypis 14; Chmarzyński 1933, s. XVIII, il. s. 106; Chmarzyński 1933a, s. 536-537; Porbadnik 1955, s. 13-14, 41-43; Gąsiorowska 1955, s. 60-65, nr 9, il. X; Załęska 1962, s. 24, il. 12; Remer 1962, s. 87; Załęska 1964, s. 49, il. 15; *Historia Torunia* 1994, il. 7; Puciata-Pawłowska 1959, il. 10 na s. 163; Kamińska 1980, il. 2 na s. 78; Kluczwajd, Tylicki 2009, s. 226, il. 194 na s. 229; Drączkowski 2009, s. 22, il. s. 23; Drączkowski 2011, s. 106-107, nr II.6.2, il. 107. (AK-G)



23. Warsztat Antona Möllera Starszego (?), Sąd nad Zuzanną, Gdańsk, pocz. XVII. Deska, olej, 171 x 221 cm.
Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/M/80/SN.

Lit.: Semrau 1918, s. 97 i nast.; Makowski 1932, s. 106; Chmarzyński 1933a, s. 537; Załęska 1964, s. 49; Kluczwajd, Tylicki 2009, s. 226. (AK-G)



24. Nieznany malarz toruński z kręgu Lucasa Cranacha Starszego, Portret Kaspra I Koie, Toruń, ok. 1572. Deska dębowa, tempera, laserunek, 78 x 65,5 cm. Herb rodziny Koie z monogramem: „C-K” w zwieńczeniu, u góry obrazu po obu stronach głowy modela napis: „ÆTATIS SVÆ.59.1572”.

Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/M/27/SN.

Lit.: Chmarzyński 1933a, s. 536; Załęska [1946], s. 3, 7, nr 33; Ottówna 1955, s. 11-12, 35-36, 38; Gąsiorowska 1955, s. 19-20, 44-46, nr 3, il. V; Pietrykowska 1955, s. 3; Załęska 1964, s. 50; *Konserwacja dzieł sztuki* 1958, s. 12-13; *Plastyka Toruńska* 1966, s. 15; Flik 1982, s. 57-64, 98-99, il. 7-9; *Historia Torunia* 1994, il. 8; *Sztuka niemiecka* 1996, s. 45, nr 21; Drączkowski 2006, s. 4, nr 1, il; Kluczwajd, Tylicki 2009, s. 221. (AK-G)



25. Twórca nieznany, Portret rajcy Jacoba III Koie, Toruń, ok. 1640. Płótno, olej, 52 x 42 cm. U góry z prawej herb rodziny Koie, pod herbem daty: „A” 1638 / ANNO 1630”.

Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/M/28/SN.

Lit.: Chmarzyński 1933a, s. 539; Załęska [1946], s. 3, 7, nr 41; Porbadnik 1955, s. 15-16, 45, 52; Gąsiorowska 1955, s. 72-74, nr 13, il. XIV; Iwanoyko 1957, s. 95; *Historia Torunia* 1994, s. 26-27, il. 13; Drączkowski 2006, s. 8, nr 10, il; Kluczajd, Tylicki 2009, s. 241-242, il. 206, s. 242. (AK-G)



26. Bartholomeus Strobel Młodszy, Portret rajcy Starego Miasta Torunia Nicolausa Hübnera, Toruń, 1644. Płótno, olej, 119 x 96 cm. Poniżej herbu sygnatura: „B. Strobel Pinxit”.

Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/M/51/SN.

Lit.: Schulz 1882, s. 155; Batowski 1916, s. 12, 14, 24-25; Semrau 1917, s. 8, il. s. 26; Dąbrowski 1924, s. 1-3; Makowski 1926, s. 13; Makowski 1932, s. 180; Scheyer 1932/1933, s. 537; Chmarzyński 1933, s. XVIII, il. s. 104; Chmarzyński 1933a, s. 539; Brosig 1934, s. 188; Załęska [1946], s. 3-4, 7, nr 42; Walicki 1949, s. 198 i nast., il. 3 na s. 201; Porbadnik 1955, s. 19-20, 44, 45, 52; Gąsiorowska 1955, nr 14, s. 74-77, il. XVI; Iwanoyko 1957, s. 94 i nast., 117, il. 31 na s. 164; Gosieniecka 1957, nr 94, s. 72; Remer 1962, s. 89; Załęska 1964, s. 50; Houszka 1984, nr 102, s. 71, il. 89; *Historia Torunia* 1994, il. 14; Tylicki 1994, s. 374; Tylicki 2000, t. I, s. 73, 75, 94, 19-94, 196-197, 228, 233, 242, 301, 353, 371-372; t. II: nr I.I.27, s. 41-42, il. VII, s. 116; *Theatrum sacrum* 2005, nr i il. 31 na s. 110-111; Drączkowski 2006, nr 21, il. s. 14; Kluczajd, Tylicki 2009, s. 232, il. 200 na s. 236; Drączkowski 2009, s. 50, il. s. 51; Drączkowski 2011, s. 107, nr II.6.3. (AK-G)



27. Johann Friedrich [?] Dobbeler, Portret burmistrza Torunia Johanna Gottfrieda Rösnera, Nieznane, 1725. Płótno, olej, 75 x 60,5 cm. Na odwrocie napis atramentem: „Das wahre Original, des Portraits / vom Seel: Herren Johann / Gottfried Rösner / Burgermeister und Präsidenten der / Stadt Thorn”.

Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/M/50/SN.

Lit.: Chmarzyński 1933a, s. 541; Załęska [1946], s. 4, 8, nr 62; Gąsiorowska 1955, s. 81-83, nr 18, il. XVIII; Załęska 1964, s. 50; Kluczewajd, Tylicki 2009, s. 332, il. 290 na s. 333. (AK-G)



28. Monogramista J.A.H., Portret Johanna Gottfrieda Rösnera, Nieznane, 1738. Płótno, olej, 89 x 73,5 cm. Na odwrocie monogram: „I.A.H.”; na portrecie u góry z prawej herb rodziny Rösnerów z monogramem: „IGR” poniżej napis: „PROCONSUL / THOR / Ao 1724 / 7 abris / AEtat. 66”. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/M/32/SN.

Lit.: Załęska [1946], s. 7, nr 43; Gąsiorowska 1955, s. 86–87, nr 21, il. XIX; *Gdzie wschód* 1993, s. 246, nr i il. 392; Drączkowski 2006, nr 11, il. na s. 9; Kluczajd, Tylicki 2009, s. 332. (AK-G)



29. Georg Wolfgang Knorr, Portret Johanna Gottfrieda Rösnera, Norymberga, 1724. Papier czerpany, miedzioryt, 14,3 x 102 cm. Pod wizerunkiem: „IOHANNES GOTTFREDVS ROESNER, niżej: Zullichaviensis/Praeses aeqꝰ ac Consul Civitatis Thoruniensis meritorum mul./titudine in vita, et in morte Constantia celebratissimus. St.A.1658.d.22 Nov. Decollatus.A.1724 d. 7 December/Ex collectione Friderici Roth-Scholzeii Noriberg. Knorr sculpsit”.

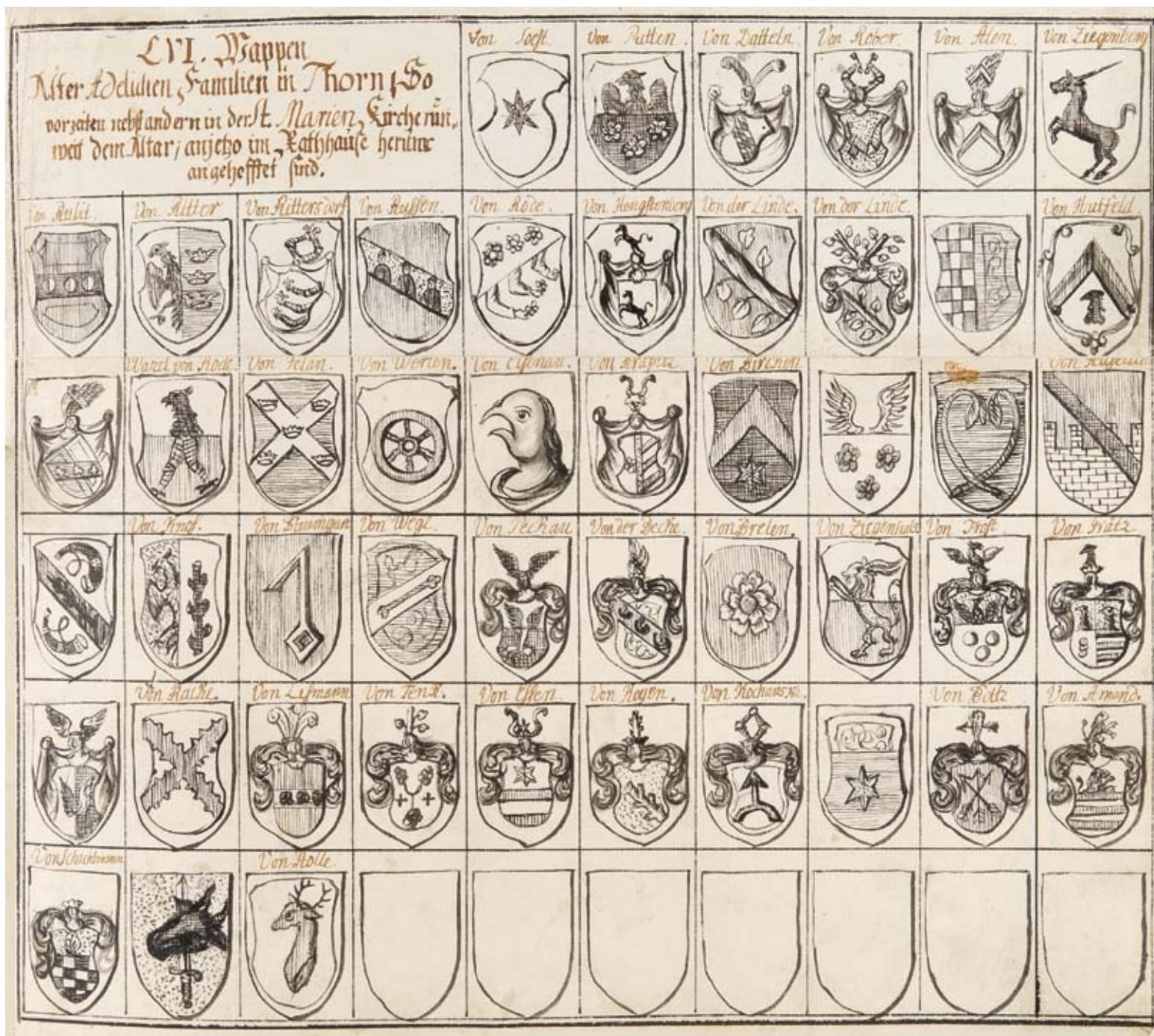
Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/HT/I/48.I. (AM)



30. Twórca nieznany, Kafel z herbem Torunia, Toruń, 1643. Gлина, szklivo cynowe, relief wyciskany, 28,5 x 37 x 6 cm. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/S/2516, pochodzi z kamienicy przy Rynku Staromiejskim 33 w Toruniu.
Lit.: *Historia Torunia* 1994, il. 97; Ciesielska, s. 63-64, il. na s. 65; Kluczajd 2006a, s. 481, nr VIII.1.32, il. (MK)



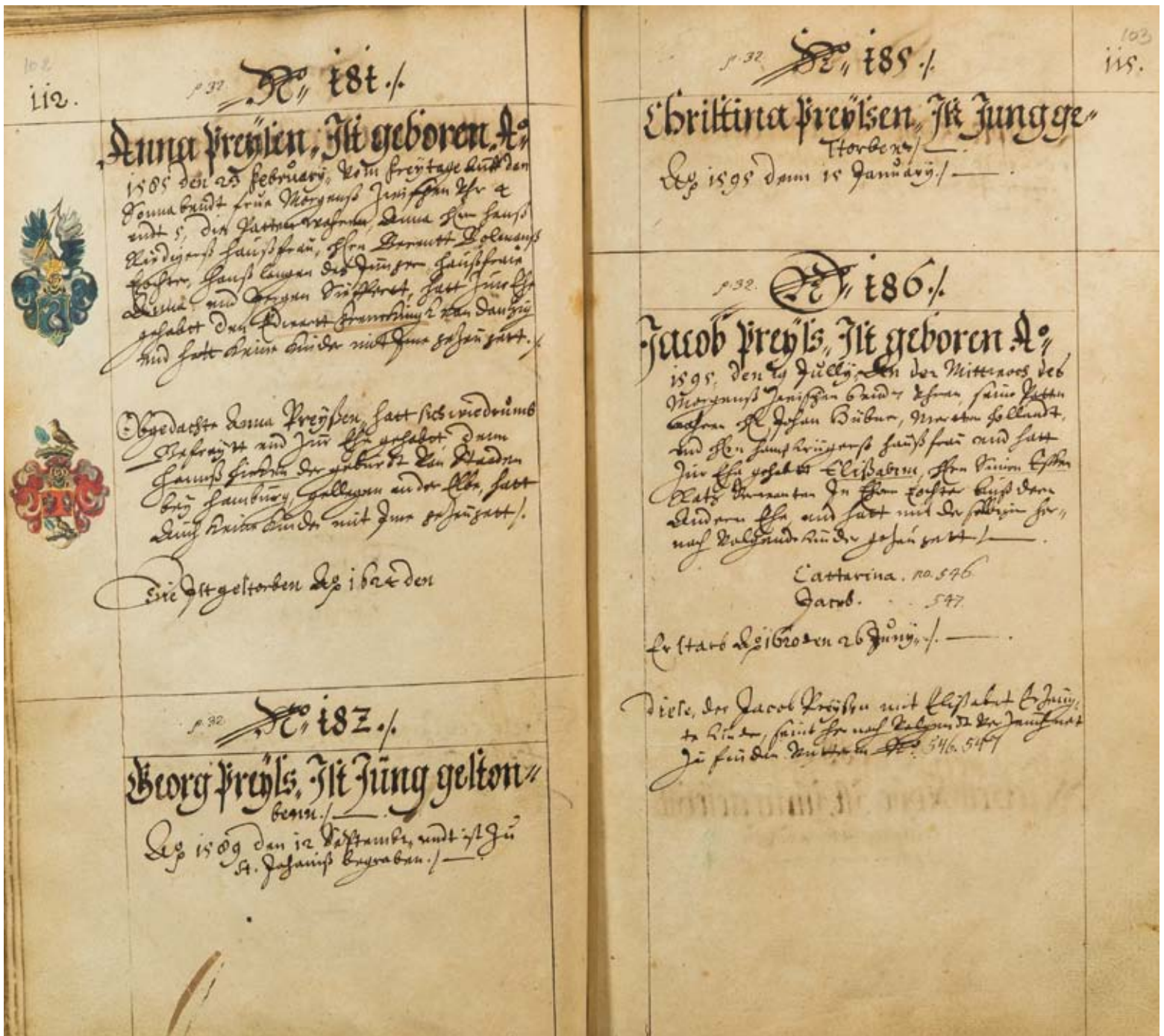
31. Warsztat toruński, Anioł z herbem Torunia, Toruń, 2 poł. XVIII. Drewno rzeźbione, polichromowane, 86 x 121 x 33 cm.
Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/Rz/106/SN. (SS)



32. Twórca nieznany, wg Georga Friedricha Steinera, Album rysunków architektonicznych Torunia: Herby patrycjatu toruńskiego, Toruń, 1756. Papier czerpany, rysunek tuszem, 35,0 x 35,0 cm. W lewym górnym rogu strony: „LVI Wappen / Alter Adelicher Familien in Thorn. So / vorzeiten nebst andern in der St. Marien Kirche, un / weit dem Altar, anjetzo im Rathhause herum / angehefftet sind”, oraz ponad herbami: „von Soest, von Putten, von Datteln, von Rober, von Allen, von Ziegenberg / von Rubit, von Ritter, von Rittersdorf, von Russen, von Rodde, von Hengstenberg, von der Linde, von der Linde, NN, von Hutfeld, NN, Wazel von Rode, von Jelan, von Werlen, von Elsenau, von Krapitz, von Bircken, NN, NN, von Heselich, NN, von Knoff, von Baumgart, von Wegl, von Peckau, von der Becke, von Brelen, von Ziegenhals, von Trost, von Grätz / NN, von Racke, von Lefmann, von Tenk, von Essen, von Koyen, von Kochanski, NN, von Boltz, von Amend / von Schachtmann, NN, von Stolle”.

Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/HT/I/185/24.

Lit.: Makowiecka 1963, s. 228, 253 i il. 17 na s. 227; Targowski 2003, s. 35–63. (AM)



33. Daniel Preijsserc, Genealogia oder Stamregister desz Ehralten Geschlechts der Kojien, in eine gewisse undt eygentliche Ordnung gebracht und beschrieben durch Daniel Preijsserc in Thorun Anno 1630, Toruń, 1630. Papier, rękopis, 33,5 x 21 cm.

Archiwum Państwowe w Toruniu, Akta miasta Torunia, Katalog II, sygn. XII-4. (MS)



34. Malarz toruński (?), krąg Lucasa Cranacha Starszego, Portret Szymona Scholtza, zwanego Neisser, Toruń, 1572. Deska dębowa, tempera, 78 x 55,2 cm. U góry, z obu stron głowy napis: „ÆTATIS SVÆ 85 + OBIT MORTEM/ ANNO 1572 + 14 AVGUSTO”.

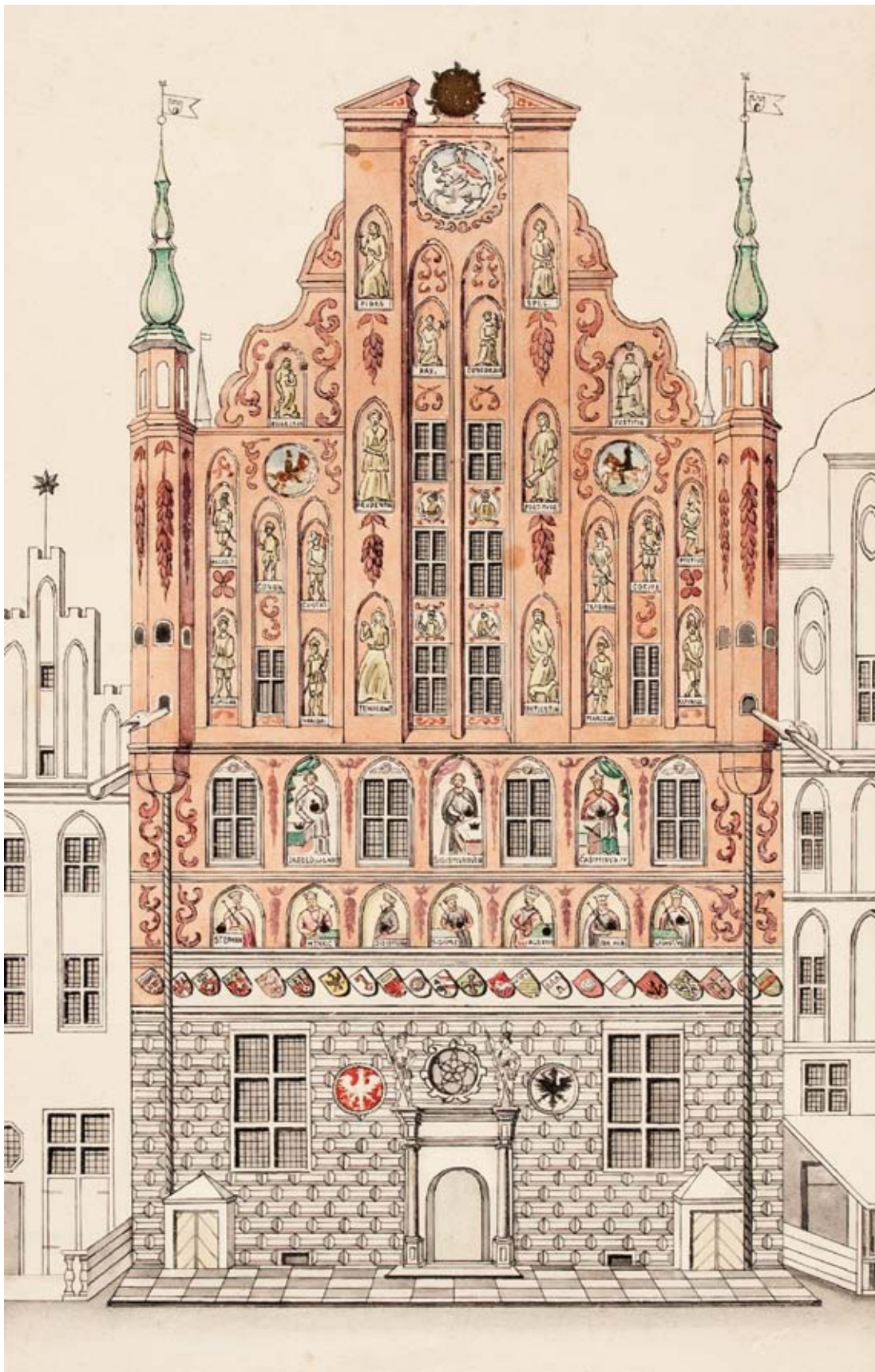
Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/M/25/SN.

Lit.: Semrau 1917, s. 8; Chmarzyński 1933, s. XVII, il s. 101; Chmarzyński 1933a, s. 536; Załęska [1946], s. 3 i 7 nr 35; Gąsiorowska 1955, s. 41-44, rep. tab. IV; Ottówna 1955, s. 10, 11, 35, 36, 38; Pietrykowska 1955, s. 3; Załęska 1964, s. 50; Flik 1982, s. 50, nn., 97-98, ryc. 4-6. (SS)



35. Twórca nieznany, Portret Kaspra Leona Schwerdtmanna (?), Toruń, poł. XVIII. Płótno, olej, 80 x 65 cm.
Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/M/33/SN.

Lit.: Załęska [1946], s. 7, nr 31; Gąsiorowska 1955, s. 93-94, nr 26, il. XXV; Drączkowski 2006, nr 18, il. s. 12; Kluczwajd, Tylicki 2009, s. 332. (AK-G)



36. Twórca nieznan, wg Georga Friedricha Steinera, Fasada dawnego Dworu Artusa w Toruniu, Toruń, XIX-XX. Karton biały, tusz, akwarela, 36,8 x 23,5 cm.

Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/HT/I/341.

Lit.: Mansfeld 1983, s. 23; Mierzejewska, Woźniak 1993, nr 133; Targowski 2003, s. 35-63. (AM)



37	
38	39



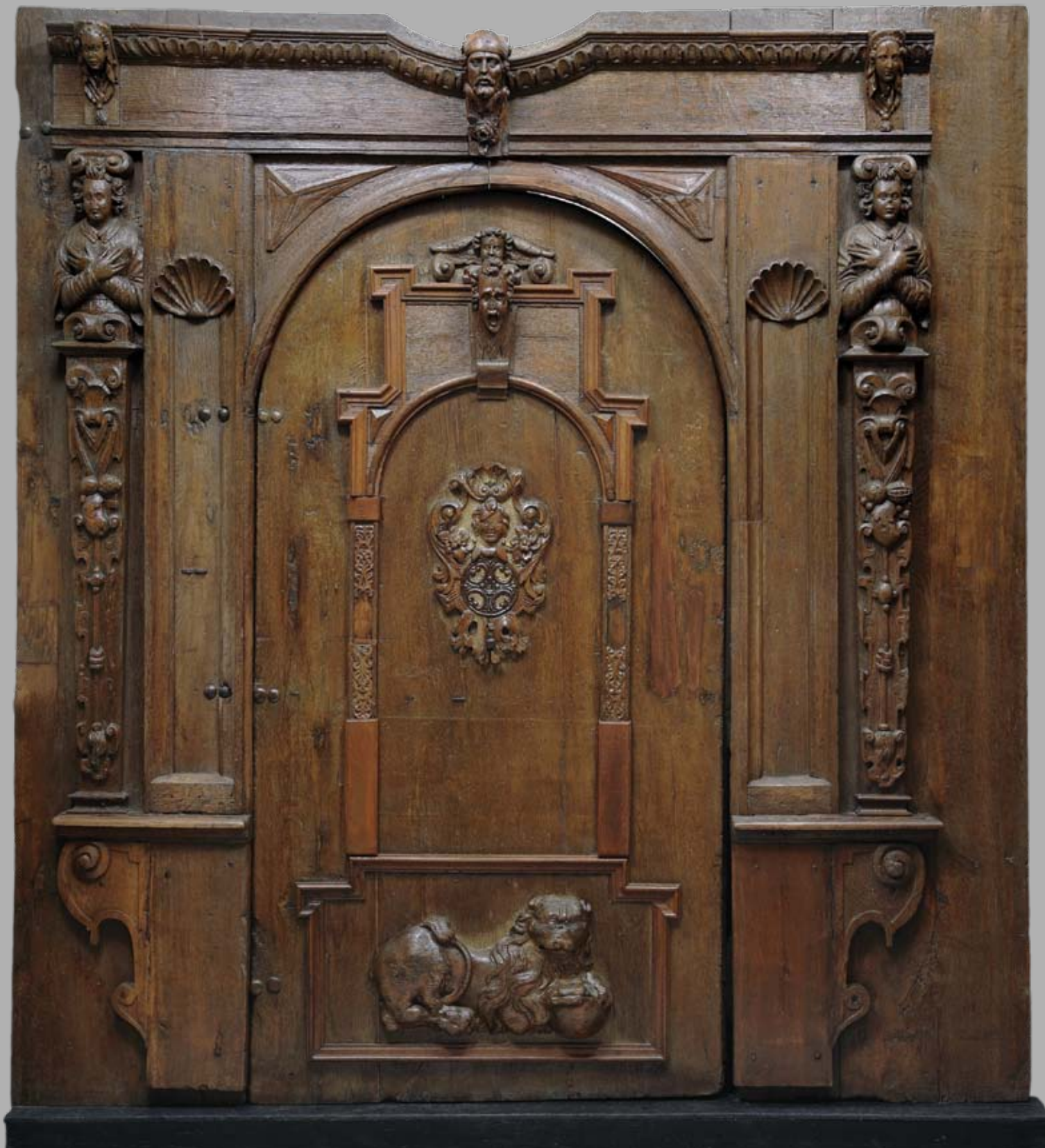
37. Twórca nieznany, Rzeźba leżącej kobiety, Toruń, 1 poł. XVIII. Wapień pińczowski (?), rzeźbienie, tors, 67 x 32 x 50 cm; część górna nóg, 67 x 28 x 26 cm; część dolna nóg, 30 x 23 x 23 cm.
Muzeum Okręgowe w Toruniu. (LK)
38. Warsztat toruński, Trzon pilastra, Toruń, XVII. Piaskowiec, rzeźbienie, 72 x 19,5 cm.
Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/S/661. (MK)
39. Warsztat toruński, Trzon pilastra, Toruń, 1 poł. XVII. Wapień, rzeźbienie, 45 x 36 cm. Pomiędzy sphywami wolut: „ANNO” i inicjały „DT”.
Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/S/666. (MK)



40. Warsztat gdański (?), Willem van den Blocke (?), Willem van der Meer (?), Drzwi z portalu wejściowego z historią Syna Marnotrawnego, Toruń, ok. 1610–1621. Drewno dębowe, obróbka snycerska, polichromia, 270 x 163 cm. W górnej części centralnego pola: „PRODIGUS A PATRIS DISCEDIT FILIUS OPIS ET PATRI LONGUM DICITUR ECCE VALE. LUC 15.”.

Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/Ad/1206/S, pochodzą z domu Eskenów, depozyt Pow. Żm. Gm. Sp. „Samopomoc Chłopska”.

Lit.: Chmarzyński 1933, s. XVII, nr 93; Dąbrowski 1934, s. 120, il. 1; Remer 1962, s. 136, il.; Kardas 1997, s. 173–174; Birecki 2006, s. 106, il. 3. (MK)



41. Warsztat toruński, Brama domu, Toruń, 1640. Drewno, rzeźbienie, obróbka snycerska, 265 x 244 cm.
Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/S/678, pochodzą z domu przy ul. Łaziennej 26 w Toruniu.
Lit.: Birecki 2006, s. 106, il. 2 na s. 106. (MK)



42 | 43



42. Warsztat toruński, Deski z pułapu, Toruń, 1611. Drewno, tempera, 33 x 219 cm, 31,3 x 216 cm, 30 x 164 cm.
Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/M/413/SN/1,5,6. (SS)

43. Warsztat toruński, Szafa narożna – drzwi, Toruń, ok. 1750. Drewno jesionowe, jaworowe, gruszy, dębowe, stop metali, fornirowanie, intarsja, rycie, podpalanie, 114,5 x 79 cm.
Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/S/4785.
Lit.: Mellin 1956, s. 46. (MK)



44. Warsztat toruński, Drzwi jednoskrzydłowe, Toruń, ok. 1750. Drewno, stop metali, intarsja, fornirowanie, rytowanie, podpalanie, 196 x 85 cm. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/S/4763. (MK)

Pobudka do Wesołości
 Przy Akcie Weselnym
 Jego Mosci
PANA JACUBA GIRINGA
 Piwowarą Miasta tego sławnego Torunia
 Z Uczciwie urodzona y wszystkimi panienskim cnotami ozdobiona
PANNA CONSTANCYA DOROTA OLOFOWNA
 Sławnych rodziców
 Jego Mosci
PANA MĄRCINA OLOFA;
 Zawołanego Kaznodziici przy zborze Polskim
 Kościele Matki Bożej
 Rodzona Córka
 W roku 1708. dnia 12. Czerwca w druk podana od szczyro zyczliwego Przyjaciela
P. C. A. M.



Efotowszędzie! Każdy dobrej myśli
 Niech będzie. Bom tu na dobra myśl
 przysli
 Podnieś głos wdałczany *Amplius*
 Porusz świeżyli.
 Zaczni z *Nymphami* dzisia co
 wdzięcznego

Wiem że *Apollo* przybędzie do tego,
 Wziawszy swe *Muze*, naitroi swe strony,
 y zacznie tony.

Doda *Arion* harfa wesołości,
 Y nie jednemu poruszy wnętrznosci:
 Bo nie nowina gdy strony poruszy,
 skąta się kruszy.

A ty staruszkę *Orpheuse* złoty
 Przygrywai Basem dodaiac ochoty
 Zarzynai strony dai się słyszeć iawnie
 będzie to sławnie

Zmierzy y *Tytan* swoia zyczliwoscia
 Gdy zkredensue swym światłem zpiłnoscia,
 Y swę fawory nie skapo nam wyda,
 radosci przyda.

Jusz dzisia wszyscy ochotnie hołduicie,
 Y Muzyka się wasza przysługuje.
 Zdobcie tryumphem *Aku* weseła tego
 Giringa cnego.

Bo dziś dekazał czego zyczyl sobie,
 Znieba cierpliwie. Więc iuz o tey dobie,
 Poczuiwa wtercu swe ukontentowanie,
 Siedząc przy Pannie.
 Grzeczności. Cnota. Wszakże o tym czasie
 Wynurzaia się na twarzy rumianney
 Iak zorzytanney

Ciesz się y ztad ze żdomu zacnego,
 Pana Olofa Kaznodziici cnego,
 Córkę Kochana odbiera szczęśliwie.

Vivat niech żywie!

Zyciesz y owszem wpokoju, miłości
 Nierozetwany, Zgodzie, do sytości.

Niech między wami miłość tryumphuie

Sama panuie,
 Niech doda szczęścia Bog znieba gornego

Y rzecze do was iak do stadła swego:

Rozmnozycie się iak gwiazdy na niebie,

Kochaiac siebie.

Kupido ferca waszę niech krępuie

A swoim służkim szczęśliwie woiuie:

Zebyscie za rok między sobą mieli

Trzeci wposcieli.

W TORUNIU,

Drukował Conradt Rüger w drukarni szlacheznego Senatu roku 1708. dnia 12. Czerwca.

45. Ephraim Oloff, Pobudka do wesołości przy akcie weselnym Pana Jacuba Giringa, piwowara miasta tego sławnego Torunia z uczciwie urodzoną y wszystkimi panienskim cnotami ozdobioną Panną Constancyą Dorotą Olofowną, Toruń, 1708.06.12. Papier, druk, 30 x 34,6 cm. Archiwum Państwowe w Toruniu, Akta miasta Torunia, Katalog II, sygn. X-29, k. 104. (MS)



46. Anton Möller Starszy, Orkiestra pijacka (sztambuch Michaela Heidenreicha), ok. 1610. Papier, rysunek piórkciem, tusz brązowy, szary i czerwony, akwarela, gwasz, ok. 19 x 15 cm. Poniżej miniatury: „Ut ut re mi. fa fa. rein aus rein aus trara ra ra trara ra ra. / Und las und las lass. bei leib reiche drinne aa drine. ia dünne / fuß gar a[u]s fus gar aus hauß gar aus fus aus hauß aus AMoller [AM w ligaturze]; pod przedstawieniem komentująca inskrypcja autorska: Der nach so einer Mühe wil trachtn / Mag ziehn Dreß Meyl hinder Weynahtn / Im Slaur affe land so offter Singen / Solch Nohtn die man kan Sauffn und Schlingn / Wie ich dan Selbst gewandert Dahr / Kam Unter guch Schluckern wurd gewahr / Der Cantor Dieck auffm Stule sass / Sein Hutt ein grossr Bierkrichter waß / Das Schüler unten müsten Singn / Die Nottn auß Romr Und bier glas Wringn / Der Organist bisund Orgutiren / Schlug auff Knaptzwarg warn sein Clauiern / Ein Reihe Kannen von ohne Heer / Dar waren die Orgel pfeiffen Schwer / Auff Rostern Rhamenn der truncken Narrn / An Stadt der Leuten sah ims scharn / Von fressen Schreyen groltzen Hell / war ein schreyen lachen und grell / Der gsang war, Sauffs rein auß Gehend / Rein auff rein auß bis gar tzu end / Wanicht schend mich holz Kühr all / muss sonst tzu Bier schelnzn werden Kahl / Mein gsell ein Dantzgr spiel wol der schar / Sagt besser Music auff Erde nit wahr”, na końcu legendy „pijackiej partytury” sygnatura.

PAN Biblioteka Kórnicka, BK 1436, przed s. 54 (wg nowej paginacji pustych kart).

Lit.: Gosieniecka 1968, s. 80, il. 5; Tylicki 2005, s. 53-55, 77, 193-194, nr i il. VIII; Tylicki 2006, s. 70-71, nr I. 44. (SS)

47. Anton Möller Starszy (prawdopodobnie), Alegoria bogactwa, miłości i śmierci (sztambuch Michaela Heidenreicha), 1609. Papier, rysunek piórkciem, tusz brązowy i szary, akwarela, gwasz, ok. 19 x 15 cm. Przy miniaturze – u góry, na banderoli: „SCHONS LIEB ICH SAG EUCH DAS VON / HERZN / AUFM SACK VOL GOLDS IST GUT LANG / SCHERTZN – 16. 09 – ACH SCHONER BREUTGM IHR SAGT WOL / WAR / GELT KRENCKT DIE LIEB NICHT UM / HAR; na worku: 40000 frl [florenolum] vng[aricalium]”; u dołu: „BREUTGAM / Schons lieb ich sag euch das von hertz / aufm Sack vol gelds ist gut lang schertzn / Schons lieb ich sags und ich auch war / beim geldt tregt man gdult lange Jahr / Schons lieb ich sags Wol stehn mein sachn / beim geldt ist gut kurtz Zurnen lang lachen / Schons lieb ich sags auf einen hauffn / bei geldt ist gut all ding zu kauffn / Schons lieb ich weis darf nit drauf schwern / beim geldt wird man Zum großen herrn / Joch hosch schons lieb auch alle Zeit / ist bei dem geldt mund immer frewdt – BRAUT / Ach schoner Breutgm Zum teil ists war / geldt krinckt kein lieb nit vmb ein har / Doch lieber Breutgm must bekmren rein / beim geldt nicht all lang gdulth sein / Auch lieber Breutgm werd auch Wissn / beim geldt kan man Viel Zorns genießn / Drumb lieber breutgm Wist eben heuffn / bei geldt is gut die hell Zu kauffn, Ach lieber hertz man schwerd wol drauf / bei geldt werde zletzt viel Kossten auch / Joch hosch lieber Breutgm Dantzt nicht Zu sehr / sich dort pfeiff uns der streckbein her – .TODT. / Nu dantz mein Kerl den Firlefantz den schrecken / Dein Zeit ist hie bei geldt Kanst schon Begrebniß haben / und von deins geldt hinweg must Dich Zu grab hin lassen tragen”, towarzyszący wpis na sąsiedniej karcie datowany w „Gdańsku 8 IX 1609”.

PAN Biblioteka Kórnicka, BK 1436, przed s. 62 (wg nowej paginacji pustych kart).

Lit.: Tylicki 2005, s. 53, 55, 200-202, nr i il. VIII, p 14; Tylicki 2006, s. 69-70, nr I. 43. (SS)



48. Anton Möller Starszy (prawdopodobnie), Zabawy na powietrzu (sztambuch Michaela Heidenreicha), ok. 1610. Papier, rysunek piórkim, tusz brązowy i szary, akwarela, gwasz, złoto, ok. 15 x 19 cm. W ramce poniżej miniatury: „Ein Leibes recreation / Mit Frawen und Jungfrewlin schon / In Gärten Und auff gennente feldt / Wie dies figurh hiher gestellt / Vbt man hie Dantzig mit behagn / Und heißenes den dritten iagn / Ist gsundt und sttrectet das gesicht / Wen man es nur tzudecket nicht / Dann schöne farb ist roth und weis / Aber macht muth, treibt auß den schweis.“, towarzyszący wpis na sąsiedniej karcie datowany w „Gdańsku 30 X 1609“.

PAN Biblioteka Kórnicka, BK 1436, przed s. 57 (wg nowej paginacji pustych kart).

Lit.: Gosieniecka 1968, s. 80, il. 3 oraz obwoluta; Tylicki 2005, s. 53, 80–81, 202, nr i il. VIII, p 17; Tylicki 2006, s. 72, nr I. 45. (SS)

49. Anton Möller Starszy (prawdopodobnie), Alegoria dobranego małżeństwa (sztambuch Michaela Heidenreicha), ok. 1610. Papier, rysunek piórkim, tusz brązowy i szary, akwarela, gwasz, złoto, ok. 15 x 19 cm. Na baldachimie łoża inskrypcja autorska: „DER SEGEN DES HERRN MACHT REICH OHN MUHE / WER GUT VER“ (niedokończone); na woreczkach z pieniędzmi po lewej – kwoty: „400“; „3000“; „100“.

PAN Biblioteka Kórnicka, BK 1436, przed s. 96 (wg nowej paginacji pustych kart).

Lit.: Tylicki 2005, s. 53, 55, 202, nr i il. VIII, p 18; Tylicki 2006, s. 73, nr I. 46. (SS)



50. Anton Möller Starszy (prawdopodobnie), Wizerunek kobiety w żółtej sukni (sztambuch Michaela Heidenreicha), 1607. Papier, rysunek piórkiem, tusz brązowy i szary, akwarela, gwasz, złoto, ok. 19 x 15 cm. U dołu miniatury: „Danzig / 1601”, towarzyszący wpis na sąsiedniej karcie datowany w „Gdańsku 27 IX 1607”.

PAN Biblioteka Kórnicka, BK 1436, przed s. 90 (wg nowej paginacji pustych kart).

Lit.: Tylicki 2005, s. 53, 80, 198, 200, nr i il. VIII, p 10; Tylicki 2006, s. 66, nr I. 40. (SS)

51. Anton Möller Starszy (prawdopodobnie), Wizerunek młodej kobiety w czerwonej sukni (sztambuch Michaela Heidenreicha), 1607. Papier, rysunek piórkiem, tusz brązowy i szary, akwarela, gwasz, złoto, ok. 19 x 15 cm. U góry i dołu miniatury: „Gottes Gnade gesunder Leib, / Ein Ehrlicher Nahm, Und Schones Weib, / Ungrisch Goldt, Und Reinesche Wein, / Dem bei ich holdt, Und ist men Keinn / K.L.A.D. / D.W.G.V.I.; # / Fever Machen Und nicht brennen, / Lus haben Und nicht können / Drust haben Und nicht Trincken / Ansehen Und nicht Wircken, / Furuber gehen Undecht / ZusPreschen / Macht mir mein Jun / ges... Zebrechen / E. [mmanuel] M. [elthaus] L. [ignicensis] S. [ilesius]”, towarzyszący wpis na sąsiedniej karcie datowany w „Gdańsku 1 IX 1607”.

PAN Biblioteka Kórnicka, BK 1436, przed s. 28 (wg nowej paginacji pustych kart).

Lit.: Gosieniecka 1968, s. 80; Tylicki 2005, s. 53, 80, 198, 200, nr i il. VIII, p 9; Tylicki 2006, s. 65, nr I. 39. (SS)



52 | 53
| 54

52. Isaac van den Block (?), (według drzeworytu mistrza DNF, opartego na kompozycji Antona Möllera Starszego), Gdańskie panny młode (aneks do sztambucha Heinricha Böhma), 1605. Papier, rysunek piórkiem, tusz brązowy i szary, akwarela, gwasz, ok. 20 x 14,5 cm. Nad miniaturą: „Tracht der Dantzeger Braut Zur Trauw gehende”, powyżej i pod miniaturą sentencje: „Weil sie wol fühlen was Ihn gebricht. / Kein Nonnen Fleisch Ihn gewachen nicht. / Nichtt können wie LUCRETIA Feinn. / Sich wegern und So standhafft seinn. / Thun Sie sich Zum Ehestandt begeben. / darinnen Zuführen ein Keüsches leben...; Die Jungfrawschafft Sag ich ohn Spott. / Ist warlich ein köstliches Kleinott. / Unnd wer Kann leben ihn Keuschheit / Thut vnrecht So er sich befrewtt...”; poniżej późniejsze adnotacje: „Stammbuch von 1605, 13 August zu Danzig” (ołówkiem) i „5 / 156 v. Ragotzky” (tuszem).

PAN Biblioteka Kórnicka, BK 1508a, k. nlb.

Lit.: Gosieniecka 1968, s. 121; Gosieniecka 1976, s. 29; Tylicki 2005, s. 56, 137, nr i il. I p 1; Tylicki 2006, s. 63–64, nr I. 37. (SS)

53. Anton Möller Starszy (prawdopodobnie), Pokładziny młodej pary (sztambuch Michaela Heidenreicha), 1606. Papier, rysunek piórkiem, tusz brązowy i szary, akwarela, gwasz, złoto, ok. 15 x 19 cm. Towarzyszący wpis na sąsiedniej karcie datowany w „Gdańsku 24 I 1606”.

PAN Biblioteka Kórnicka, BK 1436, przed s. 30 (wg nowej paginacji pustych kart).

Lit.: Gosieniecka 1968, s. 80; Tylicki 2005, s. 53, 80, 198–199, nr i il. VIII, p 8; Tylicki 2006, s. 64–65, nr I. 38. (SS)

54. Adolf Boy (?), Dwie gdańszczanki (aneks do sztambucha Heinricha Böhma), 1633. Papier, rysunek piórkiem, tusz brązowy i szary, akwarela, gwasz, ok. 20 x 14,5 cm. W prawym górnym rogu dawna numeracja karty: „190”, poniżej wpis dedykacyjny: „Zu stetem gedechtnis / schreib ich diß meinem Viel= / günstigem gutten Freinde / Heinrich Von Behm Anno / 1633 Ady 24 January... / Jn Dantzick. / Hanß Radtman Mp.”; po lewej tą samą ręką sentencja: „Quicquid agis, prudenter age / et Respice Finem. / Daß Hertze Fröhlich / Daß Gemüthe Ehrlich / Die Rede fein Züchtigt / Und Daß die Thaten Auffrichtig / Die Vier Stück gefallen mich”; na prawym marginesie późniejsze adnotacje: „Danzig – 1633. – Hans Redtman”.

PAN Biblioteka Kórnicka, BK 1508a, k. 190r. (wg dawnej paginacji sztambucha).

Lit.: Orańska 1957, s. 248, il. 28; Słownik Artystów Polskich 1971, s. 220; Słownik Biograficzny Pomorza 1992, s. 152; Saur Allgemeines Künstler-Lexikon 1996, s. 447; Tylicki 2003, s. 161, przyp. 42; Tylicki 2005, s. 84, 146, nr i il. III p 1; Tylicki 2006, s. 66–67, nr I. 41. (SS)



55. Nathanael Schröder (?), Przedstawienie alegoryczne na zaślubiny Gottfrieda Reygera z Kathriną Elisabeth Sielmann, 1672. Papier żeberkowy akwaforta, 14,9 x 19,3 cm. Na balustradzie: „v. H. Gottf. Reÿgern und J. Cathar. Elisab. Sielmannin zu hochzeitlichen Ehren”, na stopniu: „Nath. Schröder Eques D. Ma. inv.”; u góry w oknie chronogram: „neCtlt lvsta DeVs strIngltqVe LigaMlna sponsls (=1672)”; na banderoli: „dulce est meminisse peracti”; nad dwoma sercami: „Ignea fax vitae Lucet et: ardet Amor”; na białym prostokącie podłogi, przy książkach: „S”. PAN Biblioteka Gdańska, 5663.

Lit.: Schwarz 1913, s. 155–156, poz. Z I 3215; Zdrenka 1989, s. 96–110, 262; Jackowska 2006, s. 74–75, nr I. 47; Jaśniewicz 2012, s. 16. (SS)



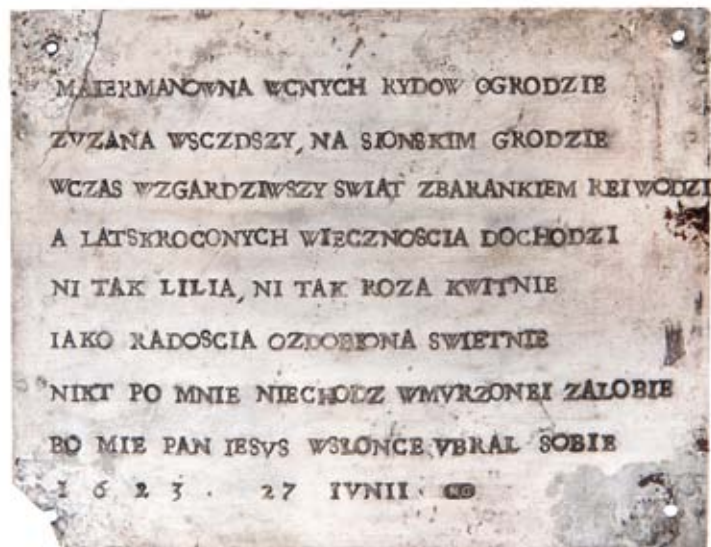
56	57
	58

-
56. Twórca nieznany, Naczynie gliniane – misa dwuucha, Toruń, XVI –XVII. Gлина, toczenie na kole, 11 cm; śr. dna 13 cm; śr. wylewu 23,5 cm; szer. ucha 1,6 x 1 cm.
Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/A/Ś/262, k.599/2018. (LK)
57. Twórca nieznany, Naczynie gliniane – garnek, Toruń, XVI –XVII. Gлина, toczenie na kole, 16,8 cm; śr. 16 cm; śr. dna 8 cm; śr. wylewu 12 cm; szer. ucha 1,6 x 1 cm.
Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/A/Ś/262, k.482/2018. (LK)
58. Twórca nieznany, Naczynie gliniane – garnek, Toruń, XVII-XVIII. Gлина, toczenie na kole, 11,7 cm; śr. 9 cm; śr. dna 6,5 cm; śr. wylewu 9 cm; szer. ucha 1,6 x 1 cm.
Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/A/Ś/262, k.469/2018. (LK)



59		
60	61	62

59. Twórca nieznany, Dwie szklanice (fragmenty), Toruń, 2 poł. XVII - 1 poł. XVIII. Szkło, 10,2 cm; śr. 5,6; śr. dna 8,0 cm; wys. 5,0 cm; śr. 4,1; śr. dna 6,9 cm.
Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/HTAr/823. (LK)
60. Twórca nieznany, Kieliszek na stopce (fragment), Toruń, 2 poł. XVIII. Szkło, 10,7 cm; wys. stopki 6,9 cm, śr. stopki 7,0 cm; szer. kryzy 2,3 cm.
Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/HTAr/781. (LK)
61. Twórca nieznany, Kieliszek na stopce (fragment), Toruń, 2 poł. XVIII. Szkło, 11,5 cm; wys. stopki 6,3 cm, śr. stopki 7,0 cm; śr. kryzy 3,0 cm.
Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/HTAr/779. (LK)
62. Twórca nieznany, Kieliszek na stopce (fragment), Toruń, 2 poł. XVIII. Szkło, 11,8 cm; wys. stopki 7,5 cm, śr. stopki 7,0 cm; śr. kryzy 2,2 cm.
Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/HTAr/780. (LK)



63. Twórca nieznany, Tablica trumienna Anny Maiermanówny, Toruń, 1619. Blacha srebrna, 13,1 (17 z krzyżykiem) x 14,4 x 0,1 cm. Na tabliczce: „S POZANDLIVOSCZIAM WIELGAM/ OCZEKAVAM PRZISCZIA TAMTEGO/ ZBAWICZIELIV MOY/PANIE IESV/ ANNA MAIERMANOWNA SPLODZONA ZACNICH RODZICOW WPO/ ZNANIV IAKUBA MAIERMANA I DOROTI RIDOWNY MALZONKY/ IEGO ROKV ZBAVICZIELIA MDCXVIII MIESIACZA STICZNIA/ 08 DNIA KTORA PAN BOG WMLODOSCZI IEI DO SIEBIE POVOLACZ/ RACZIL WTEMZE ROKV I AVGVSTA SPRZESLADOVANIA NIEMOGAC/ WOICZIZNIE SWEI MIEISCZA DO POGRZEW CZIALKA IEL MIECZ/ TAM STAND SAM PRZENIESIONA I POCHOVANA OPYSZCZIWSY TEN SVIAT BENDACZ NA NIEM MIESIACI XII DNI VII WOKISTVSIIE/ PANV ZBAVICZIELIV SVYM ZASHOWSI TVTA ODPOCZIVA OO

Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/A/Ś/118, k.137/05.

Lit.: Friedelówna 1999, s. 87-96; Grupa 2005, s. 102-104, il. 18-19, 52; Kriegseisen 2018, s. 99, il. 11. (LK)

64. Warsztat złotniczy Nickela Gerlacha, Tablica trumienna Zuzanny Maiermanówny, Toruń, 1623. Blacha srebrna, 7,8 x 10,0 x 0,09 cm. Znak: złotnika – w owalnym polu inicjały „NC”. Na tabliczce: „MAIERMANOWNA WCNYCH RYDOW OGRODZIE/ ZVZANA WSCZCSZY, NA SIONSIM OGRODZIE/ WCZAS WZGARDZIWSZY SWIAT ZBARANKIEM REIWODZI/ A LATSKROCONYCH WIECZNOSCIA DOCHODZI/ NI TAK LILIA, NI TAK ROZA KWITNIE/ IAKO RADOSCIA OZDOBIONA SWIETNIE/ NIKT PO MNIE NIECHODZ WMURZONEI ZALOBIE/ BO MIE PAN IESVS WSLONCE VBRAL SOBIE/ 1623. 27 IVNII”.

Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/A/Ś/118, k.138/05.

Lit.: Friedelówna 1999, s. 87-96; Grupa 2005, s. 102-104, il. 18-19, 52; J. Kriegseisen 2018, s. 99, il. 11. (LK)



65 | 66
67

65. Twórca nieznany, Tablica trumienna Thobiasa Szelinga – kartusz herbowy, Toruń, 1666. Blacha miedziana, posrebrzana, 41 x 47,5 x 0,15 cm. Wokół herbu litery: „TS/SR/MS”.
Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/A/Ś/118, k.135/05.
Lit.: Friedelówna 1999, s. 89, przypis 5. (LK)
66. Twórca nieznany, Tablica trumienna Tobiasza Szelinga, Toruń, 1666. Blacha miedziana, posrebrzana, 34,0 x 32,0 x 0,1 cm. Napisy: „DOM./GENEROSUS THOBAS/SEZELING s.r.m. SEKRETARIUS/QUI/Maiorum suorum exemplo Pietate in/ Deum Fidelitate in regem amore/ proximos in rebus gestis dextera.../Jantoqua Nobilitati suae specimina// Hic/ Cursu Vitae suae ANNO Salutis reparata/ MDCLXVI die XI Iunis/ Aetatis vero suae ANNO LVI/ determinato cura Gnosi/ HIERONIMI SEZELING Zuppary Ilcusien/ Fra sui germani/ DEPOSITUS/ Quiescit”.
Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/A/Ś/118, k.136/05.
Lit.: Friedelówna 1999, s. 89, przypis 5. (LK)
67. Twórca nieznany, Szczyt trumny, Toruń, 1697. Drewno, 19,0 x 33,5 – 22,0 x 2,0 cm. Po środku szczytu trumny data: „1697”.
Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/A/Ś/118, k.111/05. (LK)



68
69

68. Statut cechu garncarzy w Toruniu zatwierdzony przez króla Stefana Batorego zawierający punkt dotyczący dziedziczenia fachu i warsztatu przez kobiety po śmierci męża: „Item wdowy po zeszcii mężów swych, jeśli że rzemiosłu doszcz uczynic mogą, onym to wolno, lecz wszem bradztwu posłużne byđż mają jako i drudzy”, Toruń, 1576.12.13. Papier, rękopis, 65 x 47 x 13,3 cm.

