

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Wydział Sztuk Pięknych

WIKTOR BINNEBESEL

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



TOM I

Rozprawa doktorska w dziedzinie nauk humanistycznych
w dyscyplinie nauk o sztuce

Promotor:

Dr hab. Juliusz Raczkowski, prof. UMK

TORUŃ 2025

Mojej ukochanej Marii oraz naszej córeczce

Tak jak potrafiłem

SPIS TREŚCI

TOM I

WSTĘP	7
Struktura pracy	13
Podziękowania	16

Rozdział I

Przegląd badań nad rzeźbą późnogotycką Torunia i ziemi chełmińskiej	19
1. Początki badań nad późnogotycką rzeźbą ziemi chełmińskiej	22
2. Postęp badań w latach międzywojennych	27
3. Pierwsze powojenne badania nad rzeźbą późnogotycką regionu	31
4. Inwentaryzacja zabytków z lat 50.–70. XX wieku	33
5. Rocznica kopernikańska 1973 roku	34
6. Przełom XX i XXI wieku	39

Rozdział II

Baza archiwalna	47
------------------------------	-----------

Rozdział III

Mistrzowie – warsztaty malarskie i rzeźbiarskie w średniowiecznym Toruniu – analiza źródeł pisanych	54
1. Stan badań nad malarzami i rzeźbiarzami aktywnymi w Toruniu	54
2. Problemy terminologiczne	57
3. Malarze i rzeźbiarze w Toruniu w świetle źródeł	58
Niclos (wzm. ok. 1450–1454) – malarz	58
Zacharias (wzm. 1455 r.) – malarz	59
Mistrz Merten Bener (wzm. 1455–1475) – malarz	59
Mistrz Stenczel (wzm. 1475–1516 r.) – malarz	60
Mistrz Lorencz (wzm. 1495) – malarz	64
Mistrz Michel (wz. 1500–1510) – snycerz	64
Mistrz Nicclis (wzm. 1501–1505) – malarz	64
Mistrz Anthonius (wzm. 1503–1504) – malarz	65
Stesche (wzm. 1504) – malarz	67
Symon (wzm. 1511) – malarz	68
Peszke (wzm. 1511) – malarz	68
Mistrz Jacob (wzm. 1512–1513) – snycerz	68
Hans Elger (zm. przed 15 VI 1523) – snycerz	69
4. Źródła archiwalne dla toruńskiej produkcji rzeźbiarskiej	72

Rozdział IV

Fundacje liturgiczne *versus* fundacje artystyczne – źródła pisane a uchwytnie zabytki. 74

Rozdział V

Pracownie rzeźbiarskie w Toruniu 87

1. Toruń u kresu średniowiecza – warunki rozwoju 87
2. Zachowany zasób zabytków Torunia 90
3. *Oeuvre* toruńskich warsztatów rzeźbiarskich w stanie badań 94
4. Wytwórczość toruńskich warsztatów rzeźbiarskich 108
 - Tzw. toruński warsztat św. Wolfganga 108
 - Krąg tzw. Mistrza Krucyfiksu Franciszkańskiego 145
 - Dziela toruńskie odizolowane stylistycznie 147
5. Eksport i oddziaływanie toruńskich pracowni rzeźbiarskich w świetle analiz stylu 150
6. Źródła stylu 153
 - Wzorce graficzne 153
 - Formacja stylowa toruńskich rzeźbiarzy 157

Rozdział VI

Uchwytnie pracownie snycerskie na terenie historycznej ziemi chełmińskiej 170

Rozdział VII

Problem importu dzieł spoza ziemi chełmińskiej 182

1. Importy na ziemię chełmińską w stanie badań 184
2. Archiwalne świadectwa importów 189
3. Importy na ziemię chełmińską w świetle porównawczych analiz styloznawczych 192
 - Importy z terenów Europy Zachodniej 192
 - Dziela gdańskie na dawnej ziemi chełmińskiej 196
 - Dziela elbląskie na dawnej ziemi chełmińskiej 204

ZAKOŃCZENIE 211

ANEKS 213

WYKAZ SKRÓTÓW 226

BIBLIOGRAFIA 228

- MATERIAŁY ARCHIWALNE: 228
- ŹRÓDŁA EDYTOWANE: 238
- MATERIAŁY NIEPUBLIKOWANE: 240
- OPRACOWANIA PUBLIKOWANE: 263
- NETOGRAFIA: 299

WSTĘP

Głównym zadaniem niniejszej pracy było stworzenie pierwszego, monograficznego opracowania późnogotyckich rzeźb snycerskich związanych z Toruniem i historyczną ziemią chełmińską, powstałych po II pokoju toruńskim (od 1466 roku), jako odrębnego i dotąd nie traktowanego z należytą uwagą zjawiska schyłku europejskiego średniowiecza.

Na tle zarówno regionu dawnych Prus krzyżackich, jak i tej części Europy, rzeźba Torunia – choć nie osiągnął on rangi artystycznie wiodącego ośrodka (nie wydał znaczących osobowości na miarę na przykład Berndta Notke, ani nawet nie gościł twórców o randze Wita Stwosza lub Michała z Augsburga), wybija się poziomem i oryginalnością. Pomimo iż specyfika tej twórczości była w badaniach odnotowywana, to nigdy w sposób monograficzny (ani dość szczegółowy), umieszczana jedynie w kontekście szerszych studiów lub przyczynkowych analiz. Tymczasem zasługuje ona na osobną uwagę przynajmniej z dwóch względów. Po pierwsze, wnikliwe studium tutejszej produkcji daje wgląd w charakter pracy, potencjał, możliwości, jakość i drogi rozprzestrzeniania się dzieł, powstałych w jednym ognisku twórczym. Pozwala ocenić jego zasięg, wpływ, a także wychwycić – ewentualnie – działające w jego orbicie ośrodki satelitarne. Pozwala też wyłonić to, co w niej obce, napływowe – wyróżnić dzieła przywiezione z zewnątrz i ocenić otwartość miasta i regionu na inne ośrodki, próbować ocenić przyczyny sięgania po zewnętrzne *modi* i importowane dobra. Jest to zatem studium jednego przypadku, który egzemplifikuje procesy o szerszej skali – późnogotycką sztukę wielkich miast, zorganizowaną w ramach produkcji cechowej, ale też wciąż otwartą na oddziaływania z zewnątrz. Po drugie, jako miasto hanzeatyckie (wprawdzie w tym czasie mające już za sobą okres największego rozwoju), Toruń późnośredniowieczny wciąż należał do wielkiej sieci europejskich powiązań. Jego produkcja artystyczna i jego chłonność na zewnętrzne impulsy jest zatem częścią szerokiego zjawiska: nie tylko lokalnym ogniskiem, ale jednym z wielu ogniw międzynarodowego łańcucha zależności, i jako taka może być traktowana jako element badań porównawczych oraz punkt odniesienia dla studiów o charakterze ponadregionalnym.

Późnogotycka rzeźba dawnej ziemi chełmińskiej nie była dotąd tematem monograficznego, interdyscyplinarnego rozpoznania. Badania rozwijane od połowy XIX wieku osiągnęły swoje apogeum w latach 60. i 70. XX stulecia. Ustalenia Alicji

Karłowskiej-Kamzowej rozwinięte przez Janinę Kruszelnicką stały się powszechnie przyjęte i powtarzane w publikacjach po dziś dzień, z zaledwie pojedynczymi próbami rewizji dotychczasowych ustaleń, petryfikując ukute wcześniej twierdzenia, atrybucje i pojęcia. Dostrzegany z perspektywy półwiecza brakiem dotychczasowych prac, oprócz utrzymywania w mocy anachronicznej już teorii jednego mistrza, jest niewykraczanie poza utarte metody historii sztuki, czyli badania stylistyczno-ikonograficzne.

W świetle zastanych badań, na weryfikację zasługiwały przede wszystkim zagadnienia podstawowe dotyczące struktury badanych rzeźb: materiał i technika, pierwotna forma, proveniencja, dzieje przekształceń i prac konserwatorskich. Wobec postępu badań nad warsztatami z terenów Rzeszy, pogłębienia wymagały także zagadnienie stylu i formy. Zastana wiedza na temat rzeźby dawnej ziemi chełmińskiej wyraźnie kontrastuje z postępującymi w Europie interdyscyplinarnymi badaniami zabytkoznawczo-konserwatorskimi – niniejsza praca nie wypełnia wprawdzie tej luki, jednak – na co piszący te słowa ma nadzieję – będzie stanowiła podwalinę do dalszych badań w tym zakresie.

Niniejsze studium nie ma bowiem charakteru rewolucyjnego, w założeniach przyjęto uporządkowanie materiału zabytkowego (w tym jego inwentaryzację ze zwróceniem uwagi na stan zachowania, integralność i autentyczność poszczególnych obiektów oraz badania proveniencyjne), analizę stanu badań ze wskazaniem na utrwalone w nim teorematy i próbę ich dekonstrukcji, kwerendę źródłową – która od początku badań nad sztuką w państwie zakonnym była marginalizowana i ograniczana niemal wyłącznie do sięgania po źródła edytowane; wreszcie – analizy styloznawcze. Celem autora jest nakreślenie pełnego, zwartego obrazu produkcji cechowej w obrębie rzeźby snycerskiej w Toruniu i regionie, z zaakcentowaniem jej cech własnych, zewnętrznych źródeł, chłonności i dynamiki lokalnego środowiska (w tym także – zlecniodawców i odbiorców) i jego oddziaływania na skalę przynajmniej regionalną.

Przedmiotem badań był zespół 146 zróżnicowanych pod względem stylu oraz funkcji rzeźb i pięciu zachowanych w różnym stopniu integralności nastaw ołtarzowych, zlokalizowanych w regionie historycznego województwa chełmińskiego (utworzonego w 1454 roku), a także tych pochodzących z regionu a rozproszonych obecnie poza jego granicami. Za punkt wyjścia do analiz przyjęto autopsję tych zabytków. Podczas niemal pięciu lat pracy, autor odwiedził ponad 100 miejscowości w celu wykonania fotografii oraz w miarę możliwości także własnych pomiarów i oględzin, oceniając stan zachowania poszczególnych

zabytków oraz sposób ich wykonania. Zakładano przeanalizowanie rzeźb pod kątem obecności śladów technologicznych po ławach snycerskich – co mogłoby okazać się bardzo przydatne w próbach atrybuowania zabytków¹ a nie było dotąd zastosowane na szerszą skalę w polskich badaniach². Planowano również zwrócenie większej uwagi na inne cechy techniczno-technologiczne. Zamiary te okazały się ostatecznie niemożliwe do wykonania w pełni – z uwagi na niedostępność zabytków (np. umieszczonych na belkach tęczowych), zły stan zachowania lub brak dobrej woli gospodarzy miejsc, niegodzących się na wyjmowanie obiektów np. z nastaw ołtarzowych lub nawet ich dotykane.

Skrupulatne badania muzealne oraz terenowe – poprzedzone kwerendami w zasobach kart ewidencyjnych urzędów ochrony zabytków, pozwoliły na odkrycie wielu całkowicie nieznanych lub źle interpretowanych obiektów. Istotnym aspektem pracy było również rozpoznanie stopnia oryginalności poszczególnych dzieł, ich losów i przekształceń. W tym celu przeprowadzono szereg badań w zasobach Wojewódzkich Urzędów Ochrony Zabytków i ich delegatur (w Toruniu, Włocławku, Bydgoszczy, Poznaniu, Olsztynie, Elblągu, Płocku) i oddziałów terenowych Narodowego Instytutu Dziedzictwa (Toruń i Poznań) w celu poszukiwania dokumentacji prac konserwatorskich.

Ważnym elementem badań były również kwerendy ikonograficzne – dawne fotografie stanowią bowiem bezcenne źródło wiedzy o przekształceniach, dawnych kontekstach i proveniencji zabytków. Przeprowadzono kwerendy w zasobach polskich i zagranicznych (m.in. Instytut Sztuki PAN, Fototeka Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu, Fototeka Instytutu Historii Sztuki UJ w Krakowie, Archiwum Audiowizualne UAM w Poznaniu, Muzeum Okręgowe w Toruniu, zbiory Diecezjalnego Konserwatora Zabytków toruńskiej Kurii Diecezjalnej, Instytut Herdera i Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg w Marburgu). Pozwoliło to dotrzeć do wielu wcześniej niepublikowanych fotografii, a nawet rozpoznać zabytki całkowicie dotąd nieznane.

Dzięki uzyskaniu w 2021 roku finansowania projektu *The Late-Gothic Altar Corps of Toruń – Dendrochronological Research and their Potential in Recognizing Local Workshop Practices* w ramach programu Grants4NCUStudents udało się przeprowadzić badania

¹ Na ten temat m.in. **Huth 1977**, s. 54–69; **Ulmann 1994**; **Rief 1996**; **Van Vlierden, Giltaij 2008**, s. 22–24; **Ulmann 2012**; **Rief 2013**; **Cattersel 2014**; **Peez 2014**; **Guillot de Suduiraut 2015**, s. 40–52; **Mercier 2019**.

² Do nielicznych wzmianek w polskiej literaturze należą: **Czapska 2013b**, s. 156; **Kaczmarek 2018b**, s. 160.

dendrochronologiczne korpusów trzech nastaw ołtarzowych³. Wyniki analiz pozwoliły na dokładniejsze datowanie dwóch z nich.

Drugim kluczowym elementem badań był problem stylu pracowni toruńskich i innych warsztatów dawnej ziemi chełmińskiej, zarówno w kontekście regionalnym, jak i europejskim. Dzięki licznym objazdom zabytkoznawczym i studyjnym wizytom w muzeach polskich i zagranicznych możliwe było przeprowadzenie stylistycznych badań porównawczych. Analizy takie, oprócz zdefiniowania charakterystyki warsztatów aktywnych na terenie dawnej ziemi chełmińskiej – wiodącego Torunia oraz pomijanych jak dotąd pomniejszych ośrodków – początkowo ograniczały się do badań porównawczych wytwórczości regionów ościennych, m.in. Pomorza, Warmii, Mazur, Mazowsza, Kujaw i Wielkopolski. Dalsze kroki dotyczyły określenia pochodzenia stylu, które było dotąd wskazywane w południowych terenach dawnej Rzeszy Niemieckiej. Udało się pozyskać na ten cel trzy zagraniczne stypendia naukowe, które pozwoliły na nawiązanie kontaktów z badaczami sztuki obszarów niemieckojęzycznych. Dwa z nich zostały sfinansowane przez Kancelarię Państwową Bawarii w ramach działalności Polskiej Misji Historycznej przy Julius-Maximilians-Universität w Würzburgu. W maju 2022 oraz na przełomie maja i czerwca 2023 roku piszący te słowa zrealizował dwa projekty badawcze: *Late Gothic wooden sculpture in Franconia (late 15th to early 16th century) – style, technology, makers*, oraz *Between the South of Germany and Toruń* oraz *Late Gothic wooden sculpture from Bavaria and Swabia and its influence on Toruń workshops at the end of the Middle Ages (second half of the 15th and beginning of the 16th century)*. Pozwoliły one na zapoznanie się z nieraz trudnodostępną w Polsce niemiecką literaturą fachową, a także przeprowadzenie badań terenowych (w około 70 kościołach) i muzealnych (niemal 30 kolekcji).

Kolejnym istotnym elementem projektu były badania nad sztuką późnogotycką Tyrolu, które udało się przeprowadzić dzięki stypendium Fundacji Lanckorońskich na projekt *Późnogotycka rzeźba drewniana z terenu Tyrolu i Salzburga (druga połowa XV i początek XVI w.) i jej wpływ na plastykę toruńską*, realizowany przez miesięczny pobyt w Innsbrucku, który pozwolił na badania bibliograficzne oraz zapoznanie się ze zbiorami późnogotyckiej plastyki dwudziestu dwóch muzeów na terenach Austrii, Niemiec i Włoch, a także z zabytkami zachowanymi *in situ* w ponad 30 kościołach.

³ Badania przeprowadziła mgr Barbara Gmińska-Nowak, częściowo na podstawie makrofotografii przyrostów rocznych sztorców desek konstrukcyjnych, wykonanych przez dr. hab. Juliusza Raczkowskiego, prof. UMK.

W przyjętym kwestionariuszu badawczym ważną rolę odegrały badania historyczne, oparte na wnikliwych kwerendach archiwalnych. Pozwoliły one na opracowanie dotąd niemal całkowicie bagatelizowanego problemu, jakim jest uchwytne źródłowo działalność malarzy i rzeźbiarzy, aktywnych w Toruniu na przełomie XV i XVI wieku⁴. Udało się dotychczas uchwycić trzynastu średniowiecznych twórców, wśród których tylko jeden czynny był przez kilka dekad i dysponował dużym warsztatem. Postać tę – mistrza Stenczela – i jego warsztat interpretować można zapewne jako odpowiedzialny za najważniejsze realizacje tzw. warsztatu św. Wolfganga, chociaż nie udało się znaleźć ostatecznych na to dowodów.

Następnym podjętym wyzwaniem były badania proveniencyjne (rozpoznawanie losów poszczególnych obiektów). Dzięki kwerendom w archiwach państwowych i kościelnych udało się rozpoznać dzieje wielu dotąd nierozpoznanych zabytków⁵. Retabula ołtarzowe wystawione u schyłku średniowiecza, zachowane w pierwotnym kontekście, należą na obszarze dawnego państwa zakonnego do absolutnych unikatów. Analizy dokumentów średniowiecznych oraz nowożytnych pozwoliły na zestawienie trzydziestu czterech ołtarzy ufundowanych lub poświęconych w regionie na przełomie XV i XVI stulecia, w przypadku większości z nich nie sposób jednak połączyć wzmianek archiwalnych ze strukturami jakichkolwiek zachowanych zabytków. Nastawy były przekształcane do nowych potrzeb, a także przemieszczane w obrębie tych samych świątyń – często ustępując miejsca nowszym strukturom. Przewożono je również pomiędzy kościołami regionu – przeważnie z większej, zamożnej parafii, do mniejszej, przy okazji modernizacji wyposażenia. Największe straty spowodowały siedemnastowieczne wojny ze Szwecją (przede wszystkim tzw. potop szwedzki w latach 1650–1655), zarówno przez grabieże, jak i pożary, które znacznie uszczupliły stan liczbowy dzieł sztuki we wnętrzach kościelnych, ale też – zasobów archiwalnych, traktujących o ich fundacjach. Oprócz kolejnych wojen, istotnym impulsem powodującym dalsze rozproszenie zabytków były dziewiętnastowieczne kasaty klasztorów, z których wyposażenie przekazywane było do biedniejszych parafii lub wręcz wyprzedawane na aukcjach. Temu zagadnieniu starano się poświęcić osobną uwagę, badając losy poszczególnych analizowanych dzieł. Wiele z nich zaginęło podczas II wojny światowej – część (np. relikty reliefowej sceny *Adoracji Dzieciątka*

⁴ Przez co Toruń – jako ośrodek produkcji rzeźbiarskiej, wyraźnie odstawał od stopnia rozpoznania Krakowa (CA [1917]; CA [1990]; CA [2000]), Wrocławia (Schultz 1866), Poznania (Kaczmarczyk 1924), Gdańska (na temat stolarzy Mellin 1976), i ogólnie państwa zakonnego w Prusach (Schmid 1925: tutaj w czasach panowania krzyżackiego; Schmid 1938, obie prace bez uwzględnienia Torunia) czy nawet Warszawy (Koczorowska-Pielińska 1959).

⁵ Przyczynkowe opracowania wyników tego rodzaju badań zostały opublikowane w dwóch artykułach: Binnebesel 2023, Binnebesel 2024.

z retabulum fromborskiego) wywieziona przez okupantów, eksponowana jest po dziś dzień w niemieckich muzeach. Niestety, także czasy najnowsze przyniosły wiele strat – zarówno w wyniku kradzieży, jak i nieprofesjonalnych, opłakanych w skutkach prac renowacyjnych i restauratorskich oraz niefrasobliwości gospodarzy miejsc (głównie proboszczów), nieinformujących urzędów ochrony zabytków o przenoszeniu obiektów, które ostatecznie uznać należy za przepadłe.

*

W niniejszej pracy w większości nie uwzględniono zabytków, które przez jakiś czas uchodziły w literaturze za powstałe około 1500 roku, lecz analiza ich struktury lub późniejsze badania innych autorów wykluczyły taką możliwość. Do przykładów należą m.in. kamienna płaskorzeźba *Ekstazy św. Marii Magdaleny* z toruńskiej fary staromiejskiej⁶, będąca bardzo wysokiej klasy importem praskim z około 1390 roku⁷; monumentalna rzeźba Madonny z Dzieciątkiem z kościoła w Wielkiej Łące⁸, która jest dotąd niemal nierozpoznanym przykładem lokalnej produkcji końca XIV wieku⁹; figura relikwiarzowa św. biskupa (najpewniej Huberta) z kościoła w Papowie Biskupim¹⁰ i rzeźba Madonny z Dzieciątkiem z Lembargu¹¹, które zdradzają cechy wcześniejsze – schyłkowego stylu pięknego, najpóźniej z około połowy XV stulecia; krucyfiks z kościoła w Łąkorzu¹² uznano za dobrej klasy dzieło neogotyckie; figurę Zmartwychwstałego z kościoła w Dębowej Łące oraz niezachowany krucyfiks ze świątyni we Wrockach uznano za zbyt ludowe – najpewniej już nowożytny.

⁶ Chmarzyński 1934, s. 38–39.

⁷ Z najnowszych badań Jakubek-Raczkowska, Ratuszna 2022.

⁸ Woźniński 1996, nr kat. 483, s. 640: l. poł. XVI w.

⁹ Zgodzić się należy z Karlem H. Clasenem (Clasen 1939a, s. 84, 89, 107, 110, 144; nr kat. 624, s. 355; Clasen 1939b, Abb. 95).

¹⁰ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 15, s. 84, il. 17: datowana na ok. 1500 r.

¹¹ KZSP 11/2, s. 41, il. 135: datowana na ok. 1520–1530 r.

¹² Woźniński 1996, nr kat. 293, s. 567: l. ćw. XVI w.

Struktura pracy

Niniejsza praca składa się z trzech tomów, zawierających odpowiednio część analityczną, materiał ilustracyjny oraz katalog. Pierwsza z nich dzieli się na siedem rozdziałów. Najpierw zaprezentowany został przegląd badań nad rzeźbą drewnianą Torunia i dawnej ziemi chełmińskiej po połowie XV wieku na tle ogólnej dynamiki rozwoju studiów, poświęconych późnośredniowiecznej sztuce terenów dawnego państwa zakonnego w Prusach. Mając na względzie czytelność wyводу, zdecydowano się na nadanie mu charakteru ogólnego, przekrojowego – kwestie szczegółowe rozpatrzone zostały w kolejnych rozdziałach i w poszczególnych hasłach katalogowych.

W rozdziale II zaprezentowano wykorzystany w niniejszej pracy, dość obszerny materiał archiwalny, charakteryzując rodzaje źródeł oraz informacje, które z nich czerpano. Rozdział III poświęcony został analizie źródeł pisanych dotyczących aktywnych u kresu średniowiecza w Toruniu rzemieślników – malarzy i rzeźbiarzy. Uwzględniono w nim szczegółowy stan badań nad zagadnieniem, wyjaśnienie dostrzeganych w literaturze problemów związanych z interpretacją terminu *moler* – określającego w średniowieczu malarza i/lub rzeźbiarza. Zaprezentowano także wyniki pierwszych jak dotąd, tak szeroko zakrojonych badań archiwalnych – informacje (krótkie biogramy) na temat trzynastu uchwytnych źródeł w mieście malarzy i rzeźbiarzy. Na końcu przeanalizowano dwa jedyne znane świadectwa zamawiania w Toruniu konkretnych nastaw ołtarzowych.

Rozdział IV został poświęcony uchwytnym źródłom fundacjom liturgicznym z regionu oraz skonfrontowaniu tych informacji z zachowanymi zabytkami. Zaprezentowano szczegółowy stan badań, obejmujący studia historyczne oraz próby połączenia zachowanych zabytków ze znanymi *altariami*, dokonywane przez historyków sztuki. Przeanalizowany materiał w większej liczbie zachowany jedynie dla toruńskiej świątyni staromiejskiej, pozwolił na zestawienie fundacji liturgicznych (w tym nowych nastaw ołtarzowych) oraz wzmianek o konsekracji ołtarzy w liczbie 34. Szczegółowe analizy źródłowe zostały zawarte w osobnym aneksie, zawierającym zestawienie materiałów archiwalnych dotyczących fundacji liturgicznych na rzecz konkretnych *altarii*. Wyniki badań źródłowych, w większości przypadków nie pozwoliły na powiązanie znanych ze źródeł fundacji z zachowanymi zabytkami.

Rozdział V poświęcony został produkcji rzeźbiarskiej najważniejszego ośrodka historycznej ziemi chełmińskiej – Torunia. Na wstępie zaprezentowano ogólną charakterystykę

sytuacji gospodarczej miasta od wybuchu wojny trzynastoletniej, aż po lata reformacji. W dalszej części opisano zasób zabytków zachowanych w Toruniu – historię najważniejszych dzieł, dawne i obecne konteksty funkcjonowania oraz stopień autentyczności, pozwalający (lub nie) na dalsze analizy porównawcze. Trzeci podrozdział zawiera szczegółowy stan badań nad pracownikami aktywnymi w Toruniu. Najważniejszym i najobszerniejszym elementem tej części jest podrozdział *Wytwórczość toruńskich warsztatów rzeźbiarskich*. Przeanalizowano w nim prace powstałe w tzw. warsztacie św. Wolfganga – wychodząc od tryptyku tegoż świętego, wskazując na szereg cech charakterystycznych tej grupy dzieł, zarysowano wsparte badaniami archiwalnymi i dogłębną analizą zachowanych zabytków chronologię dzieł – podważając dominującą dotąd wizję o *quasi*-ewolucyjnym, liniowym rozwoju stylu tej pracowni; omówiono krótko zabytki niesłusznie wiązane z tym warsztatem. Dalej przeanalizowano także dzieła powstałe w kręgu tzw. Mistrza Krucyfiksu Franciszkańskiego oraz rzeźby pojedyncze, stylistycznie odizolowane, które mogły powstać lokalnie.

W piątym podrozdziale wykonano analizę topograficznego rozmieszczenia zabytków oraz uchwytnych źródłowo wzmianek o pozamiejscowej aktywności toruńskich rzemieślników, próbując określić zasięg oddziaływania pracowni miasta i jego charakter. W ostatnim podrozdziale poddano analizie wzorce graficzne oraz formację stylową toruńskich rzemieślników, podważając popularny w literaturze pogląd o pochodzeniu ich z południa Rzeszy.

Rozdział VI został poświęcony pomniejszemu, nieuchwytnemu źródłowo ośrodkowi produkcji rzeźbiarskiej rozproszonym na terenach historycznego województwa chełmińskiego. Zaprezentowano szczegółowy stan badań tego zjawiska, analizy materiałów źródłowych oraz stylistyczne analizy porównawcze poszczególnych grup zabytków.

Ostatni – VII rozdział – dotyczy zjawiska importu późnogotyckich rzeźb na teren dawnej ziemi chełmińskiej. Krótko scharakteryzowano w nim problem importu artystycznego u schyłku średniowiecza na terenie dawnego państwa zakonnego w Prusach. Dalej poddano analizie nieliczne źródłowe świadectwa (zachowane tylko dla Torunia) potwierdzające zamawianie dzieł poza granicami regionu – w Gdańsku oraz we Wrocławiu. W trzecim podrozdziale omówiono dzieła sprowadzane kolejno z terenów Europy zachodniej, pracowni gdańskich, elbląskich oraz krótko zabytki o nieznanej, zapewne pozaregionalnej proveniencji stylowej.

Na końcu tomu zamieszczono wykaz wykorzystywanych w pracy skrótów oraz bibliografię – spis jednostek archiwalnych, źródeł edytowanych, materiałów niepublikowanych (kart ewidencyjnych zabytków ruchomych, dokumentacji konserwatorskich i badawczych, prac dyplomowych oraz muzealnych kart naukowych), opracowań publikowanych oraz netografię.

Tom II zawiera ilustracje obiektów przywoływanych w pierwszej części pracy, ułożonych, w miarę możliwości, zgodnie z kolejnością wzmiankowania ich w tekście.

W tomie III umieszczono katalog. Znajduje się w nim 108 haseł poświęconych omawianym zabytkom, zawierających wymiary, opisy, uwagi na temat techniki i technologii wykonania, stanu zachowania, historii i proveniencji, datowania i atrybucji poszczególnych dzieł oraz zbiór archiwalnych i współczesnych fotografii. Ze względów intrologatorskich został podzielony na dwie części.

Podziękowania

Niemal pięć lat życia, które upłynęły mi na studiach nad późnogotycką rzeźbą regionu, możliwych dzięki wsparciu finansowemu Szkoły Doktorskiej Nauk Humanistycznych, Teologicznych i Artystycznych UMK w Toruniu, poczytuję za niemały przywilej. Mam nadzieję, że owoc ciężkiej pracy tego czasu okaże się przydatnym.

Fascynacja sztuką średniowiecza, która doprowadziła mnie aż do doktoratu, nie zrodziłaby się gdyby nie dwie osoby – dr hab. Monika Jakubek-Raczkowska, prof. UMK oraz dr hab. Juliusz Raczkowski, prof. UMK. Tej pierwszej składam wyrazy wdzięczności za ukazanie barwności i piękna tego okresu – podczas rozlicznych zajęć oraz przede wszystkim w działalności Koła Naukowego Historyków Sztuki Średniowiecza, a także za dobre słowa i ogromne wsparcie na każdym etapie mojej dziesięcioletniej działalności na Wydziale Sztuk Pięknych. Rozpalone przez Panią Profesor zainteresowanie znalazło swój materialny kształt we współpracy z Panem Profesorem – promotorem niniejszej pracy – w ramach seminariów licencjackiego i magisterskiego. Ich pokłosiem stały się dwie prace dyplomowe poświęcone późnośredniowiecznym dziełom snycerskim ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu. Pragnę podziękować Panu Profesorowi za te lata pięknych, pierwszych doświadczeń badawczych – pierwszych kwerend terenowych, muzealnych i archiwalnych, konferencji, artykułów oraz ukazanie, że zabytków „nie da się badać ze zdjęć”. Niniejsza praca nie powstałaby, gdyby nie złożona przez Pana Profesora latem 2020 roku propozycja dalszej współpracy na poziomie doktoratu oraz zasugerowanie zajęcia się tematem „toruńskiego warsztatu św. Wolfganga”. Trudno mi sobie wyobrazić to studium bez jego cennych uwag i wskazówek. Jestem także bardzo wdzięczny za zaangażowanie mnie w pracę przy projekcie badawczym *Inwentarz sztuki Torunia. Część I: Dziedzictwo sakralne, zespół staromiejski*¹³ i udostępnienie wielu, wykorzystanych w tej pracy materiałów.

Specjalne podziękowania kieruję także do Michaela Riefa – wicedyrektora Suermundt-Ludwig-Museum w Akwizgranie. Podczas mojego dwumiesięcznych badań nad późnogotycką produkcją rzeźbiarską w Mechelen w ramach praktyk programu Erasmus+ (2019 rok) na potrzeby pracy magisterskiej, okazał mi dużo życzliwości, dzieląc się swoją wiedzą i doświadczeniem, dzięki którym pogłębiłem swoje zainteresowanie materialną strukturą zabytków. Wielokrotnie, także podczas pisania tej pracy, mogłem liczyć na jego radę i wsparcie.