Archiwum Państwowe w Toruniu, sygn.1

Lit.: Tandecki 1986, s. 272-276; Radziński, Tandecki 1999, s. 151. (MS)

69. Statut cechu tokarzy zatwierdzony przez radę miasta Torunia, Toruń, 1594.03.07. Pergamin, rękopis, 23 x 31,5 cm.

Archiwum Państwowe w Toruniu, Cech tokarzy miasta Torunia, sygn. 1. (MS)



70. Skarga 18 toruńskich cechów na Radę do króla z 1667 r., Toruń, 1667. Papier, rękopis, 34 x 44 cm.
Archiwum Państwowe w Toruniu, Cech miasta Torunia-generalia, sygn. 1. (MS)

71. Księga rysunków cechu malarzy i rzeźbiarzy w Toruniu, Toruń, 1635-1855. Papier, rękopis, rysunek węglem, 23,7 x 38 cm.
Archiwum Państwowe w Toruniu, Cech rzeźbiarzy i malarzy miasta Torunia, sygn. 7. (MS)



72
73



72. Georg Guhr (?), Johann Anton Langenhahn Starszy (?), Skrzynka cechu malarzy i rzeźbiarzy w Toruniu, Toruń, 1733. Drewno, obróbka snycerska, złocenie, polichromia, 45 x 55 x 38,5 cm. Na wewnętrznej stronie wieka złożona inskrypcja: „MAHLER UND BILDHAUER ZU / DER ZEIT GEWESEN / PICTORES SCULPTORES / D ORTMANN ELTER GEORG. GUHR. ELT. / C. C. MARQUART I. A. LANGEN / HAN / C. E. ULRICH / I. G. HEYDELM / 1733. Die. 5. IANUARI.”.

Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/S/4927.

Lit.: Herbst 1933 il. 19; Heuer 1933, s. 11, 14; Blimer-Mackiewicz 2004, s. 47; Birecki 2006, s. 109, 110, il. 8; Mosingiewicz, Okoń 2010, s. 39-43; Wardzyńska 2010, s. 317; Łyczak 2018, s. 21 i il. 7 na s. 128. (MK)

73. Warsztat toruński, Skrzynka cechu rzeźników w Toruniu, Toruń, ok. 1750. Drewno dębowe, brzożowe, czarnego dębu, stop metali, intarsja, fornirowanie, rycie, barwienie drewna, wycinanie, kucie, odlew, 53 x 31,5 x 31 cm. Na ścianie przedniej inicjały nad ramką z herbem rzeźnic- kim: „AS”, „MS”, „CH”; ścianka tylna – „JHH”, „VJM”, „MST”.

Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/S/4797.

Lit.: Mellin 1959, s. 52; Kluczajd 2006a, s. 322, nr IV.48 i il. (MK)



74. Christoph Samphet (?), Konew cechu kowali w Toruniu, Toruń, 1644. Cyna, stop miedzi, odlewane, lutowane, cyzelowane, rytowane, 61 x 35,5 x 44 cm, śr. 26 cm. Na brzuścu: „DER. HVF - VND - WAFFEN - SCHMIEDE/ GESELLE NITORRENIRE-KANNE/ BEISITZER/ MERTEN. LANGE/ CRISTOF. LEMAN”, pod nim data „1644”. Cecha konwiskarska umieszczona na uchwycie. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/S/1089.

Lit.: Myślińska 1967, s. 83, il. 23; *Historia Torunia* 1994, il. 33; Kluczważd 2006a, s. 396–397, nr VIII. 23, il.; Kluczważd 2006, s. 178–179. (MK)



75. Christoph Bauer, Konew cechu siodlarzy w Toruniu, Toruń, 1753. Cyna odlewana, grawerowana, wys. 27,5 cm. Na brzuścu: „J.C.MEJSNER VON KÖNIGSBERG/ C.E.HAASE VON BERLIN/I. SCHWULL VON TIELSE/ J.R.WESP VON KÖNIGSBERG/ C.GEDEICKE VON BERLIN/ J.G.THIEME VON PERLEBERG/ B.DIETZ VON LEIPZIG/ G.B.PATZKE VON BRESLAU/ J.GLEVENHAGEN VON DANTZIG/ N.C.SCHAVGAART VON KOPPENHAGEN/ C.F.HOFFMANN VON DRESDEN/ E.FURCK VON THOREN”. Na pokrywie wyryte godło cechu – siodło, niżej data 1753 i napis: VIVAT ES LEBEN DIE SATTLER.”. Cecha konwisarska umieszczona wewnątrz pokrywy.

Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/S/1047.

Lit.: Myślińska 1963, s. 207. (MK)



76 | 77

76. Jacob Kewert, Kufel cechu rzeźników, Toruń, 1746. Cyna odlewana, rytowana, 17,5 x 13,6 cm. Na brzuścu: „CRISTIAN BETEKE” i data „1746”. Cecha konwisarska umieszczona wewnątrz pokrywy.

Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/S/1059.

Lit.: Myślińska 1963, s. 209. (MK)

77. George Koch, Puchar bractwa czeladzi cechu powroźników w Toruniu, Toruń, 1690. Cyna, stop miedzi, odlewane, wyoblane, rytowane, lutowane, cyzelowane, 51,5 x 15,4 cm. Na brzuścu wokół masek: „CART HEINRICH DEWERDIG VON DER LIGNITZ AUS/ SCHESIGEN/ CHRISTIAN BEICHE VON. KOLPUS AUS. DER. NIEDER LAVSNITZ/ CHRISTIAN. SIGMUND. HALLMAN VON. GOLD BERCK: AVS SCHLESIGEN/ JOHANN. LEHMANN. VON. MILCZ. AVS. SCHLESIGEN/”; na pokrywie: DER SELFE EN-SIEDER.VND. LICHTZIEGER/ WILLKOMMEN GESTIFFTET/ EHREN GEDACHNVS/ NACH DER GNADEN REICHEN GE-BVRTZ VNSERS: HERREN. VND HEYLANDES. JM JAHR./ JESU. CHRISTI. ANNO 1690 DEN. 12. MARTZI. ALS STIFFTER.” Cecha konwisarska umieszczona na pokrywie.

Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/S/1009.

Lit.: Myślińska 1963, s. 204; Kluczajd 2006, s. 178, il. 2. (MK)





78. Johann Gottlieb Hollinger, Kufel bractwa czeladzi bednarskiej, Toruń, 1835. Cyna odlewana, grawerowana, 24,5 x 13,2 cm. Na brzuścu: „ALS ALTGESEL E WITTKOWSKY AUS GRAUDENS / COMPAN G.H.KUEHN AUS HAMBURG / ALS BEISITZMEISTER A.GESCKE i data 1835”. Cecha konwisarska umieszczona wewnątrz pokrywy.

Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/S/1067.

Lit.: Myślińska 1963, s. 211; *Thorn 1793–1920...1999*, s. 95, nr 676; *Toruń 1793–1920...2000*, s. 88, nr 713. (MK)

79. Jacob Kewert, Kufel cechowy, Toruń, 1739. Cyna, stop miedzi, odlewane, lutowane, rytowane, wyoblane, 18,3 x 8,6 cm. Na brzuścu: „CHRISTIAN. FRIEDRICH. KOPKE/ VON. POSEN. ALHIR. EINER. LÖBLICHEN/ BRUDERSCHAFT. GEGEBEN/ ZUM. ANDENCKEN/ ANNO. 1739. DEN. 25. OCTOBER”. Cecha konwisarska umieszczona wewnątrz pokrywy.

Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/S/1058.

Lit.: Myślińska 1963, s. 209; *Kluczajd 2006*, s. 179–180, il. 5; *Perły z lamusa 2009*, s. 76, il. na s. 79. (MK)



80. Johann II von Hausen, Kubek cechu rzeźników w Toruniu, Toruń, 1718. Srebro odlewane, cyzelowane, grawerowane, fakturowane, złoczone, 23 cm, śr. stopy 11 cm, szer. 13,5 cm, waga 620 g. Na brzuścu, we wstęgach nad medalionami: „Hans: Stein: Altgesel”, „Johann: Heinrich: Rosenberger: Beisitzer: bei der Altstadtchen: Bruderschaft: der Fleischhauer”, „Samel: Ditrich: Altgesel”, w medalionie z aniołem: „Anno 1718”. Znaki: cecha miejska – „T”, złotnika – w trójlściu inicjały „IVH”.

Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/S/1940.

Lit.: Semrau 1917, s. 84; Lankau, Pajzderski, 1924, s. 78; Herbst 1933, il. 29; Myślińska 1967, s. 22, il. 8; Chrzanowski, Kornecki 1988, s. 79, 121. (MK)

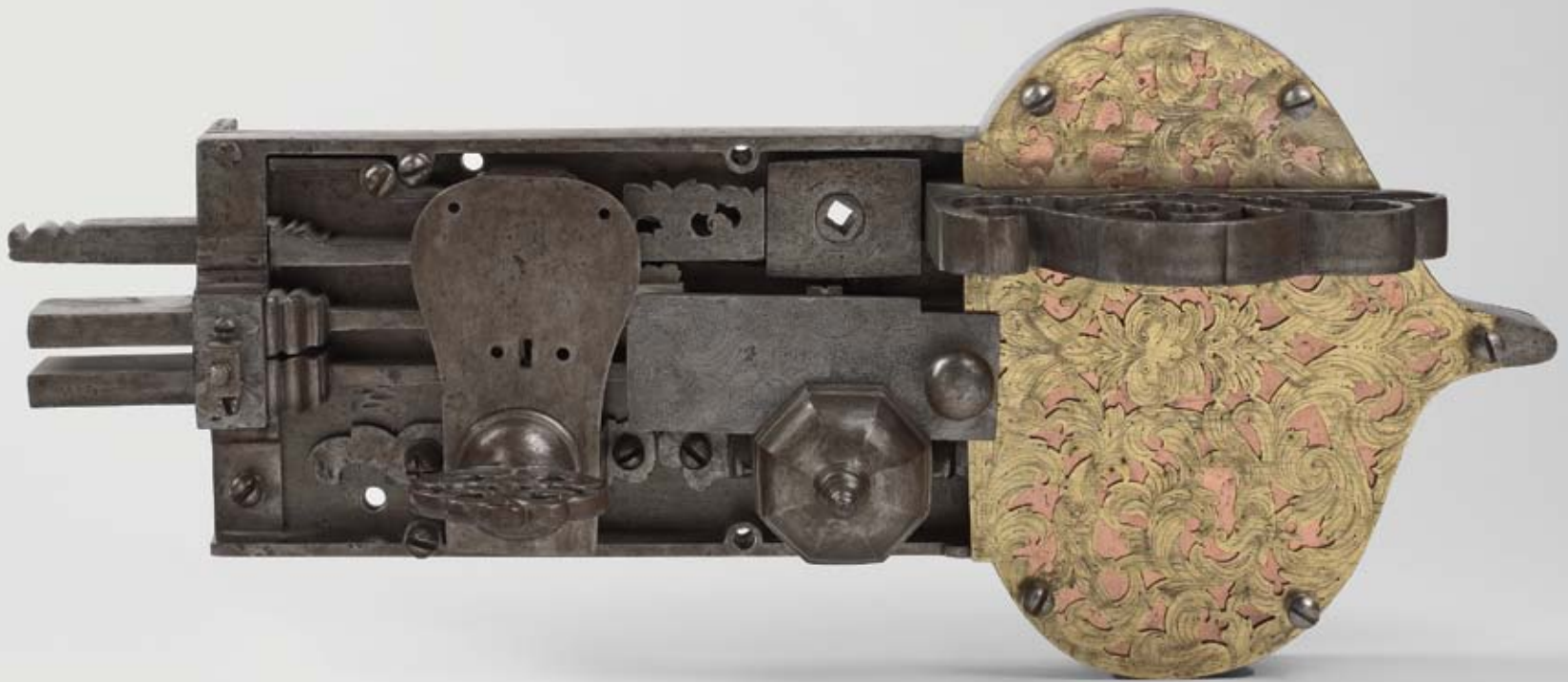
81. Johann II von Hausen, Kubek cechu rzeźników w Toruniu, Toruń, 1718. Srebro odlewane, cyzelowane, grawerowane, fakturowane, złoczone, 23 cm, śr. stopy 11 cm, szer. 13 cm, waga 600 g. Na brzuścu, we wstęgach nad medalionami: „George. Posenan Altgesel:”, „Peter Rescher: Altgesel:”, „Johann: Friedrich: Klache: Beisitzer: bei der: Altstadtichen: Bruderschaft: der Fleischhauer:”, w medalionie z aniołem: „ANNO 1718”. Znaki: cecha miejska – „T”, złotnika – w trójlściu inicjały „IVH”.

Muzem Okręgowe w Toruniu, MT/S/1941.

Lit.: Semrau 1917, s. 84; Lankau, Pajzderski, 1924, s. 78; Herbst 1933, il. 29; Myślińska 1967, s. 22; Chrzanowski, Kornecki 1988, s. 79, 121; Kluczajd 2006a, s. 206, kat. III.44. (MK)



-
82. Jean Mazarguil, Zawieszka cechu rzeźników, Toruń, 1768. Srebro trybowane, cyzelowane, 16,7 x 13 cm. W centralnym polu zawieszki: „Johann Georg Janusch/ Ano 1768/ d. 22 Febr.” Znaki: cecha miejska – Brama, złotnika – w owalu inicjały „IM” oraz starszego cechu „M”. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/S/1947.
Lit.: Myślińska 1967, s. 28, il. 14; Chrzanowski, Kornecki 1988, s. 125. (MK)
83. Twórca nieznany, Wywieszka cechowa (kiełzno), Toruń, XVIII. Żelazo odlewane, 30 x 19 cm. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/S/1769. (MK)



84. Warsztat toruński, Zamek drzwiowy, Toruń, XVII. Stopy metali, kutych, lutowanych, grawerowanych, toczonych, szlifowanych, polerowanych, rytowanych, wycinanych, 59 x 25 x 21,5 cm.

Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/S/1602.

Lit.: Herbst 1933, il. 38; Kluczwaład 2006a, s. 532, nr IX.32. (MK)



86



87



88



89



90



91



92



93



94



86. Trojak koronny, Stefan Batory, Olkusz, 1582. Srebro, bicie, śr. 20,4 mm, 2,34 g. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/1968/2. | Lit.: Gumowski 1914, 798. (RŻ)
87. Grosz gdański, Stefan Batory, Gdańsk, 1579. Srebro, bicie, śr. 23,4 mm, 2,04 g. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/2013/3. | Lit.: Gumowski 1914, 883. (RŻ)
88. Denar gdański, Stefan Batory, Gdańsk, 1585. Srebro, bicie, śr. 12,2 mm, 0,30 g. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/2001/2. | Lit.: Gumowski 1914, 880. (RŻ)
89. Trojak ryski, Stefan Batory, Ryga, 1583. Srebro, bicie, śr. 20,5 mm, 2,41 g. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/2029. | Lit.: Gumowski 1914, 908. (RŻ)
90. Grosz ryski, Stefan Batory, Polska, 1583. Srebro, bicie, śr. 22,9 mm, 2,27 g. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/2276. | Lit.: Gumowski 1914, 904. (RŻ)
91. Trojak koronny, Zygmunt III, Malbork, 1593. Srebro, bicie, śr. 20,6 mm, 2,27 g. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/2276. | Lit.: Gumowski 1914, 1113. (RŻ)
92. Szóstak koronny, Zygmunt III, Polska, 1596. Srebro, bicie, śr. 28,0 mm, 4,50 g. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/2401/4. | Lit.: Gumowski 1914, 1248. (RŻ)
93. Ort gdański, Zygmunt III, Gdańsk, 1618. Srebro, bicie, śr. 28,6 mm, 6,65 g. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/2548/1. | Lit.: Gumowski 1914, 1451. (RŻ)
94. Trojak ryski, Zygmunt III, Ryga, 1589. Srebro, bicie, śr. 22,1 mm, 2,11 g. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/2607/1. | Lit.: Gumowski 1914, 1504. (RŻ)



-
95. Grosz koronny, Zygmunt III, Polska, 1608. Srebro, bicie, śr. 20,9 mm, 1,33 g. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/2143/2. | Lit.: Gumowski 1914, 1050. (RŻ)
96. Ort koronny, Jan Kazimierz, Poznań, 1659. Srebro, bicie, śr. 30,2 mm, 5,90 g. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/2831. | Lit.: Gumowski 1914, 1745. (RŻ)
97. Ort toruński, Jan Kazimierz, Toruń, 1655. Srebro, bicie, śr. 29,6 mm, 5,50 g. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/2946/2. | Lit.: Gumowski 1914, 1919. (RŻ)
98. Szeląg toruński, Jan Kazimierz, Toruń, 1668. Srebro, bicie, śr. 15,0 mm, 0,49 g. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/2940. | Lit.: Gumowski 1914, 1913. (RŻ)
99. Szóstak koronny, Jan Kazimierz, Kraków, 1661. Srebro, bicie, śr. 24,3 mm, 3,21 g. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/2742. | Lit.: Gumowski 1914, 1687. (RŻ)
100. Złotówka koronna, Jan Kazimierz, Polska, 1664. Srebro, bicie, śr. 30,8 mm, 6,84 g. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/2859. | Lit.: Gumowski 1914, 1758. (RŻ)
101. Trojak gdański, Zygmunt I, Gdańsk, 1536. Srebro, bicie, śr. 20,3 mm, 2,45 g. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/1799. | Lit.: Gumowski 1914, 653. (RŻ)
102. Grosz pruski, Zygmunt I, Prusy Królewskie, 1534. Srebro, bicie, śr. 23,7 mm, 1,77 g. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/1702/4. | Lit.: Gumowski 1914, 613. (RŻ)
103. Grosz gdański, Zygmunt I, Gdańsk, 1538. Srebro, bicie, śr. 22,3 mm, 1,98 g. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/1791/1. | Lit.: Gumowski 1914, 648. (RŻ)



104



105



106



107



108



109



110



111



112

-
104. Szeląg elbląski, Zygmunt I, Elbląg, 1532. Srebro, bicie, śr. 19,2 mm, 1,23 g. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/1722/1. | Lit.: Gumowski 1914, 663. (RŻ)
105. Szeląg gdański, Zygmunt I, Gdańsk, 1538. Srebro, bicie, śr. 19,6 mm, 1,00 g. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/1764. | Lit.: Gumowski 1914, 634. (RŻ)
106. Ort koronny, Jan III Sobieski, Polska, 1677. Srebro, bicie, śr. 28,7 mm, 6,26 g. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/3033/1. | Lit.: Gumowski 1914, 1993. (RŻ)
107. Szóstak koronny, Jan III Sobieski, Polska, 1683. Srebro, bicie, śr. 24,6 mm, 3,38 g. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/3019/1. | Lit.: Gumowski 1914, 1881. (RŻ)
108. Szeląg toruński, August III, Toruń, 1760. Srebro, bicie, śr. 16,4 mm, 0,70 g. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/3146/1. | Lit.: Gumowski 1914, 2136. (RŻ)
109. Trojak toruński, August III, Toruń, 1763. Srebro, bicie, śr. 20,0 mm, 1,20 g. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/3159/3. | Lit.: Gumowski 1914, 2138. (RŻ)
110. Szóstak koronny, August III, Polska, 1756. Srebro, bicie, śr. 24,1 mm, 3,36 g. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/3105/2. | Lit.: Gumowski 1914, 2067. (RŻ)
111. Ort koronny, August III, Polska, 1755. Srebro, bicie, śr. 27,7 mm, 5,70 g. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/3131/2. | Lit.: Gumowski 1914, 2075. (RŻ)
112. 2 złote koronne, August III, Polska, 1753. Srebro, bicie, śr. 29,3 mm, 7,79 g. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/3138. | Lit.: Gumowski 1914, 2078. (RŻ)



113



114



115



116



117

-
113. Ort koronny, Jan Kazimierz, Poznań, 1663. Srebro, bicie, śr. 29,2 mm, 5,93 g. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/2841. | Lit.: Gumowski 1914, 1748. (RŻ)
114. Szeląg gdański, Jan Kazimierz, Gdańsk, 1658. Srebro, bicie, śr. 15,9 mm, 0,60 g. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/2909/1. | Lit.: Gumowski 1914, 1881. (RŻ)
115. Szeląg litewski, Jan Kazimierz, Polska, 1652. Srebro, bicie, śr. 15,9 mm, 0,66 g. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/2872. | Lit.: Gumowski 1914, 1846. (RŻ)
116. Szóstak litewski, Jan Kazimierz, Polska, 1665. Srebro, bicie, śr. 25,9 mm, 3,28 g. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/2906/1. | Lit.: Gumowski 1914, 1869. (RŻ)
117. Ort toruński, Jan Kazimierz, Toruń, 1659. Srebro, bicie, śr. 30,3 mm, 6,46 g. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/2951/1. | Lit.: Gumowski 1914, 1920. (RŻ)



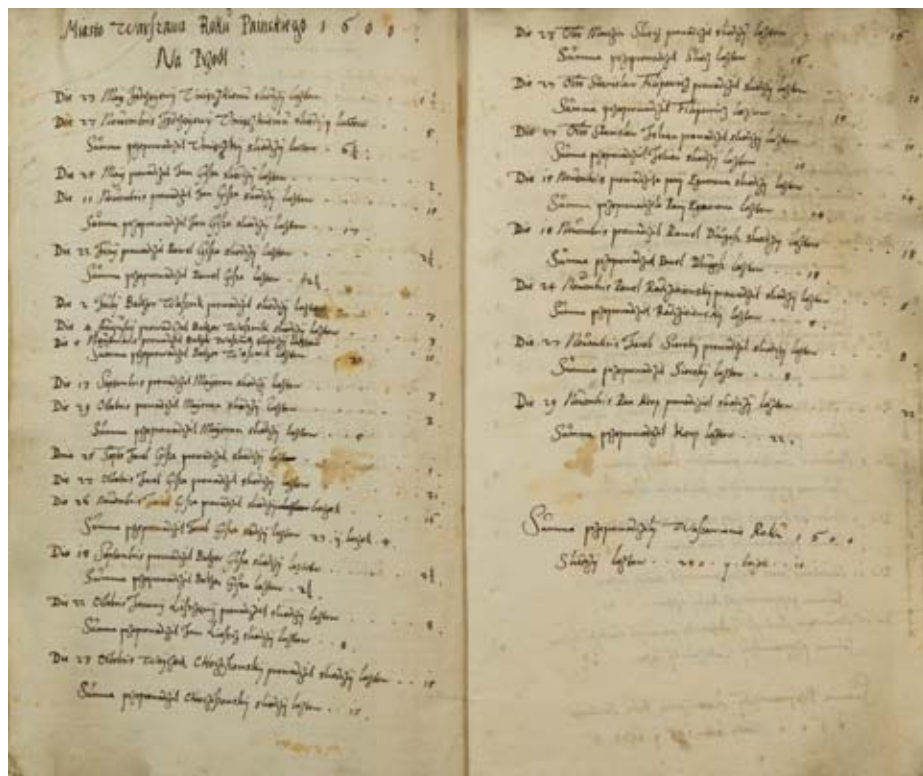
118. Twórca nieznany, *Zboże płaci, zboże nie płaci*, Toruń (?), XVII/XVIII. Deska, olej, 37 x 63 cm. Na środku u góry na białej banderoli: „Zboże płaci”; na odwrocie: „Zboże nie płaci”.

Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/M/92/SN.

Lit.: Remer 1962, s. 125 (wyd. II, Toruń 1965, s. 134; wyd. III Toruń 1970, s. 163); Załęska 1962, s. 32, 33, il. 18, 19; *Polaków portret* 1983, s. 37, il. 84, 85. (AK-G)



-
119. Twórca nieznany, Tłok do oznaczania sukna z herbem Torunia, Toruń, ok. 1608. Żelazo kute, grawerowane, 21 cm, śr. 5 cm. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/HT/64. (AM)
120. Twórca nieznany, Matryca z herbem Torunia do pieczęci suchych (tłok do oznaczania sukna z herbem Torunia), Toruń, 1729. Żelazo kute, grawerowane, 17,2 x 6,1 cm. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/HT/66. (AM)
121. Andreas Kugelhan (Kickelhan), Korzec chełmiński – wzorzec, 1585, Toruń. Brąz odlewany, cyzelowany, 27 x 65,5, szer. z uchami 75 cm. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/S/1551.
- Lit.: Uebrick 1903, s. 49–50; Semrau 1917, s. 10; Myślińska 1973, s. 126, nr 69, il. 23; Grzelak 1992, il. na s. 15; *Historia Torunia* 1994, il. 27; *Transit Brugge* 1997, s. 309; Kluczajd 2006a, s. 549–550, nr X.11; Kluczajd 2011, s. 101, nr II.5.2. (MK)



122
123



122. Rejestry przewozu śledzi i soli Wisłą przez kupców z Kazimierza, Warszawy, Łowicza, Płocka, Włocławka, Brześcia, Nowego Miasta, Brodnicy i Golubia, Toruń, 1599-1601. Papier, rękopis, 21,5 x 33,7 cm.
Archiwum Państwowe w Toruniu, Akta miasta Torunia, Katalog II, sygn. XIV-23, s. 20-21. (MS)
123. Warsztat toruński, Skrzynka cechu szyprów w Toruniu, Toruń, 1670. Drewno dębowe, brzoźowe, czarnego dębu, orzechowe, stal, stop metali, intarsja, rycie, fornirowanie, odlew, kucie, wycinanie, 64,5 x 42 x 34 cm.
Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/S/4794.
Lit.: Mellin 1956, s. 50; Kluczwajd 2006a, s. 298, nr IV.21. (MK)



II

PRZEMIANY DUCHOWE



1 | 2



1. Warsztat pod wpływem południowoniemieckim, Archanioł Gabriel z grupy Zwiastowania lub Anioł uczący małego Chrystusa chodzić (?), Toruń, ok. 1490. Drewno rzeźbione, polichromowane, złoczone, ok. 96 x 38 x 24 cm.
Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/Ad/229/Rz/SN, depozyt parafii pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu.
Lit.: Kruszelnicka 1993, s. 46, nr 24, il. 24; Domasłowski 2003, s. 153–154; Błażejewska, Pilecka 2009, s. 170, il. 150 na s. 174, Wosiński 2021, s. 15. (MK)
2. Warsztat toruński, krąg oddziaływania Warsztatu św. Wolfganga, Chrystus Zmartwychwstały, Toruń, 1497. Drewno rzeźbione, polichromowane, ok. 148 x 56 x 35 cm.
Kościół pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu.
Lit.: Chmarzyński 1933, s. XVI, nr 55; Kruszelnicka 1993, s. 46–47, nr 26, il. 26; Pilecka 2002, s. 31; Domasłowski 2003, s. 147, s. nlb. (il. 75); Błażejewska, Pilecka 2009, s. 169, il. 149a na s. 171. (MK)



3 | 4



3. Warsztat św. Wolfganga, Madonna z Dzieciątkiem na półksiężycu w typie *Regina Coeli*, Toruń, ok. 1500. Drewno rzeźbione, polichromowane, ok. 175 x 56 x 31 cm.

Kościół pw. św. Jakuba Apostoła w Toruniu, dawniej kościół dominikański pw. św. Mikołaja w Toruniu.

Lit.: Kruszelnicka 1971, s. 87–91; Kruszelnicka 1973, s. 68–70, nr 2, ryc. 2; Kruszelnicka 1993, s. 47, nr 27, il. 27; Zielińska-Melkowska 1995, s. 242–251; Zielińska-Melkowska 2001, s. 86–87; Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2013, s. 113–114; Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2015, s. 167–194; Mysza 2015, s. 287; Błażejewska 2017, s. 145, il. 4 na s. 146; Pacan 2017, s. 171. (MK)

4. Warsztat południowoniemiecki, Chrystus Umęczony, Toruń, ok. 1500. Drewno rzeźbione, polichromowane, 120 x 40 x 25 cm.

Kościół pw. św. Jana Chrzcziciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu, w tzw. kaplicy kopernikańskiej.

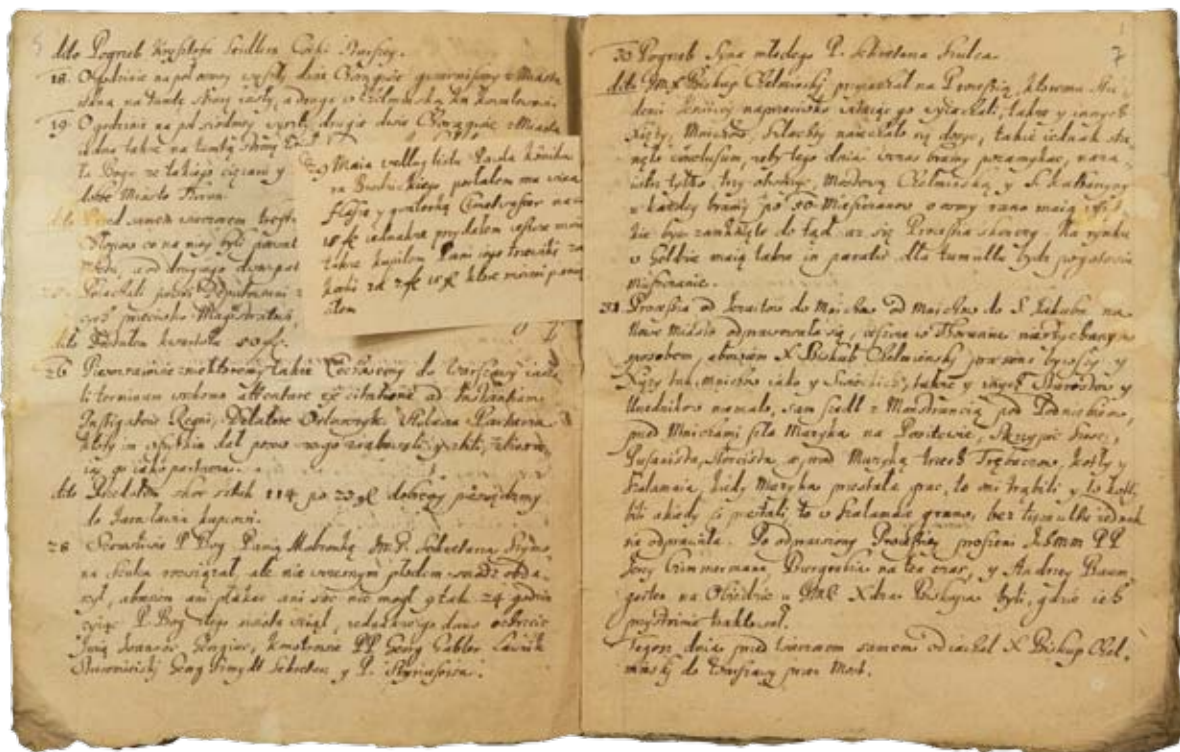
Lit.: Heuer 1916, s. 106; Dettloff 1932, s. 560 n., ryc. 721; Chmarzyński 1933, s. XVI, nr 55; Chmarzyński 1933a, s. 506; Dobrowolski 1935, s. 215; Walicki 1935, s. 28, nr 78, tabl. XXXVI; Mańkowski 1946, s. 259; Zalska 1966, s. 74; Kruszelnicka 1967, s. 137; Kruszelnicka 1973, s. 36, 38; Kruszelnicka 1973, s. 90–92, nr 18, ryc. 22; Kruszelnicka 1993, s. 46, nr 25, il. 25; Woźniak 1999, s. 402–403; Pilecka 2002, s. 172; Domastowski 2003, s. 149–150, s. nlb. (il. 77); Pilecka 2005, s. 65; Woźniński 2005, s. 206, 220–221; Błażejewska, Pilecka 2009, s. 169; Woźniński 2009, s. 22; Raczkowski, Jakubek-Raczkowska 2013, s. 112; Woźniński 2019, s. 10–11; Kurkowski 2020, s. 259–293. (MK)



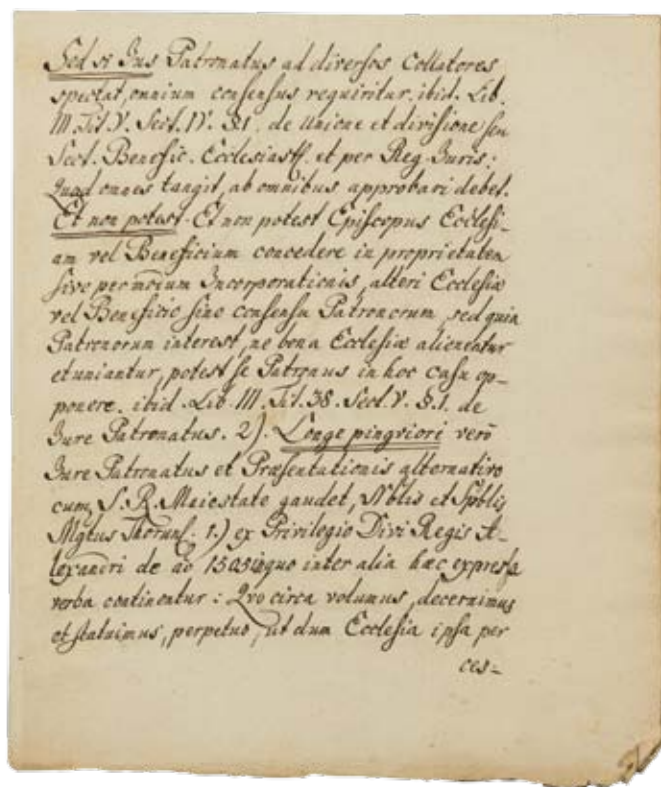
5
6



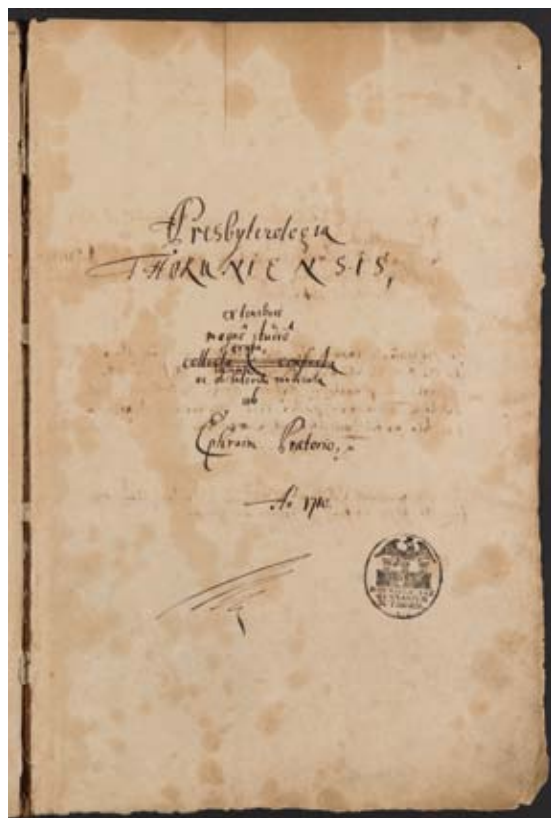
5. Przywilej króla Zygmunta Augusta zezwalający radzie i mieszczanom toruńskim na głoszenie Słowa Bożego przez kaznodziejów luteran-
skich oraz przyjmowanie Komunii św. pod dwiema postaciami, Piotrków, 1558.12.22. Pergamin, rękopis, 31,7 x 20 cm.
Archiwum Państwowe w Toruniu, Akta miasta Torunia, Katalog I, sygn. 3008.
Lit.: Radziński, Tandecki 1999, nr 282, s. 143. (MS)
6. Wydane przez biskupa chełmińskiego Piotra Tylickiego potwierdzenie umowy z 21 czerwca 1596 roku zawartej między radą miasta Torunia
a Andrzejem Markowskim, plebanem toruńskim, w sprawie zarządu kościołem parafialnym św. Jana w Toruniu, Toruń, 1596.06.24. Pergamin,
rękopis, 81 x 43 cm.
Archiwum Państwowe w Toruniu, Akta miasta Torunia, Katalog I, sygn. 3036. (MS)



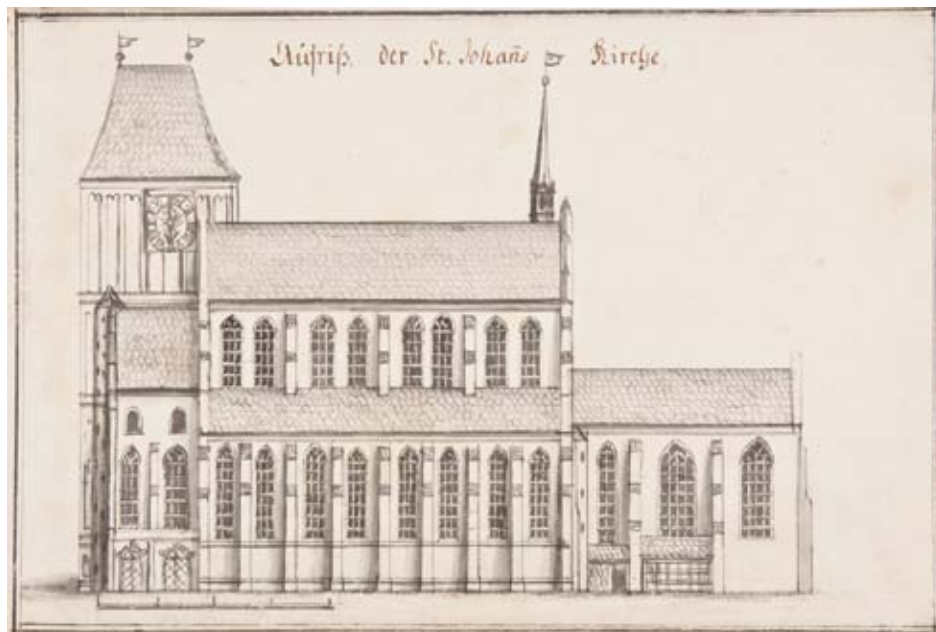
7
8



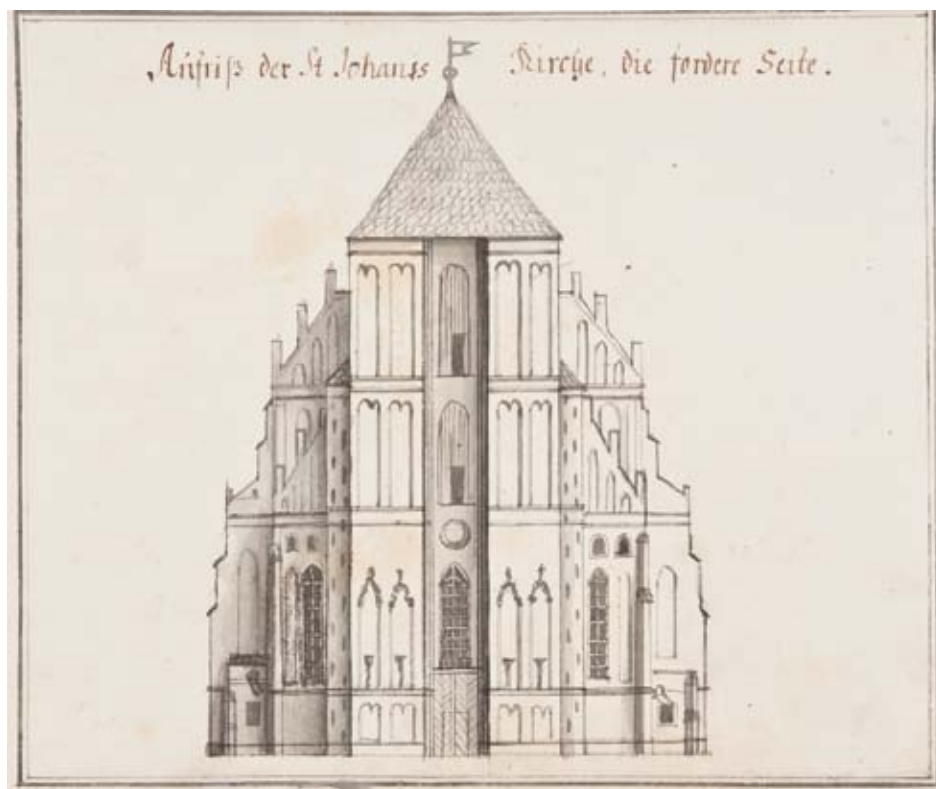
7. Fragment dziennika kupca polskiego opisujący stosunki wyznaniowe w Toruniu, m.in. wizytę biskupa chełmińskiego w mieście, Toruń, XVIII. Papier, rękopis, 17 x 21 cm.
Archiwum Państwowe w Toruniu, Akta miasta Torunia, akta luźne, sygn. 9515, s. 4-7. (MS)
8. Dokument przedstawiający argumenty przeciw przejściu kościoła św. Jana przez jezuitów spisane przez toruńską radę miejską, Toruń, 1619. Papier, rękopis, 17,5 x 20,5 cm.
Archiwum Państwowe w Toruniu, Akta miasta Torunia, Katalog II, sygn. X-9b. (MS)



9. Jan Kalckstein, Postilla: to iest, Kazania albo wykłady Świętych Ewangelij, które przez wszystkie Rok w Niedziele y przedniejsze Święta w Kościele Chrześcijańskim czytany bywają, Toruń, 1594. Papier, druk, 30 x 20 x 7 cm.
Książnica Kopernikańska w Toruniu, 6486.
Lit.: *Reformacja w Toruniu* 2017, s. 175. (AW)
10. Petrus Artomius, Cantional to iest Pieśni krześciane, Toruń, 1601. Papier, druk, 17 x 11 x 6,5 cm.
Książnica Kopernikańska w Toruniu, 110506, pochodzi z Gimnazjum Akademickiego, K.8°89.
Lit.: *Reformacja w Toruniu* 2017, s. 182. (AW)
11. Ephraim Praetorius, Presbyterologia Thorunensis, Toruń, 1710. Papier, rękopis, 34 x 22 x 2 cm.
Książnica Kopernikańska w Toruniu, Rps 129, pochodzi z Gimnazjum Akademickiego, K.fol.25.
Lit.: *Reformacja w Toruniu* 2017, s. 205-206. (AW)



12
—
13



12. Twórca nieznany, wg Georga Friedricha Steinera, Album rysunków architektonicznych Torunia: Kościół św. Jana – widok od południa, Toruń, 1756. Papier czerpany, rysunek tuszem, 21,4 x 32,1 cm. U góry strony: „Aufris der St. Johans Kirche” oraz dawna paginacja: „22”.
Muzeum Okręgowe w Toruniu MT/HT/I/185/27.
Lit.: Makowiecka 1963, s. 230–231, 254 i il. 21 na s. 232; Colloquium 1995, nr 72; Album Steinera 1998, s. 172, 247. (AM)
13. Twórca nieznany, wg Georga Friedricha Steinera, Album rysunków architektonicznych Torunia: Kościół św. Jana – elewacja zachodnia, Toruń, 1756. Papier czerpany, rysunek tuszem, 21,7 x 25,7 cm. U góry strony rozdzielone przez chorągiewkę wieży: „Aufris der St. Johans Kirche, die fondere Seite” oraz dawna paginacja: „21”.
Muzeum Okręgowe w Toruniu MT/HT/I/185/26.
Lit.: Makowiecka 1963, s. 230, 254 i il. 19 na s. 229; Album Steinera 1998, s. 171, 247. (AM)



14. Twórca nieznany, Epitafium Anny Pirnesius, Toruń, po 1576. Deska, olej, 68 x 52 cm. W polu nad obrazem: „ANNE • FILIOLÆ • DILECTÆ QVADRIMÆ MEICHOR: PIR / NESI, MED, DOCTOR. HANC LICET. PARVAM DOCTA. / TAMEN MANV PICTAM TABELLAM. P. P. OBIIT ANNO / SALVTIS. MDLXXVI. DIE XII. IVNII.”; pod obrazem ukazującym św. Hieronima, w płycinie: „CRAMVIM. ADVIATOREM / TVQVOD ES, IPSE • FVIMODO: QVOD. SV TV IPSE FV TV / AST NVNC PVLVIS INERS TVC • HOMO • VIWS • ERAM. / EXTREMIQVARE • SEMPER • MEMOR • ESTO DIE[F]I / CVM • DEVS VT MORTIS MEMOR IPSE VELIT, / NEQVIS [ELI]M A[NTE] MORI • DIDICT QVAM SIT MORIEN- DVA / HVIC MAET TRISTIS MORS ET AM[F]R NIMIS. / MEDITATIO MOR[is] SVMA EST PHILOSOP[ia].”

Kościół pw. św. Jana Chrzcziciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu.

Lit.: Zernecke 1727, s. 153; Wernicke 1836, s. 108; Wernicke 1850, s. 31; Held 1931, s. 139; Dettloff 1933, s. 59–61; Flik 1952, s. 124, 125–126; Gąsiorowska 1955, s. 47n; Flik 1982, s. 99, 103; Flik 1994, s. 3–32; Domasłowski 2003, s. 163–165, s. 166, s. nlb. (il. 84); Kluczwajd, Tylicki 2009, s. 219, il. 185 na s. 220. (SS)



15. Warsztat toruński, Epitafium Christophora Florianiana, Toruń, po 1578. Drewno rzeźbione, polichromowane, 178 x 115 x 17 cm. W polu nad obrazem, dwie kolumny tekstu – oddzielone od siebie pionową, czerwoną linią, wraz z podpisem umieszczonym pośrodku – w lewej części pola: „FLORIANVS MEMBRA MEA HAC SVBVRNA / CONDIDI CÆLI SVPERA SEDÆDE / MENS COLIT VERA PIETATE SVMIVM / CASTA TONANTEM. / QVINVTITORES HELICONIS ALMOS / ARTIBVS SACRISDOCVI FIDELIS, / VT FORENT NOSTRÆ PATRIÆ SALVTIS / MAGNA COLUMNA”, w prawej części pola: „ANTE FORMIDO TRVCVLENTA PARCÆ, / TEMPVS ABRVPIT FERA STAMINA ÆVI, / CARPEREM VT VITÆ RADIANTE CÆLO / SECVLO LONGA. / SIC LVCRVM LETHO PETITVR PROFESSIS / CHRISTE, TE VERA PIETATE VITÆ, / STAT QVIBVS SPES INMERITIS SALVTIS / FIXA PERENNIS”; podpis po środku: „AVTOR SIBI IPSI”; pod obrazem: „EPITAPHIVM DOCTI ET HONESTI VIRI .D. CHRISOPHORI / FLORIANI. CIVIS FRAVSTAD. QVI EX INSUPERATO LAPSV / HIC OBIIT 9 IANVAR. ANNO 1587. ÆTATIS SVÆ 32. / CVIVS MEMORIA SIT IN BENEDICTIONE”.

Kościół pw. św. Jana Ewangelisty i św. Jana Chrzciciela w Toruniu.

Lit.: Chmarzyński 1933a, s. 57, 67; Heuer 1935, s. 57; Łoziński 1992, s. 478; Domaśkowski 2003, s. 171, s. nlb. (il. 86); Birecki 2007, s. 103, 282, 343–345, 372, 384, 434; Kluczwajd, Tylicki 2009, s. 207, 219, 221; Chmarzyński 2014, s. 110; Łyczak 2018, s. 14. (AK)



16. Twórca nieznany, Ołtarz Zaśnięcia Marii, Toruń, ok. 1620. Drewno polichromowane i złotone, 210 x 200 x 40 cm.
 Kościół pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty, kaplica pw. Zaśnięcia Najświętszej Marii Panny, dawniej w nawie głównej przy pierwszym od zachodu filarze po stronie północnej.
- Lit.: Chmarzyński 1933a, s. 530; Dorawa 1972, s. 414; *Diecezja toruńska* 1995, s. 102; Woźniak 2002, s. 291; Domasłowski 2003, s. 176, 177, il. 78, 91; Sulewska 2004, s. 115, 250, 251, il. 119; Kluczwajd, Tylicki 2009, s. 210, il. 180 na s. 215; Kofel 2020, s. 195, 196, 199–201, il. 2, 4, 5, 9, 10, 12. (EZ-G)



17. Twórca nieznany, Epitafium Sebastiana Trosta, Toruń, po 1578. Oprawa – drewno polichromowane i złocone, obrazy – deska, olej, ok. 320 x 200 x 30 cm. Na fryzie belkowania: „IN CRUCE PENDENTEM RIGIDA ME CARE VIATOR: TAMEN HVNC CHR(ISTV)M CELO QVEM DESIGNAT IMAGO / ASPICE NAM PROPTERTE MALA TANTA FERO: REBVS IN ADVERSIS IN TVA VOTA VOCES”, w polu tablicy inskrypcyjnej: „ORNATAM ARTIFICI MANV ET POLITAM / NE MIRERE VIDENS VIATOR VRNAM, / HAEC SERVAT VETERI SEBASTIANVM / NATVM STEMMATE TROSTIVM SEQVESTRO / COMMISSVM, PATRIA TORVNIENSEM, / QVI DIGNVS PATRIA, DIGNVS PARENTE, / DIGNVS NOMINIS INDITI DECORE, / SEPTEN CLIMATA CVM VIDERET ORTVS, / SI TOT SINGVLA METIAMVR ANNIS, / IMMATVRVS OBIT, SVIQ(VE)TRISTE, / NEV DESIDERIVM RELIQVIT ORBI, / OMNES HVIVS OB. ID DOLETE MORTEM, / QVOD STIRPS PERVETVS ILLA TROSTIORVM / TROSTIO PERIT OMNIS IN SEBASTO / OBIIT A(NN)O MDLXXVIII 25 MAR(TII) AETATIS 49, 7 CLIMACTERICO”, na dolnej listwie: „CONIVNX MOESTISSIMA AMORIS ERGO POSVIT”.

Kościół pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu, kaplica św. Stanisława Kostki (w końcu XIX w. w nawie północnej przy ołtarzu św. Krzyża).

Lit.: Heise 1889, s. 263; Chmarzyński 1933a, s. 534; Gąsiorowska 1955, s. 21, 30, 42; Kruszelnicka 1986, s. 138, 139; Krakowiecka-Górecka 1990, s. 278, il. na s. 279; Flik, Mirowska 1993, s. 125, 126; Kruszelnicka 1993a, s. 131, 132; Flik 1995, s. 381-383, il. 13; Kruszelnicka 2002, s. 154-156, il. 1; Domasłowski 2003, s. 172, 173, il. 87; Birecki 2008, s. 45, il. 1; Kluczwajd, Tylicki 2009, s. 221, 222, il. 190 na s. 225, il. 191 na s. 226. (EZ-G)



-
18. Matthias Rademacher, Figura alegoryczna, Toruń, 1633. Drewno rzeźbione, polichromowane i złoczone, ok. 52 x 150 x 30 cm.
Muzeum Diecezjalne w Toruniu, pochodzi z naczółka ołtarza głównego kościoła pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu.
Lit.: Heise 1889, s. 259; Goławska 1968, s. 159–160; Domaśowski 2003, s. 194–195, il. 13, 18; Kluczwajd, Tylicki 2009, s. 212, 242–243, il. 182 na s. 217; Łyczak 2015, s. 185–212; Łyczak 2019, s. 87–89. (KB)



19. Malarz krakowski lub Michael Sperber (?), Św. Hieronim i św. Ambroży, Toruń, 1633–1660. Płótno, olej, złocenie, ok. 190 x 100 cm. Poniżej wizerunku św. Hieronima: „S.HIERONYMUS.”, poniżej przedstawienia św. Ambrożego: „S.AMBROSIIUS”.

Kościół pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu, dawniej w ołtarzu głównym.

Lit.: Domaśkowski 2003, s. 196, s. nlb. (il. 102); Kluczajd, Tylicki 2009, s. 212, 242–243, il. 182 na s. 215; Łyczak 2015, s. 204–205; Łyczak 2019, s. 90–91. (MK)



20. Bartholomeus Strobel Młodszy, *Wizja św. Stanisława Kostki*, Toruń, 1643–1644. Płótno, olej, ok. 165 x 94 cm.

Kościół pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu, ołtarz św. Stanisława Kostki.