Badania, których efektem jest niniejsza praca, nie powstałyby również bez wsparcia materialnego. Liczne kwerendy muzealne, archiwalne i objazdy zabytkoznawcze przeprowadziłem przede wszystkim dzięki wsparciu finansowemu Szkoły Doktorskiej. W 2021 roku udało mi się pozyskać grant na badania dendrochronologiczne trzech korpusów nastaw ołtarzowych w ramach programu Grants4NCUStudents. Kwerendy zagraniczne możliwe były dzięki trzem stypendiom – dwa z nich zostały sfinansowane przez Kancelarię Państwową Bawarii w ramach działalności Polskiej Misji Historycznej przy Julius-Maximilians-Universität w Würzburgu (2022, 2023), jedno zaś przez Fundację Lanckorońskich (2024). Za docenienie moich projektów i przyznanie mi środków na ich realizację jestem bardzo wdzięczny.

Podczas przygotowywania niniejszej pracy korzystałem z życzliwości i wiedzy wielu badaczy. Wyrazy wdzięczności raczą przyjąć: dr hab. Piotr Birecki, prof. UMK, Izabella Brzostowska, prof. dr hab. Roman Czaja, Barbara Gmińska-Nowak, dr hab. Monika Jakubek-Raczkowska, prof. UMK, prof. dr hab. Jarosław Jarzewicz, prof. dr hab. Sławomir Józwiak, dr hab. Romuald Kaczmarek, prof. UW, dr Cezary Kardasz, Jakub Kaźarnowicz, Juliusz Kola, dr hab. Jacek Kowalski,

¹³ Realizowany w ramach grantu Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki, nr 0122/NPRH6/H11/85/2018.

prof. UAM, dr Erika Kustatscher, Jerzy Serafin, Bartosz Skop, dr Adam Soćko, prof. dr Ulrich Söding, dr hab. Jacek Stachera, prof. UMK, prof. dr hab. Krzysztof Tandecki, prof. dr hab. Tomasz Torbus, Carla Warbanoff, prof. dr Dieter Weiß, dr Matthias Weniger, dr Jacek Witkowski, dr Łukasz Włodarski oraz dr hab. Michał F. Woźniak, prof. UMK.

Pragnę podziękować także pracownikom wielu instytucji, w których prowadziłem badania lub korzystałem z życzliwie udostępnionych materiałów, m.in. muzeów – Okręgowego w Toruniu (przede wszystkim Annie Kroplewskiej-Gajewskiej, Justynie Gierad, Maciejowi Majewskiemu i Agacie Rybińskiej), Diecezjalnego w Toruniu (Katarzynie Buclaw i Paulinie Piotrowskiej-Górkowskiej), Pelplinie (Lenie Rydelskiej i Marii Hotel), Włocławku (ks. Zbigniewowi Łukasikowi), Płocku, Narodowego w Warszawie (Małgorzacie Kochanowskiej i Zofii Herman-Templewicz), Narodowego w Gdańsku, Archidiecezjalnego w Gnieźnie, Warmii i Mazur w Olsztynie, w Brodnicy, Zamkowego w Malborku, Działyńskich w Nowym Mieście Lubawskim, Pomorza Środkowego w Słupsku, Ostpreußisches Landesmuseum w Lüneburgu, Tiroler Landesmuseum w Innsbrucku, Martin von Wagner Museum Uniwersytetu w Würzburgu, Diözesanmuseum w Brixen, Bergbau- und Gotikmuseum w Leogang oraz w Salzburgu; archiwów państwowych w Toruniu, Bydgoszczy, Gdańsku oraz dawnego w Malborku, archiwów kościelnych – w Pelplinie, Toruniu, Włocławku, Płocku oraz Olsztynie, archiwów uniwersyteckich – UMK w Toruniu, UAM w Poznaniu, UJ w Krakowie; archiwów ikonograficznych – IS PAN w Warszawie, Archiwum Audiowizualnego UAM w Poznaniu, Fototeki UJ w Krakowie, Instytutu Herdera oraz Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg w Marburgu; Miejskiej i Powiatowej Biblioteki Publicznej w Wąbrzeźnie, biblioteki cysterskiej w Mogile, Polskiej Misji Historycznej w Würzburgu (dr Renacie Skowrońskiej); Wojewódzkich Urzędów Ochrony Zabytków oraz delegatur w Toruniu (Hannie Ziemkiewicz, Kindze Treder, Dobrochnie Herczyńskiej), Włocławku (Mateuszowi Przedmojskiemu), Bydgoszczy, Poznaniu, Olsztynie, Elblągu, Płocku oraz biurze Miejskiego Konserwatora w Toruniu; oddziałów Narodowego Instytutu Dziedzictwa w Toruniu i Poznaniu.

Za pomoc i wsparcie dziękuję także pracownikom administracyjnym zarówno Szkoły Doktorskiej – pani Darii Koralewskiej-Murawskiej i dr Dominice Gołaszewskiej-Rusinowskiej, jak i dziekanatu Wydziału Sztuk Pięknych – przede wszystkim pani Małgorzacie Kasak-Ziółkowskiej.

Autopsja i wykonanie tysięcy fotografii zabytków zachowanych *in situ* nie byłyby możliwe bez pomocy proboszczów oraz kościelnym z poszczególnych parafii. Szczególne wyrazy wdzięczności kieruję do ks. prałata Marka Rumińskiego – proboszcza parafii katedralnej w Toruniu, ks. kanonika Jacka Wojtkowskiego – proboszcza parafii katedralnej we Fromborku, ks. Jana Kalinowskiego – proboszcza parafii św. Szymona i Judy Tadeusza w Wąbrzeźnie, ojców kapucynów z Rywałdu (za poczęstowanie ciastem i kawą) oraz panu Ryszarda Zwioraka, a także do proboszczów parafii św. Wojciecha w Boluminku, św. Katarzyny w Brodnicy, św. Stanisława w Brześciu Kujawskim, św. Jakuba w Kazanicach, Wniebowzięcia NMP w Chełmnie, św. Mikołaja w Chełmży, św. Marcina w Czarnowie, św. Mikołaja w Dąbrówce Malborskiej, św. Piotra i Pawła w Dębowej Łące, Wniebowzięcia NMP w Dźwierznie, św. Katarzyny w Gdańsku, św. Katarzyny w Golubiu-Dobrzyniu, Trójcy Św. w Goręczynie, Wniebowzięcia NMP w Gostkowie, św. Katarzyny w Grzywnie, św. Katarzyny w Henrykowie, Przemienienia Pańskiego w Iławie, Nawiedzenia NMP w Jastrzębiu, św. Wawrzyńca w Kijewie Królewskim, św. Piotra i Pawła w Kruszwicy, św. Bartłomieja w Kurkocinie, św. Wojciecha w Lidzbarku Welskim, św. Michała w Linowie, św. Anny w Lubawie, św. Mikołaja w Łąkorzu, św. Małgorzaty w Łobdowie, św. Jana Chrzciciela w Nieżywiciu, św. Jana Chrzciciela w Nowej Wsi Królewskiej, św. Mateusza w Nowem, św. Tomasza w Nowym Mieście Lubawskim, Ścięcia św. Jana Chrzciciela w Nowogrodzie, św. Kosmy i Damiana w Okoninie, św. Marii Magdaleny w Orzechowie, św. Marii Magdaleny w Ostrowitem, św. Mikołaja w Papowie Biskupim, św. Mikołaja

w Papowie Toruńskim, św. Małgorzaty w Płowężu, św. Wawrzyńca i Mikołaja w Radoszkach, św. Wawrzyńca w Rożentalu, Wniebowzięcia NMP w Rychnowie, św. Wita, Modesta i Krescencji w Sierpcu, św. Bartłomieja w Skarlinie, św. Mateusza w Starogardzie, św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Świerczynkach, św. Antoniego w Toruniu, Wniebowzięcia NMP i bł. Stefana Frelichowskiego w Toruniu, św. Michała w Tylicach, św. Marii Magdaleny w Wąwelnie, Wniebowzięcia NMP w Wągrowcu, św. Jakuba w Wielkich Radowiskach, św. Katarzyny i Małgorzaty w Wielkiej Łące, parafii katedralnej we Włocławku, św. Marcina we Wrockach oraz św. Mikołaja w Zwiniarzu.

Dziękuję także konserwatorom zabytków, którzy udostępnili mi dokumentację prac konserwatorskich, fotografie, wyniki swoich badań oraz umożliwili mi dokonanie oględzin zabytków podczas prac lub udzielali mi konsultacji – Hannie Belczyk, Kamili Bucior, Jarosławowi Dąbrowskiemu, Aleksandrze Młynarskiej, Hannie Rubnikowicz-Góźdz oraz Annie Żurek.

Wyrazy wdzięczności kieruję także do wszystkich bliskich, znajomych, przyjaciół i rodziny, którzy dobrym słowem, cierpliwością i wsparciem towarzyszyli mi szczególnie w ostatnich, najtrudniejszych miesiącach przed złożeniem pracy. Dziękuję memu bratu Hubertowi i przyszłej bratowej Agacie Sałapie, moim rodzicom Alinie i Józefowi, wujowi Pawłowi Binnebeselowi, Szymonowi Okońskiemu, Marcinowi Szałkowi, Józefowi Sędziakowi, Łukaszowi Cieszyńskiemu, Alicji Graczyk, Katarzynie Sinorackiej, Alicji Grabowskiej-Lysenko, Tomaszowi Kowalskiemu, Katarzynie Bucław, Iwonie Kamińskiej i Joachimowi Juraszkowi (za użyczenie lamp fotograficznych), Szymonowi Bilickiemu, Tomkowi Lei (雷奐奇), Franciszkowi Klarowskiemu, Jakubowi Krućce, Jakubowi Sowińskiemu, Nikodemowi Berentowi, towarzyszom z Koła Naukowego Historyków Sztuki Średniowiecza – przede wszystkim Lenie Rydelskiej, Marii Hotel i Bartoszowi Myślińskiemu, a także koleżankom z Seminarium Mediewistycznego w Poznaniu – Patrycji Waškowiak i Patrycji Łobodzińskiej. Podziękowania składam również Filipowi Olkiewiczowi i Pauli Śwituszk-Żywicy, za niesłabnący zapał w scytywaniu kolejnych rozdziałów pracy. Moją wdzięczność pragnę wyrazić wobec wszystkich, którzy gościli mnie podczas licznych wyjazdów – przede wszystkim mojej ciotki Hannie i wujkowi Remigiuszowi Binnebeselom, kuzynce Bernadecie Stadnickiej-Mazurek oraz jej mężowi Pawłowi Mazurkowi, Tomkowi Lei, Szymonowi Włoczewskiemu, państwu Wioletcie i Jackowi Sałapom oraz dr. n. med. Zbigniewowi Bohdanowi.

Pragnę złożyć wyrazy szczególnej wdzięczności mojej ukochanej żonie Marii, za ogromne wsparcie, szczególnie w ostatnich, bardzo trudnych miesiącach przygotowywania pracy, kiedy to wzięła na siebie większość domowych obowiązków.

W Toruniu, w maju 2025 roku

Rozdział I

Przegląd badań nad rzeźbą późnogotycką Torunia i ziemi chełmińskiej

Sztuka gotycka ziem dawnego państwa zakonnego w Prusach jest już od ponad stu lat nośnym tematem dyskursu naukowego. Początki badań nad snycerką Torunia oraz ziemi chełmińskiej związane są z jednej strony z rozwojem regionalistyki XIX wieku¹⁴, z drugiej zaś z działalnością pruskich służb konserwatorskich. Miało to związek z rozwojem myśli o ochronie dziedzictwa i zwiększaniu roli państwa pruskiego w opiece nad nim. Wstępne działania prowadzące ku inwentaryzacji zabytków podejmowano już w pierwszych dekadach XIX wieku za sprawą działalności urzędów budowlanych¹⁵. Przyspieszyły one po objęciu pruskiego tronu przez Fryderyka Wilhelma IV w 1840 roku oraz utworzeniu stanowiska konserwatora zabytków w Prusach (1843 r.)¹⁶. Prawdziwie dynamiczny rozwój nastąpił dopiero w latach 70. XIX wieku za sprawą zjednoczenia Niemiec oraz w wyniku zwiększenia finansowania ochrony zabytków¹⁷. Dzięki temu wydano pierwsze inwentarze topograficzne regionu¹⁸, a także opracowania przyczynkowe, powstałe głównie przy okazji prac konserwatorskich¹⁹. Dwudziestolecie międzywojenne przyniosło pierwsze opracowania z zakresu historii sztuki autorów zarówno polskich, jak i niemieckich. Wymienić należy tu dzieła badaczy niemieckich, Hermana Ehrenberga²⁰, Karla H. Clasena²¹ oraz Bernharda Schmida²², a także autorów polskich – syntezy Alfreda Brosiga²³ i Bolesława Makowskiego²⁴ oraz prace Gwidona Chmarzyńskiego²⁵. W tym czasie powstawały także ważne opracowania autorstwa zasłużonych regionalistów – Arthura Semraua²⁶ oraz pastora Reinholda Heuera²⁷.

¹⁴ APT, AMT II, sygn. X 25.

¹⁵ Brzostowska 2021, s. 185–187.

¹⁶ Tamże, s. 188. Np. ok. poł. XIX w. na Warmii zwieńczona inwentarzem Ferdinanda von Quasta (**Quast 1851**).

¹⁷ Brzostowska 2021, s. 188–189.

¹⁸ Heise 1889; Heise 1891; Heise 1895. Dla Prus Wschodnich i Fromborka wymienić należy prace Ferdinanda von Quasta (**Quast 1851**) oraz Adolfa Boettichera (m.in. **Boetticher 1894**).

¹⁹ Schmid 1910; Schmid 1911; Schmid 1912.

²⁰ Ehrenberg 1920.

²¹ Clasen 1939a; Clasen 1939b. Dla Prus Wschodnich oraz Fromborka warto wymienić prace Antona Ulbricha (**Ulbrich 1932; Ulbrich 1926–1929**).

²² Schmid 1931.

²³ Brosig 1930. Problematyka dzieł toruńskich ujęta została jedynie punktowo.

²⁴ Makowski 1932.

²⁵ Chmarzyński 1933; Chmarzyński 1934; Chmarzyński 1936–1939.

²⁶ M.in. Semrau 1916.

²⁷ Heuer 1916.

Największym zainteresowaniem cieszyła się wówczas sztuka sprzed roku 1466, to jest z czasów panowania krzyżackiego.

Niemiecka agresja na Polskę i rozpoczęcie drugiej wojny światowej spowodował niemal całkowity zastój badań. Odrodzenie zainteresowania studiami nad sztuką nastąpiło w kraju dopiero w latach 50. XX wieku, po okrzepnięciu odrodzonych struktur akademickich. Na ówczesnym Uniwersytecie Poznańskim powstał w tym czasie szereg przyczynkowych prac dyplomowych wypromowanych przez Gwidona Chmarzyńskiego²⁸, na gruncie toruńskim zaś warto odnotować prace Zygmunta i Janiny Kruszelnickich²⁹ oraz Marii Michnowskiej³⁰, które koncentrowały się na badaniach ikonograficznych. W tym okresie rozpoczęto szeroko zakrojone badania terenowe oraz inwentaryzację zabytków dla celów urzędowych (karty ewidencyjne) oraz na potrzeby Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce. Wzrost zainteresowania sztuką końca średniowiecza przyniosły dopiero przygotowania do obchodów pięćsetlecia urodzin Mikołaja Kopernika w 1973 roku, ich najważniejszym efektem były prace Janiny Kruszelnickiej³¹ oraz organizacja wystawy *Kultura artystyczna ziemi chełmińskiej w czasach Kopernika*³². Od końca lat 70. XX wieku rozpoczęto projekty badań monograficznych – malarstwem regionu, w tym Torunia, zajęła się grupa badaczy poznańskich (Jerzy Domasłowski, Adam Labuda oraz Alicja Karłowska-Kamzowa³³), złotnictwem Kinga Szczepkowska-Naliwajek³⁴ oraz Tadeusz Chrzanowski i Marian Kornecki³⁵. Na niwie studiów nad rzeźbą odnotować należy pracę doktorską Kamili Wróblewskiej³⁶, analizy kręgu Madonn na Lwach przedłożone przez Zofię Białłowicz-Krygierową³⁷ oraz dysertacje napisane na przełomie lat dziewięćdziesiątych i dwutysięcznych – Andrzeja Wozińskiego³⁸, Małgorzaty Kierkus-Prus³⁹ oraz Moniki Jakubek-Raczkowskiej⁴⁰, a także katalog Wiesławy Rynkiewicz-Domino⁴¹. W latach 90. XX wieku i na początku XXI pojawiają się w Toruniu nowe inicjatywy

²⁸ M.in. Klawitter 1952; Karłowska 1956; Popek 1966; Lejman 1966a; Zalska 1966a.