Lit.: *Visitationes episcopatus* 1903, s. 200; Batowski 1934, s. 71, ryc. 105; Iwanoyko 1957, s. 31, 74–76, 117–118, nr 13, il. 22; Tylicki 2000, t. I, s. 112–115, 117, 125, 128, 171; t. II, s. 40–41, 159, nr kat. I.I.26, il. I.I.26; Domasłowski 2003, s. 187–189, il. 98; Tylicki 2008, s. 348–352, il. 2; Kluczwajd, Tylicki 2009, s. 232, 234, il. 198; Tylicki 2012, s. 337, 540, il. 23; Tylicki, 2020, s. 445. (KK–Ł)



21. Twórca nieznany, Matka Boża Niepokalana adorowana przez Świętych Janów, Toruń, 1649. Płótno, olej, 450 x 250 cm.
 Kościół pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu, pierwotnie w retabulum dawnego ołtarza głównego, obecnie obraz eksponowany na zachodniej ścianie nawy południowej.
- Lit.: Heise 1889, s. 259; Chmarzyński 1933a, s. 539; Iwanoyko 1957, s. 85, 120, il. 42; Domaśłowski 2003, s. 194–196, il. 18, 101; Kluczwajd, Tylicki 2009, s. 243, il. 182 na s. 215; Łyczak 2012, z. 1, s. 69–71; Łyczak 2019, s. 89, 90, il. 1, 9. (EZ-G)



22. Samuel Hyppericus (?), Portret trumienny Jerzego Piwnickiego z blachami trumiennymi, Toruń, ok. 1653. Blacha cynowa odlewana, repusowana, grawerowana, złocona, olej, ok. 56 x 48 cm; 3 blachy trumiennie: 26,5 x 24,5 cm (x2) i 28 x 26 cm. Na odwrocie: „AETERNITATIS ET SECULORUM / DOM / GNUS DN GEORGIUS PIWNICKI PRIUSQUAM SUCCUMBERAT / FATIS GESSI IMPERIIS / VIR AD OMNIA REI P OFFICIA ET OBSERQUIA NATU IN QUO / NULLUM INVIDIA SUPPRESSIT / NOTAR / IUS ET IUDEX MANUM ITA EXERCUIT TRIBUNAL UT AMARET SUPREMUM / CONSTANS ET INCORRUPTAE SENTENTIAE AVIDISSIMUS / SUBSCRIBENTI SIBI ULTIMUM CAELO PARUIT EA CONDITIO / UT IMMORTAL TS ESSET / HUNC ILLI TITULUM / CUM DEUS ET GLORIA GENTIS ADSCRIPSISSENT / FATALEM DE TABULA MORTIS LITERAM SECURUS DELUIT / DE OMNIUM ANNIS BENE MERITUS / ULTIMUM IN TERRIS DIEM DESERVIT VIVENTE XO MCLIII VITAE SUAE XXX MENSE OCTOBRI / DIAE IV A GNOSA POTENTIANA KRUSZYNSKA / EIUS MOESTA CONIUGE DOLORIS ET AMORIS MO / NUMENTUM QUICUM INTUERIS DEO LOQUERE ET AETERNUM AMA”.

Muzeum Diecezjalne w Toruniu, dawniej kościół pw. św. Jana Chrzyciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu.

Lit.: Mansfeld 1977, s. 62; Kruszelnicka 1983, s. 46, nr 17; Kluczwajd 2002, s. 33–34, nr 31; Domaśłowski 2003, s. 216; Kluczwajd, Tylicki 2009, s. 241, il. 205 na s. 241. (KB)



23. Samuel Hyppericus (?), *Kazanie Chrystusa na łodzi*, Toruń, 1671. Płótno, olej, 170,5 x 134,7 cm. Na beczkach gmerki z inicjałami „PW” i „GH” (identyczny z gmerkiem toruńskiego kupca Georga Hubera, zm. 1683 r., z nagrobka w kościele Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Toruniu), u dołu obrazu, po prawej data: „A.1671”.

Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/M/67/SN, dawniej kościół pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu.

Lit.: Heuer 1917, przypis na s. 13; Heuer 1929, s. 51; Chmarzyński 1933a, s. 540; Załęska 1964, s. 49; Kruszelnicka 1982, s. 48–49; Kruszelnicki 1988, 18, s. 159–172 il. 1 i 2, s. 161–162; Turska 1993, s. 73–74, nr kat. 98, il. 98; Stefańska 1995, s. 45 (tłum. angielskie s. 151), nr kat. il. 19; Kluczajd 2002, s. 34, nr kat. 32, il. 32, s. 97; Ciesielska, Zakrzewski 2005, s. 26 i następne, il. fragment obrazu s. 26, 51; Drączkowski 2009, s. 26, il. s. 27; Kluczajd, Tylicki 2009, s. 279, il. 237 na s. 279; Drączkowski 2011, s. 157, nr kat. IV.6.3. (AG-K)



25 | 26

25. Paul Detloff, Lampa wieczna, Toruń, ok. 1680. Srebro odlewane, repusowane, fakturowane, ok. 24 x śr. 16,5 cm. Na czaszy: „LAMPAS. COLLE-
GY. TORUN. COMPARATA. A. QUODAM. SOCI. IESU. IN. HONOREM. S. XAVERY. AD. 1677”. Znaki: cecha miejska – „T”; złotnika – w pro-
stokątnym polu inicjały „PB”.

Muzeum Diecezjalne w Toruniu, dawniej kościół pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu.

Lit.: *Diecezja toruńska* 1995, s. 104; Kluczward 2002, s. 49, nr 80; Gradowski, Pielas 2006, s. 778, nr 601/14; Woźniak 2012, t. I, s. 214, t. II, il. 408 na s. 223. (KB)

26. Martin Gierschner, Taca na ampułki, Toruń, 1690. Srebro odlewane, repusowane, fakturowane, 34,5 x 25 cm. W lustrze: „CORPORIS CHRI-
STI / ANNO DNI / 1620”. Znaki: cecha miejska – „T”; złotnika – w prostokątnym polu inicjały „MG”.

Muzeum Diecezjalne w Toruniu, dawniej kościół pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu.

Lit.: Czihak 1908, s. 134, nr 88, poz. 1; Woźniak 1987, s. 81; Chrzanowski, Kornecki 1988, s. 118; Woźniak 1993, s. 89, nr 140; *Diecezja toruńska* 1995, s. 104; Kluczward 2002, s. 47-48, nr 74; Domaśowski 2003, s. 217; Gradowski, Pielas 2006, s. 778, nr 601/16; Woźniak 2012, t. I, s. 206; t. II, il. 387 na s. 211. (KB)



27 | 28

27. Jacob Weintraub, Łódka do kadzidła, Toruń, ok. 1720. Srebro odlewane, trybowane, cyzelowane, fakturowane, 16 x 16 x 8,2 cm; stopa 9,7 x 6,9 cm. Znaki: cecha miejska – „T”; złotnika – inicjały „IW”.

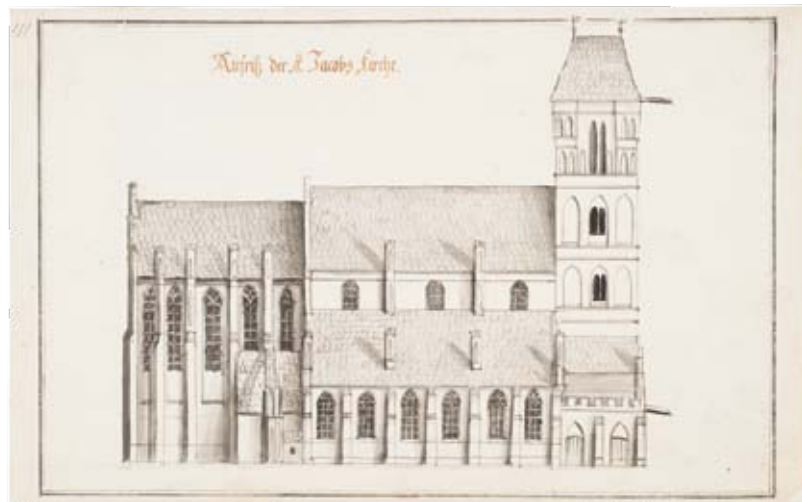
Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/S/2032, dawniej kościół pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu.

Lit.: Czihak 1908, s. 134, nr 91, poz. 1; Woźniak 1987, s. 112, il. 40; Chrzanowski, Kornecki 1988, s. 75, 119; Kluczwajd 2002, s. 48, nr 76, il. 76 na s. 119; Domastowski 2003, s. 218; Gradowski, Pielas 2006, t. I, s. 793, nr 606/25, t. II, il. 167; Woźniak 2012, t. I, s. 206; t. II, il. 387 na s. 211. (MK)

28. Złotnik toruński, Naczynie na oleje święte, Toruń, ok. 1662. Srebro odlewane, trybowane, cyzelowane, fakturowane, 28 cm, śr. stopy 11 cm, śr. puszek 10 cm. Na stopie: „haec Sacrorum Oleorum Vasa – Pro: Vsu Thor: Eccl: Paroch: SS Joan: Papt: et Ewnag: parata. A. 1662” D.1.Jun” na pokrywie inicjały: „J.J”.

Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/S/1913, dawniej kościół pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu.

Lit.: Myślińska 1967, s. 35; Woźniak 1993, 89, nr 139; Kluczwajd 2002, s. 47, nr 73, il. 73 na s. 117; Domastowski 2003, s. 218; Gradowski, Pielas 2006, s. 793, nr 606/24; Woźniak 2012, t. I, s. 215, t. II, il. 413 na s. 224. (MK)



29 | 30
31

29. Twórca nieznany, wg Georga Friedricha Steinera, Album rysunków architektonicznych Torunia: Kościół św. Jakuba – widok z północnego zachodu, Toruń, 1756. Papier czerpany, rysunek tuszem, 20,3 x 30,3 cm. U góry strony: „Perspect: Aufriß der St. Jacobs Kirche,/ auf gewöhnliche Weise” oraz dawna paginacja: „43”.
Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/HT/I/185/37.
Lit.: Makowiecka 1963, s. 233, 255 i il. 30 na s. 236; *Colloquium* 1995, s. 46; *Reformacja w Toruniu* 2017, s. 220. (AM)
30. Twórca nieznany, wg Georga Friedricha Steinera, Album rysunków architektonicznych Torunia: Kościół św. Jakuba – elewacja północna, Toruń, 1756. Papier czerpany, rysunek tuszem, 21,1 x 32,5 cm. U góry strony: „Aufriß der St. Jacobs Kirche” oraz dawna paginacja: „41”.
Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/HT/I/185/36.
Lit.: Makowiecka 1963, s. 233, 255 i il. 29 na s. 236. (AM)
31. Twórca nieznany, Widok kościoła parafialnego pw. św. Jakuba w Nowym Mieście Toruniu, Toruń, XVIII. Papier, rysunek, 22 x 18 cm. „Die Jacobi-Kirche auf der Neustadt”, pod rysunkiem: „Diese Jacobi Kirche findet Man schon in Kupfer geschtochen, in des Thornischen Chronica p. 359 mit u. einem kleinem doch nicht ganz unwichtigen Zusätze. Eben daselbst im Anhang sub Tit. Thornische den Wurdigkeite Titel Kopf”.
Archiwum Państwowe w Toruniu, Zbiory kartograficzne miasta Torunia, sygn. Inw. 439 T. 221.
Lit.: Piskorska 1938, s. 65; Tylicka, Tylicki 2016, s. 76–77. (MS)



32. Anton Möller Starszy (przypisywany), Sąd Ostateczny, Toruń, 1603. Deska, olej, 197,5 x 117 cm.

Kościół pw. św. Jakuba Apostoła w Toruniu.

Lit.: Łebiński 1938, s. 4; Mosingiewicz 1985, s. 50; Kluczajd 2009, s. 35, s. nlb. (il. 40); Kluczajd, Tylicki 2009, s. 225–226, il. 192 na s. 227; Birecki 2010, s. 245, 252; Szmelter-Faustek, Olszewska-Świetlik 2012, s. 209–217; *Reformacja w Toruniu* 2017, s. 221, 278 (il.); Szmelter-Faustek, Olszewska-Świetlik, Pawlikowski 2017, s. 180–181, 184, 187–188, 189, 192, kat. il. 4, il. 10 na s. 220, il. 11 na s. 221, il. 12 na s. 227, il. 13 na s. 228; Szmelter-Faustek, Olszewska-Świetlik 2017, s. 140–141, 154 (il. 11). (SS)



33. Twórca nieznan, Zesłanie Ducha Świętego, Toruń, ok. 1604. Deska, olej, 198,5 x 149 cm. W otwartej księdze trzymanej przez św. Jana: „Do(u) lciis hos/pes Anima(æ) / dulce refri/gerium”; w księdze trzymanej przez Świętego w czerwonej szacie: „Ven[l] / Sancte / SPIRIT(us) / (e)T emit(e) / te coelit / lucis tue / radiu(m) / Veni / Pater / paupu (pauperum) / Veni do / tor (dator) / m / ne (munerum) / Ve (Veni) / lume(n) / cot (cordium)”; u stóp zasiadającego po lewej stronie apostoła w otwartej księdze: „Acce[en]de [lumen] / se[n]sib[us], / Infunde amore(m) / cordib[us], / Imple supru (superna) / gratia / Qua tu / creasti / Pectori (pectora)”.

Kościół pw. św. Jakuba Apostoła w Toruniu, dawniej kościół pw. św. Ducha w Toruniu.

Lit.: Orłowicz 1924, s. 120; Kluczajd 2009, s. 35–36, s. nlb. (il. 41); Kluczajd, Tylicki 2009, s. 226; Tylicki 2019, s. 82, il. 3 na s. 81. (SS)



34. Twórca nieznany, Adoracja Dzieciątka, Toruń, XVIII. Płótno, olej, 196,5 x 147,5 cm. Na banderoli podtrzymywanej przez dwa anioły, w górnej części obrazu: „GLORIA • IN EXCELSIS • DEO • ET • IN • TERRA”.

Kościół pw. św. Jakuba Apostoła w Toruniu.

Lit.: Krantz-Domasłowska, Domasłowski 2001, s. 129, il. 49. (SS)



35. Bartholomeus Strobel Młodszy, Adoracja Chrystusa Ukrzyżowanego przez obie gałęzie zakonu benedyktyńskiego, Toruń, ok. 1634. Płótno, olej, 248 x 168 cm. Na odwrocie czerwoną farbą z 1938: „B. STROBEL / 1634 / RENOWANY / 1938 / TORUŃ / K. WALUK / NA ŻYCZENIE KS. PR. / KANON. / KOZŁOWSKIEGO”, na nowym blejtramie ołówkiem: „Obraz / renowany z polecenia / Ks. Kanonika Kozłowskiego / 1928 r. przez ART. Kazimierza Waluka / obraz orginał Bartłomieja Strobla / w 1634 r. w Toruniu”. Niesygnowany, informacje o sygnaturze „B. Strobel 1634” podaje Łebiński (1939, s. 4).

Kościół pw. św. Jakuba Apostoła, pierwsza kaplica od zachodu przy nawie południowej, dawniej kościół pw. św. Ducha w Toruniu.

Lit.: Łebiński 1939, s. 4, il; Frycz 1966, s. 107-108, il. s. 110; Walicki, Tomkiewicz, Ryszkiewicz, 1971, s. 266; Cackowski 1983, s. 202; Frycz 1985, s. 55; Tylicki 1991, s. 249-261; Kluczajd 1993, s. 63, nr 72, il. 72; Pasierb 1993, s. 73; Tylicki 1994a, s. 373-374; Tylicki 1994b, s. 445; Oszczanowski, Gromadzki 1995 [1996], s. 119; Tylicki 1997 [1998], s. 236, przyp. 41; Tylicki 2000, t. I, s. 109-112, t. II, s. 39-40; Kluczajd, Tylicki 2009, s. 230, il. 195 na s. 231. (MK)



36. Hans Herden, Pastorał, Toruń, ok. 1620–1630. Srebro odlewane, trybowane, fakturowane, cyzelowane, wys. 158,6 cm, krzywaś 16,5 x 13 cm. Na przewiązce kuli pod krzywaśnią: „S. SPIRITVS SANCTIMONIAL. VIRG. THORVN”. Znaki: cecha miejska – „T”, złotnika – w obłym polu (połączone) inicjały „HH”.

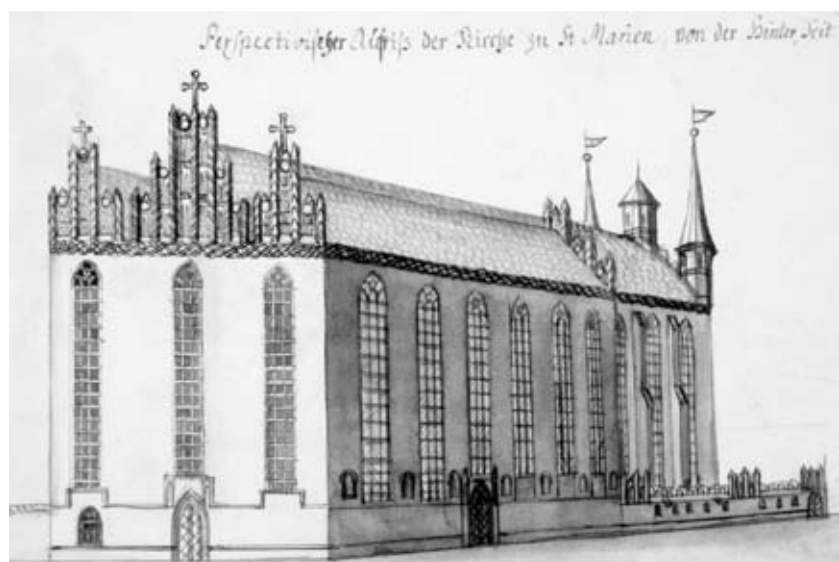
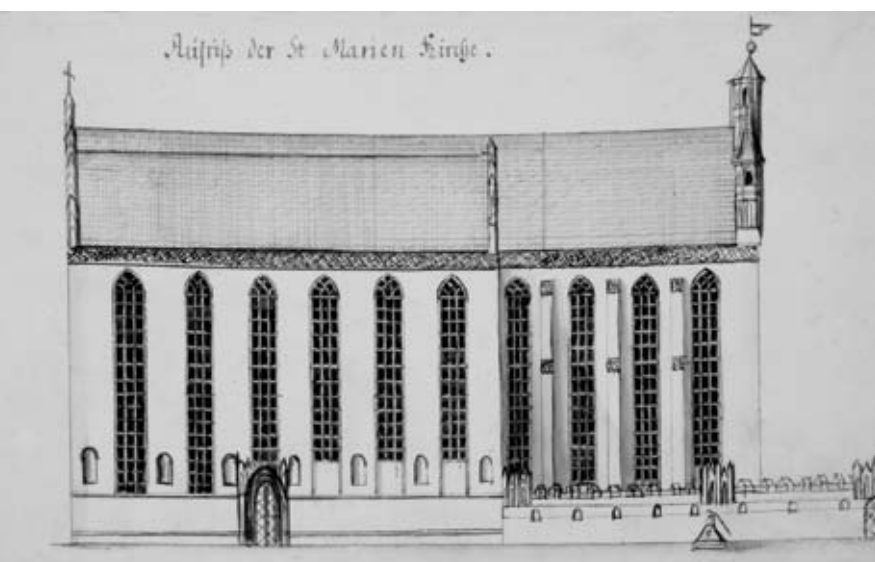
Kościół benedyktynek pw. Zwiastowania NMP w Żarnowcu, dawniej klasztor benedyktynek w Toruniu.

Lit.: Chrzanowski, Kornecki 1969, s. 195–197; Domańska 1977, s. 68; Woźniak 1987, s. 32–33; Chrzanowski, Kornecki 1988, s. 46, il. 57; KZSwP... 1989, s. 47, il. 144; Bogacka 2004, s. 240–246, 427–428, nr 24, tabl. XXVII; Gradowski, Pielas 2006, t. I, s. 726, nr 557/3; Woźniak 2012, t. I, s. 217, t. II, il. 416 na s. 226. (MK)



37. Krąg Bartholomeusa Strobla Młodszeo, Feretron z przedstawieniem Ukrzyżowania, Toruń, ok. 1640–1660. Płótno, olej, ok. 47 x 42 cm. Muzeum Diecezjalne w Toruniu, dawniej kościół pw. św. Jakuba Apostoła w Toruniu.

Lit.: Chmarzyński 1933a, s. 539; Knothe 1937, s. 84; Knothe 1938, s. 24; Porbadnik 1955, s. 21; Iwanoyko 1957, s. 86, 120, il. 43; Remer 1970, s. 12; Cackowski 1983, s. 202; Kluczwajd 1993, s. 63–64, nr 73, il. 73; Pasierb 1993, s. 104; Tylicki 1994a, s. 374; Tylicki 1994b, s. 445; *Diecezja toruńska* 1995, s. 148; Tylicki 2000, s. 85; Kruszelnicka 2002, s. 165; Kluczwajd, Tylicki 2009, s. 235. (KB)



38
39 | 40

38. Twórca nieznany, wg Georga Friedricha Steinera, Album rysunków architektonicznych Torunia: Kościół Mariacki – widok od strony południowo-wschodniej, Toruń, 1756. Papier czerpany, rysunek tuszem, 20,4 x 29,6 cm. U góry strony: „Aufriß der St Marien Kirche, nach Persp: Art”. oraz dawna paginacja: „25”.

Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/HT/I/185/30.

Lit.: Makowiecka 1963, s. 231, 254 i il. 23 na s. 232; Mierzejewska, Woźniak 1994, nr 156; *Colloquium* 1995, s. 47; *Album Steinera* 1998, s.175, 248. (AM)

39. Twórca nieznany, wg Georga Friedricha Steinera, Album rysunków architektonicznych Torunia: Kościół Mariacki – elewacja południowa, Toruń, 1756. Papier czerpany, rysunek tuszem, 20,7 x 33,8 cm. U góry strony: „Aufriß der St Marien Kirche” oraz dawna paginacja: „24”.

Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/HT/I/185/29.

Lit.: Makowiecka 1963, s. 231, 254 i il. 22 na s. 232; *Album Steinera* 1998, s. 174, 248. (AM)

40. Twórca nieznany, wg Georga Friedricha Steinera, Album rysunków architektonicznych Torunia: Kościół Mariacki – widok od strony południowo-zachodniej, Toruń, 1756. Papier czerpany, rysunek tuszem, 20,3 x 30,5 cm. U góry strony: „Perspectivischer Aufriß der Kirche zu St Mariaen, von der hinter-Seit” oraz dawna paginacja: „26”.

Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/HT/I/185/31.

Lit.: Makowiecka 1963, s. 231, 254 i il. 24 na s. 233. (AM)



41

42



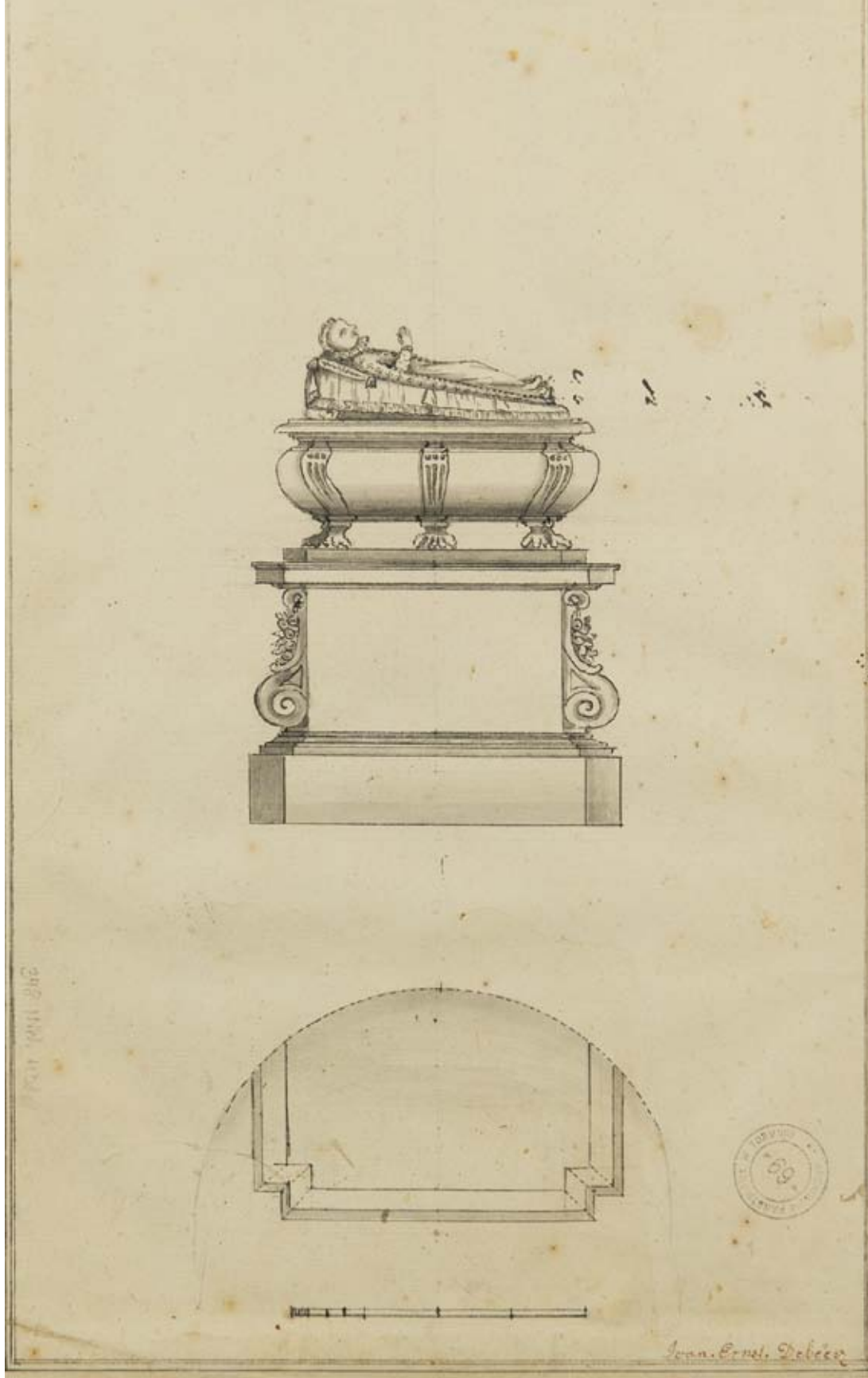
41. Julius Emil Wernicke, Fragment rękopisu „Die Kirchen der Stadt Thorn und ihres Gebietes” z rysunkiem wykonanym na podstawie obrazu ufundowanego przez Jakuba Kazimierza Rubinkowskiego w toruńskim kościele NMP, przedstawiającego adorację Najświętszego Sakramentu przez osiołka w otoczeniu stojących rajców, Toruń, 1836. Papier, rysunek tuszem, 19,5 x 24 cm. Ponad rysunkiem: „Ex Asino quicumque existere Christum sub panis specie lectere discis genu C. R.”.

Archiwum Państwowe w Toruniu, Akta miasta Torunia, Katalog II, sygn. X-25, s. 253. (MS)

42. Warsztat toruński, Pokrywa do chrzcielnicy Toruń, 1689. Miedź kuta, trybowana, malowana, wys. 27 cm, śr. 53 cm. Na czaszy: „IOHANNES SCHVTZ SCAB SVB AO 1680 (lub 9?) DEO POSTERITATI HVNC LAPIDEM SACRVM VOLVIT”.

Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/S/1351, dawniej kościół pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Toruniu.

Lit.: Kluczwajd 2005, s. 68, nr 55. (MK)



43. Johann Ernst Debees, Nagrobek Anny Wazówny – widok i rzut sarkofagu, Toruń (?), ok. 1750. Papier, rysunek, 31,7 x 19,5 cm. W prawym dolnym rogu sygnatura: Joan Ernst Debëesz.

Archiwum Państwowe w Toruniu, Zbiory kartograficzne miasta Torunia, Inw. 438 T. 348 rys. 3.

Lit.: Piskorska 1938, s. 64; Tylicka, Tylicki 2016, s. 99-100, il. 49a. (MS)

24
Liebet aber unser Dank gar lieblich ab, die sollt
ohne mittel der kirchen auf sein, und soll in der
kirchlicher gewalt seyn, solich, das sie wollen,
auch die gebühre, doch die gelegenheit der stelle
sorgfältig anzuwenden, zu verordnen, zu setzen
unsern halben und zu dem ganzen gütlich, zum geist
und dem unsern jenen.

Diese meinung soll auch haben mit den steten
und öftern, so zu zeit noch nicht bestritten, und
aber auf den fall mit geistlichen künften besetzt
werden, doch dem gemeinen Mann, und anderen
der kirchen gelegenheit sorgfältig, worauf acht
zu haben den vorordnen kirchlichen raten, nicht ge
birren wollen.

Endlich die einzeln anhangende Danklein,
darauf nur eine einzige Mannes Person sitzen, und
soll jeder Person von unsern fall erlegen der kirch
en zum besten fünf grossen.

Frauen Bencke.

Mit den frauen Bencke soll auch wie oben

Von den Mannen ge sagt, allenthalben gleiche
meinung haben, und so viel die erlangung
der selben nicht mehr von den künden nach
absterbung ihrer Eltern betreffen, gut, da
allen von unsern jenen fünf grossen ge
geben werden. Mit den Bencke aber, da
von die besitz ganz erlosch abgetrieben,
soll auch abnung, wie mit der Mannes Person
ge teilen die gelegenheit haben, und in der for
von kirchlicher gewalt, dieselben anderen ge
richten, haben, allenthalben mit den gebie
ren oben gedacht. Endlich die ange
mahte ergründigkeit und kaiserlichen der
frauen Bencke betreffen, soll auch gleich
falls bei absterbung meinung unverändert
bleiben, und mit denselben nicht anders,
als von der Mannes Person ge teilen meinung
gefahren, gehandelt werden.

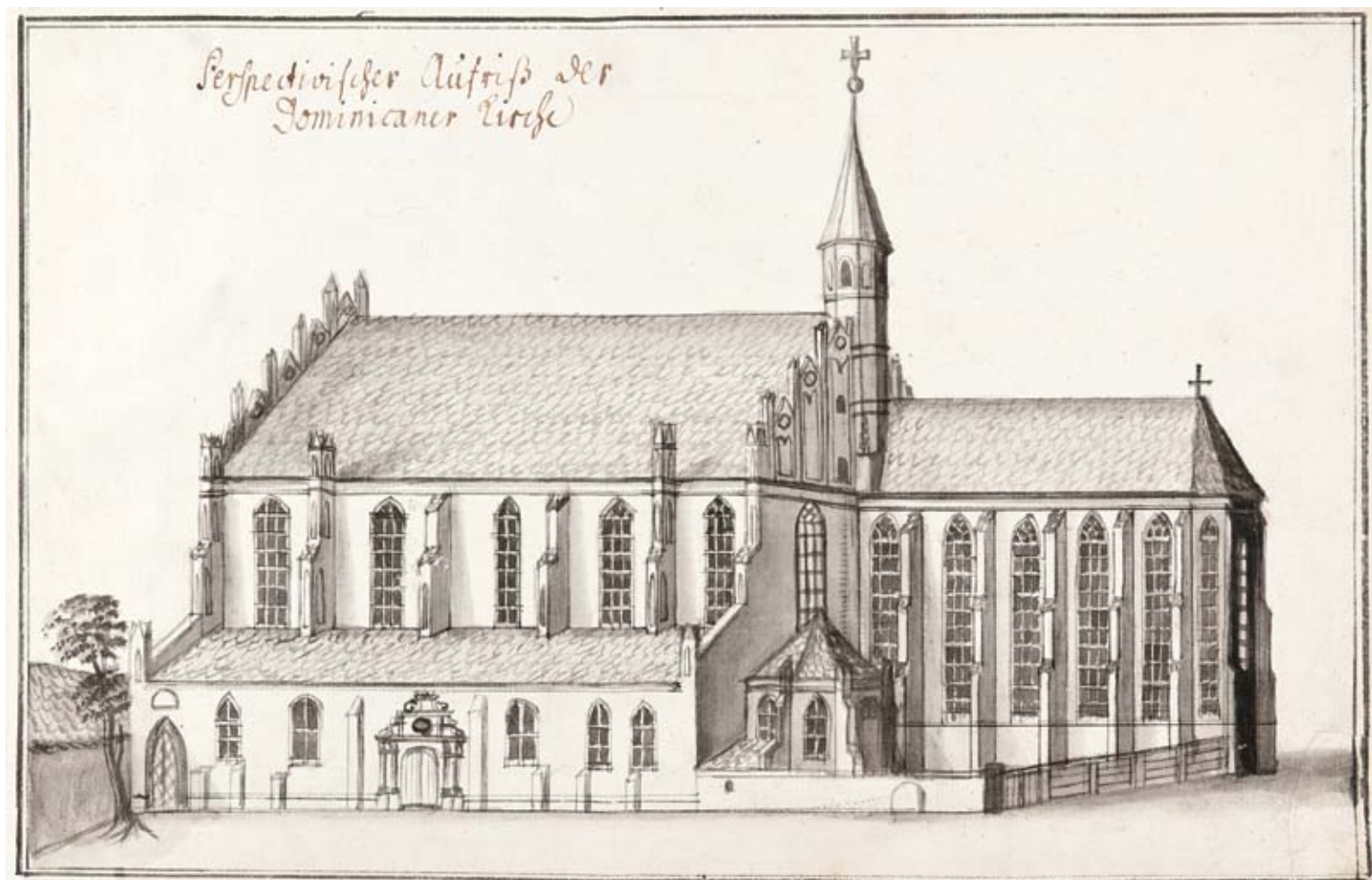
Die Mittelbencke sollen ganzlich abge
schafft, und auch der kirchen ge
bracht werden.

44. Zarządzenie rady miejskiej i wityka kościoła NMP w sprawie podziału ław kościelnych w czasie uroczystości. Punkt dotyczący wydzielonych ławek dla kobiet (Frauen Bencke) zawiera informacje odnoszące się do stałego przydzielania miejsc w ławach kościelnych oraz przejmowania ich po śmierci właściciela oraz opłat za rezerwowanie ław, Toruń, 1599. Papier, rękopis, 22,5 x 36,5 cm.

Archiwum Państwowe w Toruniu, Akta miasta Torunia, Katalog II, sygn. X-3a, k. 23v-24. (MS)



45. Georg Koye, ryt. Christian Romstet, Portret Simona Weissa Starszego, Lipsk, 1670. Papier czerpany, miedzioryt, 26,7 x 16,3 cm. Nad wizerunkiem, na wstędze napis: „SIMON WEISS, THORUNENSIS,/ Antehac Ecclesiae Lesnensis, in majori Polonia,/ per quinquennium Diaconus: jam ad D. Mariae in dicta Patria, per XII. annos Ecclesiastes et Gymnasii Professor./ Natus Ao. 1623. Mense Octobri”, u dołu w kartuszu: „Simon Weissus Thorunensis, ad divae Mariae, in dicta Patria, Ecclesiastes, et Gymnasii Professor./ (...) Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/HT/I/73.I.
Lit.: Gąsiorowska 1955, s. 106; Kluczwajd 2005, s. 78, nr 108, i il. 108 na s. 135; Birecki 2007, s. 292 i il. 57 na s. 293; *Colloquium* 1995, s 35; *Reformacja w Toruniu* 2017, s. 213. (AM)
46. Twórca nieznan, Portret Christopa Heinricha Andreasa Gereta, 1748. Papier czerpany, miedzioryt z akwafortą, 34,5 x 21, 8 cm. Pod wizerunkiem, na banderoli napis w języku greckim, poniżej na tablicy: „CHRISTOPH. HEINR. ANDR. GERET, Anspacensis e Francis./ Potenti Regis Poru. Sereniss. Marggrav. Brandenb. Onold. a Consil. Consist. et Eccles. Coetus. Evang. Thorun. Senior. A. aetat. 63 A. Minist. 36. (...) yen. socero pius gener. p./ M. Geo. Guil. Oederus, Rector Gymn. Thorun, A. C. N. 1784 a. d. 27. Ian.”.
Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/HT/I/81.II.
Lit.: *Colloquium* 1995 s. 35-36. (AM)
47. Andrzej Stech, ryt. Jacob Sandart, Portret Johanna Neunachbara, Norymberga, 1674. Papier czerpany, miedzioryt, 28,2 x 18,3 cm. Na owalnej ramie: „M. IOANNES. NEUNACHBAR. ELBIGENSIS. ECCLESIAR. THORUN. SENIOR. AD. D. MARIAE PASTOR. CONSIST. ASSESSOR. THEOL. IN. GYM. PROF. P. Ao. DNI. CDDCLXXIV. AET. L (...)”.
Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/HT/I/69.II.
Lit.: Grzybkowska 1979, s. 55, 57, 59, 131-132; Kluczwajd 2005, s. 78, nr 109, i il. 109 na s. 135. (AM)



48. Twórca nieznany, wg Georga Friedricha Steinera, Album rysunków architektonicznych Torunia: Kościół św. Mikołaja – widok od strony południowo-wschodniej, Toruń, 1756. Papier czerpany, rysunek tuszem, 21,1 x 32,5 cm. U góry strony: „Perspectivischer Aufriß der Dominicaner Kirche”.

Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/HT/I/185/34.

Lit.: Makowiecka 1963, s. 231-232, 255 i il. 27 na s. 235; Mierzejewska, Woźniak 1993, nr 166; *Colloquium* 1995, s. 48. (AM)

Sigismundus III Dei gratia Rex Poloniae magnae
Litvaniae Russiae Prussiae Masoviae Samogitiae
Livoniae. Nec non Sueviae Gothorum Vandalorumque
hereditariae etc.

Spectabilibus et Fidis Burgabio Presbitero Coss. Educato
clabim, totius communitati Civitatis nostrae Torunensis, Fidis nobis dilectae
Regiam. Fidis et Fidis Fidis nobis dilectae.
Cum nobis capitulum esset, nomine Religiosorum Fratrum S. Domini
Conventus Torunensis, certos fundos eidem conventui Fidis. Nos
nulliter ademitte. Quapropter nos cupientes ut quilibet suis iure
gaudeat et potestatur, certis Commissariis nostris id negotii dedimus,
ut de totis istis negotiis, tum et de minoribus ademptionibus videlicet
fundos Fidis cognoscant iudicium instituant decidant et de
terminent. Mandamus itaque Fidis, ut cum ab eis Commissariis
nostris requisiti fuerint, coram eis Commissariis compareant, nec
indem illorum subterfugiant ad proprium eiusdem conventus pro
cedant respondeant, atque de eis minoribus et fundis ademptis
coram eis Commissariis experiantur. Et quicquid predicti Com
missarii in Commissionibus deinceps legitime teneant et obser
vent. Pro gratia nostra et officio suorum debitis alii non factura.
Dat Varaviae die IV Mens. Febr. Anno Domini M DC XII.
Regnos nostros Poloniae XXV Sueviae nos XXV annis.

Sigismundus Rex



Sequitur

Mandatum ad Torunenses, ut se coram Commissariis nostris Torunensibus presentent.

49. Dekret króla Zygmunta III polecający władzom miasta Torunia stawić się przed komisarzami powołanymi do rozstrzygnięcia sporu między miastem a toruńskim klasztorem dominikańskim, Warszawa, 1612.02.04. Papier, rękopis, 20 x 32 cm.

Archiwum Państwowe w Toruniu, Akta miasta Torunia, Katalog I, sygn. 3043.

Lit.: Radziwiński, Tandecki 1999, nr 322, s. 165. (MS)



50. Pracownia Bartholomeusa Strobla Młodszego, Feretron – Dzieciątko Jezus, jako *Salvator Mundi* wśród tajemnic bolesnych Rożańca i adorantów dominikańskich, Toruń, ok. 1650. Płótno, olej, 124 x 93,5 cm. Pod postacią męską „S. DOMINICVS.”, pod postacią kobiecą „S. AGNES.”. Kościół pw. św. Jakuba Apostoła w Toruniu, dawniej kościół dominikański pw. św. Mikołaja w Toruniu.

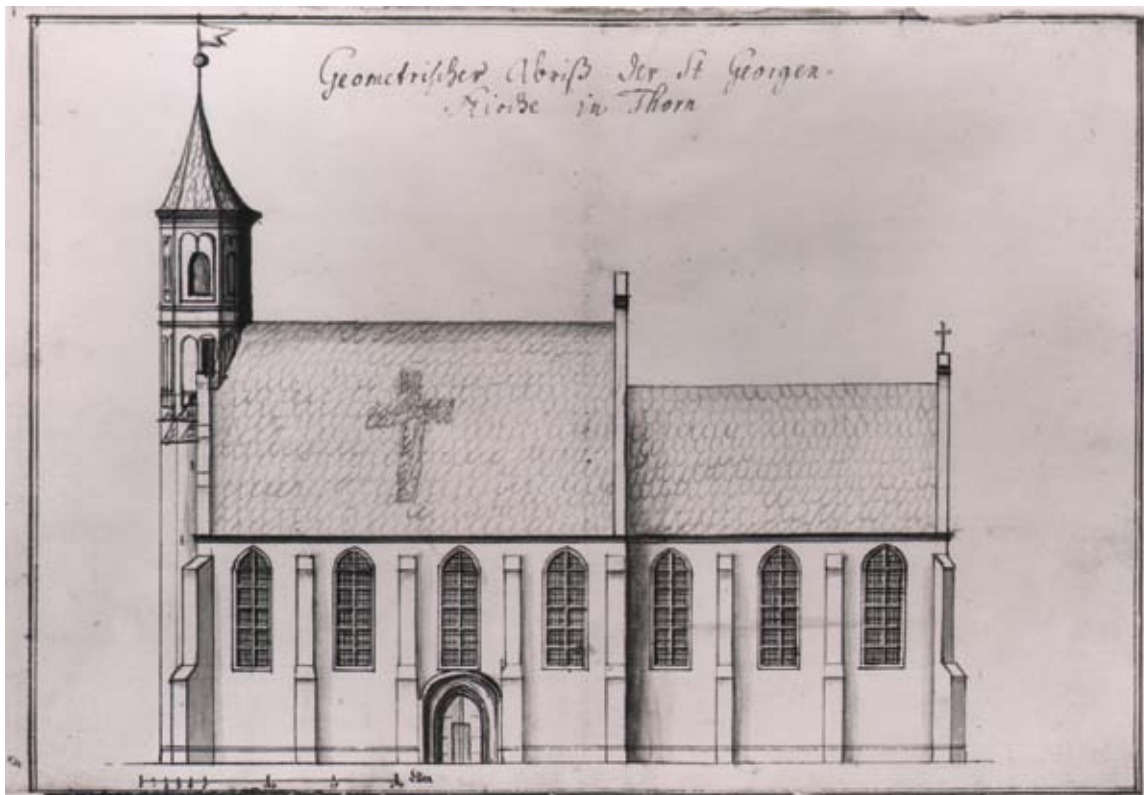
Lit.: Iwanoyko 1957, s. 86, 120; Remer 1970, s. 123; Moisan 1987, s. 62, 83–84; Kluczwajd 1993, s. 64, nr 74, il.; Tylicki 1997 [1998], s. 236, przyp. 41; Tylicki 2000, t. I, s. 217–218, t. II, s. 85–86; Kluczwajd, Tylicki 2009, s. 236, il. 201 na s. 237; Myszka 2015, s. 290. (MK)



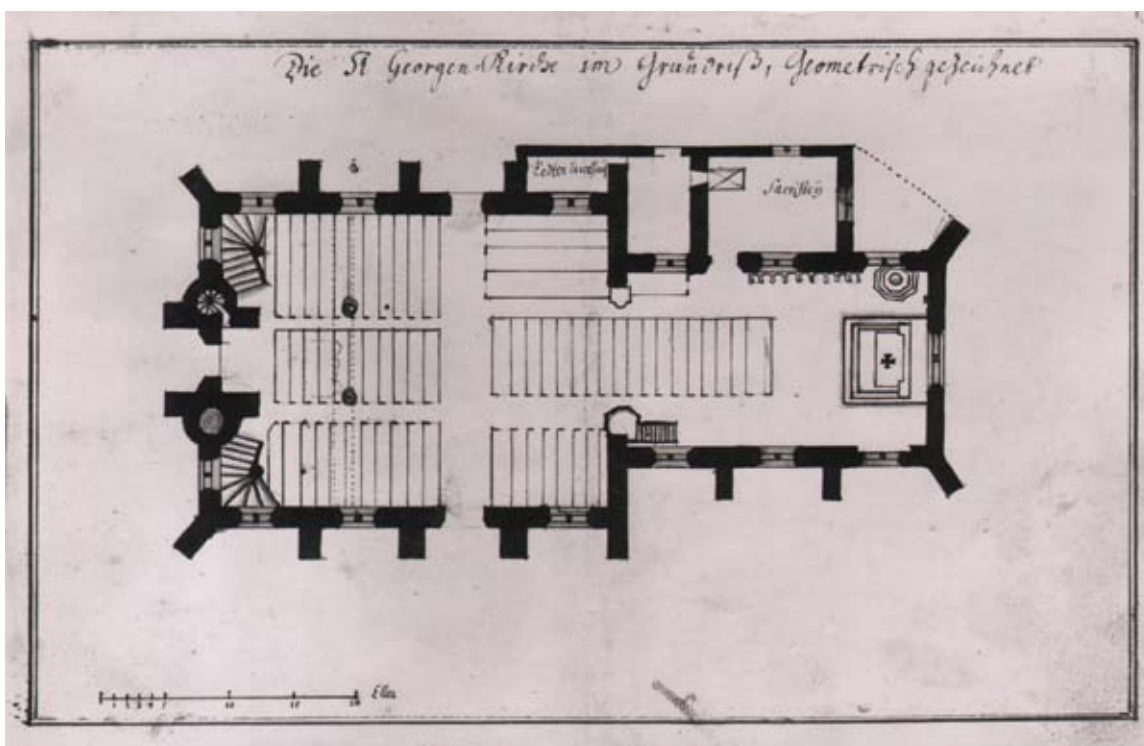
51. Twórca nieznany, Opłakiwanie Chrystusa (obraz Bractwa browarczyków Starego i Nowego Miasta), 1677, Toruń. Płótno, olej, 157 x 117,5 cm. W kartuszu: „1677”; na dolnej listwie ramy: „OBRAZ BRACHTWA STAREGO Y NOWEGO MIASTA BROWARCZYKOW”.

Kościół pw. św. Jakuba Apostoła w Toruniu, dawniej kościół dominikański pw. św. Mikołaja w Toruniu.

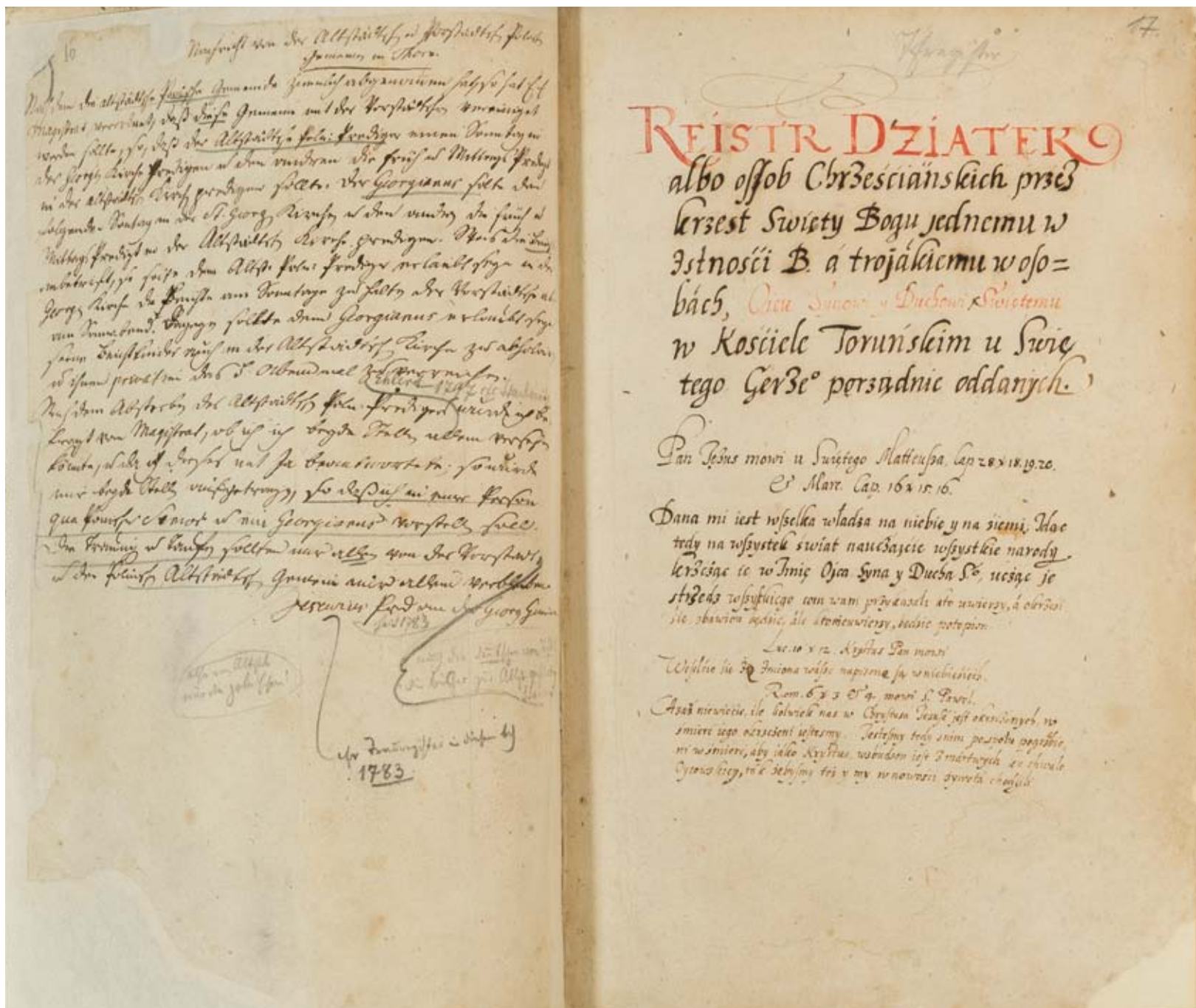
Lit.: Szołdrski 1929, s. 71; *Kościół i parafia* 1938, s. 24; Kropiewska-Gajewska 1993, s. 73, nr kat. 97, il. 97; Krantz-Domaśłowska, Domaśłowski 2003, s. 223; Kluczwajd 2009, s. 39–41, il. 46; Kluczwajd, Tylicki 2009, s. 278–279, il. 236; Tylicki 2012, s. 341. (KK-Ł)



52
53



52. Kurt Grimm, Reprodukcia fotograficzna z albumu Georga Friedricha Steinera: Kościół św. Jerzego w Toruniu – widok od strony południowej, Toruń, 1942. Papier fotograficzny, fotografia, 16,9 x 22,9 cm. U góry strony: „Geometrischer Abriß der St. Georgen Kirche in Thorn”. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/HT/I/1067.
Lit.: *Album Steinera* 1998, s. 82, 207. (AM)
53. Kurt Grimm, Reprodukcia fotograficzna z albumu Georga Friedricha Steinera: Kościół św. Jerzego w Toruniu – rzut przyziemia, Toruń, 1942. Papier fotograficzny, fotografia, 16,7 x 23 cm. U góry strony: „Die St. Georgen Kirche im Grundriß, Geometrisch gezeichnet”. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/HT/I/1066.
Lit.: *Album Steinera* 1998, s. 81, 207. (AM)



54. Księga chrztów, ślubów i konwertytów Ewangelickiej Gminy Wyznaniowej św. Jerzego w Toruniu, Toruń, 1629-1840. Papier, rękopis, 21,5 x 34,2 cm.

Archiwum Państwowe w Toruniu, Ewangelicka Gmina Wyznaniowa św. Jerzego w Toruniu, 67, s. 17. (MS)



55 | 56 | 57

55. Johann Christian Bröllmann, Kielich, Toruń, 1708. Srebro odlewane, trybowane, cyzelowane, fakturowane, złoczone, wys. 26,8 cm, śr. stopy 15,3 cm. Pod spodem stopy: „CHRISTIAN JACOB BVRGERVND RCHTGERBER ANNA JACOBIN GEBOHRNE GETKIN HABEN DIESE ZWEY KELCHE DER S. GEORGE KIRCHE VEREHRT./ Ano 1708 um October”. Znaki: cecha miejska – „T”, złotnika – w trójlściu inicjały „ICB”.

Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/S/1906, fundacja Anny Marii Schade do kościoła pw. św. Jerzego w Toruniu.

Lit.: Myślińska 1967, s. 21; Chrzanowski, Kornecki 1988, s. 77, 120; Tylicki 1992, s. 114; Tylicki 1993, s. 95, nr 46; Gradowski, Pielas 2006, s. 790, nr 606/6; Birecki 2007, s. 301; Woźniak 2012, s. 261; Łyczak 2016, s. 14. (MK)

56. Johann Christian Bröllmann, Kielich, Toruń, 1709. Srebro odlewane, trybowane, cyzelowane, grawerowane, fakturowane, złoczone, wys. 24,6 cm, śr. stopy 14,5 cm. Pod spodem stopy: „J. A. ADA. G. B. ANNO 1709”. Znaki: cecha miejska – „T”, złotnika – w trójlściu inicjały „ICB”.

Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/S/1900, dawniej kościół pw. św. Jerzego w Toruniu.

Lit.: Leonard 1933, s. 281; Myślińska 1967, s. 21, il. 7; Woźniak 1987, s. 126; Chrzanowski, Kornecki 1988, s. 77, 117; Myślińska 1989, s. 165–166, nr 133, il. na s. 65; Tylicki 1992, s. 114, 117; Tylicki 1993, s. 95–96, nr 47, il. 20; *Historia Torunia...* 1996, il. 58; Gradowski, Pielas 2006, s. 789–790, nr 606/1; Birecki 2007, s. 301; Woźniak 2012, t. I, s. 79, t. II, il. 104 na s. 52. (MK)

57. Jacob Jenny, Kielich, Toruń, 21 V 1741. Srebro odlewane, trybowane, cyzelowane, fakturowane, złoczone, wys. 28,5 cm, śr. stopy 16,5 cm. Pod spodem stopy: „ANNA./VERWITTIBTE LISCHIN/gebohrne schmidin/Ao. 1741 d. 21. Maÿ”. Znaki: cecha miejska – „T”, złotnika – w owalnym polu inicjały „JJ” z trzema kropkami.

Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/S/1901, fundacja Anny Lisch do kościoła pw. św. Jerzego w Toruniu.

Lit.: Myślińska 1967, s. 24–25, il. 10; Woźniak 1987, s. 126; Chrzanowski, Kornecki 1988, s. 80, 121, il. 230; Myślińska 1989, s. 166, nr 145, il. na s. 31; Woźniak 1996, s. 80, il. 27; Gradowski, Pielas 2006, s. 790, nr 606/3; Birecki 2007, s. 301, il. 59; Woźniak 2012, t. I, s. 83, t. II, il. 119 na s. 59; Łyczak 2016, s. 19. (MK)



58 | 59

58. Andreas Zey, Patena, Toruń, 1730. Cyna odlewana, cyzelowana, rytowana, wys. 3 cm, śr. 22 cm. Na odwrocie pateny: „NACH./ SANCT. CATHA/ RINEN/1730”. Znaki: konwisarza – w rozecie litera „Z”.

Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/S/1191, dawniej kościół pw. św. Jerzego w Toruniu.

Lit.: Myślińska 1967, s. 206, poz. 30; Kluczward 2006, s. 181, il. 6; Birecki 2007, s. 305; Kluczward 2009, s. 64, il. na s. 65. (MK)

59. Stephan Petersen, Patena, Toruń, 1671. Srebro odlewane, trybowane, cyzelowane, grawerowane, wys. 3,7 cm, śr. 22 cm. Wokół medalionu w lustrze: „EGO SUM VIA VERITAS ET VITA/ ANNO 1671”. Znaki: cecha miejska – „T”, złotnika – w dwuliściu inicjały „S.P”.

Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/S/1917, dawniej kościół pw. św. Jerzego w Toruniu.

Lit.: Myślińska 1967, s. 18, il. 3; Woźniak 1986, s. 280–283; Woźniak 1987, s. 67, il. 21; Chrzanowski, Kornecki 1988, s. 66, 116, il. 142; Woźniak 1998, s. 245–246, il. 10; Fritz 2004, s. 516–517, nr 387, il. 538; Gradowski, Pielas 2006, s. 791, nr 606/12; Kluczward 2006, s. 101–102, nr II.29; Birecki 2007, s. 303, il. 60; Kluczward 2009, s. 64, il. na s. 65; Woźniak 2012, t. I, s. 263, s. t. II, il. 519 na s. 20; Łyczak 2016, s. 8. (MK)



60. Twórca nieznan, Tablica nagrobna Konstantina Grigorijewicza Sumorockiego, Toruń, 1668. Wapień, obrobiony kamieniarsko, polichromowany, 50 x 39 x 10 cm. Na licu tablicy: „ЛѢТА / # / АХТѢ / ОКТЯБРА / ВѢ / СѢДН / ПРЕСТАВИСЯ / РАБѢЖІЙ / ПСКОВСКОЙ / ПОМѢЩИКЪ / КОНСТАНТИНЪ ГРИГОІРЕВИЧ / СУМОРОЦКОЙ / ДА / ЖЕНА / ЕГО / НАСТАЗІЯСЯ / АФОНАСЕВА / ДОЧ / ДА / В / СТЕПИ / ПОЛОЖЕН / ТЕ СТЬ / . / ЕГО / АФОНАСЕЙ / ИВАНОВИЧ / ЗУБАТОЙ / ДА В / УСПЕНСЬКОМ / МНѢТЬ / ЖЕНА / ЕГО / ИРИНА / МАТ ФЕЕВА / ДОЧ / ДА / СНЬ / ИХ / ИВАНЬ / . ДА / У / ЕГОІРГИЯ ПОЛОЖЕН / САВИНЬ / ЯКОВЛЕВЬ / СНЬ / . КУЛОБЯКИН”.

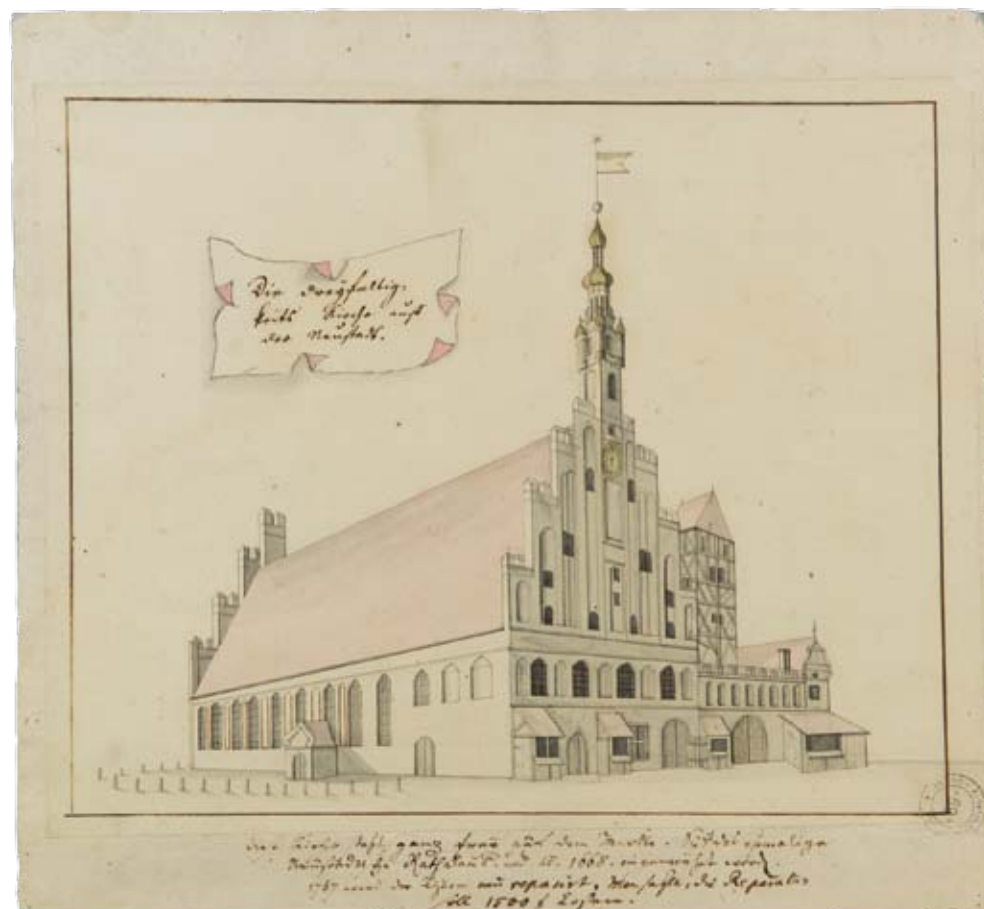
Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/Av/100/S, dawniej kościół pw. św. Jerzego w Toruniu (?).

Lit.: Alexandrowicz 1999, s. 102-108; Mucho 1999, s. 97-102. (AS)



61

62



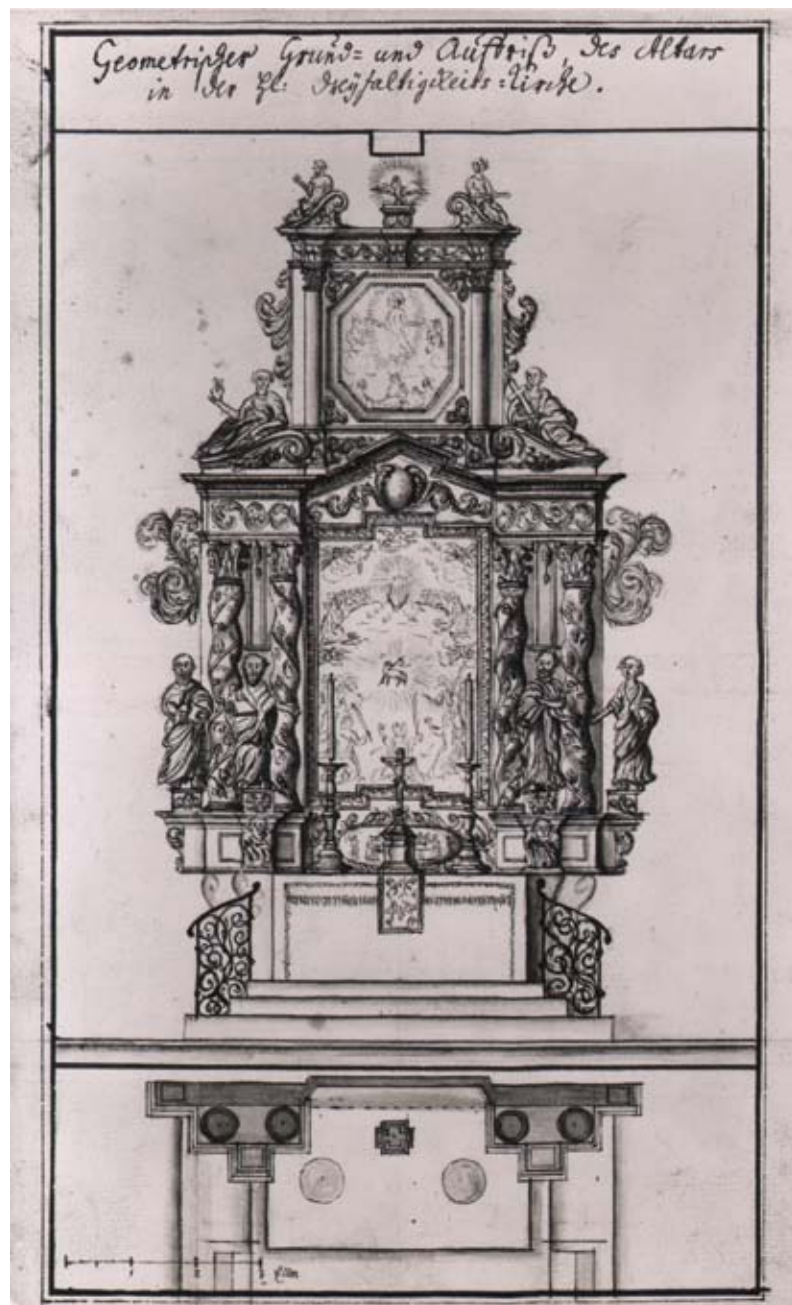
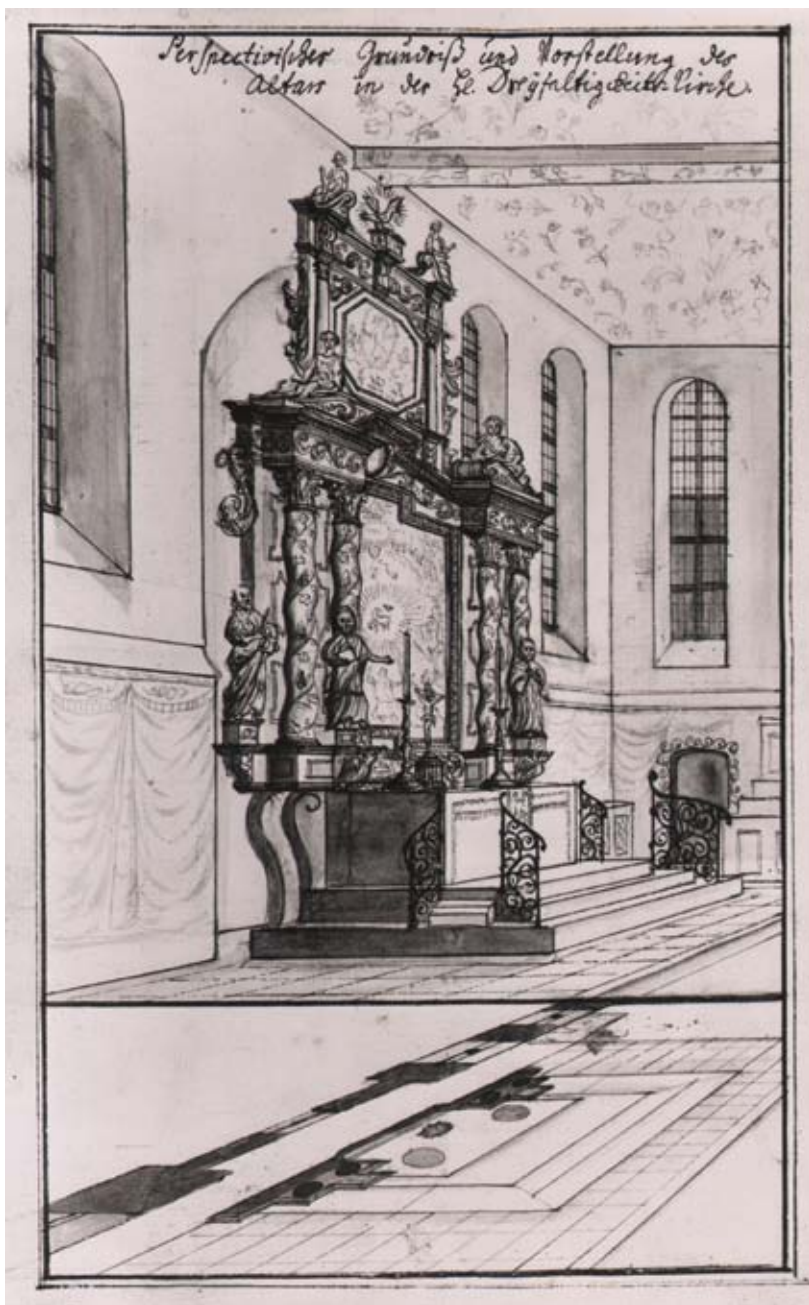
61. Twórca nieznany, wg Georga Friedricha Steinera, Album rysunków architektonicznych Torunia: Kościół pw. św. Trójcy, Toruń, 1756. Papier czerpany, rysunek tuszem, 21,4 x 33 cm. U góry strony: „Perspectivischer Aufriß der Hl: Dreyf. Kirche.”. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/HT/I/185/41.
Lit.: Makowiecka 1963, s. 233, 256 i il. 34 na s. 239. (AM)
62. Twórca nieznany, Kościół ewangelicki św. Trójcy przy Rynku Nowomiejskim w Toruniu - dawniej budynek ratusza Nowego Miasta Torunia, Toruń, po 1787 r. Papier, rysunek, 26,7 x 21,5 cm. „Die dreyfeligkeits Kirche auf der Neustadt”.
Archiwum Państwowe w Toruniu, Zbiory kartograficzne miasta Torunia, sygn. Inw. 444, T. 443.
Lit.: Piskorska 1938, s. 65; Tylicka, Tylicki 2016, s. 78. (MS)



63. Twórca nieznany, Adoracja Baranka, Toruń, lata 20. XVII. Deska, olej lub tłusta tempera, ok. 238 x 175 cm. W prawym dolnym rogu: „APOCALIP. IV. V. ET X”.

Kościół ewangelicko-augsburski pw. św. Szczepana w Toruniu, dawniej w głównym ołtarzu nowomiejskiego kościoła pw. św. Trójcy.

Lit.: Kruszelnicki 1976, s. 113–120; *Toruń i miasta ziemi chełmińskiej* 1998, s. 95, il. 47; Birecki 2007, s. 117–120, 171; Kluczwajd, Tylicki 2009, s. 226, il. 193 na s. 228; *Reformacja w Toruniu* 2017, s. 249, il. (s. 6); Hándl 2021, s. 254n, il. 28 (XVII). (SS)



64 | 65

64. Kurt Grimm, Reprodukcia fotograficzna z albumu Georga Friedricha Steinera: Ołtarz główny w kościele św. Trójcy w Toruniu, Toruń, 1942. Papier fotograficzny, fotografia, 23 x 17 cm. U góry strony: „Geometrischer Grundriß und Vorstellung des Altars in der Hl. Dreyfaltigkeits-Kirche”.

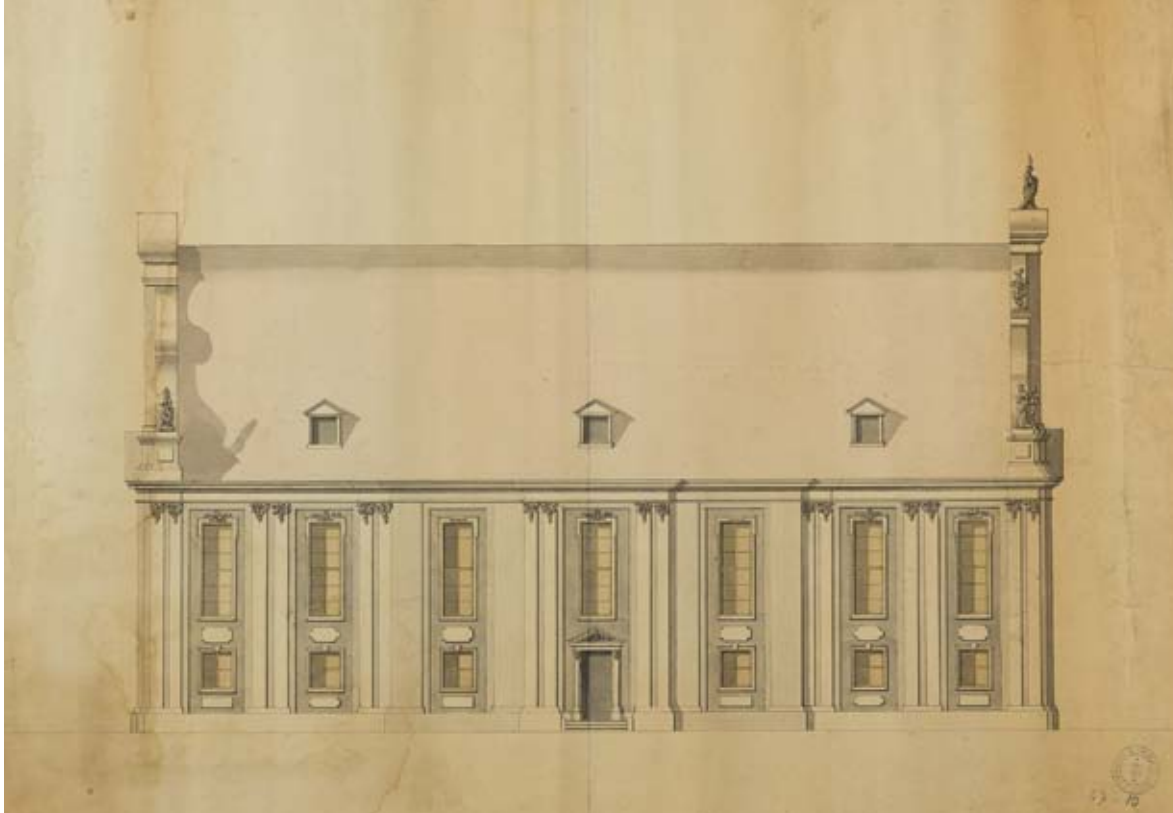
Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/HT/I/1080.

Lit.: *Album Steinera* 1998, s. 95, 211. (AM)

65. Kurt Grimm, Reprodukcia fotograficzna z albumu Georga Friedricha Steinera: Ołtarz główny w kościele św. Trójcy w Toruniu, Toruń, 1942. Papier fotograficzny, fotografia, 23 x 16,8 cm. U góry strony: „Geometrischer Grund- und Aufriß des Altars in der Hl. Dreyfaltigkeits-Kirche”.

Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/HT/I/1079.

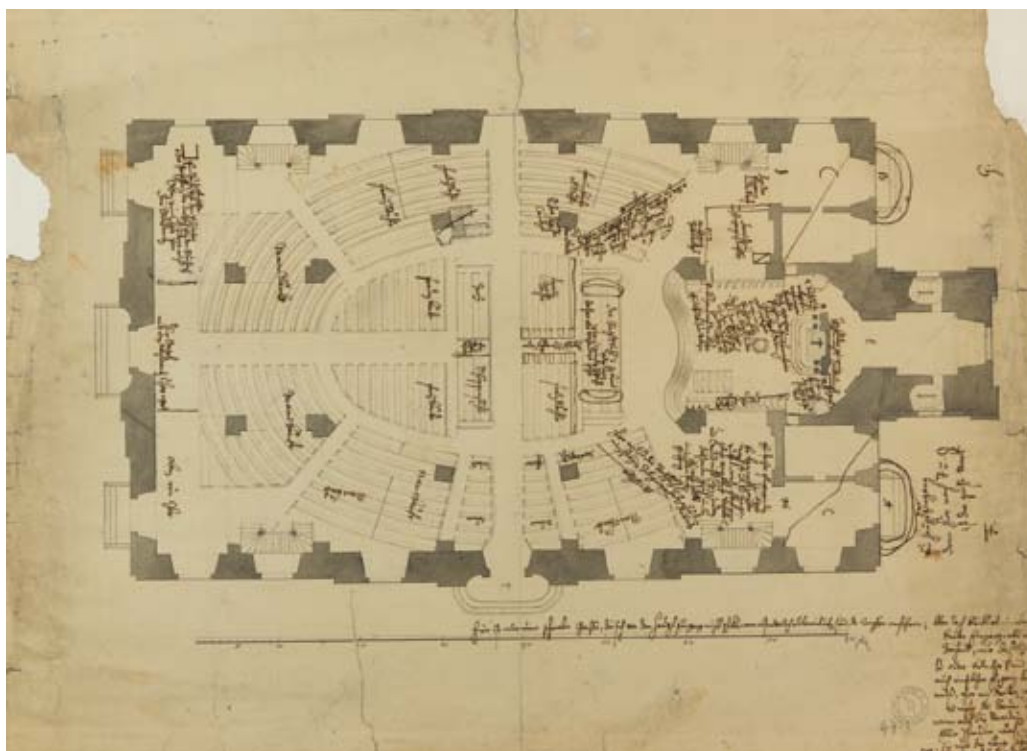
Lit.: *Album Steinera* 1998, s. 94, 211. (AM)



66
67



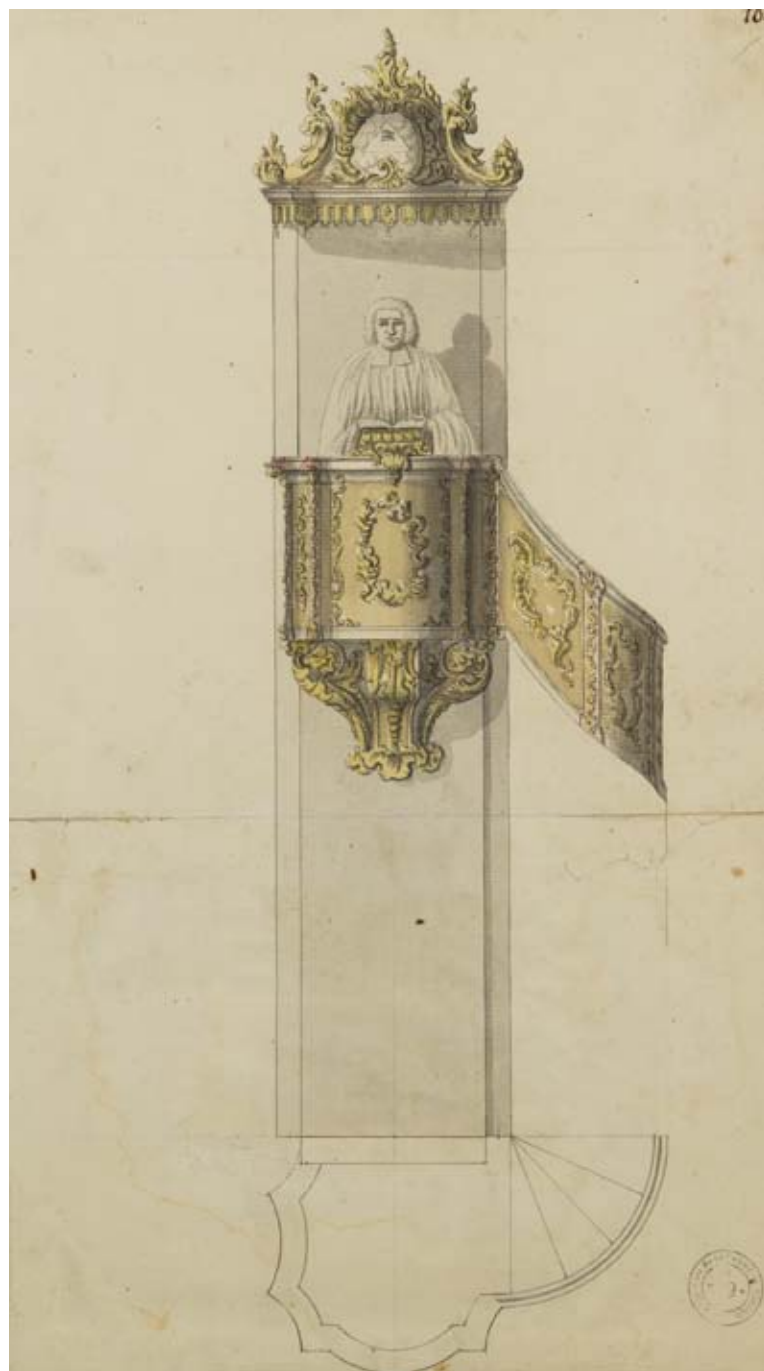
66. Ephraim Schroeger (lub kopia), Elewacja nowego kościoła ewangelickiego przy Rynku Staromiejskim w Toruniu – projekt zrealizowany, Toruń, 1753. Papier, rysunek, 28,6 x 35,7 cm.
Archiwum Państwowe w Toruniu, Zbiory kartograficzne miasta Torunia, sygn. Inw. 523, T. 47 rys. 10.
Lit.: Piskorska 1938, s. 72; Tylicka, Tylicki 2016, s.83, il. 40. (MS)
67. Georg Friedrich Steiner (?) wg projektu Ephraima Schroegera, Projekt fasady nowego kościoła ewangelickiego przy Rynku Staromiejskim w Toruniu, Toruń, ok. 1756. Papier, rysunek, 31,5 x 20 cm.
Archiwum Państwowe w Toruniu, Zbiory kartograficzne miasta Torunia, sygn. Inw. 519, T. 87 rys. 3.
Lit.: Piskorska 1938, s. 72; Makowiecka 1963, s. 240; Tylicka, Tylicki 2016, s.83-84, il. 44. (MS)



68
69



68. Andreas Adam Baehr, Rzut nowego kościoła ewangelickiego przy Rynku Staromiejskim z projektem rozmieszczenia ław dla poszczególnych grup wiernych, Toruń, przed 1740. Papier, rysunek, 40,3 x 52,7 cm.
Archiwum Państwowe w Toruniu, Zbiory kartograficzne miasta Torunia, sygn. Inw. 523, T. 47, rys. 3.
Lit.: Piskorska 1938, s. 72; Tylicka, Tylicki 2016, s. 111-112. (MS)
69. Twórca nieznany, Wnętrze nowego kościoła ewangelickiego przy Rynku Staromiejskim w Toruniu – projekt wyglądu sklepień, Toruń, przed 1756. Papier, rysunek, 45 x 50 cm.
Archiwum Państwowe w Toruniu, Zbiory kartograficzne miasta Torunia, sygn. Inw. 521, T. 87 rys. 3.
Lit.: Piskorska 1938, s. 72. (MS)



70 | 71

70. Twórca nieznan, wg Georga Friedricha Steinera, Album rysunków architektonicznych Torunia: Ołtarz w staromiejskim kościele ewangelickim, Toruń, 1756. Papier czerpany, rysunek tuszem, 34,5 x 21,5 cm. Po prawej stronie, u góry strony: „Das neuerbauete Altar im beth-hause” oraz dawna paginacja: „37”.

Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/HT/I/185/49.

Lit.: Makowiecka 1963, s. 237, 256 i il. 40 na s. 243; Mierzejewska, Woźniak 1995, nr 164; *Album Steinera* 1998, s. 181, 250. (AM)

71. Ephraim Schroeger (?), Niezrealizowany projekt kazalnicy w nowym kościele ewangelickim przy Rynku Staromiejskim w Toruniu, Toruń, ok. 1753. Papier, rysunek, 37,5 x 21 cm.

Archiwum Państwowe w Toruniu, Zbiory kartograficzne miasta Torunia, sygn. Inw. 521, T. 87, rys. 2.

Lit.: Piskorska 1938, s. 72; *Reformacja w Toruniu* 2017, s. 229. (MS)



72. Johann Christian Schreiber, Kazalnica – ambona ze schodami w nowym kościele ewangelickim przy Rynku Staromiejskim, Toruń, po 1759. Papier, rysunek, akwarela, 38,5 x 18,7 cm.
Archiwum Państwowe w Toruniu, Zbiory kartograficzne miasta Torunia, Inw. 520 T. 87 rys. 2.
Lit.: Piskorska 1938, s. 72; Tylicka, Tylicki 2016, s. 61, il. 28; *Reformacja w Toruniu* 2017, s. 228. (MS)
73. Johann Christian Schreiber, Kazalnica-ambona i drzwi do zakrystii w nowym kościele ewangelickim przy Rynku Staromiejskim – projekt, Toruń, 1756. Papier, rysunek, 24,5 x 27,4 cm. Po lewej stronie, u dołu strony: „J. K. zeige altstädtische gerichtsbesitzer Johann Kerschberg der sehe eins an neue Kirche gewordet” i Schreiber s(culp.).
Archiwum Państwowe w Toruniu, Zbiory kartograficzne miasta Torunia, Inw. 520 T. 87 rys. 1.
Lit.: Piskorska 1938, s. 72; Tylicka, Tylicki 2016, s. 61, il. 29. (MS)



74. Jacob Jenny, Kielich, Toruń, 1709. Srebro odlewane, trybowane, cyzelowane, fakturowane, złotcone, wys. 28,5 cm, śr. stopy 15,8 cm. Na czaszce: „Thorn Aa 1709/ d. 31 Marz”. Znaki: cecha miejska – Torunia, złotnika – w prostokątnym polu inicjały „I*I”.

Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/S/1902, fundacja Reginy Schlossin do staromiejskiego kościoła ewangelickiego.

Lit.: Myślińska 1967, s. 24; Chrzanowski, Kordecki 1987, s. 126; Woźniak 1987, s. 123; Woźniak 1996, s. 72–73, il. 1; Gradowski, Pielas 2006, s. 790, kat. 606/2; Birecki 2007, s. 301; Woźniak 2012, t. I, s. 262, t. II, il. 118 na s. 58; Birecki 2013, s. 61; Łyczak 2016, s. 19. (MK)



III

NAUKA I SZKOLNICTWO

Ornatissimi et prudentissimi Viri, Sapienter in-
 quit Comicus. Hec omniū rerū incisi-
 tudo est. Quid dictum cum in omnibus ordi-
 nibus hominum. Tūc uero in scholastico uitae
 genere uerissimum est. Cum propter magnas
 difficultates et molestias in pueris scholasti-
 cis dehorandas, tūc uero propter magnam
 hominum iniquitatem. Et schola nostra
 talis est status ut Lindimoderator noster
 de mutando loco et uitae genere cogit.
 Schola autem nostra alium rectorem desi-
 deret, moxior dignitate et p̄stantia scholarū
 per se neglectis et posthabitis molestis quia
 sunt seminaria Ecclesiae et Reipublicae ut
 operam meam in administranda schola p̄sti-
 dentis uestris offeram ualde et obuiū petens
 prudentissimum Senatū, uelut mei in hac
 mutatione piam et patriam rationem habe-
 re, et mihi eundem locum instituendi docendi
 et regendi inuentum clementer et benigno
 assignare et concedere ut possit ut inopia p̄-
 cipuum mores hominum magna ex parte
 sunt explorari et cogniti. Dum per duos
 fere annos Cantorem summa fide et diligenti-
 tia testantibus multis p̄ijs in eadem schola
 egerim, cuius rei testis uoco et appello p̄ri:

1. List Hugona Neandera, kantora do szkoły w Nowym Mieście Toruniu w sprawie objęcia funkcji rektora, Toruń, 1550. Papier, rękopis, 22,5 x 34,8 cm.

Archiwum Państwowe w Toruniu, Akta miasta Torunia, Katalog II, sygn. X-2, s. 13-15. (MS)

Caput 1^o Scholae Polonicae Praeceptoribus.

1. Polonicae Scholae Praeceptores officio suo cum fide et cura funguntur et pueros atque adolefcentulos sibi commendatos diligenter instituant, tam illos, qui polonici tantum sermonis studio sunt addicti, quam eos qui in scholis nostris ~~linguae~~ ^{linguae} ~~causis~~ ^{causis} versantur, et praeter linguam polonicam, cui ad discendum suavis solum vacant horis, humanioribus quoque literis et peritendis artibus libera liberos operam navant. Mores quoque erudituros, ut medicorum polonice legendi, loquendi, scribendi, germanica aut latina polonice interpretandi, polonica cum germanicis aut latinis conutandi, facilius adsequantur.

2. Sed et pietatis morem, pueritia atque adolescentia in templo, in schola et extra seculam duram sapienter, neque permittunt, ut pro lubitu assint, absint, hoc vel illud agant: quinimo in delinquentes, perinde ac Paterfamilias Magistri, modo et ratione bona animadvertunt.

3. Quoties in superiorem gloriam, praeterquam quod tantum in se in templo ac funerum decurioni, by moderabitur, operam etiam dabit, ut pueros, quos polonice Scholae alumnos, in canibus suis in formet, in ludo, ut deinceps quoslibet agat, et laetas in templo harmonias audire et cantiones salutaris polonice comode atque optime queant modulari, cui exercitio quotidiano, tandem 12 singulorum dierum assignantur.

Caput 2^o Discipulorum Officia.

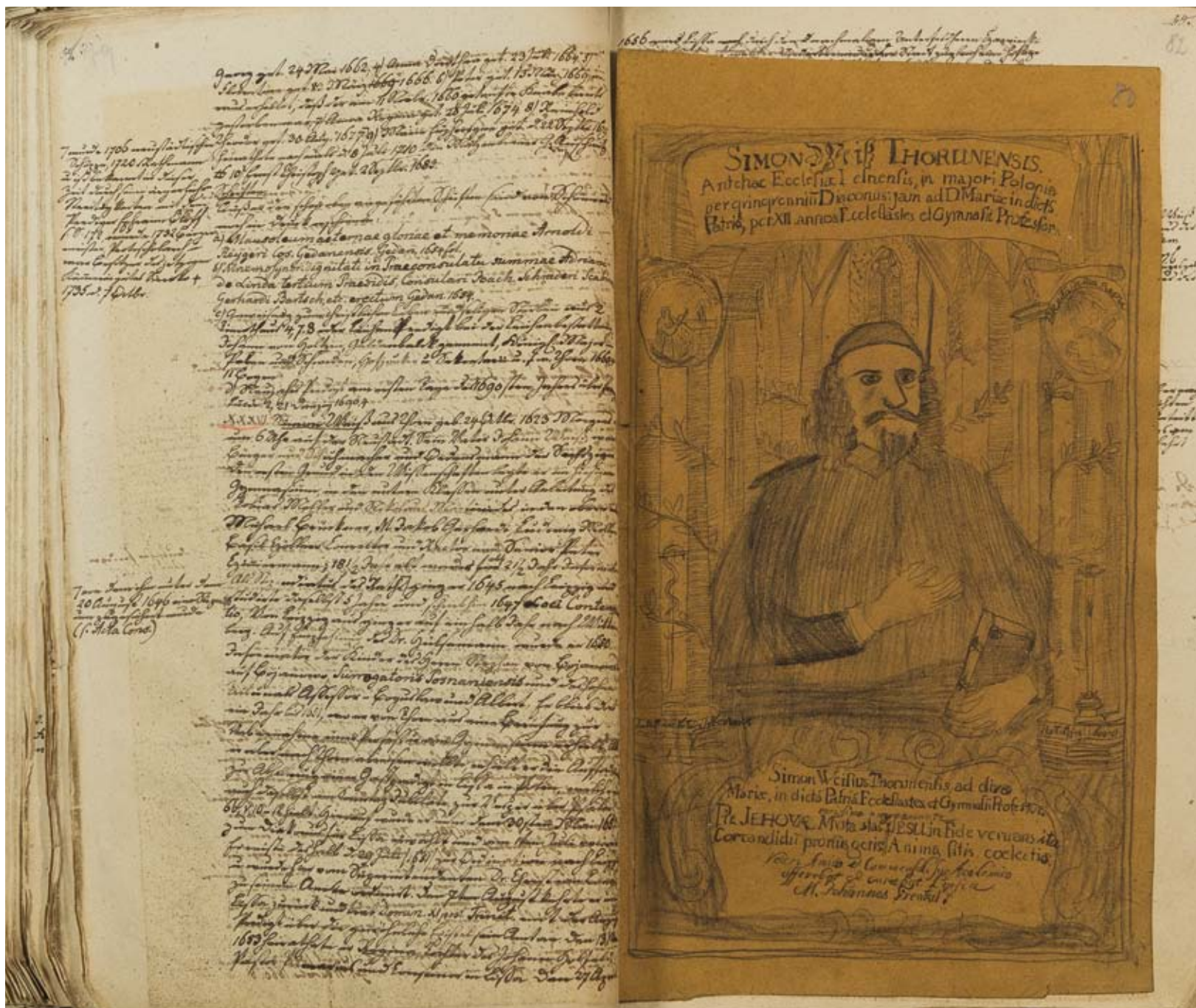
1. Quicumque Scholae nostrae membra esse et suae literarum humanarum bonarumque artium studio, suae polonicae duntaxat linguae cogniti, omni se dedere voluerint, Rectorem accedunt, nomina sua praestant, eademque data manu reverentiam atque obedientiam erga Praeceptores atque disciplinam Scholae promittunt, et tum de, manu a Rectore examinantur, et in catalogum Scholasticorum referuntur. Quo facto honorarium pro inscriptione constitutum Rectori persolvunt.

2. Discipulos universos et singulos iubemus respicere ad finem et finem vitae Scholasticae: quicum in pietate et literis versatur, volumus et hortamur, ut primum sui probus, deinde ceteris et doctrina excoltus, non tam videri, quam esse studeant.

3. Doctrinam igitur christianam Ecclesiam nostrarum, sibi in primis commendatam habent, illiusque summam et capita exactissime tanquam unguis suos, omnes et singuli tenent. Qui enim Scholae, idem etiam Ecclesiae nostrae membra sint et ad eam nostrae asserentes, quae et verissima est et cohaerens.

4. Mane surgentes, quotidie a suis precibus quibus ingenii dona et solius laborum successu huiusmodi exproband, et a lectione unius capituli

2. Leges ac instituta Scholae Thorunensis – Statut toruńskiego Gimnazjum Akademickiego z 1600 r., Toruń, 1600. Papier, rękopis, 17,5 x 11 cm. Archiwum Państwowe w Toruniu, Akta miasta Torunia, Katalog II, sygn. X-6, k. 4-78v.
Lit.: Tync 1925, s. III-XIV, 20-124. (MS)



3. Julius Emil Wernicke, Fragment rękopisu zawierającego biogramy duchownych luterzańskich i katolickich z terenu Torunia i okolic od średniowiecza do połowy XIX w. z odrębną kopią medallionu z 1670 r. przedstawiającego Szymona Weissa, profesora toruńskiego gimnazjum, Toruń, 1840. Papier, rękopis, rysunek ołówkiem, 38,5 x 24 cm. W banderoli w górnej części rysunku: „Simon Weiss, Thorunensis, Antchac Ecclesiae Lesnensis, in majori Polonia, per quinquennium Diaconus: jam ad D. Mariae in dictâ Patriâ, per XII. Antchac Ecclesiastes et Gymnasii Professor”.

Archiwum Państwowe w Toruniu, Akta miasta Torunia, Katalog II, sygn. X-27, s. 79-80. (MS)

Abdruck
Lateinischer Schriften
in L. Hochedl. Hochw. Raths
und des Gymnasii
Buchdruckerey
in Thorn.
ANNO 1746.

No. I. Initial-Buchstaben.



No. II. Groſſe Miſſal Antiqua Verſalien.

D E U S.

No. III. Kleine Miſſal Antiqua Verſalien.

**FIDE AC JU-
STITIA.**

No. IV. Groſſe Canon Antiqua Verſalien.

**PIETATI ATQUE
ERUDITIONI.**

4. Wykazy czcionek drukarskich stosowanych w drukarni Gimnazjum Toruńskiego, Toruń 1746. Papier, druk, 23,5 x 36 cm.
Archiwum Państwowe w Toruniu, Akta miasta Torunia, Katalog II, sygn. X-10, k. 26-27v.
Lit.: Kosiński 2005, s. 93-110. (MS)

Transpt.	24.	4.	4.	Transpt.	24.	4.	4.
Große Missal Tractur, Jergaltz Cicero				2. Kasten und Kasten und ge.			
musierte Versalia		1.	22	braune Zettel		2.	2.
Große Canon antiqua versalia in min				Klein Tertia antiqua versalia		1.	3.
8. Jg.			13.	allerhand große Zettel in 8. Jg.		3.	8.
Klein Missal Tractur Jergaltz Mittel				versalia in 8. Jg.		2.	12.
antiqua versalia Jergaltz Mittel 8. Jg.				große Zettel Jergaltz Cicero 8. Jg.		1.	10.
versalia		2.	6.	2. Zettel mit Quadraten		4.	4.
Große Missal antiqua versalia und große				allerley alte Zettel und Zettel.			
Canon versalia und klein Canon versalia		1.	20.	8. Jg.		1.	1. 3.
<u>große Zettel</u>				Dito Zettel 8. Jg. alt.			18.
Mittel Tractur in min Kasten		2.	1.	Mittel Curio unter 8. Jg.			18.
<u>Klein Zettel</u>							48 2. 16.
Jergaltz Tertia antiqua versalia		1.		1. Große und kleine unregelmäßige Fundament			
und alle 8. Jg. antiqua				von 1. Klein 17. 18. Jg.			
Tert antiqua in 2. Kasten		1.	2.	2. Große 8. Jg. Kasten			
Tertia curio in min Kasten		1.	1. 3.	1. Klein dito			
Tertia antiqua in min große				1. Große 8. Jg. Kasten			
und Klein Kasten und 8. Jg. 8. Jg. 8. Jg.		1.	2. 14.	1. Klein dito			
Mittel antiqua		1.	13.	1. Alte große und kleine unregelmäßige Fundament			
Große Cicero antiqua in 2. Kasten		1.	15.	jede große, und so gut als neu			
Dito dito in 2. Kasten		1.	3. 18.	1. Kasten große			
Große Cicero curio		1.	2. 17.	1. Klein große			
Klein Cicero antiqua		2.	8.	1. Alter Kasten große Kasten			
Klein Cicero curio			3. 4.	1. Kasten große Kasten			
Corpus antiqua			3. 15.	1. Kasten große Kasten			
Corpus curio			3. 19.	1. Kasten große Kasten			
Corpus 8. Jg. 8. Jg.			2. 15.	1. Kasten große Kasten			
<u>Klein 8. Jg.</u>				1. Kasten große Kasten			
Cicero Calendar Kasten			2. 21.	1. Kasten große Kasten			
Mittel Kasten in 1. Kasten			2. 2.	1. Kasten große Kasten			
Quadraten in 1. Kasten			1. 11.	1. Kasten große Kasten			
Transpt.		4.	2. 27. 2. 28.				

5. Wykaz publikacji wydawanych przez drukarnię Gimnazjum Toruńskiego wraz z cenami. Wśród pozycji wymieniono m.in. dzieła autorów starożytnych, np. Cyclerona, Toruń, 1762.07.09. Papier, rękopis, 23,5 x 36 cm.

Archiwum Państwowe w Toruniu, Akta miasta Torunia, Katalog II, sygn. X-10, k. 46-48.

Lit.: Kopiński 2005, s. 93-110. (MS)



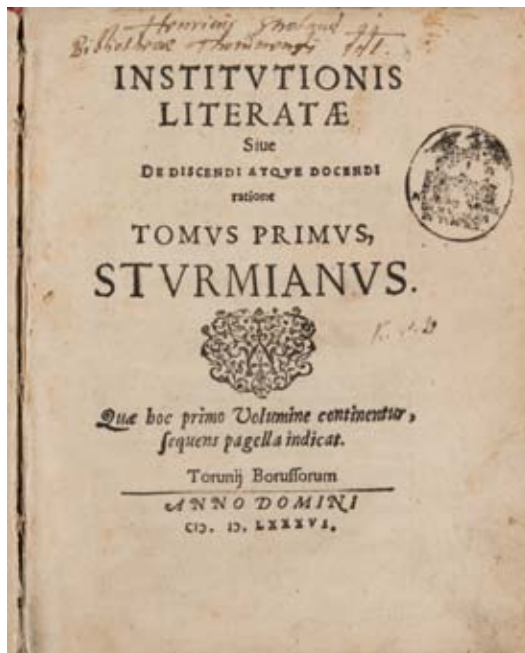
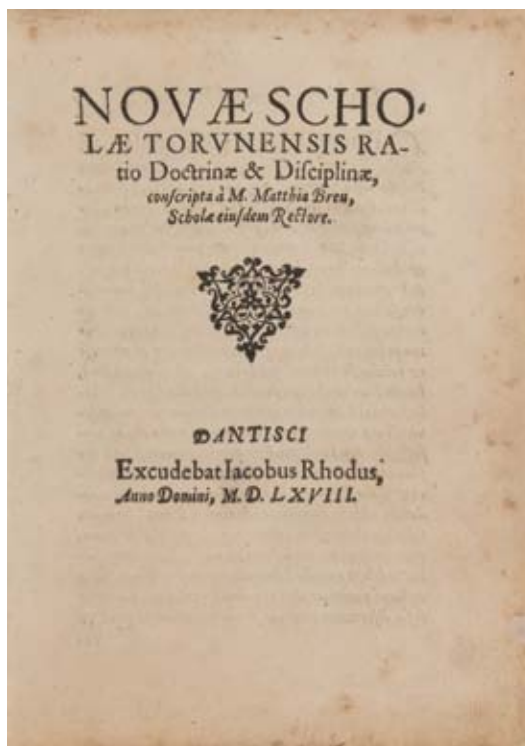
przeſzłej ieſni nowa ſię w Gymnazyum naſzym pokazała ieſien, gdy co niekie-
dys Pliniusz lib. 1. Ep. 13. piſał: *Magnum proventum poëtarum annus hic attulit*;
to ſię o nicy mówić może, że nie mało tych ſię teraz znayduie, którzy macie-
rzynſkiego ięzyka przymioty doznawſzy w daleko więkſzey niż przed tym one-
goz mają cenie. Wyſtawiłbowiem *Wymowny Polityk*, ktoregoſmy do expli-
kacyi ſobie byli obrali, częſto ſłazne ięzyka Polſkiego wybory z czego y
pozytek uroſt pewnie nie mały. Tego ſwiatkim ſą ci, którzy przez całe to
lato pilnymi bywſzy, we wieſni doſwoiey ſuſzney przyſzli doyrzałości. A to też
właſnie mi pobudką ieſt, że ſię nie lnić y inſzym którzy w naſzym ſą Gymnazyum
przez *Poſkie Collegium* wygodzić, pewnikiem tego będąc, że pilnoſć by namniey
nie zgaſnie. Bo chociażby nam Zima naſtępująca wrozyć chciała ze yochota ſna-
dnie oziębnie, iednak inakſze czai inakſze też y u ludzi bywaią fantazyę. A bo-
wiem lubo on przy naſtępujący zime teraz przykłym zaſępione mrozem poka-
zuie czoło; pilnoſć iednak waniuſzai u młodzi naſzey przyiemną wyſtawia
cerę, y do ochoty ſama nieby wkradza ogień. Izaiby założenie fundamentow
ktorych z Gramatyki zakładamy choć ugalić miało, tedy znowu Praxis albo ex-
plikacya materyi przyiemney u pobudzi. Bo przy tym aby odmiana była, ma
ſię explikowac kſiażeczka nazwan: *Facetie z rozmaitych Autorow zebrane, w
Toruniu nakładem Jana Chryſtiana Laurera roku 1696.* Do tegoz tedy Collegi-
um Theoretico-Practicum młodzi Toruńſką zapraszam na iurczyſzy dzien od
godziny XI. az do XII. W Toruniu

Roku 1712, dnia 20. Liſtopada

Ephraim Oloff,
Profeſſ. Publ. Extraord.

6. Ephraim Oloff, Drukowana proklama z okazji prezentacji polskojęzycznej publikacji w Gimnazjum Toruńskim, Toruń, 1712. Papier, druk, 30 x 34,6 cm.