²⁹ M.in. Kruszelnicki 1957; Kruszelnicka 1968.

³⁰ M.in. Michnowska 1961.

³¹ Kruszelnicka 1971; Kruszelnicka 1973a; Kruszelnicka 1973b.

³² *Kultura artystyczna* 1973.

³³ M.in. Labuda 1979; Gotyckie malarstwo ścienne 1984; Labuda 1990; Domasłowski 1990b; *Malarstwo gotyckie na Pomorzu* 1990; Labuda 2004.

³⁴ Szczepkowska-Naliwajek 1987.

³⁵ Chrzanowski, Kornecki 1988.

³⁶ Wróblewska 1981a.

³⁷ Białłowicz-Krygierowa 1981a; Białłowicz-Krygierowa 1981b.

³⁸ Woziński 1996.

³⁹ Kierkus-Prus 1997.

⁴⁰ Jakubek-Raczkowska 2004.

⁴¹ Rynkiewicz-Domino 1998.

wystawiennicze: w 1993 roku *Ars sacra. Dawna sztuka diecezji toruńskiej*⁴², w 2002 *Skarby toruńskiej katedry*⁴³, zaś w roku 2005 *Skarby kościoła Mariackiego w Toruniu*⁴⁴. W tym czasie wydano także serię popularnonaukowych opracowań na temat toruńskich kościołów, które do dzisiaj zachowują status jedynych istniejących monografii tych obiektów⁴⁵, a także zorganizowano poświęcone im konferencje naukowe⁴⁶.

Ostatnie dekady obfitowały w rozwój badań historycznych dotyczących m.in.: fundacji liturgicznych (praca Piotra Olińskiego⁴⁷), duchowieństwa⁴⁸, zakonów⁴⁹ oraz edycji źródłowych⁵⁰. Impulsem do rozwoju badań były także nowe wystawy stałe – w Muzeum Narodowym w Gdańsku⁵¹ oraz w Muzeum Zamkowym w Malborku⁵², a także czasowe (*Fundacje artystyczne na terenie państwa krzyżackiego w Prusach*⁵³, *Imagines Medii Aevi*⁵⁴, *Sapientia aedificavit sibi domum*⁵⁵). Wspomnieć trzeba o szeregu monografii – m.in. Juliusza Raczkowskiego⁵⁶, Moniki Jakubek-Raczkowskiej⁵⁷, a także ich wspólnej pracy⁵⁸, Anny Błażejewskiej⁵⁹, Tadeusza Jurkowlanica⁶⁰ oraz syntezie dziejów sztuki Torunia⁶¹. Dużą rolę w postępie badań odegrały również organizowane cyklicznie tematyczne konferencje naukowe – *Stare i nowe dziedzictwo Torunia i regionu*⁶² oraz *Dzieje i skarby toruńskich kościołów*⁶³. Wreszcie, istotne znaczenie dla najnowszych badań miały dwa realizowane równolegle projekty naukowo-badawcze: *Styl piękny w redakcji czeskiej w Prusach – rzeźba kamienna*

⁴² *Ars sacra* 1993.

⁴³ *Kluczwajd* 2002.

⁴⁴ *Kluczwajd* 2005.

⁴⁵ Domasłowski, Jarzewicz 1998; Krantz-Domasłowska, Domasłowski 2001; Bazylika katedralna 2003; *Kluczwajd* 2009.

⁴⁶ *Dzieje i skarby* 2002; *Dzieje i skarby* 2005; *Dzieje i skarby* 2010.

⁴⁷ Oliński 2008.

⁴⁸ Sumowski 2012; Sumowski 2022.

⁴⁹ Myszka 2015.

⁵⁰ *Księga ławnicza Torunia 1456–1479*; *Księga ławnicza Torunia 1479–1501*; *Księga ławnicza Torunia 1502–1515*; *Księga kamlarii Torunia 1453–1495*; projekt badawczo-edytorski *Średniowieczne rachunki kościołów toruńskich* realizowany w ramach grantu NCN (nr 2016/23/B/HS3/00751).

⁵¹ Jakubek-Raczkowska 2007.

⁵² *Święci orędownicy* 2013.

⁵³ *Fundacje* 2010a; *Fundacje* 2010b.

⁵⁴ *Imagines* 2016.

⁵⁵ *Sapientia* 2019a; *Sapientia* 2019b.

⁵⁶ Raczkowski 2013, Raczkowski 2016.

⁵⁷ Jakubek-Raczkowska 2014.

⁵⁸ *Malowidła ścienne kamienic* 2017.

⁵⁹ Błażejewska 2013.

⁶⁰ Jurkowlaniec 2015.

⁶¹ *Dzieje sztuki Torunia* 2009.

⁶² *Stare i nowe* 2013; *Stare i nowe* 2018; *Stare i nowe* 2020; *Stare i nowe* 2021.

⁶³ *Dzieje i skarby* 2017; *Dzieje i skarby* 2023.

z lat 1380–1400 (2019–2022)⁶⁴ oraz *Inwentarz sztuki Torunia. Część I – Dziedzictwo sakralne, zespół staromiejski*. W ramach tego ostatniego powstały nowe opracowania z zakresu średniowiecznej sztuki Torunia⁶⁵. W ostatnich latach napisano także szereg prac dyplomowych, z których część realizowana była w ramach wspomnianego projektu⁶⁶ (niektóre wydano drukiem⁶⁷).

*

Elementem zarysowanej powyżej dynamiki rozwoju badań nad średniowieczną sztuką dawnego państwa zakonnego w Prusach są także prace dotyczące problemu niniejszej dysertacji – późnogotyckiej rzeźby drewnianej na historycznej ziemi chełmińskiej po 1466 roku. Zaprezentowane poniżej zestawienie będzie ogólnym przeglądem badań nad produkcją snycerską omawianego regionu; poruszane w dotychczasowej literaturze kwestie szczegółowe omawiane będą w dalszych częściach pracy.

1. Początki badań nad późnogotycką rzeźbą ziemi chełmińskiej

Początki badań nad rzeźbą drewnianą Torunia i ziemi chełmińskiej po 1466 r. sięgają połowy XIX wieku. Na gruncie urzędowego zainteresowania lokalnym dziedzictwem zrodziła się szeroko pojęta regionalistyka, nastawiona przede wszystkim na opracowywanie dzieł zabytków architektury w oparciu o pionierskie badania archiwalne⁶⁸. Te pierwsze prace miały jednak charakter wyłącznie historyczny i skupiały się na wybranych miastach⁶⁹, zabytki takie jak nastawy ołtarzowe lub rzeźby traktowane były jedynie jako elementy wyposażenia i dokumenty historyczne. Konserwatorów zaś – oprócz nielicznych zabytków rzeźby lub malarstwa poddawanych wówczas pracom restauratorskim – interesowała przede wszystkim architektura. Najważniejszymi problemami widocznymi w naukowym dyskursie tego czasu, było wprowadzenie do literatury kolejnych pojedynczych dzieł, sformułowanie ogólnych uwag

⁶⁴ W ramach projektu zorganizowano wystawę *Bilde von Prage. Czeska rzeźba kamienna stylu pięknego około 1400 w państwie krzyżackim w Prusach* – 17 X 2020–3 I 2021 (zob. **Bilde von Prage 2021**). Zwieńczony monografią wieloautorską **Rzeźba kamienna 2022**.

⁶⁵ **Pofranciszkański kościół 2023**; TKHS XI.

⁶⁶ M.in. **Sinoracka 2017**; **Sinoracka 2019**; **Piniecka 2021**; **Rydelska 2021**; **Guzowski 2022**; **Rydelska 2023**.

⁶⁷ **Sinoracka 2021**; **Rydelska 2022**; **Guzowski 2023**.

⁶⁸ M.in. **Prätorius 1832**; **Koerner 1879**; **APT, AMT II**, sygn. X 25.

⁶⁹ Np. Toruń, Nowe Miasto Lubawskie (**Semrau 1893**).

odnośnie ich stanu zachowania, a także pierwsze interpretacje poszczególnych zabytków – wstępne próby datowania, określenia stylu oraz łączenia zbliżonych do siebie dzieł w zespoły.

Jako pracę o pionierskim znaczeniu odnotować trzeba w tym kontekście inwentarz zabytków z obszaru Warmii autorstwa Ferdinanda von Quasta, pierwszego konserwatora prowincjonalnego Prus. Autor ten wprowadził do literatury jeden z najważniejszych obiektów toruńskiej produkcji późnogotyckiej – tzw. poliptyk fromborski. Chociaż w obręb badań nad wytwórczością Torunia i ziemi chełmińskiej zabytek ten został włączony znacznie później, Quast już w połowie XIX wieku dokonał jego wstępnego rozpoznania: odczytał widoczną wówczas na obiekcie datę (1504), dokonał także próby atrybucji – nietrafionej i później rzadko powtarzanej – łącząc fromborską nastawę z tryptykiem z Tenkit w oparciu o tę samą datę umieszczoną na obu dziełach⁷⁰.

Pierwszym opracowaniem regionalistycznym poruszającym problem rzeźby⁷¹ na gruncie Torunia jest praca Juliusa E. Wernickego – pochodzącego z Wrocławia nauczyciela, pracującego w toruńskim gimnazjum. W swoim pionierskim opracowaniu na temat toruńskich kościołów – niestety pozostającym w rękopisie – oprócz informacji o ówczesnym wyposażeniu świątyń zawarł on pierwsze opracowania z zakresu poszczególnych kaplic, ołtarzy i nastaw ołtarzowych, m.in. tryptyku św. Wolfganga z fary świętojańskiej⁷². Omawiane przez niego zabytki rozpatrywane były w kontekście historycznym jako elementy wyposażenia powiązane z dynamicznym funkcjonowaniem przestrzeni liturgicznej. Przywołując liczne wzmianki archiwalne odnotował także wezwania i fundacje niezachowanych już ołtarzy z fary staromiejskiej – wzmiankowany w 1505 roku ołtarz św. Michała Archanioła⁷³, a także ołtarze: Korony Cierniowej (wymieniony w kontekście legatu na jego rzecz w 1497 roku), św. Sebastiana i Fabiana, który miał zostać wykonany w 1480 roku, św. Reginy i Florentyny, ufundowany w 1520 roku⁷⁴; wymienił także ołtarz św. Anny z fary nowomiejskiej, ufundowany w 1512 roku⁷⁵. Praca Juliusa Wernickego nie doczekała się jednak rozgłosu wśród badaczy sztuki, a jego ustalenia – nigdy w tej formie nie opublikowane – pozostały na kolejne dziesiątki lat niemal zapomniane. Na gruncie fromborskim, do analogicznego typu prac należą

⁷⁰ Quast 1851, s. 33.

⁷¹ Starsze prace regionalistyczne, np. Carla G. Prätoria, skupiają się wyłącznie na historii konkretnych świątyń (Prätorius 1832).

⁷² APT, AMT II, sygn. X 25, s. 69–70.

⁷³ Tamże, s. 54.

⁷⁴ Tamże, s. 70–73.

⁷⁵ Tamże, s. 814.

opracowania autorstwa proboszcza parafii katedralnej – ks. Franza Dittricha, który wprowadził do literatury rzeźbę św. Antoniego z kaplicy szpitalnej⁷⁶.

Istotną rolę we wstępnym rozpoznaniu dziejów zabytków, ograniczoną jednak tylko do kilku rzeźb uznawanych za łaskami słynące lub pochodzących z niezachowanych świątyń, miały dwie publikacje ks. Jakuba Fankidejskiego z 1880 roku. W swoich pracach odnotował on m.in.: figurkę Madonny z Lubawy (zw. lipską)⁷⁷, rzeźbę Marii z Dzieciątkiem z Łąk Bratiańskich⁷⁸ i z kościoła dominikanów w Toruniu⁷⁹ oraz grupę Ogrójcową z Lubawy⁸⁰.

Innym dziełem o charakterze regionalistycznym była praca toruńskiego nauczyciela i historyka Arthura Semraua na temat Nowego Miasta Lubawskiego. Autor, opisując dzieje kościoła, wzmiankował po raz pierwszy grupę Ukrzyżowania z nowomiejskiej fary⁸¹.

Kolejnym punktem w rozwoju badań nad późnośredniowieczną rzeźbą ziemi chełmińskiej był inwentarz zabytków Prus Zachodnich sporządzony przez Johannes Heisego pod koniec XIX wieku w ramach serii *Die Bau- und Kunstdenkmäler*. W poszczególnych zeszytach autor skupiał się przede wszystkim na zabytkach architektury, nie licząc zaś większych, istotniejszych świątyń, wyposażenie kościołów traktował wybiórczo. Oprócz nieco skrupulatniej odnotowanych rzeźb z toruńskiej fary staromiejskiej⁸² ujął w inwentarzu zaledwie parę omawianych w niniejszej pracy zabytków. Są to: relief ze sceną *Złożenia do Grobu* z katedry w Chełmży⁸³, tryptyk z Czarnowa⁸⁴, grupa Ukrzyżowania i tryptyk⁸⁵ z Nowego Miasta Lubawskiego, rzeźby z Rożentala⁸⁶. Autor jako pierwszy zasugerował też południowoniemieckie pochodzenie twórców tryptyku św. Wolfganga⁸⁷. Trafne rozpoznanie pochodzenia stylu utrzymują za nim niemal wszyscy późniejsi badacze. Wzmianki te były jednak raczej zwięzłe, typowe dla inwentarzy, ograniczające się do rozpoznania ikonografii, ogólnego datowania i stanu zachowania zabytków. Rangi inwentarza Heisego nie sposób przecenić: to na nim opierały się w ewidencjonowaniu zabytków przedwojenne polskie służby

⁷⁶ Dittrich 1887, s. 89.

⁷⁷ Fankidejski 1880a, s. 20–28.

⁷⁸ Tamże, s. 32–33, 36, 40–42.

⁷⁹ Tamże, s. 30; Fankidejski 1880b, s. 28.

⁸⁰ Fankidejski 1880b, s. 127–128.

⁸¹ Semrau 1893, s. 55.

⁸² Tryptyk św. Wolfganga wraz z rzeźbami ze zwieńczenia, rzeźby św. Jana Ewangelisty i św. Jana Chrzciciela oraz Chrystusa Zmartwychwstałego (Heise 1889, s. 259, 261).

⁸³ Heise 1889, s. 155.

⁸⁴ Tamże, s. 120.

⁸⁵ Heise 1895, s. 687.

⁸⁶ Tamże, s. 697.

⁸⁷ Heise 1889, s. 259.

konserwatorskie⁸⁸, a do drugiej połowy XX wieku (do czasu publikacji kolejnych zeszytów Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce, którego *nota bene* Toruń jeszcze się nie doczekał) jego praca była jedynym tego typu opracowaniem dla ziemi chełmińskiej. W tym miejscu wspomnieć jeszcze wypada o wydany w ramach tej samej inicjatywy wydawnictwie, opracowanym dla prowincji Prusy Wschodnie przez Adolfa Boettichera. Badacz wprowadził do literatury obiekt, który włączony został do badań nad sztuką toruńską dopiero w drugiej połowie XX wieku – krucyfiks z łuku tęczowego katedry we Fromborku⁸⁹.

Wraz z pojawieniem się kolejnych prac historycznych oraz inwentarzy zabytków zaczęto wydawać także przewodniki turystyczne, w większości powtarzające za nimi ustalenia. Niektóre prace tego typu miały jednak charakter pionierski, ponieważ wprowadziły do literatury nieznane dotychczas zabytki. Takim przykładem może być opublikowany w 1903 roku przewodnik Reinharda Uebricka. Autor zawarł w nim pierwszą wzmiankę na temat reliefu *Ostatniej Modlitwy Marii* z toruńskiej fary staromiejskiej, określając go jako zabytek późnośredniowieczny⁹⁰.