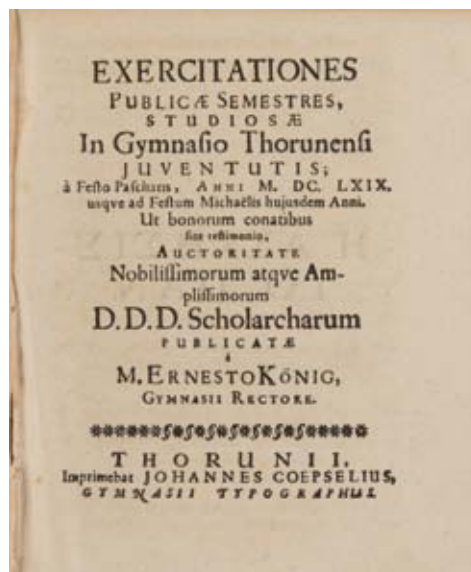
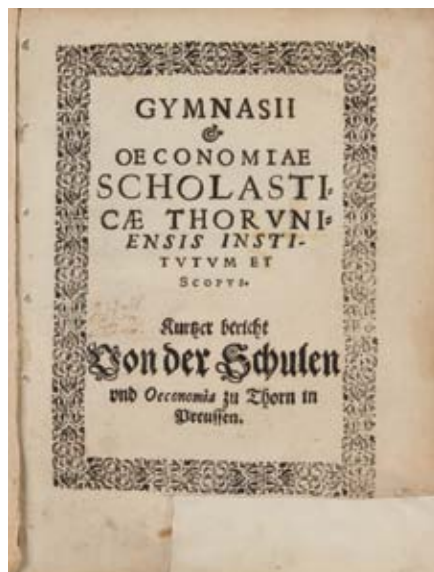
Archiwum Państwowe w Toruniu, Akta miasta Torunia, Katalog II, sygn. X-29, k. 59v-60. (MS)



8	9
10	11

8. Matthias Breu, *Novae scholae Torunensis ratio doctrinae et disciplinae*, Gdańsk, 1568. Papier, druk, 21 x 16 x 2,5 cm. Książnica Kopernikańska w Toruniu, sygn. 102799, pochodzi z Gimnazjum Akademickiego, sygn. K.4°18 adl.8. Lit.: *Reformacja w Toruniu* 2017, s. 117. (AW)
9. Johann Mathesius, Johann Gigas, *Zwo Predigten von Christlichen einigkeit*, Toruń, 1584. Papier, druk, 20 x 15 x 1 cm. Książnica Kopernikańska w Toruniu, sygn. 103957, pochodzi z Gimnazjum Akademickiego, sygn. L.4°45 adl.2. (AW)
10. *Institutionis literatae sive de discendi atque docendi ratione*, T. 1-3, Toruń, 1586-1588. Papier, druk, 21 x 17 x 6 cm. Książnica Kopernikańska w Toruniu, sygn. 102801, pochodzi z Gimnazjum Akademickiego, sygn. K.4°20-22. Lit.: *Reformacja w Toruniu* 2017, s. 118. (AW)
11. *Orationes X. quarum aliae in actu examinis anniversarii; aliae in inauguratione novae curiae eius, demq. operarum inchoatione, habitae in Gymnasio Thoruniensi*, Toruń, 1595. Papier, druk, 19 x 16 x 2 cm. Książnica Kopernikańska w Toruniu, sygn. 17, pochodzi z Gimnazjum Akademickiego, sygn. A.15. (AW)

12	13
14	15



12. Gymnasii et Oeconomiae Scholasticae Thoruniensis Institutum et Scopus, Toruń, 1600. Papier, druk, 20,5 x 16 x 0,5 cm.
Książnica Kopernikańska w Toruniu, sygn. 231, dawne zbiory Rady Miasta Torunia, sygn. A.366 adI.2.
Lit.: *Reformacja w Toruniu* 2017, s. 119. (AW)
13. Ernest König, Exercitationes publicae semestres studiosae in Gymnasio Thorunensi juventutis a Festo Paschalis anni M. DC. LXIX. usque ad Festum Michaelis, Toruń, 1669. Papier, druk, 20 x 16 x 4 cm.
Książnica Kopernikańska w Toruniu, sygn. 103608, pochodzi z Gimnazjum Akademickiego, sygn. K.4°79 adI.3.
Lit.: *Reformacja w Toruniu* 2017, s. 122. (AW)
14. Ulryk Schober, Poematum libri III, Toruń, 1592. Papier, druk, 16 x 9 x 1 cm.
Książnica Kopernikańska w Toruniu, sygn. 110473, pochodzi z Gimnazjum Akademickiego, sygn. K.8°40.
Lit.: *Reformacja w Toruniu* 2017, s. 125. (AW)
15. Konrad Graser, Isagoges historicae pars prima: quae vocatur Prophetica... Pars secunda, quae dicitur Exotica, Toruń, 1623. Papier, druk, 15,5 x 9,5 x 6 cm.
Książnica Kopernikańska w Toruniu, sygn. 888, dawne zbiory Rady Miasta Torunia, sygn. C.1274.
Lit.: *Reformacja w Toruniu* 2017, s. 1126. (AW)

LECTORI BENEVOLO

S.



Hoc Ævum, quod confecimus prope, non deterfit modo literarum artiumque squa-
lorem, sed eas in summum præterea apicem sat pulchre exexit. Certe, huic Seculo iste præcipuus labor
fuit, ut in cultura bonarum artium ea spatia conficeret, quæ si legisset superior ætas, parum felici pres-
sisset vestigio. Trahunt nos equidem, si non rapiunt, in sui admirationem, tot clarissimorum Mathe-
maticorum inventa, quorum dum hinc ingenium, inde industriam recte expendimus, stupemus artifices,
in sua arte tantopere Roscios. Quid enim solertius *Cornelii Drebbeli* machina, in cuius vitreo arcuatoque
tubulo inclusa aqua, bis in dies singulos tendit reditque, ac parum abest, quin maris insequi æstum videatur? Quid inge-
niosius *Ejusdem* Sphæra, quæ sine ullo artificiali agente, solo ætheris raptu perpetuo mobilis, annos, menses, dies, horas,
omniumque planetarum & stellarum cursum ostendit? Meretur huc referri *Kircheri* Sphæra vitrea magnetica, quæ in cen-
tro alicujus liquoris librata, perpetuo circumit, & horas, circulos cælestes, totiusque Astrolabii mysteria commonstrat. *Ejus-
dem* Lacertula chartacea, per columnæ superficiem extimam sursum & deorsum repens, horasque dici indicans. *Ferdinandi
Gonzage* Echo mirifica, in Villa Simonetta, uno circiter milliari Mediolano distante, extructa. *Otonis de Gvericke*, & *Ro-
berti Boylei* Tubi ac Recipientes vitrei, spatium vacuum artificiale probantes. *Johannis Hautsch*, Fabri circinarii Noribergen-
sis machina, in 72. distinctis loculamentis, totidem exhibens artifices, ad unius solum rotæ gyrationem, artes suas, viven-
tium instar, dextre instituentes. Et quid dicendum nobis fuerit de variarum imaginum, in quibuscunque planis, deformi
ac monstrofa, attamen & artificiosa delineatione, quæ non nisi e certo puncto inspectæ formosæ apparent, ac prototypo
similes? Quid de omnis generis vinorum, aquarum diversis coloribus & odoribus imbutarum, oleorum item ac ignium vo-
mitu artificiofo? de plantarum simulacris arte resuscitatis? de Solis, Lunæ, & reliquorum corporum celestium, armato
oculo accurata contemplatione? denique, de sexcentis aliis, quorum numerum si quis inire contenderet, non unius clepsy-
dræ, sed multarum horarum spatio defungeretur. Eximia isthæc sunt, & in singulis artificibus sigillatim laudanda: nisi
ipsa literarum pulchritudo nobilissima ingenia usque adeo pellexisset, quoad in eruditas Societates ea fini conspirarent, ut
omnis res literaria suo donaretur nitori. Effert sese Italia Academicis Ordinatum, Lynceorum, Ætheriorum, Humorista-
rum &c. Hispania, in regno Neapolitano. Errantium, Ardentium, Serenorum, Sicibundorum: Gallia, & Martæ & arte
illustris, Sorbonistarum. Quantum decus sibi, ex eruditis hinc Collegiis, impetraverit Anglia, loquitur inprimis Londinen-
sis Societas, Magni *Verulamii* auspiciis provocata. Sed nec Danos aut Belgas sua defraudamus laude, quorum utrique per
Bartholinum, *Wormium*, *Borrichium*, *Helmontium*, *Sylvium*, & quos non? inclaverunt quam maxime. Vicinæ Germaniæ utique hic
debendus est honor, ejus ope rem literariam hanc parum crevisse. Duæ in hac Societates Eruditorum florent inprimis, quarum
altera *Frucliferorum*, altera *Curiosorum Naturæ* nomen meruit. Et prior quidem, quæ *Fruclifera* audit, & *Palmæ* etiam no-
mine insignitur, non alio fine fuit instituta, quam ut lingvæ Germanicæ suum assereretur decus, palamque universo orbi li-
terario ostenderetur eam verborum copia, dictionis nitore, sententiarum ac proverbiorum pondere, cultissimis Europæ
lingvis non Palmam tantum facere dubiam, sed præcipere etiam hanc facile posse. Annus institutæ hujus Societatis fuit septi-
mus ac decimus, dies XXIV. Augusti, sæculi jam ad finem decurrentis. Ex quo tempore & *Frucliferorum* numerus pulchre succre-
vit, & multum fructuum ac gloriæ per Celsissima capita, per membra illustrissima doctissimaque, tam ex scriptis Germanicis
elegantè confectis, quam ex libris peregrini idiomatis in vernaculam versis, in Teutonicam lingvæ redundavit. Ipsi certe
Principes primi ordinis Germanici, præsidium *Collegii Frucliferi* suscipere honori duxerunt sibi, tres inprimis æterna memo-
ria dignissimi, *LUDOVICUS ANHALTINUS*, *WILHELMUS*, Dux Saxonie Ernestino-Winariensis, & *AUGUSTUS*, Dux Saxonie ex li-
nea Albertina, idemque ultimus Archi-Episcopatus Magdeburgici Administrator. Nec Nobiles tantum fere octingenti, sed
& Celsissimæ proleptæ dignitatisque Proceres, Barones nempe quadraginta quinque, sexaginta Comites, novemdecim Prin-
cipes, octo Comites Palatini, decem Landgravi, quatuor Marchiones, novem & quadraginta Duces, tres Electores, &
quod summum huic Societati decus superaddit, Rex unus. At posterior illa, quæ *Curiosorum Naturæ* dicitur, hunc sibi præ-
fixum scopum habet, ut abstrusa Naturæ hæcenus minus eruta eruat, Orbique literario scriptis publicis, velut in Solis men-
sa exponat, demonstratque, eam non scientiæ tantum rerum naturalium augendæ, sed & conservandæ vindicandæque a mor-
bis valetudinis humanæ gratia, esse institutam. Nos, ut Rempublicam literariam, tot eruditæ Societatibus hodie inclutam,
merito felicem censemus; ita gratulamur Gymnasio Nostro, quod talis ei RECTOR obrigerit, qui, cum *Frucliferæ* Socie-
tatis membrum sit, spem eximiam Nobis facit, fore, ut Ejus dexteritate fructus quoque uberrimi sint in istud redundaturi. Atque is
quidem est Vir *Præclarissimus atque Doctissimus*, Dn. M. GEORGIUS WENDIUS, in præcipuis Silesiæ Civitatibus Professor
hæcenus, ac nuper admodum Laubanensis Lycei Rector & Inspector dignissimus. Equidem egregia Ejus in rem literariam me-
rita, id Nobis plane pollicentur, laudatum Virum, qui in Carphororum Societate PLANTANTIS nomen cum laude indeptus est,
Gymnasium hocce, Seminarium nempe Reipublicæ atque Ecclesiæ, qua literarum qua morum venustate cultum, rectorumque,
tum & istud sapientissimi *Tullii* (faxit DEUS feliciter!) imitaturum subinde; *Serimus arbores profuturas posteritati*. Qui cum Am-
plissimi Senatus decreto, ad diem XVI. Mensis hujus Junii, H. g. mat. solenni ritu inaugurandus, sui que Muneris auspiciis pu-
blica Oratione sit facturus; IN SCHOLIS quoque EVANGELICIS REFERRI PROBATORUM DOCTORUM VEROS CHARACTERES:
proinde Magnificos atque Nobilissimos Dn. Burggrabium Regium, Præsidem, Præconules, Consules, Experientissimos
Medicos, Venerandum Ministerium, Spectabilem Judiciorum Consessum, omnesque adeo ingenuarum artium Fautores
atque amicos, officiose ac benevole invitamus, ut, si per graviora negotia comparere licebit, hanc Introductionis actum sua
præsentia cohonestare non dedignentur. Studiosam vero Juventutem huic Actui solenni frequenter interfuturam, eo magis
Nobis persivalem habemus, quo plus se obstrictam noverit ad omnem reverentiam, suo Rectori cum obsequio deferendam.
P. P. THORUNII. Dominica II. post Trinit. A. O. R. M. DC. XCV.

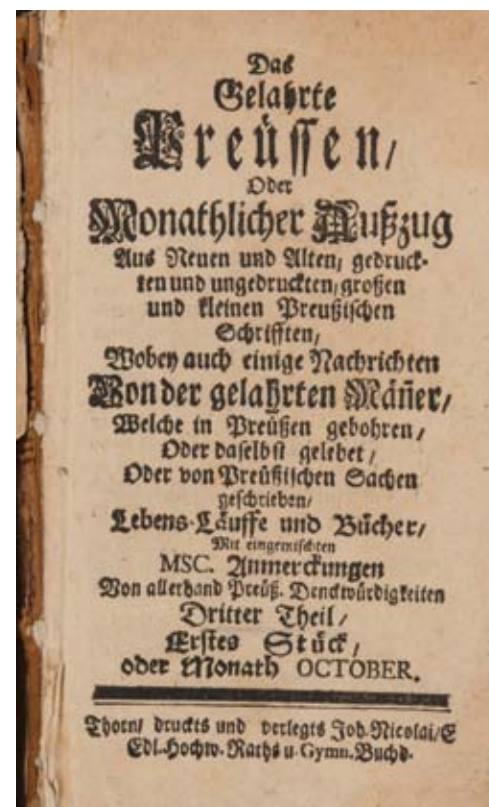
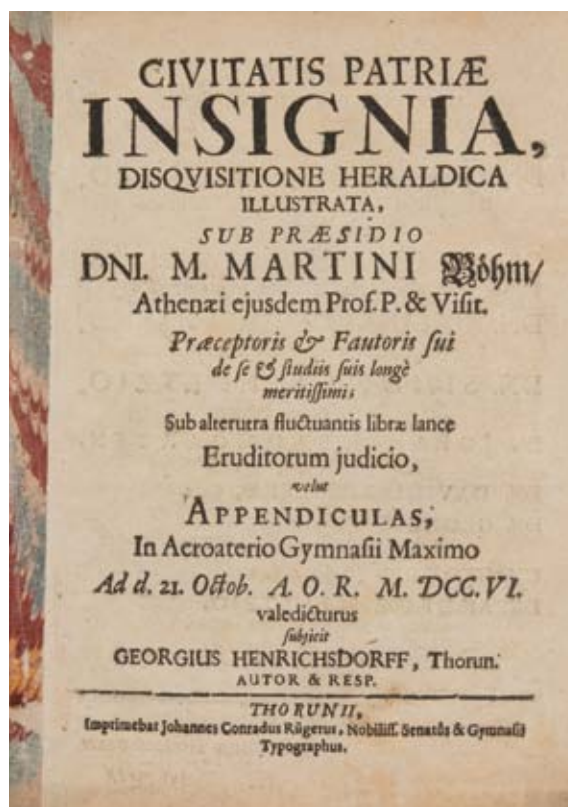
SCHOLARCHÆ.

16. Zaproszenie na inaugurację przyjęcia stanowiska rektora Gimnazjum Toruńskiego przez Georga Wendego. Incipit: Lectori Benevolo S. Hoc Ævum, quod confecimus prope, Toruń, 1695. Papier, druk, In plano, 43 x 30 x 2,5 cm.

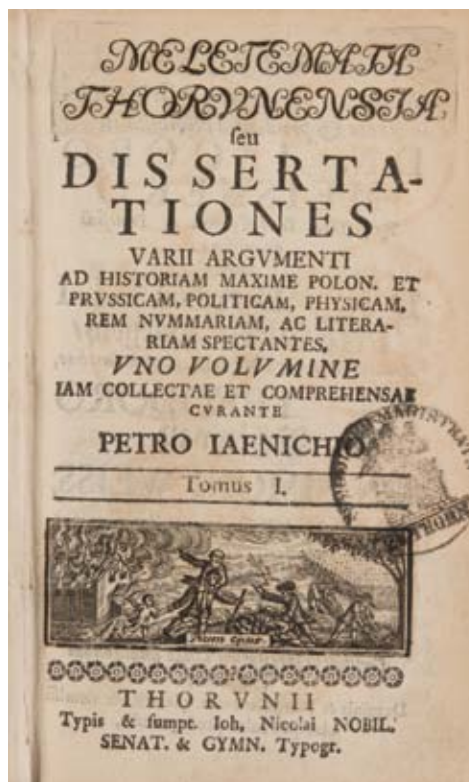
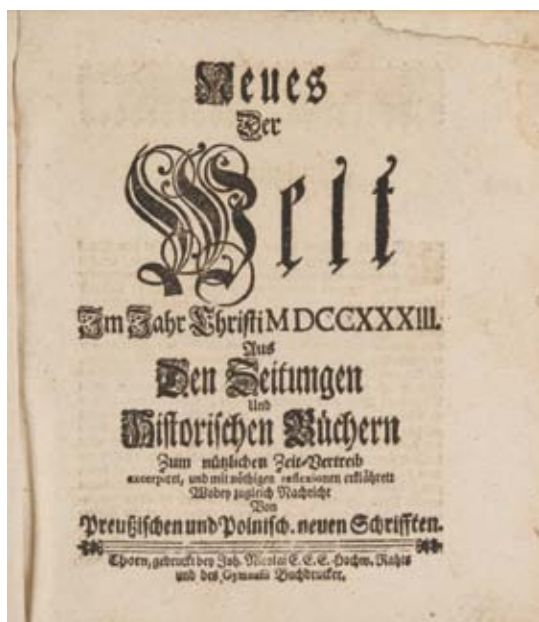
Książnica Kopernikańska w Toruniu, sygn. 4870, dawne zbiory Rady Miasta Torunia, sygn. A.fol.60 adl.18. (AW)



17. Johann Regius, Exercitationum peripateticarum libri duae, Mulhusium Tyrigetarum, 1602. Papier, druk, 16 x 9,5 x 3 cm. Książnica Kopernikańska w Toruniu, sygn. 110472, pochodzi z Gimnazjum Akademickiego, sygn. K.8°29. (AW)
18. Johann Christoph Hartknoch, Respublica Polonica duobus libris illustrata. Editio secunda, Frankfurt i Lipsk, 1687. Papier, druk, 16 x 10 x 4,5 cm. Książnica Kopernikańska w Toruniu, sygn. 632, dawne zbiory Rady Miasta Torunia, sygn. B. 742. (AW)
19. Johann Christoph Hartknoch, Preussisch Kirchen-Historia, Frankfurt nad Menem i Lipsk, 1686. Papier, druk, 21 x 18 x 7 cm. Książnica Kopernikańska w Toruniu, sygn. WF 2306. (AW)



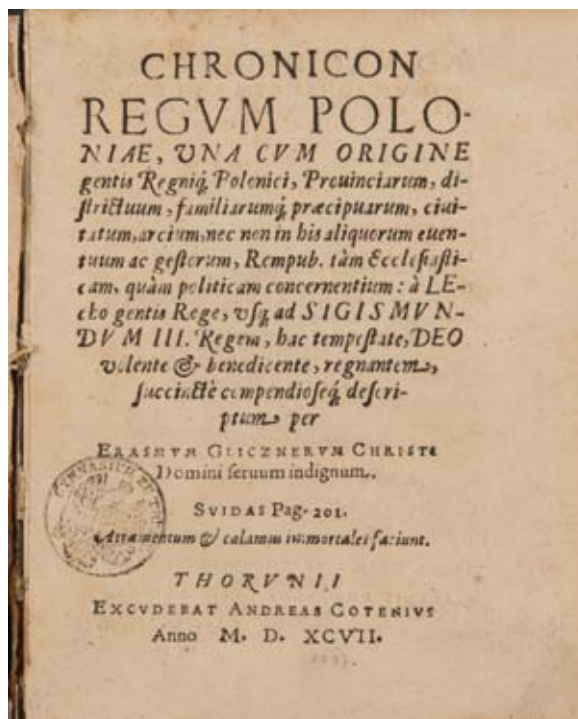
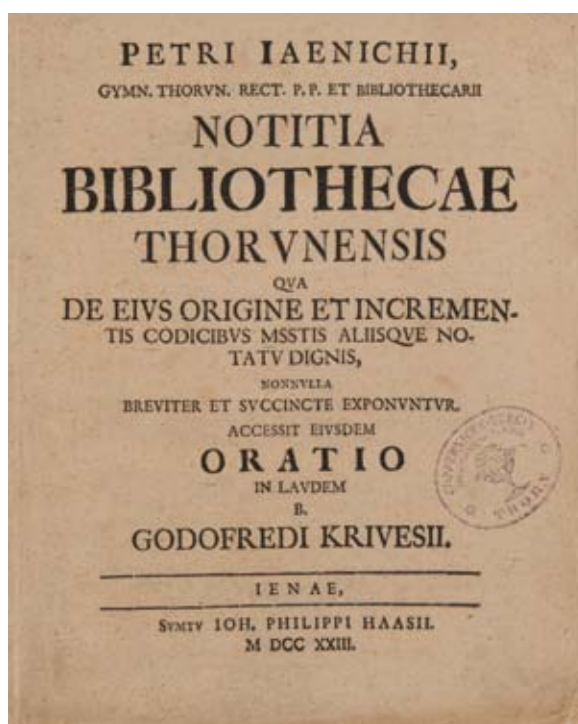
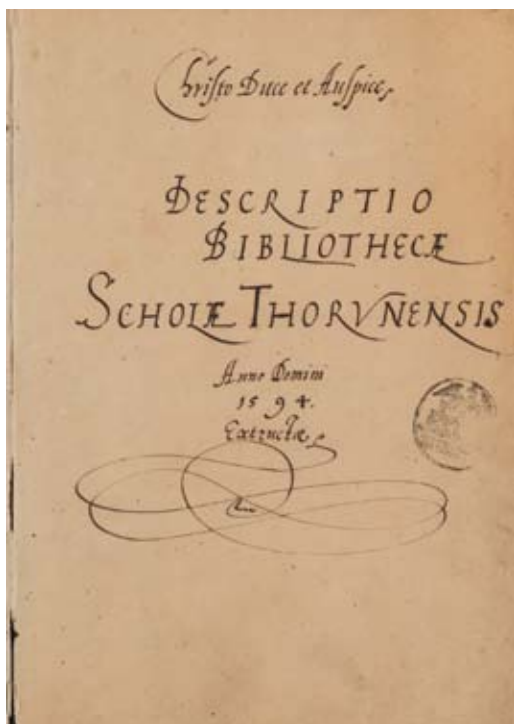
20. Johann Christoph Hartknoch, Petri de Dusburg Chronicon Prussiae, Frankfurt, 1679. Papier, druk, 21 x 17 x 5,5 cm. Książnica Kopernikańska w Toruniu, sygn. 2476. (AW)
21. Martin Böhm, Civitatis patriae insignia, disquisitione heraldica illustrata, Toruń, 1706. Papier, druk, 21 x 16 x 6 cm. Książnica Kopernikańska w Toruniu, sygn. 103598, pochodzi z Gimnazjum Akademickiego, sygn. K. 4°78 adl.22. (AW)
22. Georg Peter Schultz [Red.], Das Gelahrte Preussen, Toruń, 1722-1724. Papier, druk, 6 x 10 x 5 cm. Książnica Kopernikańska w Toruniu, sygn. 562, dawne zbiory Rady Miasta Torunia, sygn. B.197. (AW)



23	24
25	26

23. Georg Peter Schultz [Red.], Neues der Welt im Jahr Christi 1733 (1734) aus den Zeitungen und historischen Büchern, Toruń, 1733–1734. Papier, druk, 19,5 x 17,5 x 7 cm.
Książnica Kopernikańska w Toruniu, sygn. 102824, pochodzi z Gimnazjum Akademickiego, sygn. K.4°32. (AW)
24. Ephraim Oloff, Polnische Liedergeschichte, Gdańsk, 1744. Papier, druk, 17 x 10,5 x 5,5 cm.
Książnica Kopernikańska w Toruniu, sygn. 110097, pochodzi z Gimnazjum Akademickiego, sygn. F. 8°300 adl.1.
Lit.: *Reformacja w Toruniu* 2017, s. 137. (AW)
25. Heinrich Stroband, Das Alte Cölmische Recht, Toruń, 1584. Papier, druk, 31,5 x 21 x 3,5 cm.
Książnica Kopernikańska w Toruniu, sygn. 112651, pochodzi z Gimnazjum Akademickiego, sygn. O.fol.57. (AW)
26. Peter Jaenichen [Red.], Melethemata Thoruniensia, T. 1–3, Toruń, 1726–1731. Papier, druk, 17 x 11 x 5,5 cm.
Książnica Kopernikańska w Toruniu, sygn. 79, dawne zbiory Rady Miasta Torunia, sygn. A.110 adl.1.
Lit.: *Reformacja w Toruniu* 2017, s. 154–156. (AW)

27	28
29	30



27. Ulrich Schober, *Descriptio Bibliothecae Scholae Thorunensis anno Domini 1594 extructae*, Toruń, 1594, Papier, 31,5 x 20,5 x 1 cm. Książnica Kopernikańska w Toruniu, sygn. Rps 94, pochodzi z Gimnazjum Akademickiego, sygn. R.2°7. (AW)
28. Peter Jaenichen, *Notitia Bibliothecae Scholae Thorunensis*, Jena, 1723. Papier, druk, 20 x 16 x 0,5 cm. Książnica Kopernikańska w Toruniu, sygn. 607.1. Lit.: *Reformacja w Toruniu* 2017, s. 153-154. (AW)
29. Erazm Gliczner, *Assertiones aliquot breves ac dilucidae pro baptismo infantium... contra catabatismum in Polonia*, Toruń, 1569. Papier, druk, 21 x 16 x 3 cm. Książnica Kopernikańska w Toruniu, sygn. 103919, pochodzi z Gimnazjum Akademickiego, sygn. L.4°39 adl. 2. (AW)
30. Erazm Gliczner, *Chronicon regum Poloniae*, Toruń, 1597. Papier, druk, 20 x 15,5 x 2 cm. Książnica Kopernikańska w Toruniu, sygn. 103396, pochodzi z Gimnazjum Akademickiego, sygn. K.4°71. (AW)



31 | 32



31. Twórca nieznany, Skarbonka w kształcie książki, Toruń, 1689. Żelazo kute, malowane, złożone, 27 x 53 cm. Przy siedzącej kobiecie z książką: „LIBERA LITA.”; przy dwóch siedzących kobietach „RES PVB./ PAX”; na bloku książki (szczyt): „LIBER RENEVITEN/ TIAE”.

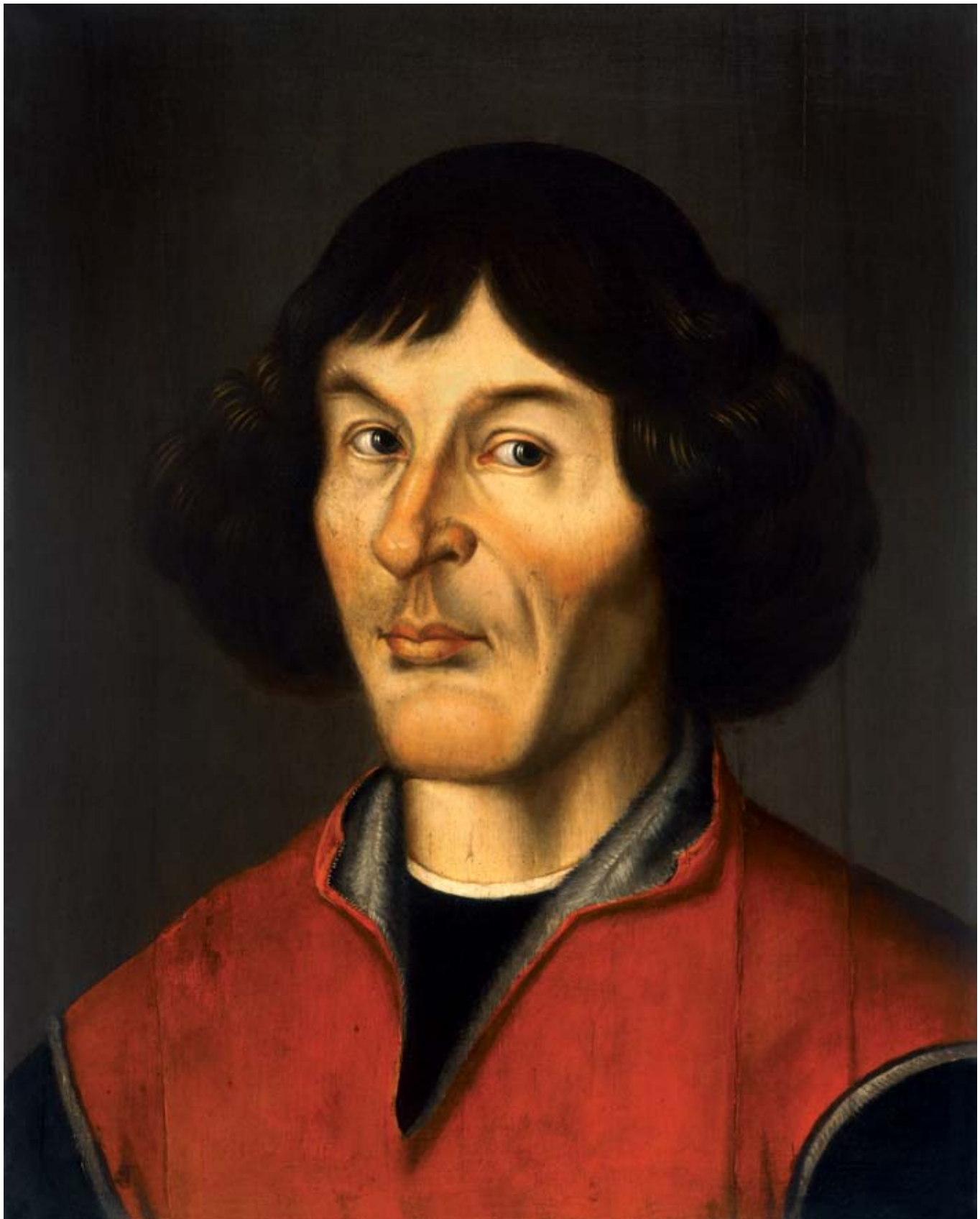
Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/Ad/382, depozyt Książnicy Kopernikańskiej, pochodzi ze zbiorów Gimnazjum Akademickiego.

Lit.: Sydow 1930, nr 13; Mocarski 1933, s. 394; Kluczwajd 2005, s. 66–67, nr 53, il. 53; Birecki 2007, s. 252, il. 41; Kluczwajd 2009, z. 4, s. 76–77; Kluczwajd 2011, s. 67; Gessek 2019, s. 63, il. 73. (MK)

32. Twórca nieznany, Mikroskop, Norymberga (?), XVIII. Drewno, szkło, papier, kość, toczenie, klejenie, 35,5 cm.

Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/S/5312.

Lit.: Kłosiński 2009, s. 106; Kluczwajd 2011, s. 68, nr I.6.1.; Kłosiński 2018, s. 63. (MK)



33. Twórca nieznany, Portret Mikołaja Kopernika, Toruń (?), przed 1595. Deska dębowa, tempera, laserunek, 51,5 x 40,5 cm. W górnej części ramy: „NICOLAUS COPERNICUS”.

Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/Ad/217, depozyt I Liceum Ogólnokształcącego w Toruniu.

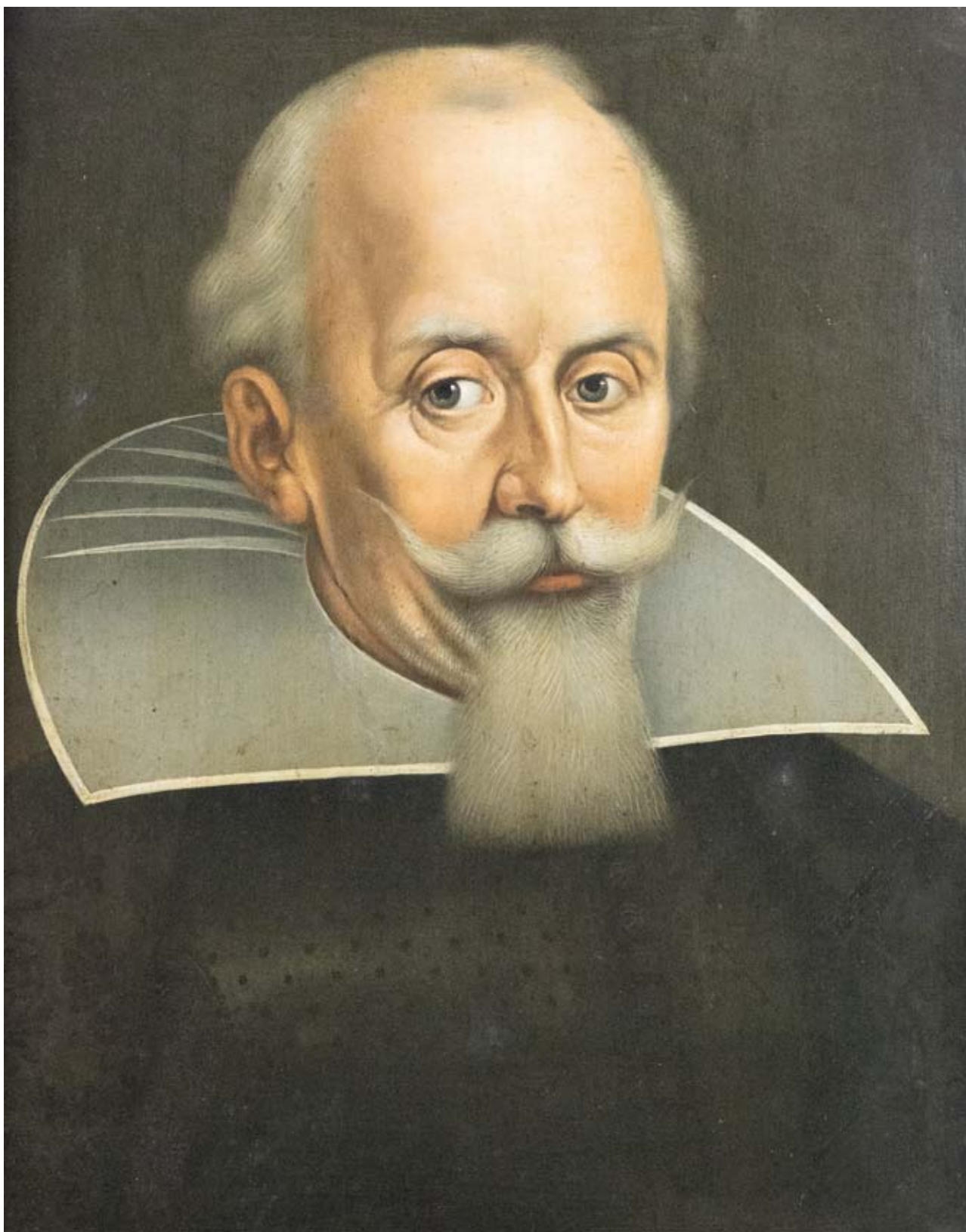
Lit.: Hipler 1875; Polkowski 1875; Batowski 1933; Schwarz 1943, s. 143–171; Marconi 1953, nr 2; Brochwicz 1973, s. 113–124; Marcinkowski 1974, s. 13–22; Flik 1990; Kłosiński 2009, s. 94; Kłosiński 2011, s. 285. (MKŁ)



34. Warsztat Lucasa Cranacha Starszego, Tablica pamiątkowa Hansa Ebena von Brunnen, portret Marcina Lutra, Wittenberga, po 1546, Portret Hansa Ebenna, po 1620. Deska lipowa, tempera, Portret Marcina Lutra 34,7 x 30,5 cm, Portret Hansa Ebenna 11 x 8,8 cm, obramienie 104 x 70 cm. Na najniższej kondygnacji obramienia: „Hanns Ebenn von Brünnen”, powyżej na czterech tabliczkach napisy identyfikujące przedstawienia herbowe, od lewej: „Der Kingerlin / aus Schwahn; Der Ebenn / von Brunnen.; Der Sprenberger / von Arnolds Mühl, oraz Der Rindtfleisch / von Strachwitz”. Na fryzie pod portretem Lutra: „Gottes Wordt undt Lutheri Lehr / Vergehet nun undt nimmer mehr”. Powyżej zaczerpnięta z Iz 40,8 i 1 P 1,25 dewiza stanów protestanckich: „Verbum D[omi]ni, manet in aeternum”. W zwieńczeniu inicjały dr. Marcina Lutra przedzielone godłem reformacji protestanckiej (tzw. Różą Lutra): „M: // L: D:”. Portret Marcina Lutra, sygn. p.d.: uskrzydłony wąż z sygnetem, na odwrocie napis: „Lucas Kranach Mahler zur / Wittenborg hatt dieses gemahlett”.

Muzeum Narodowe we Wrocławiu, MNWr VIII-2987.

Lit.: Luchs 1860, nr 269; Lutsch 1886, s. 243; Lutsch 1903, teka 3, fot. 170, 2; Burgermeister 1933, s. 138; Bimler 1937, s. 45-110, tu: 110; Steinborn 1967, s. 712, 28, 39, nr 9, tab. 71; Białostocki 1968, s. 80; Harasimowicz 1986, s. 45, 166; Pusch 1986-1991, s. 323; Harasimowicz 1990, s. 64, przyp. 106; Harasimowicz 1991, s. 152, il. 31; Harasimowicz 1992, s. 51, 145; Oszczanowski 1993, s. 58; Pierzchała 1997, s. 91, 93, przyp. 40; Steinborn 1998, s. 46, nr IV.9; Steinborn 2000, nr 16; Kapustka 2001, s. 34; Pierzchała 2009, nr 85; Lejman 2012, nr 21; Lejman 2017, nr 55, s. 214-215. (AZ)



35. Twórca nieznany, Portret Gottfrieda Kriwesa, Toruń, ok. 1635. Blacha miedziana, olej, 54 x 44 cm. Na odwrocie: „MEMORIAE / DN. KRIWE-SII / MUNIFICIPATRONI / ET BENEFACITORI / SACERDOTT / GYMNASII / ET / XENODOCHIO / RUM...” (dalszy tekst napisu częściowo zatarty).

Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/M/36/SN, pochodzi z Gimnazjum Akademickiego w Toruniu, w czasie okupacji przeniesiony do Miejskiego Muzeum w Toruniu.

Lit.: Chmarzyński 1933a, s. 536; Załęska 1946, nr kat. 37, s. 3, 7; Gąsiorowska 1955, nr kat. 37, s. 69–72, il. XIII; Porbadnik 1955, s. 16/17, 44–46; Remer 1962, s. 87, il. 114; *Księga Pamiątkowa 400-lecia* 1972, il. s. 165; Drączkowski 2006, nr kat. 9, il. s. 8; Kluczwajd, Tylicki 2009, s. 241–242. (AK-G)



36. Warsztat Fabiana Neissera (?), Portret Martina Mochingera, Toruń, 1594–1600. Deska dębowa, tempera, laserunek, 50 x 39,5 cm. W lewym górnym rogu: „MARTIN, MOCHINGER, / PHILOSOPHIAE ET MEDICIN: / DOCTOR, PRAECONSVL, BURGGRABI, REGIVS / ET ASSESSOR IVDICIY / TERRESTRIS CVL / MENSIS, OBYT ANO / AETATIS *LIII / AERAE CHRISTI / ANAE *MDXC”; po prawej u góry: herb rodziny Mochingerów.

Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/M/37/SN, pochodzi z Gimnazjum Akademickiego w Toruniu, w czasie okupacji przeniesiony do Miejskiego Muzeum w Toruniu.

Lit.: Chmarzyński 1933a, s. 536; Załęska [1946], s. 3, nr kat. 36, s. 7; Gąsiorowska 1955, s. 21, nr kat. 7, s. 55–58, il. VIII; Ottówna 1955, s. 22/23, 41/42; Pietrykowska 1955, s. 2; Porbadnik 1955, s. 9, 35–36; Remer 1962, s. 87; Flik 1982, s. 16–17, 82–87, 100–101, il. 21–23; Historia Torunia 1994, il. 63; Drączkowski 2006, nr kat. 5, il. s. 6; Kluczwajd, Tylicki 2009, s. 221. (AG-K)



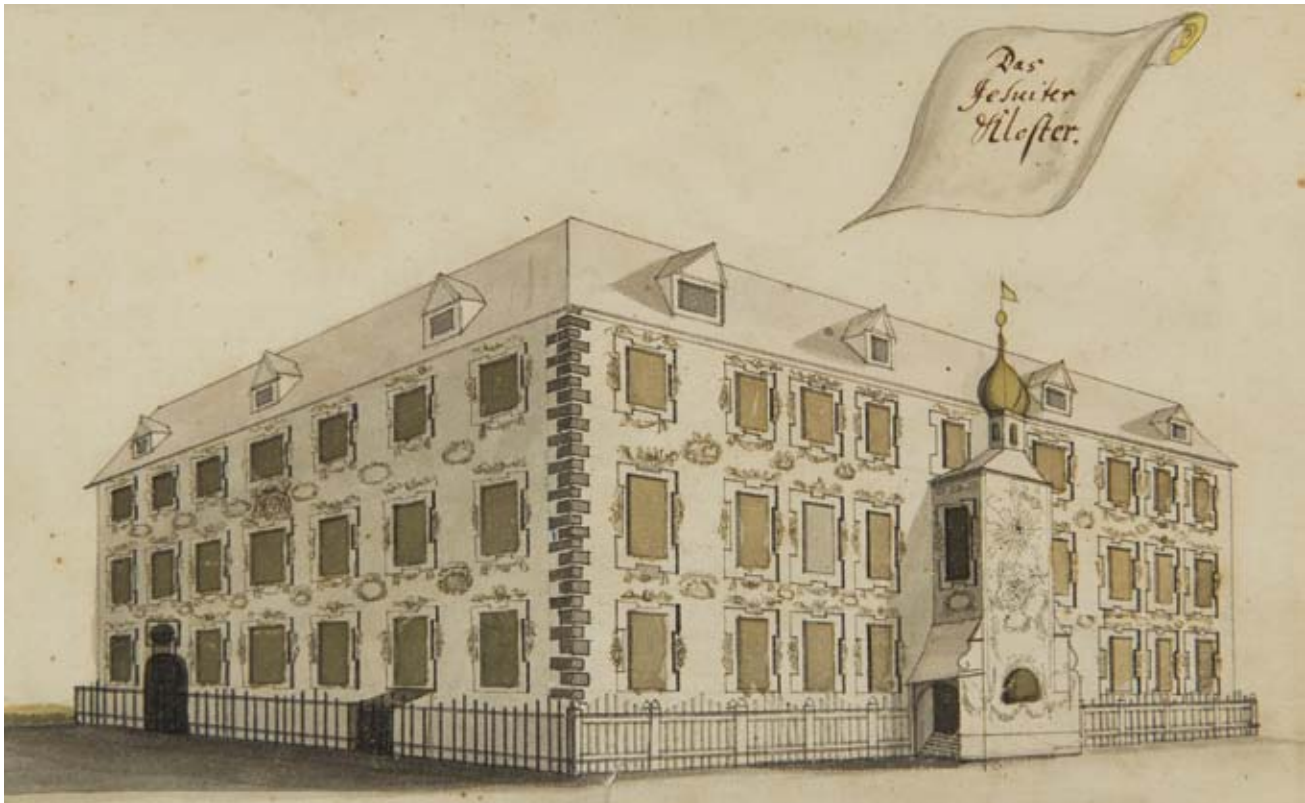
37. Onigetz (Olaf) Jensen Kölmer, Portret Johanna Georga Gereta (wcześniej określany jako: Portret nieznanego mężczyzny, Portret Johanna Albina Kriesa), Toruń, 1751. Płótno, olej, 81,5 x 66,5 cm.

Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/M/35/SN, pochodzi z Gimnazjum Akademickiego w Toruniu, w czasie okupacji przeniesiony do Miejskiego Muzeum w Toruniu.

Lit.: Gąsiorowska 1955, nr kat. 28, s. 95, 106, il. XXVII, Flik, Załęska 1980, T. VII, s. 77-80; Drączkowski 2006, nr kat. 12, il. s. 9; Kluczwajd, Tylicki 2009, s. 332, il. 292, s. 335. (AG-K)



38. Johann Martin Bernigeroth, Petrus Zorn, Hamburg, XVIII. Papier czerpany, miedzioryt, 15 x 9,2 cm. Na tablicy: „Petrus Zornius. In Illustr. Gymnas. Carol. Hist.S./ eloqv. Et Graec.L.Professor Regius”. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/HT/I/54.I.
Lit.: Salmonowicz 1973, s. 67, II. (AM)
39. F. C. Göbel, Samuel Schelwig, Berlin, 1715. Papier czerpany, miedzioryt, 37 x 24 cm. Na karcie pod księgą: „Si Deus pro nobis/ quis contra-nos”; pod portretem: „SAM. SCHELGUIGIUS Silesius S.Th.Doct.et Prof. Publ: Athen Gedan. Rect. et. ad S.S. Trinit. Past:/ nat. 1643 d.8 Mart. deant. 1715. d. 18. Jan; niżej, w kolumnie lewej: Schelguigius penzsalvi metuente superstes, Palladis hospitium, vera Pietatis asylum (...), poniżej, pośrodku: „Meritis immortalibus debuit Joh. Sartorius P.P.”; w prawym dolnym narożniku sygnatura „F.C. Göbel fecit a Berlin”. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/HT/I/71.II.
Lit.: Schwarz 1913, s. 197. (AM)
40. Twórca nieznan, wg Andrzeja Stecha, Christoph Hartknoch, Gdańsk, 1678 (?). Papier czerpany, miedzioryt, 18,6 x 14,6 cm. W otoku: „M. CHRISTOPHORUS HARTKNOCHIUS PASSENHEIMENSIS PRUSSUS IN GYMNASIO THORUNENSI PROFESSOR PUBLICUS.NATUS ANNO A REPARATA SALUTE M.DC.XLIV”. Na tablicy poniżej: „Exprimit Hartknochl veros haec pagina vultus (...), Georgius Wachschrager S.R.M. cis Pol. Secretarius”. Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/HT/I/39.I.
Lit.: Serczyk 1969, s. 61; *Reformacja w Toruniu* 2017, s. 182-183. (AM)



41. Twórca nieznany, Budynek klasztoru i kolegium jezuitów z XVIII w. u zbiegu dzisiejszych ulic św. Jana i Łaziennej w Toruniu. Toruń, XVIII. Papier, rysunek, 25 x 15,5 cm. Na banderoli: „Das Jesuiter Kloster”

Archiwum Państwowe w Toruniu, Zbiory kartograficzne miasta Torunia, sygn. Inw. 434, T. 72.

Lit.: Piskorska 1938, s. 64; Tomkiewicz 2003, s. 165; Tylicka, Tylicki 2016, s. 76. (MS)



IV

PROMIENIOWANIE I INSPIRACJE TORUŃSKIEGO OŚRODKA WYTWÓRCZEGO



1. Twórca nieznany, Madonna ze św. Barbarą i św. Katarzyną, Toruń, 1613. Deska, olej, 183 x 116 cm.
Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/M/70/SN, dawniej kościół farny pw. św. Mikołaja w Chełmży (zapewne obraz ołtarzowy).
Lit.: Birecki 2001, s. 90; Tylicki 2019, s. 82, il. 4. (AK-G)



2. Bartholomeus Strobel Młodszy, Daniel i król Cyrus przed Baalem, Toruń, 1637. Blacha, olej, 53 x 44,5 x 6 cm. Nieczytelne resztki sygnatury pod prawą nogą tronu: „bel inuen”.

Muzeum Narodowe w Warszawie, M.Ob.1284 MNW.

Lit.: Gelder, 1960, s. 78; *Sztuka czasów Michała Anioła* 1964, nr 74; Pariset 1965, s. 61-63; *Malarstwo europejskie* 1967, nr 1528; Benesz 1991, s. 59-77; Szczepińska-Tramer 1991, s. 6; Szczepińska-Tramer 1992, s. 18-22; Tylicki 1994, s. 91, przyp. 5; Harasimowicz 1998, s. 302, przyp. 52; Szczepińska-Tramer 1998, s. 468-469, 471, 476, 482; *Sztuka cenniejsza niż złoto* 1999, s. 414, nr 172; Tylicki 2000, t. I, s. 120-124; t. II, s. 42-43, nr I.I.28; Harasimowicz 2001, s. 221; Harasimowicz 2003, s. 135-144; *Gdańsk dla Rzeczypospolitej* 2004, nr kat. V.6, s. 311-313; Harasimowicz 2010, s. 143-158. (AJ)



3. Warsztat toruński, Ukrzyżowanie, Toruń, 1669. Deska, olej, 202,5 x 166,5 cm. U dołu obrazu: „1669”; na ramie, na całej długości: „DAS BLVT IESV CHRISTI / DES SOHNES GOTTES / MACHET VNS REIN / VON ALLER SVNDE / Johan”.

Pałac Biskupów Diecezji Toruńskiej, dawniej nieistniejący kościół w Lubiczu.

Lit.: Birecki 2007, s. 136. (AK)



4. Warsztat toruński, Obraz z epitafium nieznannej dziewczynki, Toruń, 1700. Płótno, olej, 111 x 98 cm.
 Kościół pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Rogowie.

Lit.: KZSwP 1972, s. 33, 62; *Diecezja toruńska* 1995, s. 213; Kluczajd, Tylicki 2009, s. 281, il. 240 na s. 281; Pawłowski 2014, s. 102. (AK)



-
5. Johann Tiedemann Starszy [?], Malowidła pejzażowe stalli, Toruń, ok. 1700. Deska, olej, 2,5 x 5,5 m (wymiar stali); poszczególne kwatery 100 x 60 cm. Kościół pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Świerczynkach.
Lit.: KZSwP 1972, s. 66, il. 96, 122, 124; Kluczajd, Tylicki 2009, s. 281; Tylicki 2012, s. 341; Łyczak, Mikulski, 2018, s. 38, 39. (EZ-G)



6 | 7 | 8

6. Warsztat toruński, św. Katarzyna, Toruń, XV/XVI. Drewno rzeźbione, polichromowane, ok. 103 x 31 x 20 cm.
Kościół pw. św. Mikołaja w Papowie Biskupim.
Lit.: Kruszelnicka 1973, s. 44; Kruszelnicka 1973a, s. 100–101, nr 25, ryc. 34; Kruszelnicka 1993, s. 51, nr 41, il. 41. (MK)
7. Krąg Warsztatu św. Wolfganga, Święty zakonnik, Toruń, pocz. XVI. Drewno rzeźbione, polichromowane, 68 x 37 x 13 cm.
Kościół pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Gostkowie.
Lit.: KZSwP 1972, s. 7, il. 143; Kruszelnicka 1973a, s. 79, nr 10, ryc. 11; Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2013, 107, il. 16. (MK)
8. Krąg Warsztatu św. Wolfganga, Święta z książką, Toruń, ok. 1510–1520. Drewno, rzeźbione, polichromowane, 88 x 33 x 22 cm.
Kościół pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Gostkowie.
Lit.: KZSwP 1972, s. 31, il. 152; Kruszelnicka 1973a, s. 78–79, nr 9, ryc. 10; Kruszelnicka 1993, s. 51–52, nr 42, il. 42. (MK)



9 | 10

9. Warsztat toruński (?), Popiersie św. Katarzyny (?) i św. Barbary, Toruń, ok. 1515. Drewno rzeźbione, polichromowane, św. Katarzyna (?): 44 x 33 x 18 cm, św. Barbara: 41 x 35 x 16 cm.

Kościół pw. św. Mikołaja Biskupa w Papowie Toruńskim.

Lit.: KZSwP 1972, s. 56, il. 165, 166; Kruszelnicka 1973a, s. 75–76, nr 7, ryc. 7, 8; Kruszelnicka 1993, s. 47–48, nr 28, il. 28. (MK)

10. Warsztat Johanna Antona Langenhana Starszego, Pokrywa chrzcielnicy ze sceną Chrztu w Jordanie, Toruń, lata 30. XVIII. Drewno lipowe, → rzeźbione, polichromowane, 97 x 50 x 50 cm.

Kościół pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Świerczynkach.

Lit.: KZSwP 1972, s. 65–66, il. 87; Wardzyńska 2010, s. 160; Łyczak 2018, s. 66, 227, nr B41, il. 97 na s. 151. (BŁ)







11. Warsztat toruński, Pozwólcie dzieciom przychodzić do mnie, Toruń, XVII. Drewno obrobione snycersko, polichromowane, 46 x 100 cm. Napis biegnący po łuku: „LASSET DIE KINDLEIN ZV MIR KOMMEN VND WEHRET IHNEN NICHT, DEN SOLCHER IST DAS REICH GOTTES”.

Pałac Biskupów Diecezji Toruńskiej, dawniej nieistniejący kościół w Lubczu.

Lit.: Birecki 2007, s. 136. (AK)



12.

Twórca nieznany lub Johann E. Debes (?), Rzeźba św. Jana Nepomucena, Toruń, 1749. Drewno lipowe, rzeźbione, polichromowane, złoczone, 110 x 43 x 38 cm.

Kościół pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Dźwierznie.

Lit.: KZSwP 1972, s. 29; *Diecezja toruńska* 1995, s. 67; Birecki 2006, s. 17-19; Łyczak 2018, s. 220. (PB)



13.

Twórca nieznany, Rzeźba św. Pawła, Toruń, ok. 1730. Drewno rzeźbione, polichromowane, 120 x 60 x 35 cm.
Kościół pw. Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Kiełbasinie.

Lit.: KZSwP XI, z. 16, s. 43; *Diecezja toruńska* 1995, s. 89; Birecki 2002, s. 30-39. (PB)



14. Warsztat toruński (?), Kielich tzw. II z daru biskupa Nicolasa III Crapitza, Toruń (?), ok. 1497. Srebro odlewane, repusowane, grawerowane, złożone, 19 cm, śr. stopy 15 cm. Grawerowane na stopie: „R P D NICOLEPI CVL 1497”; na guzach nodusu: „maraor”.

Muzeum Diecezjalne w Toruniu, dawniej kościół katedralny pw. św. Trójcy w Chełmży.

Lit.: KZSwP 1972, s. 3, il. 234; Szczepkowska-Naliwajek 1987, s. 88–89, 179, nr 13, il. 126, 130; Chrzanowski, Kornecki 1988, s. 32–33; Samek 1993, s. 21; Woźniak 2006, s. 62; Woźniak 2010, s. 233; Woźniak 2012, t. I, s. 30, przyp. 5; Regulska 2015, t. I, s. 144, t. II, s. 382–383, il. II/199–203. (MK)



15. Warsztat toruński (?), Kielich, Toruń (?), ok. 1500. Srebro odlewane, repusowane, grawerowane, złocone, kameryzacja, 19 cm, śr. stopy 14 cm. Grawerowane na guzach nodusu: „I”, „N”, „R”, „I”, „M”, „A”.

Kościół pw. św. Wawrzyńca w Roźentalu.

Lit.: Heise 1895, s. 697, tabl. 11; Makowski 1932, s. 70; Fritz 1966, s. 312, 533, nr 634; Szczepkowska-Naliwajek 1987, s. 85–86, 236–237, nr 150, il. 112, 130; Chrzanowski, Kornecki 1988, s. 16, 34, 111, il. 33, 34; Woźniak 2012, t. I, s. 30, przyp. 5; Regulska 2015, t. I, s. 200–201, t. II, s. 378, il. III/188–189. (MK)



16. Wilhelm de Lassensy, Kielich, Toruń, ok. 1636. Srebro odlewane, trybowane, cyzelowane, repusowane, złocone, 25,6 cm, śr. stopy 15,4 cm. Pod stopą: „ANNO - 1636 - TEN KIELICH W PCHOSWSKV, DAL . PRZEROBIC . ADAM . WIECZORSKY . DO KAPLICE . RYPINSKY . NA . CZES . Y CHWALE . PANV . BOGV . WSZECHMOGĄCEMV . WAŻNY / SREBRA . GRZIWNIEN . PENC”. Znaki: cecha miejska - „T”, złotnika - w polu prostokątnym inicjały „WD”.

Kościół pw. św. Trójcy w Rypinie, fundacja Adama Wieczorskiego.

Lit.: KZSwP 1969, s. 37, il. 156; Chrzanowski, Kornecki 1988, s. 50, s. nłb, il. 69; Gradowski 2006, s. 655, nr 492/1; Woźniak 2012, t. I, s. 59, t. II, il. 25 na s. 17. (MK)



17. Assmann Weimmer, Komplet ołtarzowy – krzyż ołtarzowy wraz z parą lichtarzy, Toruń, 1622. Srebro odlewane, wykuwane, repusowane, gramerowane, punktowane, cyzelowane, 65,5 x 14 cm (krzyż), 49 x 14 cm (świeczniki). Inskrypcje na krzyżu: „PAVLVS. VOLVCKY D.G.EPVS. / .VIAD E. T. POMER. F. F. ET. ECLE. COL. / .CRVSF. LEGAVIT. A 1622”; na świeczniku: „PAVLVS. VOLVCKY D.G.EPVS. / .VIAD E. T. POMER. F. F. ET. ECLE. COL. / .CRVSF. LEGAVIT. A 1622”; herb na stopie: Rawicz pod mitrą biskupią. Znaki: na krzyżu cecha miejska – „T”, złotnika – w owalu inicjały „AW”. Znaki: na lichtarzu cecha miejska – „T”, złotnika – w owalu inicjały „AW”.

Kościół (d. kolegiacki) pw. św. Apostołów Piotra i Pawła w Kruszwicy.

Lit.: KZSwP 1974, s. 34, il. 226, 228; Chrzanowski, Kornecki 1988, s. 45, 53, 112, s. nlb, il. 86, 87; Gradowski, Pielas 2006, s. 373–374, nr 262/9, 262/11; Kluczajd, Tylicki 2009, s. 246, 248 (il. 211); Woźniak 2012, t. I, s. 193, t. II, il. 350 na s. 186 i il. 352 na 187. (SS)



18 | 19



18. Zacharias Lange, Pacyfikał, Toruń, ok. 1630–1649. Srebro odlewane, trybowane, cyzelowane, repusowane, złoczone, 45 cm, śr. stopy 15 cm. Znaki: cecha miejska – „T”, złotnika – w nieregularnym czwórliściu inicjały „ZL”.
Muzeum Diecezjalne we Włocławku, MDWł-1170-„Z”, dawniej kościół pw. św. Jana Chrzciciela w Służewie.
Lit.: KZSwP 1969, s. 37; Chrzanowski, Kornecki 1988, s. 52; Gradowski, Pielas 2006, s. 700, nr 532/9. (SS)
19. Wilhelm de Lassensy, Jan Letyński, Herma relikwiarzowa – św. Wojciech, Toruń, 1630–1640, rekonstrukcja Jana Letyńskiego ok. 1752. Srebro odlewane, repusowane, cyzelowane, częściowo złoczone, drewno, 78 x 38, 5 x 20 cm. Na podstawie hermy litery: „AS/EM/SAC” (po lewej) i „AK/DCC” (po prawej).
Kościół katedralny pw. św. Trójcy w Chełmży.
Lit.: KZSwP 1972, s. 20–21; Woźniak 1987, s. 35–36; Chrzanowski, Kornecki 1988, s. 51; Birecki, 2001, s. 101; Woźniak 2012, t. I, s. 177–178, t. II, il. 327 na s. 176. (PB)



20. Zacharias Lange, Tacka, Toruń, ok. 1647. Srebro kute, repusowane, grawerowane, 3 x 24 x 30 cm. W lustrze grawerowane litery i data: „P.S”, „1.6.4.7.”, „A.S”. Znaki: cecha miejska – „T”, złotnika – w nieregularnym czwórliściu inicjały „ZL”.
Muzeum Diecezjalne we Włocławku, MDWł-1180-„Z”, dawniej kościół pw. św. Jana Chrzciciela w Służewie.
Lit.: KZSwP 1969, s. 37, il. 156; Chrzanowski, Kornecki 1988, s. 53, 113, s. nlb, il. 81; Gradowski, Pielas 2006, s. 700, nr 532/11; Woźniak 2012, t. I, s. 206, t. II, il. 34 na s. 20. (MK)



21. Zacharias Lange, Tacka, Toruń, 1630–1649. Srebro kute, repusowane, grawerowane, 2,5 x 29 cm x 22,2 cm. Znaki: cecha miejska – „T”, złotnika – w nieregularnym czwórliściu inicjały „ZL”.
Kościół pw. św. Anny w Radzynie Chełmińskim.

Lit.: KZSwP 1973, s. 27, il. 194; Chrzanowski, Kornecki 1988, s. 53, 113; Gradowski, Pielas 2006, s. 638, nr 479/15; Woźniak 2012, t. I, s. 205, t. II, il. 385 na s. 210. (MK)

22. Zacharias Lange, Kielich, Toruń, 1640–1650. Srebro odlewane, repusowane, fakturowane, cyzelowane, złoczone, wys. 27,7 cm, śr. stopy 15,5 cm. Znaki: cecha miejska – „T”, złotnika – w nieregularnym czwórliściu inicjały „ZL”.
Kościół pw. św. Marcina w Barłóżnie.

Lit.: *Diecezja chełmińska* 1928, s. 458; Woźniak 1985a, s. 62–69; Chrzanowski, Kornecki 1988, s. 113; Gradowski, Pielas 2006, s. 225, nr 4/2; Tuchołka-Włodarska 2006, s. 88, nr II.7; Woźniak 2012, t. I, s. 60, s. t. II, il. 27 na s. 18. (MK)





23. Zacharias Lange, Monstrancja, Toruń, ok. 1650–1652. Srebro odlewane, wykuwane, repusowane, częściowo złoczone, cyzelowane, 53 cm, śr. stopy 16 x 18 cm, śr. glorii 18 cm. Znaki: złotnika – „ZL”.

Kościół pw. św. Wawrzyńca i św. Mikołaja w Radoszkach k. Brodnicy.

Lit.: Woźniak 1987, s. 37–39, il. 9 na s. 38; Chrzanowski, Kornecki 1988, s. 113; Woźniak 1989, s. 131–133, il. 4 na s. 132; Gradowski, Pielas 2006, s. 632, nr 473/1; Klu-
czwajd, Tylicki 2009, s. 252, il. 216 na s. 252; Woźniak 2012, t. I, s. 127, t. II, il. 209 na s. 100 i il. 597 na s. 329. (SS)



24. Christoph Lützenberger, Krzyż ołtarzowy, Toruń, 1640–1650. Srebro odlewane, repusowane, fakturowane, cyzelowane, złoczone, 119 cm, śr. stopy 25 x 24,5 cm. Znak warsztatowy – w owalu inicjały „CL”.

Muzeum Diecezjalne w Płocku, dawniej kościół katedralny pw. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny w Płocku.

Lit.: Gradowski, Pielas 2006, s. 577, nr 433/60; Woźniak 2012, t. I, s. 195, t. II, il. 357 na s. 190; Łyczak 2019, s. 139. (MK)



25. Nickel III Gerlach, Kielich, Toruń, 1640–1650. Srebro odlewane, repusowane, fakturowane, cyzelowane, złożone, 27,2 cm, śr. stopy 14,3 cm. Pod stopą: „Kościół Archiprezb. / św. Katarzyny w Golubiu”. Znaki: złotnika – w nieregularnej tarczy inicjały „NG”. Kościół pw. św. Katarzyny Aleksandryjskiej w Golubiu.

Lit.: Woźniak 1986, s. 280–283; Woźniak 1987, s. 43; Chrzanowski, Kornecki 1988, s. 55, 114; Woźniak 1993, s. 83–84, nr 127; Gradowski, Pielas 2006, s. 225, nr 141/6; Woźniak 2012, t. I, s. 59, s. t. II, il. 33 na s. 20. (MK)

26. Nickel III Gerlach, Kielich, Toruń, 1638–1649. Srebro odlewane, repusowane, fakturowane, cyzelowane, złożone, 29,8 cm, śr. stopy 14,6 cm. → Znaki: cecha miejska – „T”, złotnika – w prostokątnym polu inicjały „NG”. Muzeum Diecezjalne we Włocławku, dawniej kościół pw. św. Jana Chrzciciela w Służewie.

Lit.: KZSwP 1969, s. 37, il. 135; Chrzanowski, Kornecki 1988, s. 55, 114; Gradowski, Pielas 2006, s. 699, nr 532/2; Woźniak 2012, t. I, s. 59, t. II, il. 34 na s. 20. (MK)





27 | 28

27. Lucas Oehm (Ehm), Kielich, Toruń, 1645. Srebro odlewane, repusowane, fakturowane, cyzelowane, złożone, 27,2 cm, śr. stopy 15 cm. Znaki: cecha miejska – „T”, złotnika – w sercu inicjały „LE/gwiazda”.

Kościół pw. św. Katarzyny Aleksandryjskiej w Golubiu.

Lit.: KZSwP 1973, s. 18; Woźniak 1986, s. 200–202; Woźniak 1987, s. 45–47; Chrzanowski, Kornecki 1988, s. 55, 99, 114, s. nlb, il. 100; Woźniak 1993, s. 83–84, nr 126; Gradowski, Pielas 2006, s. 225, nr 141/7; Woźniak 2012, t. I, s. 59, t. II, il. 36 na s. 21. (MK)

28. Jacob Sax (Sachs, Sachsen), Kubek z personifikacjami Wiary, Nadziei i Sprawiedliwości, Toruń, ok. 1670. Srebro zwijane, lutowane, repusowane, rytowane, fakturowane, cyzelowane, częściowo złożone, 17 cm, śr. stopy 8,3 cm, śr. wylewu 11,5 cm. Znaki: cecha miejska – „T”, złotnika – inicjały „IS”. →

Muzeum Narodowe w Gdańsku, MNG/SD/103/Mt.

Lit.: Czihak 1908, s. 132, 66/7; Chrzanowski, Kornecki 1988, s. 56, 115, s. nlb, il. 103, 104; Danziger Silber 1991, nr kat. 52; Tuchołka-Włodarska 2005, s. 77, nr III.14; Tuchołka-Włodarska 2006, s. 211, nr III.52; *Mărturii ale credinței* 2011, s. 97, nr 50. (AF)





29. Johann Christian Bierpfaff, Kielich, Toruń, ok. 1650–1653. Srebro odlewane, repusowane, fakturowane, cyzelowane, grawerowane, złożone, 24 cm, śr. stopy 12,8 cm. Pod stopą: „R. Ludovicus Fantonus Cust. Vars Canon Varm Prothon Aplicus. SRM Secr ius”. Znaki: złotnika – w prostokątnym polu podwójnie bite inicjały „lcb” oraz państwowy pruski znak kontrybucyjny – w prostokątnym polu „orzeł”.

Muzeum Archidiecezjalne w Olsztynie, fundacja Ludwika Fantoni kustosa warszawskiego i kanonika warmińskiego do kościoła katedralnego pw. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny i św. Andrzeja we Fromborku.

Lit.: Kolberg 1907, s. 467, nr 9; Czihak 1908, s. 132, nr 72/8; *Sztuka zdobnicza* 1964, s. 73, nr 247; *Decorum życia Sarmatów* 1980, s. 34–35, nr 146; Woźniak 1987, s. 56–57, il. 17; Chrzanowski, 1988, s. 64, 115, s. nlb., il. 127; Gradowski, Pielas 2006, s. 508, nr 380/3; Okulicz 2006, s. 236–239, nr 80; Woźniak 2012, t. I, s. 62, t. II, il. 42 na s. 24. (MK)



30. Johann Christian Bierpfaff, Puszka na komunikanty, Toruń, ok. 1653–1667. Srebro odlewane, repusowane, fakturowane, złożone, 27,8 cm, śr. stopy 10,4 cm. Znaki: cecha miejska – T, złotnika – w prostokątnym polu inicjały „HcB”.

Kościół pw. św. Katarzyny i św. Małgorzaty w Wielkiej Łące.

Lit.: Woźniak 1987, s. 57; Chrzanowski, Kornecki 1988, s. 115; Gradowski, Pielas 2006, s. 853, nr 654/5; Woźniak 2012, t. I, s. 102, t. II, il. 156 na s. 72. (MK)

31. Thomas Schmidt (Smidt), Kufel z personifikacjami cnót, Toruń, ok. poł. XVII. Srebro odlewane, repusowane, rytowane, cyzelowane, częściowo złożone, 28 cm, śr. stopy 17 cm. Na stopie od spodu: „D. G. Janusch” oraz na kolistej plakiecie wmontowanej wewnątrz pokrywy: dwa rytowane herby i nazwiska: „GERT DVNTE ANNA SCHVCZHEN”. Znaki: złotnika – w polu o falistym wykroju inicjały „TS”.

Muzeum Narodowe w Gdańsku, MNG, MNG/SD/122/Mt.

Lit.: Woźniak 1987, s. 46; Chrzanowski, Kornecki 1988, s. 54, 114, s. nlb, il. 92; *Danziger Silber* 1991, nr 37; Tuchołka-Włodarska 2005, s. 65–66, nr III.1; Tuchołka-Włodarska 2006, s. 180, nr III.19; *Märturii ale credinței* 2011, s. 86, nr 39; Krupska-Łyczak 2020, s. 215–231. (AF)







32. Johann Christian Bierpfaff, Czarka do wódki, Toruń, 1650–1653. Srebro odlewane, kute, repusowane, złoczone, 4,4 x 15 x 12 cm. Znaki: cecha złotnika – w prostokątnym polu podwójnie bite inicjały „ICB”.

Muzeum Narodowe w Warszawie, 129801 MNW.

Lit.: *Sztuka zdobnicza* 1964, s. 74, nr 248; *Kunst des Barock in Polen* 1974, s. 33, nr 74, il. 41; Woźniak 1985, s. 74; Woźniak 1987, s. 57; Chrzanowski, Kornecki 1988, s. 62, 115; *Słownik biograficzny* 1992, s. 107–108; Martyna 2006, s. 173, nr III. 11. (KK-B)



33. Paul Detloff, Świecznik jednoświecowy, Toruń, 1661–1691. Srebro kute, repusowane, 27 x 17,2 cm. Znaki: cecha miejska – „T”, złotnika – w owalu inicjały „P.D”.

Muzeum Narodowe w Warszawie, SZM 8738 MNW.

Lit.: *Decorum życia Sarmatów* 1980, s. 35, nr 147, il. 53; *Polskoje srebro* 1981, nr 23; Chrzanowski, Kornecki 1988, s. 67, 117, s. nlb., il. 153. (KK-B)



34. Niclaus Bröllmann, Relikwiarz św. Apolonii, Toruń, ok. 1690. Srebro odlewane, wykuwane, repusowane, grawerowane, punktowane, cyzelowane, częściowo złoczone, 30,7 cm, szer. glorii 13,8 cm, stopa 18,8 x 13,5 cm. Na rewersie glorii: „S. APPOLONIA”. Znaki: cecha miejska – „T”, złotnika – inicjały „NCB”.

Fundacja biskupa chełmińskiego Kazimierza Opałińskiego do kościoła parafialnego pw. Nawiedzenia NMP i św. Anny w Lubawie.

Lit.: Tylicki 1992, s. 111, 119, il. 5, 6; Tylicki 1993b, il. 2.(1), nr 7a; Woźniak 1993, s. 88 nr 137, il. 137; Baranowska-Fietkiewicz 2006, s. 127, nr II. 59; Gradowski, Pielas 2006, s. 755, nr 290/11; Kluczwajd, Tylicki 2009, s. 286, 290 (il. 249); Frąckowska, Tylicki 2011, s. 176, nr 7a; Woźniak 2012, t. I, s. 166, t. II. il. 303 na s. 166. (SS)



35. Niclaus Bröllmann, Tacka z ampułkami, Toruń, ok. 1680–1690. Srebro odlewane, kute, tacka: 27,9 x 3,2 cm, ampułki: „V” – 11,2 cm, śr. podstawy 5,3 cm, „A” – 11,2 cm śr. podstawy 5,2 cm. Znaki: cecha miejska – „T”, złotnika – splecione inicjały „NcB”.

Muzeum Narodowe w Poznaniu, MNP Rm 3855/1–3, dawniej kościół pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Przecznie.

Lit.: Chrzanowski, Kornecki 1988, s. 117, il. 165; *Cenniejsze nabytki* 1992, s. 238; Gradowski, Pielas 2006, s. 613, nr 463/4; Woźniak 2012, t. I, s. 206, t. II, il. 388, s. 211; Mączyński 2019, s. 91–134. (RS–J)



36. Hans Jacob Sax (Sachs), Monstrancja promienista, Toruń, ok. 1693. Srebro odlewane, repusowane, wycinane, szcancowane, fakturowane, cyzelowane, częściowo złoczone, kameryzacja kryształami górskimi oraz imitacjami ametystów i rubinów, 71,5 cm, śr. glorii 29 cm, stopa 21,5 x 16,5 cm. Znaki: cecha miejska – „T”, złotnika – ze splecionych liter „HS” względnie „HIS”.

Kościół rektorski Księży Marianów pw. św. Franciszka Ksawerego (pojezuicki) w Grudziądzu.

Lit.: KZSwP 1974a, s. 18, 19; Woźniak 1987, s. 76–78; Chrzanowski, Kornecki 1988, s. 71, 118, s. nlb., il. 169; Woźniak 1989, s. 135n; Woźniak 1993, s. 85–86, nr 132, il. 132; Woźniak 2006, s. 115, nr II. 47. (SS)



37. Martin Gierschner, Monstrancja, Toruń, 1684–1694. Srebro odlewane, cyzelowane, repusowane, złoczone, złoto, kameryzacja, kamienie jubilerskie: rubin, szmaragd, szafir, topaz, cytryn, kryształ górski/diament, granat, 72,7 cm, gloria 50,1 x 34,5 cm, stopa 29,4 x 22,7 cm. Znaki: cecha miejska – „T”, złotnika – w prostokątnym polu „MG”. Herb na stopie, w tarczy ukośny pas z trzema gwiazdami, korona pięciopątkowa, wokół litery „A – F / Z – B”.

Kościół pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Przecznie.

Lit.: KZSP 1972, s. 59, il. 232; Samek 1984, s. 211; Woźniak 1987, s. 79; Chrzanowski, Kornecki 1988, s. 72, 118, s. nlb, il. 177; Gradowski, Pielas 2006, s. 613, nr 463/1; Woźniak 2012, s. 128; Mączyński 2019, s. 96, 102–113, il. 7–15 na s. 103–110; *Kościół Podwyższenia Krzyża Świętego* 2019, s. 47–48, 65, 82, 160, 267, nr 32, il. 16–17 na s. 48. (SS)



38. Martin Gierschner, Pacyfikał, Toruń, 1684–1694. Srebro odlewane, trybowane, cyzelowane, repusowane, złoczone, 42 x 17,5 cm. Herb na awersie krzyża, w tarczy ukośny pas z trzema gwiazdami, wokół litery „A – F / Z – B”. Znaki: cecha miejska – „T”, złotnika – w prostokątnym polu „MG”.

Kościół pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Przecznie.

Lit.: Chrzanowski, Kornecki 1988, s. 72, 118, s. nlb., il. 179; Gradowski, Pielas 2006, s. 613, nr 463/3; Woźniak 2012, t. I, s. 182, 189, t. II, s. 179 (il. 333). Mączyński 2019, s. 113–117. (SS)



39. Martin Gierschner, Kielich mszalny, Toruń, ok. 1690. Srebro repusowane, trybowane, odlewane (nodus), złożone, 24 cm, śr. stopy 17 cm. Znaki: cecha miejska – „T”, złotnika – w prostokątnym polu inicjały „MG”. Na stopie, umieszczono na jednym z pukli herb „Łódzia” (w ujętym gałązkami palmowymi kartuszu pod szlachecką koroną), przy nim litery: górą „M D”, u dołu „W M” [Marianna Dulcka/województwo malborska]; na spodzie stopy przy krawędzi punktowany napis: „L. S. 31”.

Muzeum Zamkowe w Malborku, MZM/MZC/557, dawniej kościół pw. św. Jakuba Apostoła w Niechanowie.

Lit.: Kohte 1897, s. 137; Kohte 1898, s. 136; Rempex 2004, s. 109, nr 623; Piwocka, Wawrzewski 2004, s. 12; *Fragmente der Vergangenheit* 2006, s. 52, nr. 113, il. 18; Woźniak 2012, t. I, s. 80, t. II, il. 101 na s. 51. (BB)



40. Martin Gierschner, Kubek z siedemnastoma monetami mennic europejskich, Toruń, ok. 1690. Srebro kute, repusowane, grawerowane, 17,8 cm, śr. 12 cm. Pod brzegiem: „Dorothea Januschin 1819”. Znaki: cecha miejska – „T”, złotnika – w prostokącie inicjały „M.G.”. Muzeum Narodowe w Warszawie, 130553 MNW.

Lit.: *Sztuka zdobnicza* 1964, s. 73, nr 243; *Nabytki i dary 1945–1967* 1967, s. 43, nr 36; *Kunst des Barock in Polen* 1974, s. 34, nr 79, il. 39; *Polonia: arte e cultura dal medioevo* 1975, nr 102; *Decorum życia Sarmatów* 1980, s. 35, nr 148; *Polskoje srebro* 1981, nr 23; *Wóźniak* 1987, s. 81; Chrzanowski, Kornecki 1988, s. 72, 118, s. nłb., il. 176; Martyna 2006, s. 224, nr III. 71; *Polish art: an enduring spirit* 2015, nr 047, s. 050; *Skarby z kraju Chopina* 2015, s. 119, 417. (KK-B)



41. Ephraim Hennings, Tacka na amputki, Toruń, 1696. Srebro kute, repusowane, grawerowane, 2 x 27 x 19,2 cm. Na odwrocie: „GREGORIVS. LESNIAK. / [.]L. AMOS. 50/ ANNO DNI 1696/ Die. 31: Febrvary”. Znaki: cecha miejska – „T”, złotnika – częściowo niedobity, inicjały „E.H”. Muzeum Narodowe w Warszawie, SZM 1504 MNW.

Lit.: Martyna 2006, s. 145, poz. Il. 77; Zinkiewicz-Ryndziewicz 2008, s. 80–81, poz. 105. (KK-B)



42. Ephraim Hennings, Sukienka z obrazu Matka Boża z Dzieciątkiem, Toruń, ok. 1700. Srebro odlewane, puncowane, repusowane, złoczone; 86 x 74 cm. Na szkaplerzu: „MARIA”. Znaki: cecha miejska – „T”, złotnika – w prostokątnym polu inicjały „E.H”.

Muzeum Diecezjalne we Włocławku, MDWł – 1121 – „Z”, dawniej kościół pw. Matki Bożej Szkaplerznej (d. Kanoników regularnych św. Jana Chrzyciela) w Lubrańcu.

Lit.: KZSwP 1988, s. 153; Gradowski, Pielas 2006, s. 417, nr 295/13. (SS)



43 | 44 | 45

-
43. Jacob Weintraub, Kielich, Toruń, ok. 1690. Srebro odlewane, repusowane, fakturowane, cyzelowane, złoczone, 26,3 cm, śr. stopy 15,3 cm. Znaki: cecha miejska – „T”, złotnika – w prostokątnym polu inicjały „IW”.
Muzeum Archidiecezjalne w Gnieźnie, dawniej kościół katedralny pw. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny w Gnieźnie.
Lit.: KZSwP 1963, s. 37; Chrzanowski, Kornecki 1988, s. 119; Gradowski, Pielas 2006, s. 179, nr 133/47; Woźniak 2012, t. I, s. 80, t. II, il. 106 na s. 53. (MK)
44. Jacob Weintraub, Kielich, Toruń, 1715. Srebro odlewane, trybowane, cyzelowane, repusowane, złoczone, 29,1 cm, śr. stopy 16,7 cm. Na kryzie stopy: „R.P. KASIMIRVS NORISZKIEWICZ. C. R. L. P. L. ANNO 1715”. Znaki: cecha miejska – „T”, złotnika – w prostokątnym polu inicjały „IW”.
Muzeum Diecezjalne we Włocławku, MDWł-1138-„Z”, dawniej kościół pw. Matki Boskiej Szkaplerznej (d. Kanoników regularnych św. Jana Chrzyciela) w Lubrańcu.
Lit.: KZSwP 1988, s. 154; Chrzanowski, Kornecki 1988, s. 74, 119, s. nlb., il. 194, 196; Gradowski, Pielas 2006, s. 415, nr 295/2, il. 83; Woźniak 2012, t. I, s. 81, t. II, il. 109 na s. 54. (SS)
45. Jacob Weintraub, Kielich, Toruń, 1716. Srebro odlewane, trybowane, cyzelowane, repusowane, złoczone, 30,2 cm, śr. stopy 15,5 cm. Na kryzie stopy: „R.P. ANDREAS. CZAPLIŃSKI. C. R. L. PROFF. LVBRANECENSIS. COMPRAVIT. A.D. 1716”. Znaki: cecha miejska – „T” (uszkodzony), złotnika – w prostokątnym polu inicjały „IW”.
Muzeum Diecezjalne we Włocławku, MDWł-1139-„Z”, dawniej kościół pw. Matki Boskiej Szkaplerznej (d. Kanoników regularnych św. Jana Chrzyciela) w Lubrańcu.
Lit.: KZSwP 1988, s. 154; Chrzanowski, Kornecki 1988, s. 74, 119, s. nlb., il. 191; Gradowski, Pielas 2006, s. 415, nr 295/4; Woźniak 2012, t. I, s. 81, t. II, il. 110 na s. 54. (SS)



46. Johann Christian Bröllmann, Puszka na komunikanty, Toruń, ok. 1723. Srebro odlewane, trybowane, fakturowane, złożone, 34,3 cm, śr. stopy 11,4 cm. Znaki: cecha miejska – „T”, złotnika – w trójlściu inicjały „C/IB”.

Kościół pw. św. Trójcy (d. PP. Norbertanek) w Strzelnie.

Lit.: Tylicki 1992, s. 117; Tylicki 1993b, s. 92, nr 42, il. 19; Gradowski, Pielas 2006, t. I, s. 726, nr 557/3; Woźniak 2012, t. I, s. 107, t. II, il. 183 na s. 83. (MK)



47. Johann II von Hausen, Krzyż relikwiarzowy, wkrótce po 1701. Srebro odlewane, trybowane, cyzelowane, grawerowane, 36,5 cm, stopa 19,8 x 15 cm. Znaki: cecha miejska – „T”, złotnika – w trójlściu inicjały „I/VH”.

Kościół pw. św. Katarzyny i św. Małgorzaty w Wielkiej Łące.

Lit.: KZSwP 1973, s. 47, il. 144; Woźniak 1987, s. 118; Chrzanowski, Kornecki 1988, s. 121; Gradowski, Pielas 2006, s. 853, nr 654/6; Woźniak 2012, t. I, s. 182. (MK)



48. Jacob Jenny, Monstrancja, Toruń, 1740–1750. Srebro, odlewane, repusowane, fakturowane, cyzelowane, złoczone, 73,8 cm, stopa 23,7 x 18,3 cm, śr. glorii 26,5 cm. Znaki: cecha miejska – „T”, złotnika – w owalu inicjały „JJ”.

Muzeum Archidiecezjalne w Gnieźnie, pochodzi ze skarbca kościoła katedralnego pw. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny w Gnieźnie.

Lit.: Chrzanowski, Kornecki 1988, s. 121; Woźniak 1989, s. 148; Gradowski, Pielas 2006, s. 173, nr 133/6; Woźniak 2012, t. I, s. 135, s. t. II, il. 231 na s. 119. (MK)



49. Jeremias Falck wg projektu Johanna Christiana Bierpfaffa, Karta tytułowa serii rycin przedstawiających alfabet: *Libellus Novus Elementorum Latinorum...*, Hamburg, po 1657. Miedzioryt, papier żeberkowy, 21,1 x 16,1 [odcisk płyty]; 37,7 x 24,7 [karta]. Tytuł, sygnatura i dedykacja w podwójnym kartuszu z ornamentu chrząstkowo-małżowinowego, w górnym polu: „*Libellus Novus / Elementorum Latino= / rum Cum Aeneis pictu= / ris usui Aurifabro= / rum inservientib. / Invenit et edidit / Joh. Christian Bierpfaf / S. R. M. Pol. et Svec / Aurifaber Aulicus / Nunc Civis Thorunen. / Sculpsit / Jeremias Falck / Hamburgi*”; w dolnym polu: *Spectabili et / Ingeniosis Viro. / Dn. Andrea Makensen Civi / et Aurifabro Gedanensi / Amico suo observanter / colendo dedicat Autor*”.

Muzeum Narodowe w Warszawie, Gr.Pol.1472 MNW.

Lit.: Rastawiecki 1886, s. 81–82, nr 52–77; Block 1890, s. 66–67, nr 63; Hollstein [1952], s. 212; Gosieniecka 1975, s. 189; Chrzanowski 1988, s. 179–194, il. 5; Grochala 1997, s. 323–324, nr VIII.54.1, il.; Chrzanowski 1998, il.; Talbierska 2011, s. 157. (AG)

50. Jeremias Falck wg projektu Johanna Christiana Bierpfaffa, Litera A, z serii rycin przedstawiających alfabet: *Libellus Novus Elementorum Latinorum...*, Hamburg, po 1657. Miedzioryt, papier żeberkowy, 22 x 18,6 [odcisk płyty]; 37,7 x 24,9 [karta]. Sygnatura u dołu, po lewej: „*J. C. B. in:*”, po prawej: „*J. F. sculp:*”.

Muzeum Narodowe w Warszawie, Gr.Pol.1471/11 MNW.

Lit.: Rastawiecki 1886, s. 81–82, nr 52–77; Block 1890, s. 66–67, nr 63; Hollstein [1952], s. 212; Gosieniecka 1975, s. 189; Chrzanowski 1988, s. 179–194, il. 8; Chrzanowski 1998, il.; Talbierska 2011, s. 157. (AG)

51. Jeremias Falck wg projektu Johanna Chrystiana Bierpfaffa, Litera Q, z serii rycin przedstawiających alfabet: *Libellus Novus Elementorum Latinorum...*, Hamburg, po 1657. Miedzioryt, papier żeberkowy, 20,7 x 17,8 [odcisk płyty]; 37,7 x 24,8 [karta]. Sygnatura u dołu, po lewej: „*J. C. B. in:*”, po prawej: „*J. F. sculp:*”.

Muzeum Narodowe w Warszawie, Gr.Pol.1471/10 MNW.

Lit.: Rastawiecki 1886, s. 81–82, nr 52–77; Block 1890, s. 66–67, nr 63; Hollstein [1952], s. 212; Gosieniecka 1975, s. 189; Chrzanowski 1988, s. 179–194, il. 10; Grochala 1997, s. 323–324, nr VIII.54.5, il.; Chrzanowski 1998, il.; Talbierska 2011, s. 157. (AG)



-
52. Casper Schäffer, Zegar kaflowy, Toruń, 3 ćw. XVII. Mosiądz, stal, odlewane, wycinane, grawerowane, nitowane, mosiądz złożony i srebrzony, szkło, 9 x 12-14 cm, c. 2100 g. Sygnatura wewnątrz obudowy, na dolnej płycie mechanizmu grawerowane: „Casper / Schaffer Tohrnn”. Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku, MK-33689/4525-s.
- Lit.: Jakul, Woźniak 2003, s. 51; Kotula 2006, s. 195, il. 10 na s. 19; Nowakowski 2006, s. 344, nr V. 4. (SS)



53. Jacob Weant (Wendt), Jeremias Mentzel, Talerz ze sceną, Lot uczujący z córkami, Toruń, XVII/XVIII. Stop cyny, odlewany, śr. 20, 2 cm. Na rewersie, na brzegu wyryte: „S. ZALESKI Ano 1788”. Znaki: na awersie przy centralnej scenie: orzeł, herb Torunia oraz inicjał „I. M”; przy scenie na otoku, na lewo od arki Noego: orzeł w koronie, herb Torunia, znak konwisarza w postaci dłoni i inicjału „I. W”. Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, MOB H-135.
Lit.: Kluczwajd, Tylicki 2009, s. 254. (SS)

The catalogue accompanying the exhibition entitled *The Royal Town – Three Centuries of Changes in the Artistic Culture of Toruń (1454–1793)* is the first comprehensive overview of culture and art created in Toruń when it was part of Poland. This long span of time, covering over three centuries, included periods marked both by Toruń's rapid development and economic stagnation. The latter can be exemplified by the years of the Thirteen Years' War (1454–1466), a period preserved in few artefacts. The slow increase in artistic production begins to be noticeable only in the 1480s. The recovery gained momentum at the turn of the 15th century. Works following the late-Gothic style were still being created in Toruń around 1520. The early modern period brought religious unrest and economic upheaval. The Reformation brought a decrease in the number of commissioned and produced works. Artistic handicraft production was revived in the second half of the 16th century, reaching its zenith around 1580–1620, with a slump caused by the Polish-Swedish war of 1626–1629. The crisis only deepened after the Deluge of 1655–1660. The short period of improved economic conditions occurring around 1680 was interrupted by the Great Northern War (1700–1721) and the siege of Toruń in 1703. The short-term cultural and economic revival (1730–1750) did not prevent the town from losing its importance after it was cut off from its landed estates (1772) and incorporated into the Kingdom of Prussia during the Second Partition of Poland (1793).

The first part of the catalogue contains extensive essays that complement the visual aspect of the exhibition, summarising and analysing the development of art in Toruń over an exceptionally long period, from 1454 to 1793. They focus on various kinds of products of artistic activity. Andrzej Woźniński presents the development of *Sculpture in Late-Medieval Toruń*, Piotr Birecki describes *The Importance of Art in the Formation of Early-Modern Toruń*, Jacek Tylicki focuses on *The History of Painting in Early-Modern Toruń*, Bartłomiej Łyczak on *Sculpture in Toruń in 1575–1724*, while Michał Woźniak turns towards *The Toruń Goldsmithery*, and Katarzyna Kolendo-Korczak analyses the aspirations of local authorities and townspeople in an essay entitled *Toruń as the Ideal Town – the Unpreserved Painting Decorations on the Ceiling of the Council Hall of the Toruń Town Hall from 1603*.

The rest of the publication is divided into four sections. The first, *"The Idea of a Town"* – the *Ideal Town*, presents an overview of the cultural and economic landscape of the town/institution through its identity symbols (coat of arms, seal, own coin, privileges), the status of the town's authorities, and also the lives of its inhabitants, both patri-cians and ordinary craftsmen, as well as their interests, work, customs, and forms of entertainment. The second section showcases the *Religious Changes* by presenting the furnishings of churches originating in the period spanning from the late Middle Ages to the second half of the 18th century. These on the one hand, still reflect devotional, religious practice, but, on the other, include Protestant works and objects influenced by the Counter-Reformation. The third section describes the development of Science and Education (Academic Gymnasium, Jesuit College), whereas the last part of the exhibition focuses on illustrating *The Influence and Inspiration of Toruń as a Creative Centre*, showing valuable artefacts, as well as the people who commissioned them and their creators.

The catalogue attempts to organise the various aspects of artistic activity, while, at the same time, discussing the process of their evolution from Gothic to early-modern forms, which itself was undoubtedly influenced by various other historical, economic, and religious processes.

INSTYTUCJE UŻYCZAJĄCE EKSPONATÓW

Archiwum Państwowe w Toruniu
PAN Biblioteka Kórnicka
PAN Biblioteka Gdańska
Kuria Biskupia w Toruniu
Muzeum Archidiecezji Gnieźnieńskiej
Muzeum Archidiecezji Warmińskiej w Olsztynie
Muzeum Diecezjalne w Pelplinie
Muzeum Diecezjalne w Płocku
Muzeum Diecezjalne w Toruniu
Muzeum Diecezjalne we Włocławku
Muzeum Narodowe w Gdańsku
Muzeum Narodowe w Poznaniu
Muzeum Narodowe w Warszawie
Muzeum Narodowe we Wrocławiu
Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej
we Włocławku
Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego
w Bydgoszczy
Muzeum Zamkowe w Malborku
Kościół rektoralny pw. św. Franciszka Ksawerego
w Grudziądzu
Opactwo Benedyktynów w Żarnowcu
Parafia Ewangelicko-Augsburska
pw. św. Szczepana w Toruniu
Parafia pw. św. Anny w Radzynie Chełmińskim
Parafia pw. św. Apostołów Piotra i Pawła
w Kruszwicy
Parafia pw. św. Jana Chrzyciela w Lubrańcu
Parafia pw. św. Jana Chrzyciela w Służewie
Parafia pw. św. Jana Chrzyciela
i św. Jana Ewangelisty w Świerczynkach
Parafia pw. św. Jana Chrzyciela
i św. Jana Ewangelisty w Toruniu
Parafia pw. św. Katarzyny Aleksandryjskiej
w Golubiu Dobrzyńskim
Parafia pw. św. Katarzyny i św. Małgorzaty
w Wielkiej Łące
Parafia pw. św. Marcina w Barłoźnie
Parafia pw. św. Mikołaja Biskupa w Chełmży
Parafia pw. św. Mikołaja Biskupa
w Papowie Biskupim
Parafia pw. św. Mikołaja Biskupa
w Papowie Toruńskim
Parafia pw. Narodzenia Najświętszej Maryi
Panny w Kiełbasinie
Parafia pw. Nawiedzenia Najświętszej Maryi
Panny i Świętej Anny w Lubawie
Parafia pw. Podwyższenia Krzyża Świętego
w Przecznie
Parafia pw. Podwyższenia Krzyża Świętego
w Rogowie
Parafia Prawosławna pw. św. Mikołaja w Toruniu
Parafia pw. św. Trójcy w Rypinie
Parafia pw. św. Trójcy w Strzelnie
Parafia pw. św. Wawrzyńca w Rożentalu
Parafia pw. św. Wawrzyńca i św. Mikołaja
w Radoszkach
Parafia pw. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi
Panny w Gostkowie

Parafia pw. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi
Panny w Dźwierznie
Sanktuarium pw. św. Jakuba Apostoła w Toruniu
Wojewódzka Biblioteka Publiczna – Książnica
Kopernikańska w Toruniu

INSTYTUCJE UŻYCZAJĄCE FOTOGRAFII DO KATALOGU

Archiwum Państwowe w Toruniu: s. 108-110, 116,
118-121, 133, 142, 152-153, 162, 169, 174-175, 199-
201, 204, 208, 212, 215-218, 222-228, 243
PAN Biblioteka Gdańska: s. 147
PAN Biblioteka Kórnicka: s. 143-146
Daniel Frese, Respublica, 1575, Sala Rady ratusza
w Lüneburgu (z: akg-images / Bildarchiv Steffens;
AKG1536204): s. 92, 102
Muzeum Gdańska: s. 97
Muzeum Narodowe w Gdańsku: s. 271, 274-275
Muzeum Narodowe w Poznaniu: s. 279
Muzeum Narodowe w Warszawie: s. 80, 88, 244,
247, 276, 277, 284-285, 291
Muzeum Narodowe we Wrocławiu: s. 220, 238
Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego
w Bydgoszczy: s. 293
Muzeum Okręgowe w Toruniu: s. 30, 35, 95, 97, 99,
111-117, 122-132, 134-141, 148-151, 154-161, 163-170,
177, 187, 190-191, 198, 202-203, 207, 209-212, 214,
217, 219, 236-237, 239-242, 246
Muzeum Zamkowe w Malborku: s. 89, 283
Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Wło-
cławku: s. 292
Wojewódzka Biblioteka Publiczna – Książnica Ko-
pernikańska w Toruniu: s. 64, 74, 176, 229-235
Zamek Królewski na Wawelu: s. 88

AUTORZY NOT KATALOGOWYCH

(PB) Piotr Birecki
– Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
(KB) Katarzyna Bucław
– Muzeum Diecezjalne w Toruniu
(BB) Bartłomiej Butryn
– Muzeum Zamkowe w Malborku
(BŁ) Bartłomiej Łyczak
– Toruń
(AF) Anna Fietkiewicz
– Muzeum Narodowe w Gdańsku
(AG) Anna Grochala
– Muzeum Narodowe w Warszawie
(AJ) Aleksandra Janiszewska
– Muzeum Narodowe w Warszawie
(AK) Andżelina Kopaczewska
– Toruń
(MKŁ) Michał Kłosiński
– Muzeum Okręgowe w Toruniu
(LK) Leszek Kucharski
– Muzeum Okręgowe w Toruniu

(KK-B) Karolina Kurant-Bochniak
– Muzeum Narodowe w Warszawie
(AK-G) Anna Kroplewska-Gajewska
– Muzeum Okręgowe w Toruniu
(KK-Ł) Katarzyna Krupska-Łyczak
– Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
(MK) Michał Kurkowski
– Muzeum Okręgowe w Toruniu
(AM) Aleksandra Mierzejewska
– Muzeum Okręgowe w Toruniu
(RS-J) Renata Sobczak-Jaskulska
– Muzeum Narodowe w Poznaniu
(SS) Szymon Jan Stenka
– Muzeum Okręgowe w Toruniu
(MS) Mateusz Superczyński
– Archiwum Państwowe w Toruniu
(AS) Anastasiya Syhlova
– Muzeum Okręgowe w Toruniu
(AW) Anna Wronka
– Wojewódzka Biblioteka Publiczna – Książnica
Kopernikańska w Toruniu
(AZ) Aurelia Zduńczyk
– Muzeum Narodowe w Poznaniu
(EZ-G) Emilia Ziółkowska-Ganc
– Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
(RŻ) Robert Żytkowicz
– Muzeum Okręgowe w Toruniu

AUTORZY FOTOGRAFII

Krzysztof Deczyński: s. 21, 60, 68, 74, 75, 248, 254-
255, 260, 281-282
Katarzyna Kolendo-Korczak: s. 94-96, 98-102
Lech Okoński: s. 87, 196, 265
Andrzej Ryszard Skowroński: s. 12, 14-20, 24, 25,
28, 29, 31-33, 34, 37, 38, 40, 41, 43-54, 56-59, 61-
63, 65-67, 69-70, 72, 73, 76-77, 79, 82-91, 172-173,
178-186, 188-189, 192, 195, 197, 199, 205-206, 213,
249-253, 256-259, 261-264, 266-270, 272-273,
278, 280, 285-290

SKRÓTY BIBLIOGRAFICZNE W KATALOGU

Akta Stanów 1961 – Akta Stanów Prus Królewskich, t. III, cz. I: (1492-1497), wyd. K. Górski i M. Biskup, Toruń 1961.

Acten der Ständetage Preussens 1884 – *Acten der Ständetage Preussens unter der Herrschaft des deutschen Ordens*. Bd. 4, (August 1453 bis September 1457) / hrsg. von M. Toeppen, Leipzig 1884.

Album Steinera 1998 – *Toruń i miasta Ziemi Chełmińskiej na rysunkach Jerzego Fryderyka Steinera z pierwszej połowy XVIII wieku* (tzw. *Album Steinera*), red. M. Biskup, Toruń 1998.

Alexandrowicz 1999 – S. Alexandrowicz, *Treść napisu płyty nagrobnej Konstantina Grigoriewicza Sumrockiego (próba interpretacji historycznej)*, [w:] *Inskrypcje toruńskie*, red. I. Sawicka, Toruń 1999, s. 102-108.

Baranowska-Fietkiewicz 2006 – A. Baranowska-Fietkiewicz, *Relikwiarz św. Apolonii, około 1690*, [w:] *Klejnot w koronie Rzeczypospolitej. Sztuka zdobnicza Prus Królewskich. Wystawa w 540. rocznicę podpisania Pokoju Toruńskiego, Muzeum Narodowe w Gdańsku, grudzień 2006-luty 2007*, t. II: Katalog, red. Cz. Betlejewska, Gdańsk 2006, s. 127.

Batowski 1916 – Z. Batowski, *Bartłomiej Strobel, malarz śląski XVII w.*, Lwów 1916 (nadbitka z Księgi pamiątkowej ku czci Bolesława Orzechowicza).

Benesz 1991 – H. Benesz, *Daniel and King Cyrus in front of Baal. A Late Rudolfine and Late Humanist Painting by Bartholomaeus Strobel from the Collection of the National Museum in Warsaw*, „Bulletin du Musée National de Varsovie”, 32, 1991, z. 3, s. 59-77.

Białostocki 1968 – J. Białostocki, *Kompozycja emblematyczna epitafiów śląskich XVI wieku*, [w:] *Ze studiów nad sztuką XVI wieku na Śląsku i w krajach sąsiednich*, red. B. Steinborn, Wrocław 1968, s. 77-93.

Bimler 1937 – K. Bimler, *Zur Kunstgeschichte der Breslauer Magdalenen- und Elisabethkirche*, [w:] *Quellen zur schlesischen Kunstgeschichte*, z. 2, red. K. Bimler, Breslau 1937, s. 45-110.

Bimler-Mackiewicz 2004 – E. Bimler-Mackiewicz, *Znaki cechowe i ich funkcje na ziemiach polskich. Studium źródłoznawcze*, Warszawa 2004.

Birecki 2001 – P. Birecki, *Dzieje sztuki w Chełmży*, Chełmża 2001.

Birecki 2006 – P. Birecki, *Meblarstwo toruńskie w średniowieczu i nowożytności*, [w:] *Klejnot w koronie Rzeczypospolitej. Sztuka zdobnicza Prus Królewskich. Wystawa w 540. rocznicę podpisania Pokoju Toruńskiego, Muzeum Narodowe w Gdańsku, grudzień 2006-luty 2007*, t. I: Eseje, pod red. Cz. Betlejewskiej, Gdańsk 2006, s. 101-110.

Birecki 2007 – P. Birecki, *Sztuka luterńska na ziemi chełmińskiej od drugiej połowy XVI do pierwszej ćwierci XVIII wieku*, Warszawa 2007.

Birecki 2008 – P. Birecki, *Pierwowzory graficzne w toruńskiej sztuce obrazowej okresu reformacji od II poł. XVI do I poł. XVIII wieku*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, 35, 2008, s. 41-53.

Birecki 2010 – P. Birecki, *Kościół pw. św. Jakuba świętynią protestancką Nowego Miasta Torunia*, [w:] *Dzieje i skarby kościoła Świętojakubskiego w Toruniu*, red. K. Kluczajd, Toruń 2010, s. 245-258.

Birecki 2013 – P. Birecki, *Epitafium Krzysztofa Floriana z kościoła pw. św. Janów w Toruniu*, [w:] *Kultura radości na Ziemi Wschowskiej. Obraz uroczystości, jubileuszy, wizyt gości, święt*, red. P. Klint, M. Małkus, K. Szymańska, Wschowa 2013, s. 205-219.

Block 1890 – J. C. Block, *Jeremias Falck sein Leben und seine Werke*, Danzig, Leipzig, Wien 1890.

Błażejewska 2017 – A. Błażejewska, *Średniowieczne wyposażenie kościoła dominikanów w Toruniu w kontekście dominikańskiej duchowości i duszpasterstwa – głos w dyskusji*, [w:] *Dzieje i skarby dominikańskiego kościoła pw. św. Mikołaja w Toruniu* (seria: *Dzieje i skarby kościołów toruńskich*, t. VI), red. A. Błażejewska, K. Kluczajd, E. Pilecka, Toruń 2017, s. 139-161.

Błażejewska, Pilecka 2009 – A. Błażejewska, E. Pilecka, *Sztuka średniowieczna*, [w:] *Dzieje sztuki Torunia*, red. A. Błażejewska [i in.], Toruń 2009, s. 15-185.

Bogacka 2004 – K. Bogacka, *Pastorały w Polsce, XI-XVIII w.*, Warszawa-Marki 2004.

Cackowski 1983 – S. Cackowski, *W czasach Rzeczypospolitej szlacheckiej (1454-1793)*, [w:] *Toruń dawny i dzisiejszy. Zarys dziejów*, red. M. Biskup, oprac. S. Cackowski [i in.], (Prace Popularnonaukowe/Towarzystwo Naukowe w Toruniu; nr 41), Warszawa-Poznań-Toruń 1983, s. 133-300.

Cenniejsze nabytki Muzeum Narodowego w Poznaniu 1992 – *Cenniejsze nabytki Muzeum Narodowego w Poznaniu w latach 1982-1987*, „Studia Muzealne”, 15, 1992, s. 213-258.

Chmarzyński 1933 – G. Chmarzyński, *Toruń dawny i dzisiejszy*, Toruń 1933.

Chmarzyński 1933a – G. Chmarzyński, *Sztuka w Toruniu. Zarys dziejów*, [w:] *Dzieje Torunia. Praca zbiorowa z okazji 700-lecia miasta*, red. K. Tymieniecki, Toruń 1933, s. 469-544.

Chmarzyński 1934 – G. Chmarzyński, *Sztuka w Toruniu. Zarys dziejów*, Toruń 1934.

Chmarzyński 2014 – Gwido Chmarzyński i jego dzieło „Sztuka w Toruniu”, red. E. Okoń, Toruń 2014.

Chrzanowski 1998 – T. Chrzanowski, *Uniwersum maski – destrukcja symbolu*, „Rocznik Historii Sztuki”, 18, 1988, s. 179-194.

Chrzanowski, Kornecki 1969 – T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Dwa nieznanne pastorały pomorskie*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 31, 1969, nr 2, s. 195-198.

Chrzanowski, Kornecki 1972 – T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Mecenat artystyczny biskupa chełmińskiego Mikołaja III Crapitza*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 34, 1972, nr 2, s. 7-22.

Chrzanowski, Kornecki 1988 – T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Złotnictwo toruńskie. Studium o wyrobach cechu toruńskiego od wieku XIV do 1832 roku*, Warszawa 1988.

Colloquium 1995 – *Colloquium Charitativum*, Toruń 1645-1995, red. M. Woźniak, Toruń 1995.

Czihak 1908 – E. von Czihak, *Die Edelschmiedekunst früherer Zeiten in Preußen*, cz. II: *Westpreußen, enthaltend: Danzig – Thorn – Elbing – Marienburg – kleinere Städte – Nachträge*, Leipzig 1908.

Danziger Silber 1991 – *Danziger Silber – Die Schätze des Nationalmuseums Gdańsk*, oprac. B. Tuchołka-Włodarska, red. A. Löhr, Bremen 1991.

Dąbrowski 1927 – S. Dąbrowski, *Malowidła Antoniego Moellera w Ratuszu Toruńskim*, „Zapiski Towarzystwa Naukowego w Toruniu”, 7, 1927, nr 6, s. 169-185.