Jedno z najważniejszych dzieł związanych z toruńskimi rzemieślnikami – wspomniany już poliptyk fromborski – został włączony do badań nad rzeźbą ziemi chełmińskiej schyłku średniowiecza, jeśli wierzyć Eugenowi Brachvoglowi, przez Conrada Steinbrechta w 1909 roku. Miał on w liście, skierowanym do proboszcza fromborskiej katedry, ks. Franza Dittricha zawrzeć informację, że malowane kwatery poliptyku znajdują bardzo bliskie odpowiedniki w Toruniu – bez podania dokładnych analogii⁹¹. Słuszne i pionierskie ustalenia badacza przez dłuższy czas pozostały jednak szerzej nieznane.

Odnotowania warte są dwa studia Bernharda Schmida – prowincjonalnego konserwatora zabytków, opracowane przy okazji prowadzonych pod jego nadzorem prac konserwatorskich. To właśnie Schmid wprowadził do literatury jedną z najważniejszych późnogotyckich rzeźb regionu – monumentalną figurę Boga Ojca, znalezioną w kościele w Nowej Wsi Królewskiej, którą dzięki badaniom historycznym trafnie powiązał z dawnym ołtarzem głównym w chełmżyńskiej katedrze. Podkreślić należy, że badacz ten jako pierwszy, bazując na obserwacji stylu, bez wykształconych jeszcze narzędzi historii sztuki⁹², stwierdził słusznie bliskość rzeźby z Nowej Wsi Królewskiej, poliptyku fromborskiego oraz tryptyku

⁸⁸ Zimna-Kawecka 2021, s. 204.

⁸⁹ Boetticher 1894, s. 99.

⁹⁰ Uebrick 1903, s. 71.

⁹¹ Brachvogel 1930, s. 77.

⁹² Rewolucyjna praca Heinricha Wölfflina opublikowana została wszak w 1915 roku (Wölfflin 1915).

św. Wolfganga (któremu poświęcił odrębne opracowanie⁹³), zakreślając krąg warsztatowy, który na stałe wszedł do późniejszych badań. Nie uznał ich jednak jeszcze za dzieła toruńskie. Schmid znacząco rozwinął sugestię Heisego o południowoniemieckim pochodzeniu twórców aktywnych w Prusach⁹⁴, uznając je za dzieła norymberskie⁹⁵ lub bawarskie – rzeźbę wywiódł z kręgu mistrza figur z Blütenburga, malarstwo zaś – Ruelanda Frueaufa z Salzburga⁹⁶.

Istotną rangę, jednak ograniczoną wyłącznie do Torunia, miała opublikowana w 1916 roku praca toruńskiego pastora Reinholda Heuera – stanowiąca pierwsze monograficzne ujęcie sztuki miasta do końca średniowiecza. Odnotować trzeba, że autor w przypadku rzeźby schyłku średniowiecza ograniczył się niemal wyłącznie do zabytków z kościoła świętojańskiego. Wprowadził do literatury kilka późnogotyckich dzieł, pominiętych wcześniej przez Heisego⁹⁷. W swojej pracy zawarł też obszerniejsze uwagi na temat stylu, atrybucji, datowania, wymiarów oraz techniki i technologii wykonania poszczególnych obiektów⁹⁸. Jako pierwszy zasugerował wykonanie kilku rzeźb w warsztatach czynnych w Toruniu – figury Anioła oraz św. diakona, Chrystusa Zmartwychwstałego, św. Jana Chrzciciela oraz św. Jana Ewangelisty. Trzy ostatnie połączył w jeden, jego zdaniem spójny stylistycznie zespół rzeźbiarski, wykazujący wpływy Mistrza figur z Blütenburga⁹⁹. Rozwijając tezy Schmida, tryptyk św. Wolfganga uznał za import, a do kręgów malarskich inspiracji dla przedstawień na skrzydłach dodał Bernharda Strigela z Memmingen. Podobnie za dzieło importowane uznał relief Zaśnięcia NMP, który miał dotrzeć do Torunia z Frankonii. W krąg swoich rozważań niesłusznie włączył barokową rzeźbę św. Anny Samotrzec z ołtarza św. Anny, którą błędnie uznał za gotycką¹⁰⁰.

Ważnym i pionierskim dokonaniem badaczy tego czasu było zwrócenie uwagi na wzmianki źródłowe świadczące o aktywności w Toruniu malarzy i rzeźbiarzy, odnotowane nieco na marginesie prac wspomnianego już Heuera¹⁰¹ oraz w komunikacie Arthura Semraua¹⁰² – toruńskiego nauczyciela i historyka. Ich ustalenia bez większej aktualizacji powtarzane są do dzisiaj.

⁹³ Schmid 1912, s. 18–20.

⁹⁴ Tamże.

⁹⁵ Schmid 1910, s. 14.

⁹⁶ Schmid 1912, s. 18–20.

⁹⁷ Rzeźbę Anioła, Chrystusa Ubiczowanego, krucyfiks (dawny tęczowy z kościoła dominikanów) (Heuer 1916, s. 65–69, 78).

⁹⁸ Heuer 1916, s. 65–72, 78, 107, 109.

⁹⁹ Tamże, s. 66–67, 78.

¹⁰⁰ Tamże, s. 70–73.

¹⁰¹ Tamże, s. 77, 89, przypis 87; Heuer 1917, s. 10, 14, 80–83.

¹⁰² Semrau 1916.

2. Postęp badań w latach międzywojennych

Rozwój historii sztuki jako dyscypliny, stopniowe wykształcanie się metodyki analizy zabytków¹⁰³, pojawianie się kolejnych opracowań historyczno-artystycznych innych regionów oraz wzrost zainteresowania tematem sztuki średniowiecznej sprawiły, że oprócz publikacji o charakterze regionalistycznym i tych, związanych z działalnością służb konserwatorskich zaczęły pojawiać się monografie i syntezy, pisane przez historyków sztuki. Ponadto, odzyskanie przez Polskę niepodległości i przyłączenie regionu do ziem II Rzeczypospolitej stało się czynnikiem, wprowadzającym Toruń i ziemię chełmińską w orbitę badań polskich. Obok obecnych już we wcześniejszym okresie zadań, takich jak wprowadzanie do literatury kolejnych dzieł i ich wstępne rozpoznanie (datowanie, ikonografia, stan zachowania), pogłębianie wcześniejszych, nielicznych – chociaż często trafnych uwag na temat stylu i jego pochodzenia – zaczęto włączać je do szerszych naukowych monografii i syntez, śmielej zestawiając w zespoły warsztatowe.

Pierwszą grupą publikacji z tego czasu są opracowania topograficzne, wprowadzające do literatury pojedyncze nowe obiekty. Wspomnieć należy przede wszystkim o inwentarzu zabytków Georga Dehia z 1926 roku, obejmującym tereny określone (mimo zaistniałych zmian geopolitycznych) jako „Niemcy północno-wschodnie”¹⁰⁴, w którym odnotowano po raz pierwszy kilka ważnych obiektów – rzeźbę Marii Wniebowziętej i relief *Złożenia do Grobu* z chełmżyńskiej katedry¹⁰⁵ oraz grupę Ogrójcową z Nowego Miasta Lubawskiego¹⁰⁶. Wzmianki te opatrzone były próbą datowania zabytków i ewentualnie krótkim komentarzem na temat ich jakości artystycznej.

Ważną pracą był także schematyzm diecezji chełmińskiej z 1928 roku, spisany z inicjatywy ówczesnego biskupa chełmińskiego, Stanisława Okoniewskiego. Po raz pierwszy wzmiankowano w nim rzeźbę św. Anny Samotrzcę z Nowego Miasta Lubawskiego¹⁰⁷, figury z Grzywny – w tym niezachowaną św. Jana Ewangelisty¹⁰⁸, oraz Madonnę z Dzieciątkiem z Linowa¹⁰⁹. Rozpoznanie obiektów ograniczało się do przybliżonego datowania.

¹⁰³ Wölfflin 1915.

¹⁰⁴ Dehio 1926 jest znacznie rozbudowaną wersją Dehio 1906, w której autor odnotował zaledwie parę, znanych już zabytków rzeźby. W 1940 r. wznowiony w tym samym brzmieniu (Dehio 1940).

¹⁰⁵ Dehio 1926, s. 249.

¹⁰⁶ Tamże, s. 339.

¹⁰⁷ Diecezja chełmińska 1928, s. 498.

¹⁰⁸ Tamże, s. 170.

¹⁰⁹ Tamże, s. 534.

Wciąż niemal niezidentyfikowane pozostawały zabytki rozproszone w świątyniach mniejszych miast i wsi. Pewną zmianę przyniósł *Słownik geograficzny Państwa Polskiego i ziem historycznie z Polską związanych*. W kolejnych zeszytach odnotowano wiele dotąd nieznanych dzieł. Autorzy wprowadzili do literatury rzeźbę św. Barbary z Barbarki¹¹⁰, grupę Ukrzyżowania oraz rzeźbę Madonny z Dzieciątkiem (obecnie zaginioną) z fary w Brodnicy¹¹¹, figury świętych niewiast oraz apostoła z Byszwału¹¹², rzeźbę św. dominikanina z Gostkowa¹¹³ oraz figurę Madonny z Gronowa¹¹⁴. Wydawanie kolejnych zeszytów przerwała niemiecka agresja na Polskę w 1939 roku.

W latach 20. XX wieku Nikodem Pajzderski – konserwator zabytków na teren Wielkopolski oraz Pomorza – podnosił konieczność przeprowadzenia nowych badań inwentaryzacyjnych na podlegających sobie obszarach. Inwentarze niemieckie zasadnie uznał za niewystarczające – Johannes Heise pomijał wiele mniejszych miejscowości, wyposażenie świątyń traktował bardzo wybiórczo, zabytki związane z polską historią regionu celowo pomijał¹¹⁵. Prace ewidencyjne Nikodema Pajzderskiego oraz Jana Lankau pozwoliły na opublikowanie w 1924 roku pierwszej polskiej pracy poświęconej sztuce i historii Torunia¹¹⁶, która miała jednak charakter popularnonaukowy. Badacze dokonali tu pierwszej, całkowicie zresztą chybionej próby warsztatowego usystematyzowania zachowanych w Toruniu późnogotyckich rzeźb, kreując pierwszy jak dotąd, działający w Toruniu warsztat – „anonimowego snycerza z roku 1497”¹¹⁷. Ich propozycja nie doczekała się żadnego odzewu w późniejszych opracowaniach.

Wśród prac tego czasu na szczególną uwagę zasługuje monograficzny artykuł historyka, ks. Eugena Brachvogla z 1930 roku, poświęcony przekształceniom fromborskiej katedry pod koniec średniowiecza. Badacz przywołał w nim treść znalezionej przez siebie późnośredniowiecznego źródła, mówiącego o płatnościach dla malarza z Torunia – wykonawcy głównej nastawy ołtarzowej dla fromborskiej katedry. Jako pierwszy potwierdził dzięki temu wykonanie w Toruniu konkretnego zabytku późnogotyckiej rzeźby. Jego zdaniem toruński twórca miał zatrudniać wędrownych rzeźbiarzy lub uczniów z kręgu Wita Stwosza¹¹⁸. Swoje

¹¹⁰ SGPP 4, szp. 543.

¹¹¹ SGPP 7, szp. 777.

¹¹² SGPP 8, szp. 883.

¹¹³ SGPP 13, szp. 1566.

¹¹⁴ SGPP 14, szp. 1647.

¹¹⁵ Zimna-Kawecka 2021, s. 204.

¹¹⁶ Tamże, s. 212.

¹¹⁷ Lankau, Pajzderski 1924, s. 59–62, 67.

¹¹⁸ Brachvogel 1930, s. 77.

ustalenia rozwinął w pierwszym, monograficznym studium fromborskiego retabulum¹¹⁹. To rewolucyjne dla badań nad późnym gotykiem w Prusach odkrycie archiwalne pozwoliło na pojawienie się nowych toruńskich atrybucji.

Lata 30. XX wieku przyniosły liczne syntezy i opracowania przekrojowe, dotyczące średniowiecznej sztuki terenów dawnego państwa zakonnego w Prusach – zarówno badaczy niemieckich, jak i polskich. Dzieła fromborskie odnotowane zostały w pracach Antona Ulbricha: *Geschichte der Bildhauerkunst in Ostpreußen* oraz *Kunstgeschichte Ostpreußens von der Ordenszeit bis zur Gegenwart*, które nie wniosły jednak zbyt wiele nowych ustaleń. Badacz dokonał nowych prób datowania zabytków oraz ich proveniencji stylistycznej – krucyfiks określił jako prawdopodobny import¹²⁰, polityk zaś jako dzieło kolońsko-reńskie lub dolnorenckie¹²¹. Jego ustalenia – w przypadku krucyfiksu zasadne, w przypadku zaś retabulum chybione – nie doczekały się oddźwięku w dalszych badaniach.

Niewiele do rozwoju badań nad omawianym zjawiskiem wniosła pierwsza – i bodaj jedyna – polska synteza sztuki Pomorza napisana przez ks. Bolesława Makowskiego. Badacz próbował przedstawić nowe spojrzenie na pochodzenie stylu kilku zabytków z regionu. Tryptyk św. Wolfganga, mało przekonująco, wiązał z rzeźbą Małopolski¹²², zaś grupę Ogrójcową z Lubawy z dziełami Wita Stwosza¹²³. Jego ustalenia nie były rozwijane w dalszych pracach. Topograficzny katalog innego polskiego badacza, ks. Mariana Rogozińskiego, poświęcony zabytkom polskiego snycerstwa gotyckiego uznać trzeba za pracę nic nie wnoszącą do tematu. Publikacja zawiera wiele rażących błędów i braków¹²⁴.

Najważniejszym międzywojennym impulsem dla rozwoju badań nad sztuką Torunia była siedemsetna rocznica lokacji miasta obchodzona w 1933 roku. Z tej okazji powstał szereg ważnych polskich publikacji. Wspomnieć należy o historycznym opracowaniu Stanisława Herbsta – *Toruńskie cechy rzemieślnicze. Zarys przeszłości*, który zebrał i rozwinął

¹¹⁹ Brachvogel 1936.

¹²⁰ Ulbrich 1926–1929, s. 14.

¹²¹ Tamże, s. 10.

¹²² Makowski 1932, s. 52.

¹²³ Tamże, s. 19. Szukanie analogii wśród dzieł małopolskich i związanych z aktywnością Stwosza wydaje się pewną cechą niektórych polskich badaczy tego czasu – np. Husarskiego, który w 1924 r. wprowadził do literatury relief z Brześcia Kujawskiego (Husarski 1924, s. 43).

¹²⁴ Relief Zaśnięcia NMP z toruńskiej fary staromiejskiej miał znajdować się „w kaplicy św. Barbary” – a znajduje się przy filarze, i miał zostać wykonany w 1564 roku; tryptyk św. Wolfganga datował ogólnie na XV w., a rzeźbę św. Jana Ewangelisty na koniec XV w., nie uwzględniając dokładnej daty 1497, wyrytej na postumencie, a znanej już od Heisego (Rogoziński 1937, s. 33–34), retabulum z Fromborka określił zaś tryptykiem (Rogoziński 1937, s. 10).

dotychczasowe ustalenia na temat aktywnych w Toruniu malarzy i rzeźbiarzy¹²⁵, oraz o pracy Gwidona Chmarzyńskiego, *Toruń dawny i dzisiejszy* zawierającej bogato ilustrowane zestawienie krótkich haseł głównie na temat gotyckich zabytków miasta¹²⁶. Nade wszystko jednak, rocznicę tę postanowiono wykorzystać do opracowania pierwszej polskiej monografii dziejów miasta, w tym – do przedstawienia polskiego punktu widzenia na jego historię i zabytki¹²⁷. Tak też się stało. W 1933 roku wydano *Dzieje Torunia*¹²⁸, w których znalazł się obszerny rozdział Gwidona Chmarzyńskiego *Sztuka w Toruniu – zarys dziejów*¹²⁹. Praca ta była pierwszą syntezą dziejów sztuki w Toruniu od początków funkcjonowania miasta aż po pierwsze dekady XX wieku. Nie ulega wątpliwości, że najbardziej interesował autora okres średniowiecza – z 76 stron opracowania aż 50 traktuje o zabytkach gotyckich. Na niemal osiemdziesiąt kolejnych lat praca Chmarzyńskiego pozostała jedyną syntezą dziejów sztuki Torunia – nowsza próba ukazała się dopiero w 2009 roku¹³⁰. Doniosłą i niepodważalną rangę dla badań na dziedzictwie regionu podkreśla fakt, że w 2014 roku praca ta doczekała się ponownego wydania, opatrzonego obszernymi wstępami zarysowującymi biografię autora i znaczenie jego dzieła¹³¹.