Dąbrowski 1934 – S. Dąbrowski, *Portale, bramy i sienie toruńskie XVII-go wieku*, „Zapiski Towarzystwa Naukowego w Toruniu”, 9, 1932-1934, nr 7-8, s. 113-150.

Decorum życia Sarmatów 1980 – *Decorum życia Sarmatów w XVII i XVIII wieku*. Katalog pokazu sztuki zdobniczej ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, Warszawa 1980.

Dettloff 1932 – S. Dettloff, *Rzeźba polska do początku XVIII w.*, [w:] *Wiedza o Polsce*, t. II, Warszawa 1932, s. 551-586.

Dettloff 1933 – S. Dettloff, *Epitafium Anny Pirnesius w Toruniu*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury”, 2, 1933, z. 1, s. 59-62.

Diecezja chełmińska 1928 – *Diecezja chełmińska. Zarys historyczno-statystyczny*, Pelplin 1928.

Diecezja toruńska 1995 – *Diecezja toruńska. Historia i teraźniejszość*, t. 15-17: *Dekanaty toruńskie* – I, II i III, red. S. Kardasz, Toruń 1995.

Diecezja toruńska 1996 – *Diecezja toruńska. Historia i teraźniejszość*, t. II: *Dekanat bierzgłowski*, red. S. Kardasz, Toruń 1996.

Dobrowolski 1935 – T. Dobrowolski, *Wystawa polskiej sztuki gotyckiej w Warszawie*, „Rocznik Krakowski”, 26, 1935, s. 208-230.

Domańska 1977 – H. Domańska, *Żarnowiec (Pomorze w zabytkach sztuki)*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1977.

Domasłowski 2003 – J. Domasłowski, *Wyposażenie wnętrza*, [w:] *Bazylika katedralna Świętych Janów w Toruniu*, red. M. Biskup, Toruń 2003, s. 109-228.

Domasłowski 2004 – J. Domasłowski, *Kościół św. Szczepana w Toruniu 1904-2004*, Toruń 2004.

Dorawa 1972 – M. Dorawa, *Kościół św. Jana w Toruniu w czasach Mikołaja Kopernika. Próba rekonstrukcji wyposażenia*, „Studia Warmińskie”, 9, 1972, s. 405-430.

Drączkowski 2006 – A. Drączkowski, *Toruński portret mieszczański*, Toruń 2006.

Drączkowski 2009 – A. Drączkowski, *Perły z lamusa. Najcenniejsze zbiory Muzeum Okręgowego w Toruniu*, red. Marek Rubnikowicz, Toruń 2009, s. 50-51.

Drączkowski 2011 – A. Drączkowski, *Portret rajcy Starego Miasta Torunia Nicolause Hübnera*, [w:] *150 lat Muzeum Okręgowego w Toruniu 1861-2011. Katalog*, red. A. Ziemińska, Toruń 2011, s. 107.

Fankidejski 1880 – F. Fankidejski, *Utraczone kościoły i kaplice w pierwotnej diecezji chełmińskiej*, Pelplin 1880.

Flik 1952 – J. Flik, *Województwo bydgoskie. Kronika*, „Ochrona zabytków”, 5/2 (17), 1952, s. 123-126.

Flik 1982 – J. Flik, *Toruńskie portrety mieszczańskie drugiej połowy XVI wieku z Muzeum w Toruniu*, Toruń 1982.

Flik 1990 – J. Flik, *Portret Mikołaja Kopernika z Muzeum Okręgowego w Toruniu. Studium warsztatu malarskiego*, Toruń 1990.

Flik 1994 – J. Flik, *Obraz św. Hieronima z XVI wieku z kościoła Świętojańskiego w Toruniu: zagadnienia artystyczne i technologiczne*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, 22, 1994, s. 3-32.

Flik 1995 – J. Flik, *Wpływy niderlandzkie na technikę toruńskiego malarstwa portretowego i epitafijnego z końca XVI w.*, [w:] *Niderlandyzm w sztuce polskiej*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1995, s. 365-388.

Flik, Załęska 1980 – J. Flik, H. Załęska, *Portret Jana Jerzego Gereta*, „Rocznik Muzeum w Toruniu”, 7, 1980, s. 77–82.

Flik, Mirowska 1993 – J. Flik, E. Mirowska, *Epitafia toruńskie z 2 poł. XVI wieku z kościoła katedralnego św. Janów w Toruniu*. cz. I: Materiał i techniki, [w:] *Naukowe podstawy ochrony i konserwacji dzieł sztuki oraz zabytków kultury materialnej*, red. A. Strzelczyk, S. Skibiński, Toruń 1993, s. 122–129.

Flik, Nowocińska 2005 – J. Flik, M. Nowocińska., *Dwa XVII-wieczne obrazy „Ukrzyżowania” z Torunia i Rogowa. Historia, styl i technika wykonania*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, 34, 2005, s. 161–200.

Frąckowska, Tylicki 2011 – A. Frąckowska, J. Tylicki, *Bröllmannowie – złotnicy toruńscy przełomu XVII i XVIII w. Addenda i corrigenda*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, 40, 2011, s. 129–194.

Fragmente der Vergangenheit 2006 – *Fragmente der Vergangenheit des Marienburger Schlossmuseum zu Gast in Westfalen und Franken*, red. Lothar Hyss, Münster 2006.

Friedelówna 1984 – T. Friedelówna, *Epitafium Barbary Kaweckiej*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici, Nauki historyczno-społeczne. Filologia Polska”, 25, 1984, s. 69–79.

Fritz 1966 – J. M. Fritz, *Gestochene Bilder. Gravierungen auf deutschen Goldschmiedearbeiten der Spätgotik*, Köln 1966.

Fritz 2004 – J. M. Fritz, *Das evangelische Abendmahlsgerät in Deutschland. Vom Mittelalter bis zum Ende des Alten Reiches*. Mit Beiträgen von M. Brecht, J. Harasimowicz und A. Reimers, Leipzig 2004.

Frycz 1966 – J. Frycz, *Bartłomiej Strobel malarz toruński i jego nieznanie dzieło w Radzynie Chetmińskim*, [w:] *Komunikaty na sesję naukową poświęconą dziełom sztuki Pomorza zorganizowaną w 500-lecie pokoju toruńskiego*, Toruń 1966, s. 107–112.

Frycz 1985 – J. Frycz, *Bartłomiej Strobel (1591 – po 1650?) malarz baroku*, [w:] *Artyści w dawnym Toruniu*, red. J. Poklewski, Warszawa-Poznań-Toruń 1985, s. 53–61.

Gąsiorowska 1955 – M. Gąsiorowska, *Toruński portret mieszczański 1500–1850. Katalog*, Toruń 1955.

Gąsiorowski 2000 – E. Gąsiorowski, *Panorama Torunia z epitafium Neisserów z 1594 roku*, „Rocznik Toruński”, 27, 2000, s. 73–98.

Gąsiorowski 2004 – E. Gąsiorowski, *Ratusz staromiejski w Toruniu*, Toruń 2004.

Gdańsk dla Rzeczypospolitej 2004 – *Gdańsk dla Rzeczypospolitej w służbie Króla i Kościoła Muzeum Historyczne Miasta Gdańska*, red. T. Grzybkowska, Z. Żygulski, Warszawa 2004.

Gelder 1960 – J. G. Van Gelder, *Een Rembrandt van 1633*, „Oud Holland”, 75, 1960.

Gessek 2019 – M. M. Gessek, *Ludzie i architektura. Historia toruńskiego Ratusza Staromiejskiego*, Toruń 2019.

Goławska 1968 – J. Goławska, *Snycerka toruńska w okresie baroku*, „Teki Komisji Historii Sztuki”, 4, 1968, s. 157–224.

Gosieniecka 1957 – A. Gosieniecka, *Malarstwo gdańskie XVI i XVII wieku*, Gdańsk 1957.

Gosieniecka 1975 – A. Gosieniecka, *Falck Jeremias*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. II, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, s. 187–190.

Gradowski, Pielas 2006 – M. Gradowski, M. Pielas., *Katalog złotnictwa w zbiorze dokumentacji specjalistycznej Krajowego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków w Warszawie*, t. I, Warszawa 2006.

Grochala 1997 – A. Grochala, *Jeremias Falck, Karta tytułowa, Litera A, Litera Q*, [w:] *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od połowy XV do końca XVIII wieku*. Katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Gdańsku, maj – sierpień 1997, red. T. Grzybkowska, Gdańsk 1997, s. 323–324.

Grzybkowska 1990 – T. Grzybkowska, *Złoty wiek malarstwa gdańskiego na tle kultury artystycznej miasta 1520–1620*, Warszawa 1990.

Gyssling 1917 – W. Gyssling, Anton Möller und seine Schule. Ein Beitrag zur Geschichte der niederdeutschen Renaissance-malerei, Strassburg 1917.

Halm 1928 – P. M. Halm, *Erasmus Grasser*, Augsburg 1928.

Händl 2021 – A. Händl, *Different Confessions, Different Visions of Heaven? Visual Eschatology, Cross-Confessional Conformity and Confessional Identity Marking in the Picture Motet “The Adoration of the Lamb” and in Its Reception*, [w:] *The Reception of the Printed Image in the Fifteenth and Sixteenth Centuries. Multiplied and Modified*, ed. G. Jurkowlanec, M. Herman, New York – London 2021, s. 244–263.

Harasimowicz 1986 – J. Harasimowicz, *Treści i funkcje ideowe sztuki śląskiej reformacji (1520–1650)*, Wrocław 1986.

Harasimowicz 1990 – J. Harasimowicz, *Rola sztuki w religijnych i społecznych konfliktach wieku reformacji na Śląsku*, „Rocznik Historii Sztuki”, 1990, s. 31–95.

Harasimowicz 1991 – J. Harasimowicz, *Lutherische Bildepitaphien als Ausdruck des „Allgemeinen Priestertum der Gläubigen” am Beispiel Schlesiens*, „Zeitschrift für Historische Forschung”, 12, 1991, s. 135–164.

Harasimowicz 1992 – J. Harasimowicz, *Mors janua vitae. Śląskie epitafia i nagrobki wieku reformacji*, Wrocław 1992.

Harasimowicz 1998 – J. Harasimowicz, *What could be better than the struggle for freedom and faith. Confessionalisation and the Estates’ Quest for Liberation as Reflected in the Silesian Art of the 16th and 17th Centuries*, [w:] 1648: War and Peace in Europe, red. H. Bussmann, K. Schilling, kat. wyst. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster 1998, s. 297–302.

Harasimowicz 2000 – J. Harasimowicz, *Sztuka jako medium nowożytnych konfesjonalizacji*, [w:] *Sztuka i dialog wyznań w XVI i XVII wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Wrocław, listopad 1999, Warszawa 2000, s. 51–76.

Harasimowicz 2001 – J. Harasimowicz, *Jan Chrystian – książę niezłomny. Nowe spojrzenie na obraz Bartłomieja Strobla Młodszego w Museo del Prado w Madrycie*, [w:] *Arx Felicitatis*, Księga ku czci profesora Andrzeja Rottermunda w sześćdziesiątą rocznicę urodzin od przyjaciół, kolegów i współpracowników, Warszawa 2001, s. 217–223.

Harasimowicz 2003 – J. Harasimowicz, *Nowe spojrzenie na obraz Bartłomieja Strobla Młodszego Daniel i król Cyrus przed posągami Baala w Muzeum Narodowym w Warszawie*, [w:] *Studia z historii sztuki i kultury Gdańska i Europy Północnej. Prace poświęcone pamięci Doktor Katarzyny Cieślak. Materiały z sesji naukowej*, red. J. Friedrich i E. Kizik, Gdańsk 2003, s. 135–144.

Harasimowicz 2010 – J. Harasimowicz, *Johann Christian – ein unbeugsamer Fürst. Die Europäische Allegorie von Bartholomäus Strobel dem Jüngerer im Museo del Prado in Madrid*, [w:] *Schwärmergeist und Freiheitsdenken. Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte Schlesiens in der Frühen Neuzeit*, red. M. Noller i M. Poradzisz-Cincio (Neue Forschungen zur Schlesischen Geschichte, Bd. 21), Köln–Weimar–Wien 2010, s. 143–158.

Harasimowicz 2015 – J. Harasimowicz, *Die Taufe Christi im Jordan. Epitaphgemälde für Johannes Bugenhagen (1558) und seine Familie*, [w:] *Cranachs Kirche Begleitbuch zur Landesausstellung Sachsen-Anhalt Cranach der Jüngere 2015*, red. J. Harasimowicz i B. Seyderhelm, Markkleeberg 2015, s. 113–123.

Heise 1889 – J. Heise, *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen*, H. 6 u. 7: *Der Kreises Thorn (Stadt Thorn)*, Danzig 1889.

Heise 1895 – J. Heise, *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen*, H. 10: *Des Kreises Löbau*, Danzig 1895.

Herbst 1933 – S. Herbst, *Toruńskie cechy rzemieślnicze. Zarys przeszłości*, Toruń 1933.

Heuer 1916 – R. Heuer, *Die Werke der bildenden Kunst und des Kunstgewerbes in Thorn bis zum Ende des Mittelalters*, „Mitteilungen des Copernicus-Vereins für Wissenschaft und Kunst zu Thorn”, H. 24, Thorn 1916.

Heuer 1917 – R. Heuer, *Die drei Artushofe und der Junkerhof in Thorn*, Thorn 1917.

Heuer 1929 – R. Heuer, *Die altstädtische evangelische Kirche in Thorn*, Thorn 1929.

Heuer 1935 – R. Heuer, *Die Werke der bildenden Kunst und des Kunstgewerbes in Thorn bis zum Ende des Mittelalters*, 1935.

Historia Torunia 1994 – *Historia Torunia*, red. M. Biskup, t. II, cz. II, *W czasach renesansu, reformacji i wczesnego baroku (1548–1660)*, oprac. S. Cackowski [i in.], Toruń 1994.

Hollstein [1952] – F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700*, vol. 6, *Douffet-Floris*, Amsterdam 1952.

Hornung 1959 – Z. Hornung, *Gdańska szkoła rzeźbiarska na przełomie XVI i XVII wieku*, „Teki Komisji Historii Sztuki”, 1, 1959, s. 103–132.

Iwanoyko 1976 – E. Iwanoyko, *Apoteoza Gdańska. Program ideowy malowideł stropu Wielkiej Sali Rady w gdańskim Ratuszu Głównego Miasta*, Gdańsk 1976.

Iwanoyko 1957 – E. Iwanoyko, *Bartłomiej Strobel*, (Prace Komisji Historii Sztuki, V), Poznań 1957.

Jacobi 1910 – R. Jacobi, *Die Reformatio Sigismundi vom Jahre 1523*, „Mitteilungen des Copernicus-Vereins für Wissenschaft und Kunst zu Thorn”. Hrsg. A. Semrau, H. 18, 1910, s. 2–26.

Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2013 – M. Jakubek-Raczkowska, J. Raczkowski, *Dominikanie: obraz i kult. Średniowieczne elementy wystroju kościoła św. Mikołaja w Toruniu*, [w:] *Klasztor dominikański w Toruniu w 750. rocznicę fundacji*, red. P. Oliński, W. Rozyński, J. Raczkowski, Toruń 2013, s. 79–116.

Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2015

– M. Jakubek-Raczkowska, J. Raczkowski, *Dwie poddominikańskie figury gotyckie w kościele pw. św. Jakuba w Toruniu i ich wota: przyczynek do badań nad trwałością funkcji obrazów religijnych po kasatach klasztorach*, [w:] *Źródła i materiały do badań nad kasatami klasztorów z obszaru Pomorza Nadwiślańskiego i ziemi chełmińskiej (XIX i XX w.)*, red. P. Oliński, W. Rozyński, Seria: *Dziedzictwo Kulturowe po Skasowanych Klasztorach*, 1, Wrocław 2015, s. 167–194.

Jakul, Woźniak 2003 – I. Jakul, J. Woźniak, *Tym co przyjdą po nas... O działalności BRE Banku w dziedzinie mecenatu kultury*, Warszawa 2003.

Kamińska 1980 – K. Kamińska, *Sądownictwo miasta Torunia do połowy XVII w. na tle ustroju sądów niektórych miast Niemiec i Polski*, Towarzystwo Naukowe w Toruniu (Studia Iuridica TNT, t. XVI, z. 2), Warszawa-Poznań-Toruń 1980.

Kapustka 2001 – M. Kapustka, A. Kozieł, P. Oszczanowski, *Op nederlandese manier. Inspiracje niderlandzkie w sztuce śląskiej XV–XVIII w.*, Katalog wystawy w Muzeum Miedzi w Legnicy, maj – lipiec 2001, Legnica 2001.

KZSwP 1963 – *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. V: *Województwo poznańskie*, red. T. Ruszczyńska, A. Sławska, z. 3: *Powiat gnieźnieński*, oprac. T. Ruszczyńska, A. Sławska, 1963.

KZSwP 1969 – *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. XI: *Województwo bydgoskie*, red. T. Chrzanowski, M. Kornecki, z. 1: *Powiat aleksandrowski*, oprac. J. Frycz, T. Chrzanowski M. Kornecki, 1969.

KZSwP 1972 – *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. XI: *Województwo bydgoskie*, red. T. Chrzanowski, M. Kornecki, z. 16: *Powiat toruński*, oprac. T. Chrzanowski, M. Kornecki, Warszawa 1972.

KZSwP 1973 – *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. XI: *Województwo bydgoskie*, red. T. Chrzanowski, M. Kornecki, z. 6: *Powiat golubsko-dobrzyński*, oprac. T. Chrzanowski, M. Kornecki, Warszawa 1973.

KZSwP 1974 – *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. XI: *Województwo bydgoskie*, red. T. Chrzanowski, M. Kornecki, z. 7: *Powiat grudziądzki*, oprac. R. Brykowski, T. Żurkowska, Warszawa 1974.

KZSwP 1974a – *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. XI: *Województwo bydgoskie*, red. T. Chrzanowski, M. Kornecki, z. 8: *Powiat inowrocławski*, oprac. T. Chrzanowski, M. Kornecki, Warszawa 1974.

KZSwP 1976 – *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. XI: *Dawne województwo bydgoskie*, red. T. Chrzanowski, M. Kornecki, z. 4: *Dawny powiat chełmiński*, oprac. T. Mroczko, Warszawa 1976.

KZSwP 1977 – *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. XI: *Województwo bydgoskie*, red. T. Chrzanowski, M. Kornecki, z. 3: *Bydgoszcz i okolice*, oprac. T. Chrzanowski, M. Kornecki, Warszawa 1977.

KZSwP 1988 – *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. XI: *Województwo bydgoskie*, red. T. Chrzanowski, M. Kornecki, z. 18: *Włocławek i okolice*, oprac. T. Chrzanowski, M. Kornecki, cz. 1, Warszawa 1988.

KWSwP 1989 – *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, Seria nowa, t. V: *Województwo gdańskie*, red. B. Roll, I. Strzelecka, z. 2: *Puck, Żarnowiec i okolice*, oprac. T. Chrzanowski, M. Kornecki, B. Roll, I. Strzelecka, Warszawa 1989.

KZSwP 2006 – *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, Seria nowa, t. VIII: *Miasto Gdańsk*, cz. 1: *Główne miasto*, red. B. Roll, I. Strzelecka, Warszawa 2006.

Kluczajd 1993 – K. Kluczajd, *Adoracja Chrystusa Ukrzyżowanego przez obie gałęzie zakonu benedyktyńskiego; Dzieciątko Jezus wśród Tajemnic Bolesnych Różańca i adorantów dominikańskich – feretron*, [w:] *Ars Sacra. Dawna sztuka Diecezji Toruńskiej*. Wystawa zorganizowana dla uświetnienia obchodów 750-lecia ustanowienia Diecezji Chełmińskiej, red. M. Woźniak, 5 XI – 31 XII 1993, Toruń 1993, s. 63–64.

Kluczajd 2002 – K. Kluczajd, *Skarby toruńskiej katedry*, Toruń 2002.

Kluczajd 2005 – K. Kluczajd, *Skarby kościoła Mariackiego w Toruniu*, Toruń 2005.

Kluczajd 2006 – K. Kluczajd, *Konwiarstwo toruńskie*, [w:] *Klejnot w koronie Rzeczypospolitej. Sztuka zdobnicza Prus Królewskich*. Wystawa w 540. rocznicę podpisania Pokoju Toruńskiego, Muzeum Narodowe w Gdańsku, grudzień 2006–luty 2007, t. I: *Eseje*, red. Cz. Betlejewska, Gdańsk 2006, s. 175–183.

Kluczajd 2006a – K. Kluczajd, *Patena, 1671; Kubek cechu rzeźników w Toruniu, 1718; Skrzynka cechu Szyprów w Toruniu, 1670; Skrzynka cechu rzeźników w Toruniu, około 1750; Konek cechu kowali w Toruniu, 1644; Kafel z herbem Torunia, 1643; Zamek Drzwiowy, XVII wiek; Korzec Chełmiński – wzorzec nasypowej miary zboża, 1585*, [w:] *Klejnot w koronie Rzeczypospolitej. Sztuka zdobnicza Prus Królewskich*. Wystawa w 540. rocznicę podpisania Pokoju Toruńskiego, Muzeum Narodowe w Gdańsku, grudzień 2006–luty 2007, t. II: *Katalog*, red. Cz. Betlejewska, Gdańsk 2006, s. 101–102, 206, 298, 322, 396–397, 481, 532; 549–550.

Kluczajd 2009 – K. Kluczajd, *Toruńskie pateny ewangelickie, XVII–XVIII w.*, [w:] *Perły z Lamusa. Najcenniejsze zbiory Muzeum Okręgowego w Toruniu*, red. M. Rubnikowicz, Toruń 2009, s. 64–65.

Kluczajd 2009a – K. Kluczajd, *Kościół św. Jakuba Apostoła w Toruniu: 700 lat świątyni (1309–2009)*, Toruń 2009.

Kluczajd 2011 – K. Kluczajd, *Mikroskop tzw. norymberski, w typie mikroskopu Edmunda Culpepera, w faterale; Skarbonka*, [w:] *150 lat Muzeum Okręgowego w Toruniu 1861–2011*, Katalog wystawy, red. A. Ziemlewska, Toruń 2011, s. 67–68.

Kluczajd, Tylicki 2009 – K. Kluczajd, J. Tylicki, *Sztuka nowożytna*, [w:] *Dzieje sztuki Torunia*, red. A. Błażejewska [i in.], Toruń 2009, s. 187–364.

Kłosiński 2009 – M. Kłosiński, *Mikroskop*, [w:] *Perły z lamusa. Najcenniejsze zbiory Muzeum Okręgowego w Toruniu*, red. M. Rubnikowicz, Toruń 2009, s. 106.

Kłosiński 2018 – M. Kłosiński, *Mikroskop tzw. norymberski, w typie Culpepera, w faterale*, [w:] *Dom Mikołaja Kopernika*, M. Kłosiński, A. M. Lubowicka, Toruń 2018, s. 63.

Knothe 1937 – Z. Knothe, *Toruń: stolica Pomorza. Przewodnik po mieście*, Toruń 1937.

Knothe 1938 – Z. Knothe, *Kościół św. Jakuba*, [w:] *Kościół i parafia św. Jakuba w Toruniu*, Toruń 1938, s. 19–26.

Kofel 2020 – W. Kofel, *Problematyka konstrukcyjna zabytkowych retabulów toruńskich z XVII i XVIII wieku na przykładzie ołtarzy Zaśnięcia Najświętszej Marii Panny i Anioła Stróża z kościoła pw. św. Jana Chrzyciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu*, [w:] *Stare i nowe dziedzictwo Torunia*, Bydgoszcz i regionu, t. II, red. J. Raczkowski, M. Jakubek-Raczkowska, Toruń 2020, s. 187–203.

Kohte 1897 – J. Kohte, *Verzeichnis der Kunstdenkmaler der Provinz Posen*, Bd. 4, *Die Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Bromberg*, Berlin 1897.

Kohte 1898 – J. Kohte, *Übersicht der Kunstgeschichte der Provinz Posen* (Verzeichnis. I), Berlin 1898.

Kolberg 1907 – J. Kolberg, *Ermländische Goldschmiede*, „Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde Ermlands”, 16, Braunsberg 1907, s. 345–555.

Konserwacja dzieł sztuki 1958 – *Konserwacja dzieł sztuki*. Katalog wystawy zorganizowanej przez Sekcję Konserwatorską ZPAP w Toruniu, Toruń 1958.

Kopiński 2005 – K. Kopiński, *Katalog rękopisów do dziejów księgozbiorów i drukarstwa toruńskiego i pruskiego w zespole archiwalnym Akta miasta Torunia z okresu staropolskiego*, „Folia Toruniensia”, 5, Toruń 2005, s. 93–110.

Kościelak 2012 – S. Kościelak, *Dzieje wyznaniowe Prus Królewskich w XVI–XVIII wieku*, [w:] *Prusy Królewskie. Społeczeństwo, kultura, gospodarka 1454–1772*, red. E. Kizik, Gdańsk 2012, s. 204–263.

Kościół i parafia 1938 – *Kościół i parafia św. Jakuba w Toruniu*, Toruń 1938.

Kościół Podwyższenia Krzyża Świętego 2019 – *Kościół Podwyższenia Krzyża Świętego w Przecznie*. Wystrój i wyposażenie, red. K. Sulkowska-Tuszyńska, W. Dokurno, Przeczno 2019.

Kotula 2006 – K. Kotula, *Nabytki Działu Sztuki w latach 2001–2006*, „Rocznik Muzealny”, 11, Włocławek 2006, s. 185–197.

Krakowiecka-Górecka 1990 – D. Krakowiecka-Górecka, *Toruńskie inskrypcje kościelne do końca XVIII wieku*, cz. II: *Katalog*, „Rocznik Toruński”, 19, 1990, s. 271–318.

Krantz-Domasłowska, Domasłowski 2001 – L. Krantz-Domasłowska, J. Domasłowski, *Kościół świętego Jakuba w Toruniu*, Toruń 2001.

Kriegseisen 2018 – J. Kriegseisen, *Obraz i słowo. Srebrne epitafium Barbary Kaweckiej w kościele pw. św. Jana Chrzyciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu*, „Studia Historica Gedanensia”, 9, 2018, s. 85–101.

Kroplewska-Gajewska 1993 – A. Kroplewska-Gajewska, *Opłakiwanie Chrystusa*, [w:] *Ars Sacra. Dawna sztuka Diecezji Toruńskiej*. Wystawa zorganizowana dla uświetnienia obchodów 750-lecia ustanowienia Diecezji Chełmińskiej, 5 XI – 31 XII 1993, red. M. Woźniak, Toruń 1993, s. 73.

Krupska-Łyczak 2020 – K. Krupska-Łyczak, *Thomas Schmidt – złotnik toruński z połowy XVII wieku*, „Rocznik Toruński”, 47, 2020, s. 215–231.

Kruszelnicka 1967 – J. Kruszelnicka, *Dwie gotyckie figury św. Barbary z kaplicy w Barbarce pod Toruniem*, „Rocznik Muzeum Okręgowego w Toruniu”, 2, 1967, z. 3/4, s. 115–151.

Kruszelnicka 1971 – J. Kruszelnicka, *Regina Coeli – grupa rzeźb późnogotyckich na Ziemi Chełmińskiej*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 33, 1971, nr 1, s. 87–91.

Kruszelnicka 1973 – J. Kruszelnicka, *Święty zakonnik; Dwa popiersia: św. Barbary i nieznaney świętej (św. Katarzyna?)*; *Święta z książką: Chrystus Bolesny; Św. Katarzyna*, [w:] *Kultura artystyczna Ziemi Chełmińskiej w czasach Kopernika*, red. Z. Ciara, Toruń 1973, s. 72, 75–77, 78, 90–92, 100–101.

Kruszelnicka 1973a – J. Kruszelnicka, *Ze studiów nad rzeźbą czasów Kopernika na Ziemi Chełmińskiej*, „Rocznik Muzeum w Toruniu”, 5, 1973, s. 43–82.

Kruszelnicka 1982 – J. Kruszelnicka, *Portret na Ziemi Chełmińskiej*, cz. 1, Toruń 1982.

Kruszelnicka 1983 – J. Kruszelnicka, *Portret na Ziemi Chełmińskiej*, cz. 2, Toruń 1983.

Kruszelnicka 1985 – J. Kruszelnicka, *Fabian (1559–1605) i Maciej (1564–1588) Neisserowie – malarz i snycerz*, [w:] *Artyści w dawnym Toruniu*, red. J. Poklewski, Warszawa–Poznań–Toruń 1985, s. 36–43.

Kruszelnicka 1986 – J. Kruszelnicka, *Epitafium Krzysztofa Floriana z kościoła św. Jana w Toruniu*, [w:] *Sztuka Torunia i Ziemi Chełmińskiej 1233–1815. Materiały sesji naukowej zorganizowanej dla uczczenia jubileuszu 750-lecia Torunia w dn. 18–20 IV 1983 r.*, (Seria: Teka Komisji Historii Sztuki, VII), red. J. Poklewski, Toruń 1986, s. 135–158.

Kruszelnicka 1993 – J. Kruszelnicka, *Archanioł Gabriel z grupy Zwiastowania; Chrystus Bolesny (Ubiczowany); Chrystus Zmartwychwstały; Madonna z Dzieciątkiem na półksiężycu; św. Barbara i nieznaną Świętą (Katarzyna ?) popiersia; Święta z książką*, [w:] *Ars Sacra. Dawna sztuka Diecezji Toruńskiej*. Wystawa zorganizowana dla uświetnienia obchodów 750-lecia ustanowienia Diecezji Chełmińskiej, 5 XI – 31 XII 1993, red. M. Woźniak, Toruń 1993, s. 46–48, 51.

Kruszelnicka 1993a – J. Kruszelnicka, *Epitafia toruńskie z 2 poł. XVI wieku z kościoła katedralnego św. Janów w Toruniu*, cz. II: Zagadnienia treści i formy, [w:] *Naukowe podstawy ochrony i konserwacji dzieł sztuki oraz zabytków kultury materialnej*, red. A. Strzelczyk, S. Skibiński, Toruń 1993, s. 130–140.

Kruszelnicka 2002 – J. Kruszelnicka, *Widoki Jerozolimy w sztuce Ziemi Chełmińskiej*, „Teki Komisji Historii Sztuki”, 9, 2002, s. 147–175.

Kruszelnicki 1957 – Z. Kruszelnicki, *Dawne widoki Torunia*, [w:] *Studia pomorskie*, t. II, red. M. Walicki, Wrocław 1957, s. 344–400.

Kruszelnicki 1976 – Z. Kruszelnicki, *Obraz „Adoracja Baranka Apokaliptycznego” z dawnego kościoła Św. Trójcy w Toruniu*, [w:] *Ars una – prace z historii sztuki*, red. E. Iwanoyko, Poznań 1976, s. 113–120.

Kruszelnicki 1988 – Z. Kruszelnicki, *Toruń na obrazie panoramicznym „Kazanie na łądź” z 1671 roku*, „Rocznik Toruński”, 18, 1988.

Kurkowski 2020 – M. Kurkowski, *Rzeźba Chrystusa z tzw. kaplicy kopernikańskiej w kościele Świętojańskim w Toruniu*, „Rocznik Toruński”, 47, 2020, s. 259–293.

Lejman 2012 – B. Lejman, *Malarstwo Europy Środkowej XVI–XVIII w. Niemcy, Austria, Czechy, Węgry, Słowacja*, Katalog zbiorów, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2012.

Lejman 2017 – B. Lejman, *Tablica pamiątkowa Hansa Ebena, ok. 1630*, [w:] *Moda na Cranacha*, Wystawa w Muzeum Narodowym we Wrocławiu 31 października – 30 grudnia 2017, red. E. Houszka, M. Pierzchała, Wrocław 2017, s. 214–215.

Leonard 1933 – L. Leonard, *Przemysł złotniczy w Polsce*, Kraków 1933.

Luchs 1860 – H. Luchs, *Die Denkmäler der St. Elisabeth Kirche zu Breslau*, Breslau 1860.

Lutsch 1886 – H. Lutsch, *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien*, t. I: *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau*, Breslau 1886, s. 243.

Lutsch 1903 – H. Lutsch, *Bilderwerk Schlesischer Kunstdenkmäler*, Breslau 1903, (teka 3, fot. 170, 2: Wnętrze kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu).

Łebiński 1934 – T. Łebiński, *Nowe zabytki w kościele św. Jakuba. Toruń zyskał dwa cenne obrazy Strobla i Moellera*, „Słowo Pomorskie”, 19, 1939, nr 214 (18 IX), s. 4.

Łoziński 1992 – J. Z. Łoziński, *Pomniki sztuki w Polsce*, t. II, cz. 1: Pomorze, Warszawa 1992.

Łyczak 2012 – B. Łyczak, *Uwagi na temat siedemnastowiecznych fundacji ołtarzowych w kościele p.w. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu*, „Zapiski Historyczne”, 77, 2012, z. 1, s. 65–78.

Łyczak 2015 – B. Łyczak, *Dawny, barokowy ołtarz główny w kościele Świętojańskim w Toruniu i jego przekształcenia*, [w:] *Kościół świętojański w Toruniu – nowe rozpoznanie* (seria: *Dzieje i skarby kościołów toruńskich*, t. V), Toruń 2015, s. 185–211 (przedruk).

Łyczak 2016 – B. Łyczak, *Srebro z ewangelickiego kościoła pw. św. Jerzego w Toruniu w świetle inwentarzy z lat 1580–1817*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej”, 64, 2016, nr 1, s. 3–24.

Łyczak 2018 – B. Łyczak, *Toruński cech rzeźbiarski i snycerka na obszarze jego oddziaływania w latach 1695–1793*, Warszawa 2018.

Łyczak 2019 – B. Łyczak, *Dawny, barokowy ołtarz główny w kościele Świętojańskim w Toruniu i jego przekształcenia*, [w:] *Opus temporis. Aneks. Toruńskiej katedry historia najnowsza. Prace konserwatorskie i restauratorskie w latach 2018–2019*, red. K. Kluczwajd, Toruń 2019, s. 83–96.

Łyczak 2019a – B. Łyczak, *Lützenberger (Lützenberg) Christoff (Christof) (ok. 1600–1645), złotnik, mistrz w tor. cechu*, [w:] *Toruński słownik biograficzny*, red. K. Mikulski, Toruń 2019, s. 138–140.

Łyczak, Mikulski 2018 – B. Łyczak, K. Mikulski, *Dekoracja stropu w kamienicy Jacoba Heinricha Zernekego przy ul. Żeglarskiej 16 oraz dzieje toruńskiej rodziny malarzkiej Tiedemanów*, „Rocznik Toruński”, 44, 2018, s. 19–62.

Makowiecka 1963 – H. Makowiecka, *Album rysunków architektonicznych Torunia*, „Rocznik Muzeum w Toruniu”, 1, 1963, z. 3, s. 212–257.

Makowski 1932 – B. Makowski, *Sztuka na Pomorzu, jej dzieje i zabytki*, Toruń 1932.

Malarstwo europejskie 1967 – Malarstwo europejskie. *Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, t. I, red. A. Chudzikowski, pod kier. J. Białostockiego, Warszawa 1967, s. 222, nr 1528.

Mansfeld 1977 – B. Mansfeld, *Toruń i okolice: przewodnik*, Warszawa 1977.

Mansfeld 1983 – B. Mansfeld, *Zespół zabytkowy Torunia*, Toruń 1983.

Mańkowski 1946 – T. Mańkowski, *Sprawozdania z posiedzeń za rok 1938*, Posiedzenie z dnia 20 października 1938, praca pt. *Do dziejów rzeźby późnogotyckiej (Miklas Haberschrak)*, „Prace Komisji Historii Sztuki”, 8, 1946, z. 2, s. 252–261.

Martyna 2006 – E. Martyna, *Tacka na ampułki mszalne, 1696; Czarka do wódki, 1650–1653; Kubek zdobiony monetami, około 1690*, [w:] *Klejnot w koronie Rzeczypospolitej. Sztuka zdobnicza Prus Królewskich*. Wystawa w 540. rocznicę podpisania Pokoju Toruńskiego, Muzeum Narodowe w Gdańsku, grudzień 2006–luty 2007, t. II: Katalog, red. Cz. Betlejewska, Gdańsk 2006, s. 145; 173, 224.

Mierzejewska 2009 – A. Mierzejewska, *Widok perspektywiczny Torunia*, [w:] *Perły z lamusa. Najcenniejsze zbiory Muzeum Okręgowego w Toruniu*, red. M. Rubnikowicz, Toruń 2009, s. 28–29.

Mierzejewska, Woźniak 1993 – A. Mierzejewska, M. Woźniak, *Toruń: alte Ansichten der Stadt*. Eine Ausstellung der Bezirksmuseums Toruń, Städtisches Museum Göttingen 25 Juli. – 22 August. 1993, Toruń 1993.

Mierzejewska, Woźniak 1994 – A. Mierzejewska, M. Woźniak, *Toruń: dawne widoki miasta*. Katalog wystawy w Muzeum Okręgowym w Toruniu w Ratuszu Staromiejskim od 17 lutego do 3 maja 1994, Toruń 1994.

Mocarski 1933 – Z. Mocarski, *Książka w Toruniu do roku 1793*, [w:] *Dzieje Torunia, praca zbiorowa z okazji 700-lecia miasta*, red. K. Tymieniecki, Toruń 1933, s. 3–126.

Moisan 1987 – K. S. Moisan, *Matka Boska Różańcowa*, [w:] *Maryja Orędowniczka Wiernych, Matka Boska w płaszczu opiekuńczym, Matka Boska Różańcowa, Matka Boska Szkaplerzna, Matka Boska Pocieszenia, Matka Boska Łaskawa* (Seria: *Ikografia nowożytniej sztuki kościelnej*, red. J. St. Pasierb, Nowy Testament, t. II), red. K. S. Moisan, B. Szafranec, Warszawa 1987, s. 44–94.

Mosingiewicz 1985 – A. Mosingiewicz, Antoni Möller (ok. 1563–1611) malarz, [w:] *Artyści w dawnym Toruniu*, red. J. Poklewski, Warszawa–Poznań–Toruń 1985, s. 44–52.

Mosingiewicz, Okoń 2010 – A. Mosingiewicz, E. Okoń, *O obrazach, skrzynce cechowej i „sztukach towarzyskich”*. Uwagi o kształceniu artystycznym w Toruniu i Gdańsku na marginesie działalności Christiana Ernsta Ulricha, osiemnastowiecznego malarza w Toruniu, „Zapiski Historyczne”, 75, 2010, z. 1, s. 31–64.

Mucho 1999 – E. Mucho, *Płyta nagrobna Konstantina Grigoriewicza Sumrockiego – zagadnienia konserwatorskie*, [w:] *Inskrypcje toruńskie*, red. I. Sawicka, Toruń 1999, s. 97–102.

Myszka 2015 – Ł. Myszka, *Dominikanie w Toruniu od XVI do XIX wieku. Katolicki zakon w protestanckim mieście*, Kraków 2015.

Myślińska 1963 – J. Myślińska, *Toruńskie wyroby cynowe w zbiorach w Muzeum w Toruniu*, „Rocznik Muzeum w Toruniu”, 1, 1963, z. 3, s. 172–211.

Myślińska 1967 – J. Myślińska, *Złotnictwo w zbiorach Muzeum w Toruniu*, Toruń 1967.

Myślińska 1973 – J. Myślińska, *Korzec chełmiński – pojemnik na zboże – ryc. 23*, [w:] *Kultura artystyczna Ziemi Chełmińskiej w czasach Kopernika*, red. Z. Ciara, Toruń 1973, s. 126.

Myślińska 1989 – J. Myślińska, *Calice. 1709. Johann Christian Bröllmann, Toruń, maestro dal 1700; Coppa. 1741. Jacob Jenny, Toruń, maestro dal 1703*, [w:] *Polonia-Gioielli. Ornamenti e Arredi. Duemila Anni di Arte Orafa. Katalog zur Ausstellung in Arezzo mit Schmuck und Goldschmiedearbeit aus polnischen Museen*, Arezzo 1989, s. 165–166.

Nabytki i dary 1945–1967 – *Nabytki i dary 1945–1967 ze zbiorów Muzeów Narodowych*. Katalog wystawy, Poznań 1967.

Nowakowski 2006 – P. Nowakowski, *Zegar kaflowy, 3. ćwierć XVII w.*, [w:] *Klejnot w koronie Rzeczypospolitej. Sztuka zdobnicza Prus Królewskich*. Wystawa w 540. rocznicę podpisania Pokoju Toruńskiego, Muzeum Narodowe w Gdańsku, grudzień 2006–luty 2007, t. II: Katalog, red. Cz. Betlejewska, Gdańsk 2006, s. 344.

Okulicz 2006 – M. Okulicz, *Złotnictwo sakralne dominium warmińskiego od połowy XIV do końca XVIII wieku*. Katalog wystawy, Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie, październik 2005–wrzesień 2006, Olsztyn 2006.

Orańska 1957 – J. Orańska, *Dwa sztambuchy gdańskie XVII w. (ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu i Biblioteki Kórnickiej)*, „Studia Muzealne”, 2, 1957, s. 218–250.

Orłowicz 1924 – M. Orłowicz, *Ilustrowany przewodnik po województwie pomorskim*, Lwów, Warszawa 1924.

Oszczanowski 1993 – P. Oszczanowski, *Ikonaografia cesarza Rudolfa II (1576–1612) w nowożytnej sztuce Śląska*, „Dzieła i Interpretacje”, 1, 1993, s. 27–63.

Oszczanowski, Gromadzki 1995 [1996]

– P. Oszczanowski, J. Gromadzki, *Theatrum vitae et mortis. Grafika, rysunek i malarstwo książkowe na Śląsku w latach ok. 1550–ok. 1650*, Muzeum Historyczne, Wrocław 1995 [1996].

Pacan 2017 – A. Pacan, *Kult maryjny w zakonie dominikanów w okresie średniowiecza – zarys problematyki*, [w:] *Dzieje i skarby dominikańskiego kościoła pw. św. Mikołaja w Toruniu* (seria: *Dzieje i skarby kościołów toruńskich*, t. VI), red. A. Błażewska, K. Kluczwajd, E. Pilecka, Toruń 2017, s. 163–119.

Pasierb 1993 – J. St. Pasierb, *Pelplin i jego zabytki*, Warszawa–Pelplin 1993.

Perty z lamusa 2009 – *Perty z lamusa*.

Najcenniejsze zbiory Muzeum Okręgowego w Toruniu, red. M. Rubnikowicz, Toruń 2009.

Pierzchała 1997 – M. Pierzchała, *Humanistyczne treści w śląskich epitafiach doby renesansu*, „Roczniki Sztuki Śląskiej”, 16, 1997, s. 87–106.

Pierzchała 2009 – M. Pierzchała, *Malarstwo śląskie 1520–1800*. Katalog zbiorów, Muzeum Narodowe we Wrocławiu / [aut. Marek Pierzchała, Ewa Houszka oraz Beata Lejman, Piotr Łukasiewicz ; red. nauk. Ewa Houszka], Wrocław 2009, nr 85.

Pietrykowska 1955 – J. Pietrykowska, *Toruński portret mieszczkański z XVI wieku w zbiorach Muzeum w Toruniu*, Toruń 1955.

Pilecka 2002 – E. Pilecka, *Kościół p.w. św. Jana Chrzciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu w okresie średniowiecza jako wizualizacja świadomości społecznej*, [w:] *Dzieje i skarby kościoła Świętojańskiego w Toruniu*, red. K. Kluczwajd, M. Woźniak, Toruń 2002, s. 119–176.

Pilecka 2005 – E. Pilecka, *Die Pfarrkirche St. Johannis zu Thorn als Abbild der sozialen Sinnesart des mittelalterlichen Bürgertums*, [w:] *Licht und Farbe in der mittelalterlichen Backsteinarchitektur des südlichen Ostseeraums (Studien zur Backsteinarchitektur)*, Bd. 7, hrsg. E. Badstübner, D. Schumann, Berlin 2005, s. 428–432.

Piskorska 1938 – H. Piskorska, *Zbiory kartograficzne Archiwum m. Torunia*, Toruń 1938.

Piskorska 1954 – H. Piskorska, *Organizacja władz i kancelarii miasta Torunia do 1793 r.* (Seria: *Roczniki Towarzystwa Naukowego w Toruniu*, r. 59, z. 2.), Toruń–Łódź 1954.

Piwocka, Wawrzewski 2004 – E. Piwocka, M. Wawrzewski, *Kielich z Niechanowa*, „Spotkania z zabytkami”, 28, 2004, z. 9 (211), s. 12.

Plastyka Toruńska 1966 – *Plastyka Toruńska*. Katalog wystawy monograficznej środowiska artystycznego Torunia. 1920–1939; 1945–1965, red. J. Bogucki i zespół, Toruń 1966, (nr spisu prac *Konserwacja zabytków II*).

Polonia: arte e cultura dal medioevo 1975

– *Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo*, Texts by K. Sidor, P. Della Pergola, S. Lorentz, Roma 1975.

Polskoje serebro 1981 – *Polskoje serebro XIII do nacza XX wieku*, Leningrad 1981.

Puciata-Pawłowska 1959 – J. Puciata-Pawłowska, *Z dziejów stosunków artystycznych Torunia i Gdańska w XVI i XVII wieku*, „Teka Komisji Historii Sztuki”, 1, 1959, s. 141–238.

Pusch 1986–1991 – O. Pusch, *Die Breslauer Rats- und Stadtgeschlechter in der Zeit von 1241 bis 1741*, t. 1–4, Dortmund 1986–1991, t. I, s. 323.

Raczkowski, Jakubek-Raczkowska 2013

– J. Raczkowski, M. Jakubek-Raczkowska, *Gotyckie rzeźby z kościoła w Świerczynkach. Przyczynę do badań nad średniowiecznym dziedzictwem Torunia*, [w:] *Stare i nowe dziedzictwo Torunia*, red. J. Raczkowski (*Studia i materiały z dziedzictwa kulturowego Torunia i regionu*, t. I), Toruń 2013, s. 73–91.

Radziński, Tandecki 1999 – A. Radziński, J. Tandecki, *Katalog dokumentów i listów królewskich z Archiwum Państwowego w Toruniu*, Warszawa 1999.

Rastawiecki 1886 – E. Rastawiecki, *Słownik rytowników polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej pracujących*, Poznań 1886.

Reformacja w Toruniu 2017 – *Reformacja w Toruniu. Wpływ kultury ewangelickiej na rozwój miasta*, Muzeum Okręgowe w Toruniu, katalog wystawy 9 VI–15 X 2017 r., red. J. Arsyńska, L. Lewandowska, A. Mierzejewska, Toruń 2017.

Regulka 2015 – G. Regulka, *Gotyckie złotnictwo w Polsce*, t. I: Katalog zabytków, t. II: Album ilustracji, Warszawa 2015 (Seria „Dzieje Sztuki Polskiej”, t. II, cz. 4).

Remer 1970 – J. Remer, *Toruń. Historia, ludzie, sztuka*, Toruń 1970.

Rempex 2004 – Rempex, *Aukcja 89*, 23 VI 2004.

Samek 1993 – J. Samek, *Dzieje złotnictwa w Polsce*, Warszawa 1993.

Saur Allgemeines Kunstler-Lexikon 1996 – *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 13, München–Leipzig 1996, s. 447 [A.M. Szylin].

Schwarz 1913 – F. Schwarz, *Danzig im Bilde. Verzeichnis der in der Danziger Stadtbibliothek vorhandenen bildlichen Darstellungen zur geschichte und Tophographie von Danzig und Umgegend. (Karten, Ansichten, Grundrisse, historische Blätter, Wappen, Porträts)*, Danzig 1913.

Semrau 1917 – A. Semrau, *Führer durch das Städtische Museum*, Thorn 1917.

Semrau 1918 – A. Semrau, *Das Dinghaus in der Altstadt Thorn*, „Mitteilungen des Copernicus-Verein für Wissenschaft und Kunst in Thorn”, 26, 1918, nr 4, s. 85–100.

Skarby z kraju Chopina 2015 – *Skarby z kraju Chopina. Sztuka polska XV–XX wieku*. Katalog wystawy w Chińskim Muzeum Narodowym w Pekinie, Pekin 2015.

Słownik Artystów Polskich 1971 – *Słownik Artystów Polskich i w Polsce działających* (zespół red. J. Maurin-Białostocka [et al.]), t. I, Wrocław 1971, s. 220 [A. Gosieniecka].

Słownik biograficzny Pomorza 1992 – *Słownik biograficzny Pomorza Nadwiślańskiego*, t. I, red. S. Gierszewski, Gdańsk 1992.

Smolińska 2011 – Z. Smolińska, *Widok perspektywiczny Torunia*. Matthäus Merian (1593–1650), *Panorama Torunia*, [w:] *150 lat Muzeum Okręgowego w Toruniu 1861–2011*, Katalog wystawy, red. A. Ziembewska, Toruń 2011, s. 109–111.

Steinborn 1967 – B. Steinborn, *Malowane epitafia mieszczkańskie na Śląsku w latach 1520–1620*, „Roczniki Sztuki Śląskiej”, 4, 1967, s. 7–138.

Steinborn 1998 – B. Steinborn, *Obrazy cranachowskie*, [w:] *Nobile clares opus. Studia z dziejów sztuki dedykowane Mieczysławowi Złatowi*, Wrocław 1998, s. 44–49.

Steinborn 2000 – B. Steinborn, *Portret Marcina Lutra*, [w:] B. Steinborn, A. Ziembka, *Malarstwo niemieckie do 1600 roku*, Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, Warszawa 2000.

Strauss 1975 – W. R. Strauss, *The German Single-Leaf Woodcut 1550–1600*, New York 1975, t. II, nr 1292.

Sulewska 2004 – R. Sulewska, *Dłutem wycięte. Snycerstwo północnych ziem Polski w czasach Zygmunta III Wazy*, Warszawa 2004.

Sydow 1930 – M. Sydow, *Skarby książnicy toruńskiej*, „Ilustracja Polska”, 3, 1930, nr 13.

Szczepińska-Tramer 1991 – J. Szczepińska-Tramer, *“El Festin de Herodes”: notas sobre el cuadro de Bartholomäus Strobel*, „Goya”, 1991, nr 223–224, s. 2–15.

Szczepińska-Tramer 1992 – J. Szczepińska-Tramer, *“Daniel y Ciro ante Bel”, cuadro de Bartholomäus Strobel en el Museo Nacional de Varsovia*, „Goya”, 1992, nr 229–230, s. 18–28.

Szczepińska-Tramer 1998 – J. Szczepińska-Tramer, *Jeszcze o obrazie Bartłomieja Strobela w Prado. Uwagi w związku z artykułem Jacka Tylickiego i Ludwiga Meyera*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 40, 1998, nr 3–4, s. 465–475.

Szczepkowska-Naliwajek 1987

– K. Szczepkowska-Naliwajek, *Złotnictwo gotyckie Pomorza Gdańskiego, Ziemi Chełmińskiej i Warmii*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1987.

Szmelter-Faustek, Olszewska-Świetlik 2012

– B. Szmelter-Faustek, J. Olszewska-Świetlik, *The Study on Technology and Technique of the Painting „Last Judgement” from St. James Church in Toruń*, [w:] *Interdisciplinary Research on the Works of Art*, red. J. Olszewska-Świetlik, J. Arsyńska, B. Szmelter-Faustek, Toruń 2012, s. 209–217.

Szmelter-Faustek, Olszewska-Świetlik 2017

– B. Szmelter-Faustek, J. Olszewska-Świetlik, *Painting works by Anton Möller on the background of Gdańsk’s painting workshop of the last quarter of the 16th and the first half of the 17th century*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, 48, 2017, s. 133–175.

Szmelter-Faustek, Olszewska-Świetlik, Pawlikowski 2017 – B. Szmelter-Faustek,

J. Olszewska-Świetlik, M. Pawlikowski, *Typy złocen i mineralogia farb w wybranych obrazach sztalugowych z XVII i XVIII wieku z rejonu dawnych Prus Królewskich*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, 48, 2017, s. 177–228.

Sztuka cenniejsza niż złoto 1999 – *Sztuka cenniejsza niż złoto. Obrazy, rysunki i ryciny dawnych mistrzów europejskich ze zbiorów polskich*. Katalog wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie, Warszawa 1999.

Sztuka czasów Michała Anioła 1964 – *Sztuka czasów Michała Anioła*. Katalog wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie, Warszawa 1964.