Chmarzyński jako pierwszy zgromadził wokół tryptyku św. Wolfganga grupę obiektów o zbliżonych cechach stylistycznych, które powstać miały w jednym warsztacie aktywnym między 1497 a 1508 rokiem, inspirowanym wpływami środkowobawarskimi¹³². Parę lat później w swojej syntezie dziejów sztuki na Pomorzu odniósł się ponownie także do Torunia i ziemi chełmińskiej, co znamienne – plastyce schyłku średniowiecza poświęcając zaledwie pół szpalty, czyli wielokrotnie mniej, niż rzeźbie do połowy XV stulecia¹³³. Pomimo szczupłości wywodu, jako pierwszy potraktował Toruń jako prężny ośrodek wytwórczości snycerskiej, próbując przedstawić nawet geograficzny zasięg jego wpływów, obejmujących niemal całą ziemię chełmińską od zachodu, ziemię dobrzyńską i pewną część Kujaw¹³⁴.

¹²⁵ **Herbst 1933**, s. 190.

¹²⁶ **Chmarzyński 1933**.

¹²⁷ **Zimna-Kawecka 2021**, s. 204–205.

¹²⁸ **Dzieje Torunia 1933**.

¹²⁹ Rozdział ten wydano rok później jako nadbitkę **Chmarzyński 1934**.

¹³⁰ **Dzieje sztuki Torunia 2009**.

¹³¹ **Chmarzyński 1934 [2014]**.

¹³² **Chmarzyński 1934**, s. 39.

¹³³ **Chmarzyński 1936–1939**, szp. 376.

¹³⁴ **Tamże**, szp. 369–370 – schemat graficzny przedstawiać miał sytuację w XIV i XV w., jednak dalej badacz zaznacza, że „geograficzny schemat rozmieszczenia warsztatów zostaje na ogół ten sam co poprzednio” (**Tamże**, szp. 376).

Bardzo istotnym dla polskich badań nad sztuką średniowieczną była zorganizowana w Warszawie w 1935 r. wystawa polskiej sztuki gotyckiej, która dała możliwość zestawienia obok siebie wielu wcześniej nieznanymi oraz dopiero co odkrytych zabytków. Autor jej koncepcji i katalogu, Michał Walicki, uwzględnił jedenaście późnogotyckich zabytków pochodzących z Torunia i okolic¹³⁵, poszerzając nieco zakresłone wcześniej *oeuvre* i wprowadzając do literatury nowe obiekty¹³⁶.

3. Pierwsze powojenne badania nad rzeźbą późnogotycką regionu

Rozwój badań przerwała niemiecka agresja na Polskę we wrześniu 1939 roku. Po zakończeniu działań wojennych jeszcze przez wiele lat dalszy postęp wiedzy nie był możliwy. Wpłynęły na to między innymi: wyniszczenie kraju, konstytuowanie się nowej socjalistycznej władzy, zmiany granic, migracje i deportacje ludności. Prace z zakresu historii sztuki były utrudnione przez niewątpliwie liczne przemieszczenia obiektów, a przede wszystkim wielkie straty, wynikłe z niemieckich i radzieckich grabieży oraz zniszczeń wojennych.

Okrzepnięcie nowych struktur państwowych, a co za tym idzie i akademickich, umożliwiło powrót do sukcesywnych badań dopiero w latach 50. XX wieku. To w tym czasie Dariusz Kaczmarzyk z ramienia ministerstwa opublikował wykaz strat wojennych z zakresu rzeźby, próbując porządkować wiedzę na temat zabytków zagrabionych i zniszczonych¹³⁷. Do najważniejszych problemów badawczych tego czasu należą wątki styloznawcze – próby przypisywania obiektów do poszczególnych warsztatów.

Niewątpliwie największe znaczenie dla pierwszych powojennych badań miało środowisko uniwersyteckie w Poznaniu z osobą Gwidona Chmarzyńskiego na czele. To pod jego redakcją stworzono pierwszą powojenną syntezę dziejów polskiej sztuki średniowiecznej¹³⁸. W związku z jego działalnością dydaktyczną powstał szereg ważnych prac magisterskich. Już w 1952 roku napisana została praca Adelajdy Klawitter poświęcona

¹³⁵ Jako dzieła o nieznanym warsztacie wymienił rzeźbę Anioła ze sceny Zwiastowania (**Walicki 1935a**, nr kat. 82, s. 29).

¹³⁶ Figurę króla z kościoła świętojakubskiego i grupa *Pietas Domini* ze Świerczynek (**Tamże**, nr kat. 85, s. 29; nr kat. 100, s. 32).

¹³⁷ **Kaczmarzyk 1958**.

¹³⁸ **Sztuka polska 1953**. Szczęsny Dettloff był zaś współautorem rozdziału o późnogotyckiej rzeźbie w tomie o sztuce nowożytnej (**Dettloff, Dobrowolski 1952**).

tryptykowi św. Wolfganga¹³⁹, zawierająca dokładny opis stanu zachowania tryptyku oraz prac konserwatorskich, którym został poddany po wojnie¹⁴⁰. Autorka wprowadziła do literatury nowy obiekt – rzeźbę apostoła z Nowej Wsi Królewskiej¹⁴¹. Dokonała też próby nowego uporządkowania twórczości toruńskich warsztatów¹⁴². Jej praca nie została opublikowana, stąd wiele jej cennych obserwacji nie doczekało się dalszego rozwinięcia.

Niewątpliwie najważniejszą pracą magisterską powstałą pod kierunkiem Chmarzyńskiego była ta autorstwa Alicji Karłowskiej, obroniona w 1956 roku, poświęcona fromborskiemu poliptykowi i plastyce toruńskiej XV/XVI wieku¹⁴³, na podstawie której w 1959 roku opublikowała ona osobny artykuł¹⁴⁴. Opracowanie to stało się pierwszym poważnym przyczynkiem do badań nad rzeźbą i malarstwem Torunia kresu średniowiecza. Autorka, wyszczególniając wspólne cechy charakterystyczne, połączyła w *oeuvre* jednego, toruńskiego warsztatu poliptyk fromborski, tryptyk św. Wolfganga, rzeźby św. Jana Chrzciciela i Chrystusa Zmartwychwstałego z fary staromiejskiej¹⁴⁵ a także – po raz pierwszy w tym kontekście – relief ze sceną *Pokłonu Trzech Króli* z Brześcia Kujawskiego¹⁴⁶.

Pod opieką Gwidona Chmarzyńskiego jeszcze w latach 60. XX wieku powstał szereg dalszych prac magisterskich, które z uwagi na późniejsze przemieszczenia i przekształcenia zabytków mają dziś walor archiwalny. Trzy najważniejsze z nich zostały obronione w 1966 roku. Praca Wojciecha Popka poświęcona późnogotyckim rzeźbom z toruńskiej fary staromiejskiej zawiera bardzo cenny i obszerny materiał ilustracyjny¹⁴⁷. Autor skupił się na zebraniu wiadomości historycznych o poszczególnych dziełach z wykorzystaniem edytowanych źródeł¹⁴⁸ – m.in. jako pierwszy zasugerował pochodzenie rzeźby Chrystusa Ubiczowanego z niezachowanego ołtarza Korony Cierniowej¹⁴⁹. Rozwijał także wątki stylistyczne. Podejmując próbę porządkowania dzieł w warsztaty i poszczególnych

¹³⁹ Klawitter 1952.

¹⁴⁰ Tamże, s. 16–17.

¹⁴¹ Tamże, s. 36.

¹⁴² Klawitter 1952, s. 36.

¹⁴³ Karłowska 1956.

¹⁴⁴ Karłowska 1959.

¹⁴⁵ Tamże, s. 130–133. Badaczka podeszła z dystansem do połączenia z omawianym warsztatem poddominikańskiej rzeźby Madonny z Dzieciątkiem, z uwagi na przykrycie jej metalowymi aplikacjami, rzeźbę Boga Ojca z Chełmży uznała zaś za niezachowaną.

¹⁴⁶ Karłowska 1959, s. 134–135.

¹⁴⁷ Nieznane fotografie rzeźb m.in. z Nowej Wsi Królewskiej i Barbarki.

¹⁴⁸ Jednak nie bez błędów – wskazał np. na pochodzące jakoby z wizytacji bp. Olszowskiego przeprowadzonej przez kanonika Strzesza wzmianki o rzeźbach św. Janów oraz Chrystusa Zmartwychwstałego, które zdaniem wizytatora pochodzić miały z dawnego retabulum ołtarza głównego (Popek 1966, s. 8). W protokole wizytacyjnym nie ma jednak takiego stwierdzenia.

¹⁴⁹ Popek 1966, nr kat. 4, s. 36.

mistrzów¹⁵⁰. To w jego pracy pojawiło się po raz pierwszy określenie toruńskiego warsztatu jako „warsztatu św. Wolfganga”¹⁵¹. Praca ta nie została jednak nigdy opublikowana, stąd nie doczekała się szerszego odbioru. Z kolei Katarzyna Lejman swoją pracę magisterską poświęciła pierwszemu monograficznemu opracowaniu grupy Ukrzyżowania z chełmińskiej katedry¹⁵². Oprócz dziejów zabytków i wątków związanych z pracami konserwatorskimi poruszyła także kwestie styloznawcze, uznając rzeźby za wywodzące się z kręgu oddziaływania twórczości Wita Stwosza i rzeźby spiskiej¹⁵³. Ostatnią pracę magisterską napisaną w tym czasie w Poznaniu jest ta autorstwa Katarzyny Zalskiej poświęcona monograficznie rzeźbie Boga Ojca ze Świerczynek – jej dziejom i stylowi¹⁵⁴.

4. Inwentaryzacja zabytków z lat 50.–70. XX wieku

Konieczność przeprowadzenia inwentaryzacji zabytków podnoszona była już w latach 20. XX wieku¹⁵⁵. Jednak działania polskich przedwojennych służb konserwatorskich nie były wystarczające, a ostatecznie przerwał je wybuch drugiej wojny światowej¹⁵⁶. Istotne znaczenie dla rozwoju dalszych badań miały inwentaryzacje prowadzone na terenie historycznej ziemi chełmińskiej od lat 50. XX wieku. Efektem ich było opracowanie kart ewidencyjnych zabytków ruchomych – często, szczególnie w przypadku zabytków z wiejskich kościołów parafialnych, pierwszego naukowego opracowania obiektów oraz publikacja kolejnych zeszytów Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce¹⁵⁷. Wskutek tych działań wprowadzono do naukowego obiegu i wstępnie rozpoznano: krucyfiks z kruchty brodnickiej fary¹⁵⁸, figury z Chełmna¹⁵⁹, Czarz¹⁶⁰, Dźwierzna¹⁶¹, Gorczenicy¹⁶², Kijewa Królewskiego¹⁶³, Kurkocina¹⁶⁴, Lidzbarka Welskiego¹⁶⁵,

¹⁵⁰ Popek 1966, s. 28.

¹⁵¹ Tamże, s. 24.

¹⁵² Lejman 1966a. Na podstawie tej pracy został opracowany krótki artykuł (Lejman 1966b).

¹⁵³ Lejman 1966a.

¹⁵⁴ Zalska 1966a. Na podstawie tej pracy został opracowany krótki artykuł (Zalska 1966b).

¹⁵⁵ Zimna-Kawecka 2021, s. 206.

¹⁵⁶ Tamże, s. 218–219.

¹⁵⁷ Część z nich nie została opublikowana – powiaty działdowski i nowomiejski.

¹⁵⁸ KZSP 11/2, s. 12.

¹⁵⁹ Rejmanowski, Jaskulska 1967 (Chełmno – Krzyż).

¹⁶⁰ KZSP 11/4, s. XV, 91.

¹⁶¹ Rymaszewski, Wąsowicz (Dźwierzno – św. Anna); Rymaszewski, Wąsowicz (Dźwierzno – Madonna); KZSP 11/16, s. 30.

¹⁶² KZSP 11/2, s. 29.

¹⁶³ Rejmanowski, Jaskulska 1967 (Kijewo – Krzyż); Rejmanowski, Jaskulska 1967 (Kijewo – Grupa).

¹⁶⁴ Chrzanowski 1965 (Kurkocin – św. Zakonnik); Kornecki 1966 (Kurkocin – Grupa); Chrzanowski 1965 (Kurkocin – Zmartwychwstały).

¹⁶⁵ KZSP Działdowo 1954, s. 11.

Linowa¹⁶⁶, Lubawy¹⁶⁷, Łobdowa¹⁶⁸, Nieżywiecia¹⁶⁹, Nowogrodu¹⁷⁰, Okonina¹⁷¹, Orzechowa¹⁷², Papowa Biskupiego¹⁷³, Papowa Toruńskiego¹⁷⁴, Pluskowców¹⁷⁵, Radoszek¹⁷⁶, Radzyna Chełmińskiego¹⁷⁷, Rywałdu¹⁷⁸, Skarlina¹⁷⁹, Świerczynek¹⁸⁰, Wąbrzeźna¹⁸¹, Wielkich Radowisk¹⁸² i Zwiniarza¹⁸³. Dopiero dzięki badaniom terenowym i w miarę pełnej inwentaryzacji możliwe było opracowanie bardziej miarodajnych opracowań nieograniczających się, jak to miało miejsce dotychczas, niemal wyłącznie do Torunia.

5. Rocznica kopernikańska 1973 roku

O ile omówione dotąd studia nad rzeźbą Torunia i ziemi chełmińskiej wychodziły głównie spod pióra poznańskich magistrantów Gwidona Chmarzyńskiego, wyraźną zmianę i wzrost zainteresowania ze strony toruńskich badaczy przyniósł koniec lat 60. XX wieku i zbliżająca się rocznica pięćsetlecia urodzin Mikołaja Kopernika. Podjęto wówczas cały szereg ważnych z punktu widzenia wiedzy o sztuce Torunia inicjatyw (takich jak remonty kamienic Starego i Nowego Miasta, za którymi poszły odkrycia malowideł ściennych) i dostrzeżono dziedzictwo późnogotyckie jako świadectwo czasów życia Kopernika, co poskutkowało na przykład przearanżowaniem kaplicy kopernikańskiej w kościele świętojańskim¹⁸⁴. Okres ten przyniósł

¹⁶⁶ KZSP 11/7, s. XVI, 38.

¹⁶⁷ KZSP NML 1954, s. 31.

¹⁶⁸ Chrzanowski 1965 (Łobdowo – Krzyż 2); Chrzanowski 1965 (Łobdowo – Krzyż 1).

¹⁶⁹ KZSP 11/2, s. IX, 45.

¹⁷⁰ Nawrocki 1965 (Nowogród – św. Wawrzyniec); Nawrocki 1965 (Nowogród – św. Mikołaj).

¹⁷¹ Domagała 1964 (Okonin – baldachim).

¹⁷² Kornecki 1966 (Orzechowo – Madonna); Kornecki 1966 (Orzechowo – św. Maria).

¹⁷³ Rejmanowski (Papowo B. – Madonna); Rejmanowski (Papowo B. – św. Katarzyna); Rejmanowski (Papowo B. – krzyż).

¹⁷⁴ KZSP 11/16, s. 56.