Sztuka niemiecka 1996 – *Sztuka niemiecka 1450–1800 w zbiorach polskich*. Katalog wystawy, konsultant naukowy K. Kalinowski, red. M. Maćkowska, Muzeum Narodowe w Kielcach, Kielce 1996.

Sztuka zdobnicza 1964 – *Sztuka zdobnicza. Dary i nabytki 1945–1964*. Katalog, Muzeum Narodowe w Warszawie, czerwiec–sierpień 1964, red. S. Gebethner, Warszawa 1964.

Talbierska 2011 – J. Talbierska, *Grafika XVII wieku w Polsce. Funkcje, ośrodki, artyści, dzieła*, Warszawa 2011.

Tandecki 1986 – J. Tandecki, *XVI-wieczne statuty toruńskiego cechu garncarzy i zdunów*, „Rocznik Toruński”, 17, 1986, s. 267–280.

Targowski 2003 – M. Targowski, *Herby miast na dawnym Dworze Artusa w Toruniu*, „Rocznik Toruński”, 30, 2003, s. 35–63.

Theatrum sacrum 2005 – *Theatrum sacrum. El arte barroco de Silesia de los siglos XVII–XVIII*, red. Caja Duero, Madryt 2005, s. 110–111.

Tomczak 1980 – A. Tomczak, *O najdawniejszych planach miasta Torunia*, „Zapiski Historyczne”, 45, 1980, z. 3, s. 101–128.

Tomkiewicz 2003 – M. Tomkiewicz, *Nieznane informacje na planach Torunia ze zbioru Jana Jakuba Haselaua*, „Przegląd Historyczny”, 94, 2003, z. 1–4, s. 163–167.

Tuchołka-Włodarska 2005 – B. Tuchołka-Włodarska, *Złotnictwo od XIV do XX wieku w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku*, Gdańsk 2005.

Tuchołka-Włodarska 2006 – B. Tuchołka-Włodarska, *Kielich mszalny, lata 40. XVII wieku*, [w:] *Klejnot w koronie Rzeczypospolitej. Sztuka zdobnicza Prus Królewskich. Wystawa w 540. rocznicę podpisania Pokoju Toruńskiego*, Muzeum Narodowe w Gdańsku, grudzień 2006 – luty 2007, t. II: *Katalog*, red. Cz. Betlejewska, Gdańsk 2006, s. 88.

Turska 1993 – H. Turska, *Kazanie Chrystusa na łodzi*, [w:] *Ars Sacra. Dawna sztuka Diecezji Toruńskiej. Wystawa zorganizowana dla uświetnienia obchodów 750-lecia ustanowienia Diecezji Chełmińskiej*, 5 XI – 31 XII 1993, red. M. Woźniak, Toruń 1993, s. 73–74, nr kat. 98, il. 98.

Tylicka, Tylicki 2016 – T. Tylicka, J. Tylicki, *Thorunensia i inne rysunki z XVIII-wiecznej kolekcji pastora Jana Jakuba Haselaua*, Toruń 2016.

Tylicka, Tylicki 2018 – T. Tylicka, J. Tylicki, *Rysunki Jerzego Fryderyka Steinera z kolekcji pastora Jana Jakuba Haselaua*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 80, 2018, nr 1, s. 107–130.

Tylicki 1991 – J. Tylicki, „Adoracja Chrystusa Ukrzyżowanego” *Bartholomeja Strobla w Toruniu. Próba interpretacji*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, 17, 1991, s. 249–261.

Tylicki 1992 – J. Tylicki, *Bröllmannowie – złotnicy toruńscy przełomu XVII i XVIII w.*, cz. 1, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, 16, 1992, s. 91–128.

Tylicki 1994 – J. Tylicki, *Ars Sacra. Dawna sztuka Diecezji Toruńskiej*, Toruń, Muzeum Okręgowe 5.IX.1993 – 31.I.1994, „Biuletyn Historii Sztuki”, 56, 1994, z. 4, s. 444–445.

Tylicki 1994a – J. Tylicki, *Bartholomaeus Strobel Pictor Thorunensis. Problem lokalizacji pracowni mistrza w Polsce*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 56, 1994, z. 4, s. 373–379.

Tylicki 1994b – J. Tylicki, *Bröllmannowie – złotnicy toruńscy przełomu XVII i XVIII w.*, cz. 2, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, 19, 1994, s. 55–100.

Tylicki 1997 [1998] – J. Tylicki, *Kilka nowych dokumentów dotyczących Bartholomeja Strobla*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 59, 1997 [1998], z. 3–4, s. 227–237.

Tylicki 2000 – J. Tylicki, *Bartholomej Strobel malarz epoki wojny trzydziestoletniej*, t. I i II, Toruń 2000.

Tylicki 2008 – J. Tylicki, *Addenda do twórczości i biografii Bartholomeja Strobla*, [w:] *Album amicorum, między Wilnem a Toruniem. Księga pamiątkowa dedykowana profesorowi Józefowi Poklewskiemu*, red. E. Basiul, Toruń 2008, s. 345–352.

Tylicki 2012 – J. Tylicki, *Sztuka Prus Królewskich. Malarstwo i rysunek*, [w:] *Prusy Królewskie. Społeczeństwo, kultura, gospodarka 1454–1772. Szkice z dziejów*, red. E. Kizik, Gdańsk 2012, s. 309–370.

Tylicki 2019 – J. Tylicki, *Malowidło z ołtarza głównego*, [w:] *Kościół Podwyższenia Krzyża Świętego w Przecznie. Wystrój i wyposażenie*, red. K. Sulikowska-Tuszyńska, W. Dokurno, Przeczno 2019, s. 77–89.

Tylicki 2020 – J. Tylicki, *Strobel (Strobell), Bartholomäus, d.J.*, [w:] *De Gruyter Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 106, Steenroet-Stundl, Berlin-Boston 2020, s. 444–445.

Tync 1925 – S. Tync, *Najdawniejsze ustawy Gimnazjum Toruńskiego*, Toruń 1925.

Uebrick 1903 – R. Uebrick, *Thorn. Illustrierter Führer*, Thorn 1903.

Visitationes episcopatus 1903 – *Visitationes episcopatus Culmensis Andrea Olszowski Culmensi et Pomesaniae Episcopo A. 1667–1672 factae*, wyd. Czapla B., Fontes TNT, t. 7, Toruń 1903.

Walicki 1935 – M. Walicki, *Polska sztuka gotycka*, Katalog wystawy, Warszawa 1935.

Walicki 1949 – M. Walicki, *Z dziejów polskiego barokowego portretu*, [w:] *Rozprawy Komisji Historii Kultury i Sztuki Towarzystwa Naukowego Warszawskiego* I/1949, s. 198 i nast., il. 3, s. 201.

Walicki, Tomkiewicz, Ryszkiewicz 1971 – M. Walicki, W. Tomkiewicz A. Ryszkiewicz, *Malarstwo polskie. Manieryzm, barok*, Warszawa 1971.

Wernicke 1836 – J. E. Wernicke, *Die Kirchen Der Stadt Thorn und ihres gebiets*, Thorn 1836.

Wernicke 1850 – J. E. Wernicke, *Versuche einer verbesserten Topographie von Thorn*, Thorn 1850.

Woźniński 2005 – A. Woźniński, *Artystyczne i ideowe aspekty późnogotyckiego krucyfiksu w pofranciszkańskim kościele Mariackim w Toruniu*, [w:] *Dzieje i skarby kościoła Mariackiego w Toruniu*. Materiały z konferencji przygotowanej przez Toruński Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki przy współpracy Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika (Toruń, 14–16 kwietnia 2005), red. naukowa K. Kluczwajd, Toruń 2005, s. 203–222.

Woźniński 2009 – A. Woźniński, *On the Role of Engravings in Late Gothic Sculpture in Prussia*, [w:] *Kunst- und Kulturgeschichte im Baltikum. Studien zur Kunstgeschichte Kurlands, Homburger Gespräch* 2008, H. 25, hrsg. L. O. Larsson, Kiel 2009, s. 7–34.

Woźniński 2019 – A. Woźniński, *Pruskie echa koncepcji artystycznych Mikołaja z Lejdy*, „Porta Aurea. Rocznik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego”, 18, 2019, s. 5–42.

Woźniński 2021 – A. Woźniński, *Rzeźba w późnośredniowiecznym Toruniu*, [w:] *Królewskie miasto – trzy stulecia przemian kultury artystycznej Torunia (1454–1793)*. Wystawa na 160-lecie Muzeum Okręgowego w Toruniu, katalog wystawy, Toruń 2021, s. 13 – 27.

Woźniak 1985 – M. Woźniak, *Jan Chrystian Bierpaff (ok. 1600–ok. 1680) złotnik królewski i toruński*, [w:] *Artyści w dawnym Toruniu*, red. J. Poklewski, Poznań-Toruń 1985, s. 70–77.

Woźniak 1985a – M. Woźniak, *Zachariasz Lange (ok. 1600–1652)*, [w:] *Artyści w dawnym Toruniu*, red. J. Poklewski, Warszawa-Poznań-Toruń 1985, s. 62–69.

Woźniak 1986 – M. Woźniak, *Złotnictwo toruńskie I połowy XVII wieku*, [w:] *Sztuka Torunia i Ziemi Chełmińskiej 1233–1815. Materiały sesji naukowej zorganizowanej dla uczczenia jubileuszu 750-lecia Torunia w dn. 18–20 IV 1983 r.*, (Seria: Teka Komisji Historii Sztuki, VII), red. J. Poklewski, Toruń 1986, s. 273–299.

Woźniak 1987 – M. Woźniak, *Sztuka złotników toruńskich okresu manieryzmu i baroku*, Warszawa-Poznań-Toruń 1987.

Woźniak 1989 – M. Woźniak, *Rozwój formy monstrancji promienistych z warsztatów złotniczych Torunia*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, 13, 1989, s. 121–158.

Woźniak 1993 – M. Woźniak, *Nickel Gerlach III, kielich; Monstrancja promienista*, [w:] *Ars Sacra. Dawna sztuka Diecezji Toruńskiej. Wystawa zorganizowana dla uświetnienia obchodów 750-lecia ustanowienia Diecezji Chełmińskiej*, 5 XI – 31 XII 1993, red. M. Woźniak, Toruń 1993, s. 83–86.

Woźniak 1996 – M. Woźniak, *Jacob Jenny, złotnik toruński I poł. XVIII wieku*, [w:] *Rzemiosło artystyczne. Materiały Sesji Oddziału Warszawskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. R. Bobrow, Warszawa 1996, s. 67–83.

Woźniak 1998 – M. Woźniak, *Liturgische Gefäße der protestantischen Kirchen in Königlich Preußen*, [w:] *Kościół i sztuka pobraża Bałtyku. Kirche und Kunst im Ostseeraum* (Studia Borussico-Baltica Toruniensia Historiae Atrium, 3), red. M. Woźniak, Toruń 1998, s. 211–254.

Woźniak 1999 – M. Woźniak, *Przestrzeń liturgiczna kościoła p.w. św. Jana Chrzyciela i św. Jana Ewangelisty*, [w:] *Argumenta, articuli, quaestiones. Studia z historii sztuki średniowiecznej*. Księga jubileuszowa dedykowana Marianowi Kutznerowi, red. A. Błażejewska, E. Pilecka, Toruń 1999, s. 391–409.

Woźniak 2002 – M. Woźniak, *Ołtarze w przestrzeni liturgicznej kościoła świętojańskiego w Toruniu*, [w:] *Dzieje i skarby kościoła Świętojańskiego w Toruniu*, red. K. Kluczwajd, M. Woźniak, Toruń 2002, s. 273–294.

Woźniak 2006 – M. Woźniak, *Monstrancja promienista, około 1693; Sztuka złotnicza w Toruniu* [w:] *Klejnot w koronie Rzeczypospolitej. Sztuka zdobnicza Prus Królewskich. Wystawa w 540. rocznicę podpisania Pokoju Toruńskiego, Muzeum Narodowe w Gdańsku, grudzień 2006–luty 2007*, t. I: Eseje, Gdańsk 2006, s. 59–71, 115.

Woźniak 2010 – M. Woźniak, *Złotnictwo gotyckie w Prusach*, [w:] *Fundacje artystyczne na terenie państwa krzyżackiego w Prusach*, katalog wystawy w Muzeum Zamkowym w Malborku, 25 czerwca – 12 września 2010 roku, t. II, red. B. Pospieszna, Malbork 2010, s. 223–237.

Woźniak 2012 – M. Woźniak, *Złotnictwo sakralne Prus Królewskich. Studium typologiczno-morfologiczne*, Toruń 2012.

Zalska 1966 – K. Zalska, *Rzeźba późnogotycka w kościele parafialnym w Świerczynkach*, [w:] *Komunikaty na Sesję Naukową poświęconą dziełom sztuki Pomorza, zorganizowaną w 500-lecie Pokoju Toruńskiego*, Toruń 1966, s. 72–75.

Załęska [1946] – H. Załęska, *Stary portret*. Katalog wystawy, Toruń [1946].

Załęska 1962 – H. Załęska, *Dział Sztuki*, „Rocznik Muzeum w Toruniu”, 1, 1962, z. 1, s. 9–51.

Załęska 1964 – H. Załęska, *Malarstwo i rzeźba od XVI do XX w.*, [w:] *Muzeum w Toruniu. Informator*, red. J. Remer, Toruń 1964, s. 49–56.

Zdrenka 1989 – J. Zdrenka, *Rats- und Gerichtspatriziat der Rechten Stadt Danzig, Teil II: 1526–1792*, Hamburg 1989.

Zernecke 1727 – J. H. Zernecke, *Thornische Chronica in welcher die Geschichte dieser Stadt von 1231 bis 1726 aus bewehrten Scribenten und glaubwürdigen Documentis zusammen getragen worden*, Berlin 1727.

Zielińska-Melkowska 1995 – K. Zielińska-Melkowska, *Średniowieczne miejsca pielgrzymkowe w ziemiach chełmińskiej, lubawskiej i Michałowskiej*, [w:] *Peregrinationes. Pielgrzymki w kulturze dawnej Europy*, red. H. Manikowska, H. Zaremska, Warszawa 1995, s. 242–251.

Zielińska-Melkowska 2001 – K. Zielińska-Melkowska, *Z dziejów kultu maryjnego w średniowiecznym Toruniu*, [w:] *Scriptura custos memoriae. Prace historyczne*, red. D. Zydorek, Poznań 2001, s. 67–90.

Zinkiewicz-Ryndziewicz 2008 – A. Zinkiewicz-Ryndziewicz, *Wystawa Vasa sacra. Typy naczyń liturgicznych, ich funkcja i przemiany form na przestrzeni dziejów*, Kazimierz Dolny 2008.

Niepublikowane prace magisterskie i doktorskie:

Holc 1996 – K. Holc, *Malowidło Madonna adorowana przez św. Jana Chrzyciela i św. Jana Ewangelistę z dawnego ołtarza głównego kościoła pw. św. Janów w Toruniu*, Toruń 2015 [mps pracy magisterskiej, Katedra Historii Sztuki i Kultury UMK].

Kriegseisen 1996 – J. Kriegseisen, *Epitafium Barbary Kaweckiej w katedrze toruńskiej*, Toruń 1996 (mps).

Ottówna 1955 – A. Ottówna, *Szesnastowieczne malarstwo w Toruniu*, Poznań 1955, [msp pracy magisterskiej w Bibliotece IHS UAM w Poznaniu].

Porbadnik 1955 – S. Porbadnik, *Malarstwo pierwszej połowy XVII wieku w Toruniu*, Poznań 1955, [mps pracy magisterskiej w Bibliotece IHS UAM w Poznaniu].

Woziński 1996 – A. Woziński, *Późnogotycka rzeźba drewniana na Pomorzu Wschodnim*, Poznań 1996, [mps dysertacji doktorskiej, Biblioteka IHS UAM w Poznaniu].

THE LIST OF OBJECTS IN THE CATALOGUE

I “THE IDEA OF A TOWN” – THE IDEAL TOWN

1. Casimir IV Jagiellon, the King of Poland [etc.], grants villages to mayors, councillors, jurors and all burghers of Toruń, with great and small judiciary, under the Chefmnno law, 1457, State Archives in Toruń
2. Casimir IV Jagiellon, King of Poland, decides that merchants from Silesia, especially from Wrocław, as well as from other countries, are to be obliged to offer their goods for sale in Toruń, 1457, State Archives in Toruń
3. Jan I Olbracht, King of Poland, grants Toruń permission to build a bridge, 1496, State Archives in Toruń
4. Author unknown, Portrait of Heinrich Stroband the Elder, 1582, District Museum in Toruń
5. Matthäus Merian, Perspective view of Toruń, 1641, District Museum in Toruń
6. Author unknown, Fragment detail (portal keystone), ca. 1600, District Museum in Toruń
7. Christian Daniel Pietesch, Perspective view of Toruń, 1684, District Museum in Toruń
8. Author unknown, after Mateusz Merian, Perspective view of Toruń, 1727, District Museum in Toruń
9. Author unknown, The Siege of Toruń by the Swedish army, 1727, paper, copperplate, District Museum in Toruń
10. Jacob Hoffmann, Perspective view of Toruń, 1737, District Museum in Toruń
11. Andreas Christian Dittmann (drawing), Johann Christ. Sysang (engraving), Toruń Town Hall before its destruction by the Swedish army, after 1723, District Museum in Toruń
12. Author unknown, Album of architectural drawings of Toruń, after Georg Friedrich Steiner, The south façade of the Old Town Hall before the fire, 1756, District Museum in Toruń
13. Andreas Christian Dittmann, The Old Town Hall after the siege in 1703, 18th century, State Archives in Toruń
14. Author unknown, Album of architectural drawings of Toruń, after Georg Friedrich Steiner, Night bombing of Toruń by the Swedish army in 1703, 1756, District Museum in Toruń
15. Author unknown, Album of architectural drawings of Toruń, after Georg Friedrich Steiner, The Old Town Hall after the fire, 1756, District Museum in Toruń
16. Author unknown, Album of architectural drawings of Toruń, after Georg Friedrich Steiner, The Old Town Hall after its reconstruction, 1756, District Museum in Toruń
17. Author unknown, The Old Town Hall – the façade design, 18th century, State Archives in Toruń
18. Author unknown, The Old Town Hall – the tower, 18th century, State Archives in Toruń

19. Sigismund the Old, King of Poland, Grand Duke of Lithuania, grants the privilege regulating the entire social and political system of the town of Toruń, allowing, inter alia, the commoners to control the town's finances – the so-called *Reformatio Sigismundi*, 1523, State Archives in Toruń
20. Postulates of the Third Order submitted to the Toruń Town Council, 1634, State Archives in Toruń
21. The wording of the oaths taken by town officials, early 17th century, State Archives in Toruń
22. Unidentified / unknown Gdańsk painter, *A Trial in the Courtroom of the Old Town Hall in Toruń*, ca.1620, District Museum in Toruń
23. Workshop of Anton Möller the Elder (?), *The Judgment of Susanna*, early 17th century, District Museum in Toruń
24. Unidentified Toruń painter associated with the circle of Lucas Cranach the Elder, *Portrait of Kasper I Koie*, ca. 1572, District Museum in Toruń
25. Author unknown, *Portrait of Jacob III Koie*, ca. 1640, District Museum in Toruń
26. Bartholomeus Strobel the Younger, *Portrait of Nicolaus Hübner, a Councillor of the Old Town of Toruń*, 1644, District Museum in Toruń
27. Johann Friedrich [?] Dobbeler, *Portrait of the Mayor of Toruń, Johann Gottfried Rösner*, 1725, District Museum in Toruń
28. J.A.H. (monogramist), *Portrait of Johann Gottfried Rösner*, 1738, District Museum in Toruń
29. Georg Wolfgang Knorr, Johann Friedrich [?] Dobbeler, *Portrait of Johann Gottfried Rösner*, 1723, District Museum in Toruń
30. Author unknown, A stove tile with the coat of arms of Toruń, 1643, District Museum in Toruń
31. Toruń workshop, Angel with the coat of arms of Toruń, 2nd half of the 18th century, District Museum in Toruń
32. Author unknown, Album of architectural drawings of Toruń, after Georg Friedrich Steiner, The coats of arms of the Toruń patriciate, 1756, District Museum in Toruń
33. Daniel Preijsserc, *Genealogia oder Stamregister desz Ehralten Geschlechts der Koijen, in eine gewisse undt eygentliche Ordnung gebracht und beschrieben durch Daniel Preijsserc in Thorun Anno 1630* (The genealogy of the patrician Toruń Koyen family), 1630, State Archives in Toruń
34. Unidentified Toruń painter associated with the circle of Lucas Cranach the Elder, Portrait of Simon Scholtz called Neisser, 1572, District Museum in Toruń
35. Author unknown, Portrait of Kasper Leon Schwerdtmann, mid-18th century, District Museum in Toruń
36. Author unknown, after Georg Friedrich Steiner, The façade of the former Artus Court in Toruń, 19th–20th century, District Museum in Toruń
37. Author unknown, Reclining woman (sculpture), 1st half of the 18th century, District Museum in Toruń
38. Toruń workshop, Pilaster trunk, 17th century, District Museum in Toruń
39. Toruń workshop, Pilaster shaft, 1st half of the 17th century, District Museum in Toruń
40. Gdańsk workshop, Willem van den Blocke (?), Willem van der Meer (?), The door from the entrance portal with the story of the Prodigal Son, ca. 1610–1621, District Museum in Toruń

41. Toruń workshop, Gate house, 1640, District Museum in Toruń
42. Toruń workshop, Ceiling boards, 1611, District Museum in Toruń
43. Toruń workshop, Corner cupboard – door, ca. 1750, District Museum in Toruń
44. Toruń workshop, Single-leaf door, ca. 1750, District Museum in Toruń
45. Efraim Oloff, “A call to merriment at the wedding act of Mr. Jacob Giring, a brewer from this famous town of Toruń, with Miss Constanta Dorota Olofowna, a maiden of honest birth and all womanly virtues”, 1708, State Archives in Toruń
46. Anton Möller the Elder, German friendship book of Michael Heidenreich, An orchestra of drunks, ca. 1610, the Kornik Library, the Polish Academy of Arts and Sciences
47. Anton Möller the Elder, German friendship book of Michael Heidenreich, An allegory of wealth, love and death, 1609, the Kornik Library, the Polish Academy of Arts and Sciences
48. Anton Möller the Elder, German friendship book of Michael Heidenreich, An outdoor fun, ca. 1610, the Kornik Library, the Polish Academy of Arts and Sciences
49. Anton Möller the Elder, German friendship book of Michael Heidenreich, An allegory of good marriage, ca. 1610, the Kornik Library, the Polish Academy of Arts and Sciences
50. Anton Möller the Elder (presumably), German friendship book of Michael Heidenreich, The woman in yellow dress, 1607, the Kornik Library, the Polish Academy of Arts and Sciences
51. Anton Möller the Elder (presumably), German friendship book of Michael Heidenreich, The woman in red dress, 1607, the Kornik Library, the Polish Academy of Arts and Sciences
52. Isaac van den Block (?), Brides of Gdańsk, 1605, the Kornik Library, the Polish Academy of Arts and Sciences
53. Anton Möller the Elder (presumably), German friendship book of Michael Heidenreich, The Beilager of the newlyweds, 1606, the Kornik Library, the Polish Academy of Arts and Sciences
54. Adolf Boy (?), Two Gdańsk Women, 1633, the Kornik Library, the Polish Academy of Arts and Sciences
55. Nathanael Schröder (?), An allegorical depiction of the wedding of Gottfried Reyger to Kathrina Elisabeth Sielmann, 1672, the Gdansk Library, the Polish Academy of Arts and Sciences
56. Author unknown, Clay vessel – two-handled bowl, 16th–17th century, District Museum in Toruń
57. Author unknown, Clay vessel – pot, 16th–17th century, District Museum in Toruń
58. Author unknown, Clay vessel – pot, 17th–18th century, District Museum in Toruń
59. Author unknown, Two glasses (fragments), 2nd half of the 17th century – 1st half of the 18th century, District Museum in Toruń
60. Author unknown, Stemmed glass (fragment), 2nd half of the 18th century, glass, District Museum in Toruń
61. Author unknown, Stemmed glass (fragment), 2nd half of the 18th century, District Museum in Toruń
62. Author unknown, Stemmed glass (fragment), 2nd half of the 18th century, District Museum in Toruń

63. Author unknown, Coffin plate of Anna Maierman, 1619, District Museum in Toruń

64. Goldsmith workshop of Nickel Gerlach, Coffin plate of Zuzanna Maierman, 1623, District Museum in Toruń

65. Author unknown, Coffin plate of Tobias Szeling – coats of arms cartouche, 1666, District Museum in Toruń

66. Author unknown, Coffin plate of Tobias Szeling – cartouche with an inscription, 1666, District Museum in Toruń

67. Author unknown, Coffin top, 1697, District Museum in Toruń

68. The statute for the potters' guild in Toruń, issued by King Stephen Báthory, containing a point regarding women inheriting their husband's profession and workshop after the death of their spouse: "The same is true of widows after their husbands' passing, if they can do their craft, they are allowed to do so, but they have to obey all the guilds, as others do", 1576, State Archives in Toruń

69. Statute of the guild of metal workers issued by the Town Council of Toruń, 1594, State Archives in Toruń

70. Complaint against the Town Council submitted by 18 Toruń guilds to the King, 1667, State Archives in Toruń

71. Book of drawings of the guild of painters and sculptors in Toruń, 1635–1855, State Archives in Toruń

72. Georg Guhr (?), Johann Anton Langenhahn the Elder (?), Chest of the guild of painters and sculptors in Toruń, 1733, District Museum in Toruń

73. Toruń workshop, Chest of the butchers' guild in Toruń, ca. 1750, District Museum in Toruń

74. Christoph Samphet (?), Jug of the blacksmiths' guild in Toruń, 1644, District Museum in Toruń

75. Christoph Bauer, Jug of the saddlers' guild in Toruń, 1753, District Museum in Toruń

76. Jacob Kewert, Tankard of the butchers' guild, 1746, District Museum in Toruń

77. George Koch, Cup of the brotherhood of rope-makers' apprentices, 1690, District Museum in Toruń

78. Johann Gottlieb Hollinger, Tankard of the brotherhood of coopers' apprentices, 1835, District Museum in Toruń

79. Jacob Kewert, Guild tankard, 1739, District Museum in Toruń

80. Johann II von Hausen, Cup of the butchers' guild in Toruń, 1718, District Museum in Toruń

81. Johann II von Hausen, Cup of the butchers' guild in Toruń, 1718, District Museum in Toruń

82. Jean Mazarguil, Pendant of the butchers' guild, 1768, District Museum in Toruń

83. Author unknown, Guild sign, 18th century, District Museum in Toruń

84. Toruń workshop, Door lock, 17th century, District Museum in Toruń

85. Casimir [IV Jagiellon], King of Poland, grants the right to mint coins to the mayors, councillors, jurors and all residents of the town of Toruń, 1457, State Archives in Toruń

86. Trojak koronny (coin), Stephen Báthory – 1582, District Museum in Toruń

87. Grosz gdański (coin), Stephen Báthory – 1579, District Museum in Toruń

88. Denar gdański (coin), Stephen Báthory – 1585, District Museum in Toruń

89. Trojak ryski (coin), Stephen Báthory – 1583, District Museum in Toruń

90. Grosz ryski (coin), Stephen Báthory – 1583, District Museum in Toruń

91. Trojak koronny (coin), Sigismund III Vasa – 1593, District Museum in Toruń

92. Szóstak koronny (coin), Sigismund III Vasa – 1596, District Museum in Toruń

93. Ort gdański (coin), Sigismund III Vasa – 1618, District Museum in Toruń

94. Trojak ryski (coin), Sigismund III Vasa – 1589, District Museum in Toruń

95. Grosz koronny (coin), Sigismund III Vasa – 1608, District Museum in Toruń

96. Ort koronny (coin), John II Casimir – 1659, District Museum in Toruń

97. Ort toruński (coin), John II Casimir – 1655, District Museum in Toruń

98. Szeląg toruński (coin), John II Casimir – 1668, District Museum in Toruń

99. Szóstak koronny (coin), John II Casimir – 1661, District Museum in Toruń

100. Złotówka koronna (coin), John II Casimir – 1664, District Museum in Toruń

101. Trojak gdański (coin), Sigismund I – 1536, District Museum in Toruń

102. Grosz pruski (coin), Sigismund I – 1534, District Museum in Toruń

103. Grosz gdański (coin), Sigismund I – 1538, District Museum in Toruń

104. Szeląg elbląski (coin), Sigismund I – 1532, District Museum in Toruń

105. Szeląg gdański (coin), Sigismund I – 1538, District Museum in Toruń

106. Ort koronny (coin), John III Sobieski – 1677, District Museum in Toruń

107. Szóstak koronny (coin), John III Sobieski – 1683, District Museum in Toruń

108. Szeląg toruński (coin), Augustus III – 1760, District Museum in Toruń

109. Trojak toruński (coin), Augustus III – 1763, District Museum in Toruń

110. Szóstak koronny (coin), Augustus III – 1756, District Museum in Toruń

111. Ort koronny (coin), Augustus III – 1755, District Museum in Toruń

112. Two złoty koronne (coin), Augustus III – 1753, District Museum in Toruń

113. Ort koronny (coin), John II Casimir – 1663, District Museum in Toruń

114. Szeląg gdański (coin), John II Casimir – 1658, District Museum in Toruń

115. Szeląg litewski (coin), John II Casimir – 1652, District Museum in Toruń

116. Szóstak litewski (coin), John II Casimir – 1665, District Museum in Toruń

117. Ort toruński (coin), John II Casimir – 1659, District Museum in Toruń

118. Author unknown, Grain pays, grain does not pay, 17th/18th century, District Museum in Toruń

119. Author unknown, Seal (emblem) for marking cloth with the coat of arms of Toruń, ca. 1608, District Museum in Toruń

120. Author unknown, Die with the coat of arms of Toruń for dry stamps, 1729, District Museum in Toruń

121. Andreas Kugelhan (Kickelhan), A dry measure from Chełmno – model, 1585, District Museum in Toruń

122. Registers of herring and salt transport on the Vistula River by merchants from Kazimierz, Warsaw, Łowicz, Płock, Włocławek, Brześć, Nowe Miasto, Brodnica and Golub, 1599–1601, State Archives in Toruń

123. Toruń workshop, Chest of the skippers' guild in Toruń, 1670, District Museum in Toruń

II. RELIGIOUS CHANGES

- Workshop influenced by South Germany, Archangel Gabriel from Annunciation' group, ca. 1490, District Museum in Toruń
- Toruń workshop – the circle of influence of the Workshop of St. Wolfgang, The Risen Christ, ca. 1497, Church of St. John the Baptist and St. John the Evangelist in Toruń
- Workshop of St. Wolfgang, Madonna with Child on a crescent à la Regina Coeli, ca. 1500, Church of St. James in Toruń
- South German workshop, The Suffering Christ, ca. 1500/1510, Church of St. John the Baptist and St. John the Evangelist in Toruń
- Sigismund II Augustus, King of Poland, allows the council and burghers of Toruń to have the Word of God preached by [Lutheran] preachers and to receive Holy Communion in two forms from henceforth, until the next gathering or until the national council (?) takes place, 1558, State Archives in Toruń
- Piotr Tylicki, Bishop of Chełmno and administrator of the Pomesanian bishopric, confirms the [quoted] document of 21 June 1596, which is an agreement between the Town Council of Toruń and Andrzej Markowski, a Toruń parson, regarding the administration of the parish church of St. John in Toruń, 1596, State Archives in Toruń
- A fragment of a Polish merchant's journal describing religious relations in Toruń – incl. the Bishop of Chełmno's visit to the town, 18th century, State Archives in Toruń
- Rationale against the takeover of the Church of St. John by the Jesuits, written by the Town Council, 1619, State Archives in Toruń
- Jan Kalckstein, Postils of Toruń, 1594, Copernican Library in Toruń
- Piotr Artomiusz, Songbook of Artomius [Artomiusz], in Polish, with notes, 1601, Copernican Library in Toruń
- Ephraim Praetorius, Presbyterologia Thorunensis, 1710, Copernican Library in Toruń
- Author unknown, Album of architectural drawings of Toruń, after Georg Friedrich Steiner, The Church of St. John – view from the south side, 1756, the District Museum in Toruń
- Author unknown, Album of architectural drawings of Toruń, after Georg Friedrich Steiner, The Church of St. John – west façade, 1756, District Museum in Toruń
- Author unknown, Epitaph of Anna Pirnesius, after 1576, Church of St. John the Baptist and St. John the Evangelist in Toruń

15. Toruń workshop, Epitaph of Christoph Florian, after 1578, Church of St. John the Baptist and St. John the Evangelist in Toruń
16. Author unknown, Altar of the Dormition of Mary (Mother of God), ca. 1620, Church of St. John the Baptist and St. John the Evangelist
17. Author unknown, Epitaph of Sebastian Trost, after 1578, Church of St. John the Baptist and St. John the Evangelist
18. Matthias Rademacher, Allegorical figure from the pediment of the main altar, 1633, Diocesan Museum in Toruń
19. Cracow painter or Michael Sperber (?), Paintings of St. Jerome and St. Ambrose, 1633–1660, The Church of St. John the Baptist and St. John the Evangelist
20. Bartholomeus Strobel the Younger, The Vision of St. Stanislaus Kostka, 1643–1644, The Church of St. John the Baptist and St. John the Evangelist
21. Author unknown, Our Lady of the Immaculate Conception adored by the St. Johns, 1649, Church of St. John the Baptist and St. John the Evangelist
22. Samuel Hyppericus (?), Coffin portrait of Jerzy Piwnicki with the coat of arms plates, ca.1653, Diocesan Museum in Toruń
23. Samuel Hyppericus (?), Christ's sermon on a boat, 1671, District Museum in Toruń
24. Toruń goldsmith or engraver, Epitaph of Barbara Kawecka, 1667, Diocesan Museum in Toruń
25. Paul Detloff, Altar lamp, ca.1680, Diocesan Museum in Toruń
26. Martin Gierschner, Tray for altar cruets, 1690, Diocesan Museum in Toruń
27. Jacob Weintraub, Incense boat, ca. 1720, District Museum in Toruń
28. Toruń goldsmith, Vessel for holy oils, ca. 1662, District Museum in Toruń
29. Author unknown, Album of architectural drawings of Toruń, after Georg Friedrich Steiner, The Church of St. James – view from the north-west, 1756, District Museum in Toruń
30. Author unknown, Album of architectural drawings of Toruń, after Georg Friedrich Steiner, The Church of St. James – north façade, 1756, District Museum in Toruń
31. Author unknown, View of the parish church of St. James in the New Town of Toruń, 18th century, State Archives in Toruń
32. Anton Möller the Elder (attributed), The Last Judgement, 1603, Church of St. James in Toruń
33. Author unknown, The Pentecost, ca. 1604, Church of St. James in Toruń
34. Author unknown, The Adoration of the Child, 18th century, Church of St. James in Toruń
35. Bartholomeus Strobel the Younger, The Adoration of Crucified Christ by both branches of the Benedictine Order, ca.1634, Church of St. James in Toruń
36. Hans Herden, Crosier (pastoral staff), ca. 1620–1630, Żarnowiec, Church of the Annunciation of the Blessed Virgin Mary of Benedictine Sisters
37. The Circle of Bartholomeus Strobel the Younger, Feretory with depiction of the Crucifixion, ca. 1640–1660, Diocesan Museum in Toruń
38. Author unknown, Album of architectural drawings of Toruń, after Georg Friedrich Steiner, St. Mary's Church – view from the south-east, 1756, District Museum in Toruń
39. Author unknown, Album of architectural drawings of Toruń, after Georg Friedrich Steiner, St. Mary's Church – south façade, 1756, District Museum in Toruń
40. Author unknown, Album of architectural drawings of Toruń, after Georg Friedrich Steiner, St. Mary's Church – view from the south-west, 1756, District Museum in Toruń
41. Julius Emil Wernicke, "Die Kirchen der Stadt Thorn und ihres Gebietes" – a drawing based on a painting funded by Jakub Kazimierz Rubinkowski in the Church of the Blessed Virgin Mary, showing the adoration of the Blessed Sacrament by a donkey surrounded by standing councillors, 1836, State Archives in Toruń
42. Toruń workshop, Baptismal font cover, 1689, District Museum in Toruń
43. Johann Ernst Debees, Tomb of Anna Vasa in the mausoleum in the Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary, ca. 1750, State Archives in Toruń
44. The ordinance of the town council and the vestrymen of the Church of the Blessed Virgin Mary on the division of church pews during the ceremony. The point on separate pews for women (Frawen Bencke) contains information on the permanent allocation of seats in church pews and their takeover after the death of the owner and fees for reserving pews, 1599, State Archives in Toruń
45. Georg Koie, engraving by Christian Romstet, Portrait of Simon Weiss the Elder, 1670, District Museum in Toruń
46. Author unknown, Portrait of Christoph Heinrich Andreas Geret, 1748, District Museum in Toruń
47. Andrzej Stech, engraving by Jacob Sandrart, Portrait of Johann Neunachbar, 1674, District Museum in Toruń
48. Author unknown, Album of architectural drawings of Toruń, after Georg Friedrich Steiner, Church of St. Nicholas – view from the south-east, 1756, District Museum in Toruń
49. Sigismund III, the King of Poland, orders the authorities of the town of Toruń to appear before the commissioners appointed to settle the dispute over a certain piece of land between the town and the Dominican monastery in Toruń, 1612, State Archives in Toruń
50. Bartholomeus Strobel's workshop, Feretory – the Christ Child as the Salvator Mundi among the mysteries of the sorrowful rosary and Dominican worshippers, ca. 1650, Church of St. James in Toruń
51. Author unknown, The Lamentation of Christ (painting of the Brotherhood of Brewers of the Old and New Town), 1677, Church of St. James in Toruń
52. Kurt Grimm, Photographic reproduction from the album of Georg Friedrich Steiner, The Church of St. George in Toruń – view from the south, 1942, District Museum in Toruń
53. Kurt Grimm, Photographic reproduction from the album of Georg Friedrich Steiner, The Church of St. George in Toruń – ground floor plan, 1942, District Museum in Toruń
54. Book of baptisms, weddings, and converts of the Evangelical Religious Community of St. George, 1629–1840, State Archives in Toruń
55. Johann Christian Bröllmann, Chalice, 1708, District Museum in Toruń
56. Johann Christian Bröllmann, Chalice, 1709, District Museum in Toruń
57. Jacob Jenny, Chalice, 1741, District Museum in Toruń
58. Andreas Zey, Paten, 1730, District Museum in Toruń
59. Stefan Petersen, Paten, 1671, District Museum in Toruń
60. Author unknown, Tombstone of Konstantin Grigoryevich Sumorocki, 1668, District Museum in Toruń
61. Author unknown, Album of architectural drawings of Toruń, after Georg Friedrich Steiner, Church of the Holy Trinity, 1756, District Museum in Toruń
62. Author unknown, Evangelical Church of the Holy Trinity at the New Town Square – formerly the building of the Town Hall of Toruń New Town, after 1787, State Archives in Toruń
63. Author unknown, The Adoration of the Lamb, 1620s, Augsburg Evangelical church of St. Stephen in Toruń
64. Kurt Grimm, Photographic reproduction from the album of Georg Friedrich Steiner, The main altar in the Church of the Holy Trinity in Toruń, 1942, District Museum in Toruń
65. Kurt Grimm, Photographic reproduction from the album of Georg Friedrich Steiner, The main altar in the Church of the Holy Trinity in Toruń, 1942, District Museum in Toruń
66. Ephraim Schroeger (or copy), Façade of the new Evangelical church at the Old Town Square – view from the south side, 1756, State Archives in Toruń
67. Georg Friedrich Steiner (?), Façade of the new Protestant church at the Old Town Square in Toruń – design, 1756, State Archives in Toruń
68. Andreas Adam Baehr, Floor plan design of the new Evangelical church at the Old Town Square with the arrangement of pews and descriptions of places for individual groups of worshippers, 1740, State Archives in Toruń
69. Author unknown, Interior of the new Evangelical church at the Old Town Square – design of the vaults, 1756, State Archives in Toruń
70. Author unknown, Album of architectural drawings of Toruń, after Georg Friedrich Steiner, The main altar in the Old Town Evangelical church, 1756, District Museum in Toruń
71. Ephraim Schroeger (?), Pulpit in the new Evangelical church at the Old Town Square – design, ca. 1753, State Archives in Toruń
72. Johann Christian Schreiber, Pulpit with stairs in the new Evangelical church at the Old Town Square – design, after 1759, State Archives in Toruń
73. Johann Christian Schneider, Pulpit and a door to the sacristy in the new Evangelical church at the Old Town Square – design, 1756, State Archives in Toruń
74. Jacob Jenny, Cup, 1709, District Museum in Toruń

III SCIENCE AND EDUCATION

1. Letter from Hugo Neander, cantor to the school in Toruń New Town regarding his appointment to the position of rector, 1550, State Archives in Toruń
2. Author unknown, Leges ac Instituta Schola Thorunensis – the Statute of the Toruń Gymnasium, 1600, State Archives in Toruń

3. Julius Emil Wernicke, Biographies of Lutheran and Catholic clergy from Toruń and the surrounding area from the Middle Ages to the mid-19th century, ca. 1840, State Archives in Toruń
4. Author unknown, Lists of printing fonts used in the Printing House of the Toruń Gymnasium, 1746, State Archives in Toruń
5. Author unknown, List of publications issued by the Printing House of the Toruń Gymnasium with prices. The publications listed include works of ancient authors, such as Cicero, 1762, State Archives in Toruń
6. Efraim Oloff, Printed proclamation of Efraim Oloff, professor of the Toruń Gymnasium on the occasion of the presentation of the publication, 1712, State Archives in Toruń
7. Efraim Oloff, Diary, 1722, State Archives in Toruń
8. Matthias Breu, School ordinance announced on 3 March 1568 by Professor Maciej Breu, the first rector of the school, 1568, Copernican Library in Toruń
9. Johann Mathesius, Johann Gigas, Sermons on Christian schools by Jan Mathesius and Jan Gigas, 1584, Copernican Library in Toruń
10. The oldest pedagogical journal in Toruń, 1586–1588, Copernican Library in Toruń
11. Speeches delivered by professors of the Toruń Gymnasium on the occasion of the elevation of the school's rank to the level of an academic gymnasium, i.e., high school, 1595, Copernican Library in Toruń
12. School ordinance of 19 June 1600, containing information on the conditions of admission to the school dormitory, 1600, Copernican Library in Toruń
13. Ernest König, List of semester exercises for the highest-level-class students, 1669, Copernican Library in Toruń
14. Ulryk Schöber, Poematum libri III. Poetry devoted to the people of Toruń, 1592, Copernican Library in Toruń
15. Konrad Graser, History textbook, 1623, Copernican Library in Toruń
16. Invitation to the inauguration of Georg Wende's term as the rector of the Toruń Gymnasium, 1665, Copernican Library in Toruń
17. Johann Regius, Collection of exercises in logic, 1602, Copernican Library in Toruń
18. Johann Christoph Hartknoch, Second edition of a work on the history of Poland, 1687, Copernican Library in Toruń
19. Johann Christoph Hartknoch, History of the Church in Pomerania, 1686, Copernican Library in Toruń
20. Johann Christoph Hartknoch, Compilation and printing of one of the first chronicles of the Teutonic Order in Prussia, 1679, Copernican Library in Toruń
21. Martin Böhm, School dissertation on the history of Toruń, devoted to the coats of arms of the town, 1706, Copernican Library in Toruń
22. Georg Peter Schultz [ed.], Scientific journal, 1722–1724, Copernican Library in Toruń
23. Georg Peter Schultz [ed.] Political newspaper printed in Toruń, 1733 (1734), Copernican Library in Toruń
24. Efraim Oloff, Dissertation on the history of Polish church songs. It contains a drawing of Piotr Atomius, 1744, Copernican Library in Toruń

25. Heinrich Stroband, Collection of old Chełmno laws from the end of the 14th century, published in Toruń, thanks to the efforts of the mayor, Henryk Stroband, the founder of the gymnasium, 1584, Copernican Library in Toruń
26. Peter Jaenichen [ed.], Journal of the Toruń Gymnasium in which the dissertations and arguments of the school's professors were published, 1726–1731, Copernican Library in Toruń
27. The first handwritten description of the gymnasium library, 1594, Copernican Library in Toruń
28. Peter Jaenichen, The first printed monograph of the gymnasium library, 1723, Copernican Library in Toruń
29. Erazm Glicznar, The first printed item that came off the printing press in Toruń in 1568. It is a theological treatise, 1569, Copernican Library in Toruń
30. Erazm Glicznar, A chronicle of Polish kings printed in Toruń in 1597, 1597, Copernican Library in Toruń
31. Author unknown, Money box, 1689, District Museum in Toruń
32. Author unknown, Microscope, 18th century, District Museum in Toruń
33. Author unknown, Portrait of Nicolaus Copernicus, before 1595, District Museum in Toruń
34. Workshop of Lucas Cranach the Elder, Commemorative plaque of Hans Eben von Brunnen (Portrait of Martin Luther, Wittenberg, after 1546), after 1620, National Museum in Wrocław
35. Author unknown, Portrait of Gottfried Kriewes, ca.1635, District Museum in Toruń
36. Workshop of Fabian Neisser (?), Portrait of Martin Mochinger, 1594–1600, District Museum in Toruń
37. Onigetz (Olaf) Jensen Kölmer, Portrait of Johann Georg Geret, 1751, District Museum in Toruń
38. Johann Martin Bernigeroth, Petrus Zorn, 18th century, District Museum in Toruń
39. Friedrich Carl Göbel, Samuel Schelwig, 1715, District Museum in Toruń
40. Author unknown, after Andrzej Stech, Christoph Hartknoch, 1678 (?), District Museum in Toruń
41. Author unknown, The monastery and Jesuit College building from the 18th century located at the intersection of today's Św. Jana and Łazienna Streets, 18th century, State Archives in Toruń

IV THE INFLUENCE AND INSPIRATION OF TORUŃ AS A CREATIVE CENTRE

1. Author unknown, Madonna with Saint Barbara and Saint Catherine, 1613, District Museum in Toruń
2. Bartholomeus Strobel, Daniel and King Cyrus in front of the Baal statue, 1637, National Museum in Warsaw
3. Toruń workshop, The Crucifixion, 1669, Bishops' Palace of the Toruń Diocese in Toruń
4. Toruń workshop, Epitaph painting of an unknown girl, 1700, Rogowo, Church of the Exaltation of the Holy Cross

5. Johann Tiedemann the Elder [?], Landscape paintings of the stalls, ca. 1700, Świerczynki, Church of St. John the Baptist and St. John the Evangelist
6. Toruń workshop, St. Catherine, 15th/16th century, Papowo Biskupie, Church of St. Nicholas
7. The Circle of Workshop of St. Wolfgang, Unidentified saint, early 16th century, Gostkowo, Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary
8. Workshop of St. Wolfgang, Female saint with a book, ca. 1510–1520, Gostkowo, Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary
9. Toruń workshop (?), Bust of St. Catherine (?) and St. Barbara, ca. 1515, Papowo Toruńskie, Church of St. Nicholas the Bishop
10. Workshop of Johann Anton Langenhan the Elder, Cover of the baptismal font with the baptism scene in Jordan, 1730s, Świerczynki, Church of St. John the Baptist and St. John the Evangelist
11. Toruń workshop, Let the little children come to me, 17th century, Bishops's Palace of the Toruń Diocese in Toruń
12. Unknown author, Johann E. Debes (?), Saint John of Nepomuk, 1749, Dźwierzno, Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary
13. Author unknown, Saint Paul, ca.1730, Kiełbasin, Church of the Nativity of the Blessed Virgin Mary
14. Toruń workshop (?), So-called 2nd chalice, a gift from the Bishop Nicolai Capritz, ca. 1497, Diocesan Museum in Toruń
15. Toruń workshop (?), Chalice, ca. 1500, Rożental, Church of St. Lawrence
16. Wilhelm de Lassensy, Chalice, ca. 1636, Rypin, Church of the Holy Trinity
17. Assmann Weimmar, Altar set – altar cross with a pair of candlesticks, 1622, Kruszwica, Church of the Holy Apostles Saints Peter and Paul
18. Zacharias Lange, Reliquary cross, ca. 1630–1649, Diocesan Museum in Włocławek
19. Wilhelm de Lassensy, Jan Letyński, Reliquary herm – St. Adalbert of Prague, 1630–1640, Chełmża, Cathedral of the Holy Trinity
20. Zacharias Lange, Tray for altar cruets, ca. 1647, Diocesan Museum in Włocławek
21. Zacharias Lange, Tray for altar cruets, 1630–1649, Radzyń Chełmiński, Church of St. Anna
22. Zacharias Lange, Chalice 1640–1650, Barłożno, Church of St. Martin
23. Zacharias Lange, Monstrance, ca. 1650–1652, Radoszki near Brodnica, Church of St. Lawrence and St. Nicholas
24. Christoph Lützenberger, Altar cross, 1640–1650, Diocesan Museum in Płock
25. Nickel III Gerlach, Chalice, 1640–1650, Golub, Church of St. Catherine of Alexandria
26. Nickel III Gerlach, Chalice, 1638–1649, Diocesan Museum in Włocławek
27. Lucas Oehm (Ehm), Chalice, 1645, Golub, Church of St. Catherine of Alexandria
28. Jacob Sachs (Sax, Sachsen), Mug with personifications of Faith, Hope and Justice, ca. 1670, National Museum in Gdańsk
29. Johann Christian Bierpfaff, Chalice, ca. 1650–1653, Archdiocese Museum in Olsztyn
30. Johann Christian Bierpfaff, Pyx for communicants, ca. 1653–1667, Wielka Łąka, Church of St. Catherine and St. Margaret

31. Thomas Schmidt (Smidt), Mug with personifications of virtues, approx. mid-17th century, National Museum in Gdańsk
32. Johann Christian Bierpfaff, Vodka cup, 1650–1653, National Museum in Warsaw
33. Paul Detloff, Single candle holder, 1661–1691, National Museum in Warsaw
34. Niclaus Bröllmann, Reliquary of St. Apollonia, ca. 1690, Lubawa, Church of the Visitation of the Blessed Virgin Mary and St. Anna
35. Niclaus Bröllmann, Pair of communion cruets with a tray, ca. 1680–1690, National Museum in Poznań.
36. Hans Jakob Sax, Radiant Monstrance, ca. 1693, Grudziądz, Rector's Church of the Marian Fathers of St. Francis Xavier
37. Martin Gierschner, Monstrance, 1684–1694, Przeczno, Church of the Exaltation of the Holy Cross
38. Martin Gierschner, Reliquary cross, 1684–1694, Przeczno, Church of the Exaltation of the Holy Cross
39. Martin Gierschner, Chalice, ca. 1690, Malbork Castle Museum
40. Martin Gierschner, Mug with seventeen coins of European mints, ca. 1690, National Museum in Warsaw
41. Ephraim Hennings, Cruet tray, 1696, National Museum in Warsaw
42. Ephraim Hennings, Dress from the painting of the Mother of God and Child, ca. 1700, Diocesan Museum in Włocławek
43. Jacob Weintraub, Chalice, ca. 1690, Archdiocese Museum in Gniezno
44. Jacob Weintraub, Chalice, 1715, Diocesan Museum in Włocławek
45. Jacob Weintraub, Chalice, 1716, Diocesan Museum in Włocławek
46. Johann Christian Bröllmann, Pyx for communicants, ca. 1723, Strzelno, Church of the Holy Trinity
47. Johann von Hausen II, Reliquary Cross, ca. 1701, Wielka Łąka, Church of St. Catherine and St. Margaret
48. Jacob Jenny, Monstrance, 1740–1750, Archdiocese Museum in Gniezno
49. Jeremias Falck, Title page of a series of engravings (designed by Johann Christian Bierpfaff, depicting the alphabet), after 1657, National Museum in Warsaw
50. Jeremias Falck, Letter "A" from a series of engravings (designed by Johann Christian Bierpfaff, depicting the alphabet), after 1657, National Museum in Warsaw
51. Jeremias Falck, Letter "Q" from a series of engravings (designed by Johann Christian Bierpfaff, depicting the alphabet), after 1657, National Museum in Warsaw
52. Casper Schäffer, Tiled clock, 3rd quarter of the 17th century, Museum of Kujawy and Dobrzyń Lands in Włocławek
53. Jacob Weant (Wendt), Jeremias Mentzel, Plate with a scene depicting Lot feasting with his daughters, 17th/18th century, the Leon Wyczółkowski District Museum in Bydgoszcz