¹⁷⁵ Nawrocki 1963 (Pluskowęsy – św. Piotr).

¹⁷⁶ KZSP 11/2, s. 52.

¹⁷⁷ KZSP 11/19, s. VII, s. 26.

¹⁷⁸ Chrzanowski 1966 (Rywałd – Chrystus); Kornecki 1966 (Rywałd – Diakon); Kornecki 1966 (Rywałd – Madonna).

¹⁷⁹ KZSP NML 1954, s. 69–70.

¹⁸⁰ Rymaszewski (Świerczynki – Madonna).

¹⁸¹ Chrzanowski 1966 (Wąbrzeźno – Madonna).

¹⁸² Kornecki 1966 (W. Radowiska – Madonna); Kornecki 1965 (W. Radowiska – Krzyż).

¹⁸³ KZSP NML 1954, s. 76.

¹⁸⁴ Na temat przygotowań do obchodów związanych z toruńskimi zabytkami: Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2021; Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023a, s.15–18; Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023b.

również zainteresowanie historyków oraz historyków sztuki postaciami biskupów fundatorów – Lucasem Watzenrode¹⁸⁵ oraz Nicolausem Crapitzem¹⁸⁶.

Niewątpliwie najważniejszą postacią w toruńskiej historii sztuki tego czasu była Janina Kruszelnicka – pracownica Muzeum Okręgowego w Toruniu. Już pierwszy artykuł naukowy opublikowany przez tę badaczkę w 1967 roku znacząco rozwinął poruszane niespełna dekadę wcześniej przez Karłowską zagadnienia¹⁸⁷. Punktem wyjścia autorki były dwie rzeźby św. Barbary z podtoruńskiej Barbarki – w tym wówczas niedawno odnaleziona, potłuczona rzeźba kamienna stylu pięknego. Mimo wąskiego zakresu, opracowanie to przyniosło nowe spojrzenie na miejską wytwórczość końca średniowiecza. Badaczka po raz pierwszy ukuła wiele powtarzanych do dzisiaj pojęć i twierdzeń. To ona wprowadziła do literatury pojęcie „warsztatu św. Wolfganga”¹⁸⁸ podkreślając jego umowność mając na myśli raczej pewne środowisko, nie zaś konkretną pracownię¹⁸⁹ i określiła jego *oeuvre*. Opierając się na nieco wcześniejszych ustaleniach Zalskiej¹⁹⁰, wyszczególnia również inny warsztat, działający od drugiej dekady XVI stulecia, który miał ogniskować się wokół – najpewniej gdańskiego – „Mistrza Krucyfiksu Franciszkańskiego”¹⁹¹. Okolicznością sprzyjającą pogłębieniu badań i atrybucji było dla niej przygotowanie – we współpracy z konserwatorem zabytków, późniejszym profesorem Józefem Flikiem – pierwszego i jak dotąd jedyne katalog zbiorów średniowiecznych Muzeum Okręgowego w Toruniu. Przy tej okazji w krąg oddziaływania warsztatu św. Wolfganga włączyła dodatkowo rzeźbę św. niewiasty z Włók¹⁹², figurę św. Anny Samotrzcę¹⁹³, rzeźbę króla z nowomiejskiej fary uznała zaś za dzieło toruńskie¹⁹⁴. Bardzo wartościową i pionierską częścią haseł są uwagi Flika – pierwsze obszerniejsze opracowania na temat stanu zachowania, użytych materiałów, technik oraz technologii oparte na wynikach badań laboratoryjnych.

Z punktu widzenia badań nad spuścizną regionu, najistotniejszym elementem obchodów kopernikańskiej rocznicy była zorganizowana w 1973 r. w Muzeum Okręgowym w Toruniu wystawa *Kultura artystyczna ziemi chełmińskiej w czasach Kopernika*, na której zasadniczym,

¹⁸⁵ Wróblewska 1972a; Górski 1973.

¹⁸⁶ Chrzanowski, Kornecki 1972.

¹⁸⁷ Należy nadmienić, że artykuł został wydany ponownie w 2005 r. w opracowaniu na temat Barbarki (Kruszelnicka 1967 [2005]).

¹⁸⁸ Chociaż pierwszy użył go Popek, wyniki jego badań nie zostały opublikowane (Popek 1966, s. 24).

¹⁸⁹ Kruszelnicka 1967, s. 145.

¹⁹⁰ Zalska 1966a oraz Zalska 1966b.

¹⁹¹ Kruszelnicka 1967, s. 136–137.

¹⁹² Flik, Kruszelnicka 1968, nr kat. 15, s. 48–49.

¹⁹³ Tamże, nr kat. 16, s. 49–50.

¹⁹⁴ Tamże, nr kat. 12, s. 44–45.

choć nie jedynym elementem składowym, była właśnie rzeźba. Przygotowania do wystawy rozpoczęto już w 1969 roku¹⁹⁵. Część z nich odnotowana została wówczas po raz pierwszy. Były to rzeźby z Boluminka¹⁹⁶, Dźwierzna¹⁹⁷, Ostrowitego¹⁹⁸ i Skarlina¹⁹⁹. Dzięki przeprowadzonym przed wystawą pracom konserwatorskim i badaniom technologicznym nadzorowanym przez Józefa Flika, po raz pierwszy na tak dużą skalę udało się przeanalizować stan zachowania, technikę i technologię wykonania poszczególnych dzieł²⁰⁰.

W czerwcu 1969 oraz marcu 1970 roku, prawdopodobnie na marginesie przygotowań do wystawy, Kruszelnicka wygłosiła referaty poświęcone grupie sześciu rzeźb w typie *Regina Coeli* z terenów ziemi chełmińskiej²⁰¹. Jako pierwsza oszacowała wówczas zasób późnogotyckich rzeźb w regionie na ok. siedemdziesiąt sztuk²⁰². Włączyła do rozważań nad regionalną rzeźbą figury ze Świerczynek oraz Wągrowca i zaproponowała rozbudowane teorie dotyczące atrybucji w obrębie omawianego zespołu – zogniskowane wokół Madonny z Fromborka oraz tej z kościoła toruńskich dominikanów²⁰³. Odosobnioną stylistycznie jej zdaniem rzeźbę z Chełmży uznała, jak się wydaje słusznie, za dzieło gdańskie. Odnotować należy, że badaczka jako pierwsza pochyliła się nieco głębiej nad proveniencją omawianych zabytków; stwierdziła ponadto, że toruńskie warsztaty wygasły w tym czasie, gdy ziemia chełmińska została zdominowana przez wpływy plastyki gdańskiej²⁰⁴. W 1973 roku rozbudowaną wersję swojego referatu badaczka opublikowała, nieco go korygując. Liczbę zachowanych w regionie rzeźb z okresu określiła już na ok. osiemdziesiąt²⁰⁵. Więcej uwagi poświęciła także stanowi zachowania poszczególnych zabytków.

Najważniejszym dokonaniem Janiny Kruszelnickiej były teksty w katalogu wystawy *Kultura artystyczna ziemi chełmińskiej w czasach Kopernika* z 1973 roku. Jako pierwsza przedstawiła stan badań nad rzeźbą i malarstwem czasów Kopernika na ziemi chełmińskiej,

¹⁹⁵ W tym roku rozpoczęto korespondencję z instytucjami, które miały udostępnić obiekty na ekspozycję (AWDI, sygn. 1973/2, Notatka służbowa Bohdana Rymaszewskiego z maja 1971 r.).

¹⁹⁶ AWDI, sygn. 1973/2, **Protokół z konferencji uzgadniającej w sprawie wypożyczeń eksponatów na wystawę czasową pt. „Kultura artystyczna Ziemi Chełmińskiej w czasach M. Kopernika”, odbytej w dniu 4 maja 1971 r.**, s. 3.

¹⁹⁷ **Tamże**, s. 2.

¹⁹⁸ **Tamże**, s. 5.

¹⁹⁹ **Tamże**, s. 4.

²⁰⁰ **Flik, Kruszelnicka 1973**. Częściowo rozwinięte **Flik 1977**.

²⁰¹ **Kruszelnicka 1971**, s. 87 – chodzi o rzeźby Madonn z toruńskiego kościoła dominikanów, z poliptyku fromborskiego, z Grzywny, Wągrowca, Świerczynek oraz Chełmży.

²⁰² **Kruszelnicka 1971**, s. 87.

²⁰³ **Tamże**, s. 89.

²⁰⁴ **Tamże**, s. 91.

²⁰⁵ **Kruszelnicka 1973b**, s. 43.

wykazując, całkowicie słusznie, rażącą lukę w badaniach nad sztuką regionu. Rozdzieliła twórców rzeźby św. Barbary z Barbarki oraz Madonny z Wągrowca. Styl Mistrza z Barbarki miał za to się uwidocznić, w późniejszym reliefie z Brześcia Kujawskiego. Wyróżniła w toruńskiej twórczości Mistrza Boga-Ojca z Chełmży, ponadto włączyła w jego *oeuvre* rzeźby św. Jana Ewangelisty i św. Jana Chrzciciela z Torunia. Do twórczości toruńskich twórców „drugiego rzędu” (uczniów/pomocników najemnych) włączyła relief ze sceną *Złożenia do Grobu* z Chełmży oraz figury św. niewiasty z Gostkowa i św. dominikanina z Kurkocina²⁰⁶. Wyszczególniła także grupę „słabszych” jej zdaniem obiektów, jakie miałyby zostać wykonane przez twórcę, praktykującego w warsztacie św. Wolfganga, który następnie miał założyć własną pracownię, „być może” w Wąbrzeźnie. Włączyła do jej *oeuvre* rzeźby z Orzechowa, figurę Madonny z Dźwierzna oraz św. Wolfganga z toruńskiej fary staromiejskiej²⁰⁷. Badaczka zmieniła również swój pogląd na temat „zakończenia działalności” omawianego warsztatu, stwierdzając, że jeszcze około 1520 roku powstał relief z Brześcia Kujawskiego²⁰⁸. Dzieła tego „warsztatu” miały „nasycić” południową część ziemi chełmińskiej²⁰⁹. Zdaniem Kruszelnickiej, obecność wytworów toruńskich na obszarach poza tą częścią regionu wynikała raczej z powiązań osobowych niż z siły oddziaływania ośrodka²¹⁰. Drugi „warsztat”, wyszczególniony już wcześniej wokół „Mistrza Krucyfiksu Franciszkańskiego” ostrożnie połączyła ze znanym ze źródeł Hansem Elgerem (zmarłym przed 1523 rokiem), nie przedstawiając jednak nawet najmniejszych przesłanek przemawiających za poparciem tej hipotezy²¹¹. Wyszczególniła w jego twórczości wpływy niderlandzkie, westfalskie i ulmskie²¹². Zwróciła uwagę na wysoką rangę oraz brak stylistycznych analogii dla rzeźby św. Piotra z Pluskowców, uznając je jako import z warsztatu Erasmusa Grassera²¹³. W grupie dzieł – hermach z Papowa Toruńskiego, figurze-relikwiarzu z Papowa Biskupiego oraz rzeźbie Chrystusa Frasobliwego dopatrywała się wpływów śląskich²¹⁴.

Badaczka osobno omówiła rzeźbę północnej części ziemi chełmińskiej (ówczesnych powiatów brodnickiego, nowomiejskiego i działdowskiego). Brak większych ośrodków miejskich miał spowodować według niej niemożność rozwinięcia się poważniejszych

²⁰⁶ Kruszelnicka 1973a, s. 30–34.

²⁰⁷ Tamże, s. 34.

²⁰⁸ Tamże, s. 34–35.

²⁰⁹ Tamże, s. 35–36.

²¹⁰ Tamże, s. 42.

²¹¹ Tamże, s. 36–37.

²¹² Tamże.

²¹³ Tamże, s. 33; Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 12, s. 81–82.

²¹⁴ Kruszelnicka 1973a, s. 41.

warsztatów, a tamtejsi zleceniodawcy musieli korzystać z lokalnych pracowni lub twórców gdańskich i elbląskich (rzeźby z Rożentala, Linowa, Byszałdu, Lip i tryptyk z Nowego Miasta Lubawskiego uznaje za importy)²¹⁵. Zdaniem Kruszelnickiej rzeźba tej części regionu jest znacznie bardziej archaizująca – dopatrywała się tu m.in. echa stylu Pięknych Madonn²¹⁶. Wykreowała także „Mistrza Madonny Łąkowskiej”, który wykonać miał także grupę Ukrzyżowania z Nowego Miasta Lubawskiego. Jego styl miał zyskać dwóch naśladowców – autora grupy Ukrzyżowania z Brodnicy oraz rzeźb z Nieżywicia²¹⁷.

Ustalenia Kruszelnickiej, chociaż pionierskie – stanowiły bowiem pierwsze w dziejach monograficzne studia plastyki końca średniowiecza na ziemi chełmińskiej, oparte na szerokich kwerendach terenowych – i, jak na ówczesne możliwości, bardzo wnikliwe, bez większych prób polemiki powtarzane są po dziś dzień. Niestety z perspektywy ponad pięćdziesięciu lat wiele wniosków badaczki wydaje się całkowicie nieaktualnych. Przede wszystkim jej badania, jak to słusznie ostatnio podnieśli Raczkowscy²¹⁸, oparte były na obecnie całkowicie anachronicznej teorii jednego mistrza. Stworzone przez badaczkę ciągi *quasi-ewolucyjne*, z czasem, w obliczu rozwoju badań historycznych i kolejnych prac konserwatorskich, okazały się całkiem chybione. Doskonale ilustruje to przykład rzeźby z Wągrowca, która miała być wykonana na wzór figury fromborskiej, a jest od niej stylistycznie zapewne o przynajmniej dziesięć lat starsza²¹⁹, lub datowany przez autorkę na około 1520 rok relief z Brześcia Kujawskiego, który powstał niemal dwadzieścia lat wcześniej²²⁰. Skrót pojęciowy, który w intencji Kruszelnickiej określał raczej pewien lokalny modus niż konkretny warsztat²²¹, został przyswojony w dalszych badaniach jako najbardziej charakterystyczna toruńska pracownia malarsko-rzeźbiarska tego czasu, z pominięciem zaznaczonych przez Kruszelnicką uwag na temat umowności pojęcia.

Spoza grona toruńskich badaczy tego okresu wymienić należy jeszcze dokonania Kamili Wróblewskiej. Choć jej prace dotyczyły przede wszystkim sztuki Warmii, poruszała również problematykę twórczości toruńskiej. W pracach dotyczących tego okresu włączyła w *oeuvre* warsztatu św. Wolfganga polptyk z Sątop, relief *Pokłonu Trzech Króli* z Kolna

²¹⁵ Kruszelnicka 1973a, s. 44.

²¹⁶ Tamże, s. 42.

²¹⁷ Tamże, s. 43.

²¹⁸ Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023a, s. 21.

²¹⁹ Nr kat. 104. Zachowała się bowiem archiwalna wzmianka na temat poświęcenia retabulum.

²²⁰ Nr kat. 8: podczas ostatnich prac konserwatorskich na zabytku odkryto wyrytą datę 1501.

²²¹ Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023a, s. 21.

Reszelskiego²²², św. Andrzeja z Fromborka oraz z pewną wątpliwością przedstawienie *Pietas Domini* z Lidzbarka Warmińskiego²²³.

6. Przełom XX i XXI wieku

Po okresie intensywnych studiów nad sztuką czasów Kopernika stan badań nad późnogotycką rzeźbą na ziemi chełmińskiej na pewien czas zatrzymał się. Kolejni badacze, posługując się pojęciem „warsztatu św. Wolfganga” jako konkretnej pracowni, jedynie dopisywali następne dzieła do jego *oeuvre*. Wymienić można m.in. ks. Romana Ciecholewskiego i Kamilę Wróblewską. Pierwszy z badaczy, częściowo trafnie – aczkolwiek bez przeprowadzenia głębszych analiz – rozbudował jego *oeuvre* o kilka dzieł przechowywanych w zbiorach pelplińskich²²⁴. Z kolei Wróblewska w swojej pracy doktorskiej z 1981 roku poświęconej późnogotyckiej rzeźbie na Warmii odniosła się do prac wiązanych z Toruniem, powtarzając jednak w większości swoje wcześniejsze ustalenia²²⁵.

Pierwsze próby krytycznego potraktowania wyników Kruszelnickiej przyniosły dopiero dwie prace doktorskie z końca lat 90. XX wieku. Zabytki z ziemi chełmińskiej były tylko fragmentem obu tych opracowań, dysertacje dotyczyły bowiem rzeźbiarskiej produkcji terenów całego dawnego państwa zakonnego w Prusach u schyłku średniowiecza. Praca Andrzeja Wosińskiego z 1996 r. zawiera wiele cennych i nowych ustaleń, jednak nie jest wolna od poważnych błędów i uproszczeń. Autor stwierdził na przykład, że źródła pisane dotyczące omawianych zabytków „są nadzwyczaj nieliczne”²²⁶. Nie jest to prawdą. Badacz korzystał w swojej pracy jedynie z dokumentów edytowanych i to ograniczonych do wizytacji bp. Olszowskiego oraz spisu beneficjów z 1541 roku (nazwanego przez niego błędnie inwentarzem²²⁷) oraz z inwentarza sreber z 1596 roku²²⁸. Chyba na wyrost kwestionował również wcześniejsze rozpoznania ikonograficzne – uznał m.in., iż rzeźba wpół klęczącego Anioła nie musi pochodzić ze Zwiastowania²²⁹, postać króla z nowomiejskiej fary może

²²² Wróblewska 1966, s. 513, 518, 520. W przypadku retabulum z Sątop powołała się na wówczas jeszcze niepublikowane ustalenia Ludmiły Brzozowskiej (Brzozowska 1968).

²²³ Wróblewska 1972b, s. 44–45, 48.

²²⁴ Ciecholewski 1983, s. 319–320; Ciecholewski 2000, s. 100, 146, 154.

²²⁵ Wróblewska 1981a.

²²⁶ Wosiński 1996, s. 280.

²²⁷ Chodzi o Wykaz prebend 1541.

²²⁸ Wosiński 1996, s. 280.

²²⁹ Tamże, s. 282–283.

wyobrażać np. proroka²³⁰, postać tronuującego św. Antoniego z Fromborka określił zaś jako Boga Ojca z grupy Tronu Łaski²³¹.

Chociaż w wielu miejscach kwestionował dawniejsze ustalenia traktował jednak ukute przez Kruszelnicką pojęcie „warsztatu św. Wolfganga” jako synonim określenia jednej pracowni. Jej nazwę postulował zmienić na „warsztat retabulum fromborskiego”²³², pozostając wiernym teorii o jednym mistrzu²³³. Znacznie poszerzył zasób zaliczanych do tego kręgu dzieł²³⁴ (niekwestionowaną zasługą badacza jest m.in. umieszczenie w *oeuvre* toruńskich pracowni tryptyku z Nowego Miasta Lubawskiego oraz niezachowanych rzeźb z Muzeum w Elblągu²³⁵, ale też kilku innych nierozpoznanych wcześniej dzieł²³⁶). Przytoczył także – w większości bardzo trafnie – dużą grupę zabytków zbliżonych stylistycznie, głównie z terenów Bawarii²³⁷. Przedstawił też szereg zagadnień szczegółowych, m.in. odnośnie do Mistrza Krucyfiksu Franciszkańskiego i innych grup lokalnych. Podsumowując, praca tego badacza w zasadzie przejęła wcześniejsze założenia, z którymi autor polemizował jedynie w sprawach drugorzędnych. Bardzo wartościowym elementem dysertacji jest natomiast obszerny katalog z dokumentacją fotograficzną²³⁸.

Małgorzata Kierkus-Prus – autorka drugiej wspomnianej pracy doktorskiej – ograniczyła swoje rozważanie na temat plastyki ziemi chełmińskiej niemal wyłącznie do Torunia (zabytki spoza tego ośrodka zostały potraktowane jedynie punktowo przy omawianiu oddziaływania wpływu toruńskich twórców na dzieła wykonane gdzie indziej²³⁹). Pomimo ewidentnych błędów, wynikających zapewne z braku dostatecznej autopsji toruńskich zabytków²⁴⁰, jej dysertacja była pierwszą pracą polemiczną względem wcześniejszych ustaleń. Już na samym wstępie autorka podkreśliła, „że twórczość warsztatów związanych z Toruniem,

²³⁰ Wozniński 1996, s. 297.

²³¹ Tamże, s. 298.

²³² Tamże, s. 283.

²³³ Tamże, m.in. s. 295.

²³⁴ Tamże, s. 292–295.

²³⁵ Tamże, s. 295–297.

²³⁶ Szczegóły tej atrybucji zostaną zreferowane w rozdziale V.

²³⁷ Tamże, s. 301–305.

²³⁸ Badacz nie dokonał jednak autopsji większości zabytków, powtarzając stan zachowania ze starszych publikacji lub pisząc wręcz o obiektach wówczas już przemieszczonych lub zaginionych.

²³⁹ Wśród tych pierwszych wspomina rzeźbę św. Jana Chrzciciela z Nieżywiecia, św. zakonnika z Gostkowa, rzeźby ze zwieńczenia tryptyku św. Wolfganga (Kierkus-Prus 1997, s. 204). Jako dzieła gdańskie rozpoznaje figury Madonn z Chełmży (Tamże, s. 60–67, 124) i Papowa Biskupiego (Tamże, s. 67, 69), zaś rzeźbę z Radzyna Chełmińskiego podaje jako przykład połączenia wzorów elbląskich i gdańskich (Tamże, s. 123–124).

²⁴⁰ Mowa m.in. rzeźba Chrystusa Ubiczowanego z toruńskiej fary staromiejskiej określona jest jako „niemal naturalnych rozmiarów” oraz jako własność toruńskiego muzeum (Tamże, s. 154). W Nowej Wsi Królewskiej znajdować się miały „ocalałe fragmenty gotyckiej nastawy” (Tamże, s. 195); wyobrażenia pojedynczej postaci tronuującej badaczka uznaje za całkowicie obce sztuce Pomorza i ziemi chełmińskiej (!) (Tamże, s. 196).

mimo pewnych cech wspólnych, nie jest jednorodna stylowo ani też pod względem walorów artystycznych”²⁴¹. Rozbiła monolityczną grupę warsztatu św. Wolfganga i wyłoniła szereg mniejszych zespołów o różnorodnych źródłach stylu. Analizując grupę trzech rzeźb, wiązanych z hipotetyczną nastawą ołtarza głównego toruńskiej fary staromiejskiej stwierdziła wyraźne różnice między nimi a późniejszymi pracami warsztatu św. Wolfganga. Postulowała odrębność warsztatową²⁴² i wskazywała na odmienne źródła stylu poszczególnych rzeźb wiązanych z retabulum. Lepsze artystycznie obiekty uznała za dzieła twórców przybyłych do Torunia, słabsze zaś za wykonane przez ich rodzimych naśladowców²⁴³. Dużym osiągnięciem badaczki było natomiast znalezienie przekonujących wzorców graficznych, m.in. dla reliefów ze skrzydeł retabulum z Fromborka²⁴⁴. Praca Kierkus-Prus, chociaż w wielu aspektach nowatorska, nie została nigdy opublikowana, a ustalenia Kruszelnickiej powtarzane były w dalszej literaturze bez uwzględnienia tego doktoratu.

Po fali wzmożonego zainteresowania rzeźbą późnogotycką zainteresowanie problemem osłabło. Tezy Woznińskiego i Kierkus-Prus zostały upublicznione szerzej jedynie wycinkowo (autorzy wykorzystywali elementy dysertacji w studiach przyczynkowych²⁴⁵), a badania nad sztuką Torunia i ziemi chełmińskiej utkwily w martwym punkcie. Nowych interpretacji, lub chociaż krytyki dawniejszych ustaleń, nie przyniosły kolejne wystawy z przełomu XX i XXI wieku poświęcone sztuce Torunia²⁴⁶ ani monografie toruńskich kościołów, które ograniczyły się do powtórzenia ustaleń Janiny Kruszelnickiej z l. 60./70. XX wieku²⁴⁷.

Pewne nowe wątki zawarte zostały jedynie w katalogu wystawy *Rzeźba gotycka na Kujawach i ziemi dobrzyńskiej* autorstwa Grzegorza Budnika z 1998 roku, który jako pierwszy wnikliwiej potraktował badania proveniencyjne poszczególnych zabytków (nie unikając jednak istotnych błędów²⁴⁸). Włączył on do *oeuvre* toruńskich pracowni relief ze sceną Ostatniej Wieczerzy z Nieszawy²⁴⁹ (jak się wydaje słusznie) a dwie rzeźby z Nowogrodu określił jako dzieła warsztatu działającego na ziemi chełmińskiej, najprawdopodobniej

²⁴¹ Kierkus-Prus 1997, s. 154, 200, 202.

²⁴² Tamże, s. 170, 174.

²⁴³ Tamże, s. 200.

²⁴⁴ Tamże, s. 188.

²⁴⁵ M.in. Wozniński 2000, Wozniński 2005a, Wozniński 2019; Kierkus-Prus 2000, Kierkus-Prus 2005.

²⁴⁶ Ars sacra 1993; Kluczwajd 2002; Kluczwajd 2005.

²⁴⁷ Domasłowski, Jarzewicz 1998; Krantz-Domasłowska, Domasłowski 2001; Bazylika katedralna 2003; Kluczwajd 2009.

²⁴⁸ M.in. błędnie cytując edytowane dokumenty archiwalne (Budnik 1998, nr kat. 2, s. 46, por. nr kat. 8), czy też myląc miejscowości o tych samych nazwach (Tamże, nr kat. 32, s. 98–99, por. nr kat. 65).

²⁴⁹ Tamże, nr kat. 31, s. 96–98.

w Toruniu²⁵⁰. Pojedyncze odkrycia późnogotyckich zabytków przyniósł opracowywany w latach 90. XX wieku schematyzm nowopowstałej diecezji toruńskiej. Poprawność przytaczanych przez autorów atrybucji i datowań budzi jednak duże zastrzeżenia. Wprowadzono wówczas do literatury m.in. rzeźbę Chrystusa Zmartwychwstałego z Kazanie²⁵¹.

Przestrzenią do zaistnienia nowych ujęć tematu był cykl konferencji *Dzieje i skarby toruńskich kościołów*²⁵². Okazja ta została jednak wykorzystana jedynie marginalnie. Wspomnieć należy wnikliwe studium Sławomira Majocha na temat świętojakubskiej kaplicy Ogrójcowej i powiązanej z nią rzeźbie²⁵³ oraz monograficzne opracowanie Wodzińskiego na temat franciszkańskiego krucyfiksu, w większości powtarzające jednak ustalenia z jego doktoratu²⁵⁴. Do utrwalenia się zastanego stanu wiedzy przyczyniły się prace toruńskich badaczek rzeźby – Anny Błażejewskiej i Elżbiety Pileckiej. W przekrojowym artykule pierwszej z badaczek na temat sztuki na terenie Prus po II pokoju toruńskim szczegółowo zreferowane są dzieła dotychczas przypisywane toruńskiemu warsztatowi św. Wolfganga²⁵⁵, przy czym nie uwzględniono jednak niepublikowanych prac dyplomowych. Prace Elżbiety Pileckiej na temat świętojańskiej fary również nie wniosły nic nowego²⁵⁶. Rewizji dotychczasowych poglądów nie przyniosła też pierwsza po niemal osiemdziesięciu latach synteza dziejów sztuki Torunia z 2009 roku – w rozdziale poświęconym sztuce średniowiecznej autorki powtórzyły wcześniejsze ustalenia dodając jedynie dla paru obiektów mało przekonujące analogie z terenu Europy zachodniej²⁵⁷.

Ostatnie lata przyniosły pewną zmianę jakościową w badaniach nad rzeźbą późnogotycką, ale tylko w stosunku do pojedynczych zjawisk – niektóre wątki i szczegółowe rozpoznania poszerzono. Można przytoczyć studia Moniki Jakubek-Raczkowskiej oraz Juliusza Raczkowskiego poświęcone rzeźbom z kościoła w Świerczynkach²⁵⁸ oraz zabytkom poddominikańskim²⁵⁹ (w tym ostatnim zasugerowali dominikańskie pochodzenie rozproszonych po kasacie zakonu dzieł, m.in. rzeźby św. zakonnika z Gostkowa²⁶⁰). Ważnym opracowaniem szczegółowym jest artykuł Alicji Grabowskiej-Lysenko z 2020 roku, w którym badaczka

²⁵⁰ Budnik 1998, nr kat. 32, s. 98–99; nr kat. 33, s. 101.

²⁵¹ Krużyńska 1994 [11], s. 18; Dekanat lubawski 1994, s. 38.

²⁵² Dzieje i skarby 2002; Dzieje i skarby 2005; Dzieje i skarby 2010.

²⁵³ Majoch 2010a.

²⁵⁴ Wodziński 2005b.

²⁵⁵ Błażejewska 2005, s. 66–67.

²⁵⁶ Pilecka 2002; Pilecka 2011.

²⁵⁷ Błażejewska, Pilecka 2009. Omówione szczegółowo w rozdziale V.

²⁵⁸ Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2013a.

²⁵⁹; Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2013b; Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2015.

²⁶⁰ Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2013a, s. 107, 108.

zarysowała zjawisko występowania na terenie Prus przejawów kultu św. Wolfganga²⁶¹. Z tego samego roku pochodzi monograficzne studium Michała Kurkowskiego poświęcone rzeźbie Chrystusa Ubiczowanego z toruńskiej fary staromiejskiej. Artykuł zawiera jednak wiele błędów i nieścisłości²⁶². W 2020 roku opublikowany został pierwszy w dziejach badań nad sztuką regionu artykuł poświęcony średniowiecznemu strojowi mieszczańskiemu w Toruniu. Autorka – Monika Jakubek-Raczkowska – uwzględniła w nim także zagadnienia związane z kostiumem rzeźb przełomu XV i XVI wieku²⁶³.

Z kolei opublikowany w 2023 roku tom pokonferencyjny z serii *Dzieje i skarby toruńskich kościołów* poświęcony farze nowomiejskiej zawiera dwa artykuły stanowiące wstępne rozpoznanie niemal całkowicie nieznanego późnogotyckiego krucyfiksu z łuku tęczowego. Komunikat Anny Bystroń-Kwiatkowskiej zawiera wiele informacji dotyczących techniki i technologii wykonania zabytku oraz stanu jego zachowania wskazującego na jego losy i proveniencję²⁶⁴. Spory niedosyt budzi natomiast niewiele wnosząca praca Przemysława Waszaka. Badacz stwierdza, że obiekt odbiega stylem od zabytków zachowanych w Toruniu i może być importem, z czym trzeba się zgodzić, jednak wskazane przez niego analogie całkowicie nie przekonują²⁶⁵.

Szansę na nowe otwarcie dawała zorganizowana w 2021 roku w Muzeum Okręgowym w Toruniu wystawa *Królewskie miasto – trzy stulecia przemian kultury artystycznej Torunia (1454–1793)*. Chociaż uwzględniała ona spory zasób późnogotyckich zabytków, nie przyniosła żadnych nowych ustaleń²⁶⁶. Na łamach jej katalogu Andrzej Wosiński opublikował jedynie nieco uaktualnioną wersję rozdziału swojej pracy doktorskiej z 1996 roku. W obrębie katalogu znalazły się ponadto hasła autorstwa Michała Kurkowskiego. Nie wniosły one nic nowego, odnotować można ponadto bardzo skromną bibliografię poszczególnych zabytków oraz sporo błędnych informacji²⁶⁷.

²⁶¹ Grabowska-Lysenko 2020.

²⁶² Omówione w rozdziale V. Najpoważniejszym zarzutem wobec opracowania Kurkowskiego jest jednak fakt występowania znamion plagiatu (Por. Pilecka 2017).

²⁶³ Jakubek-Raczkowska 2020.

²⁶⁴ Bystroń-Kwiatkowska 2023. Szkoda, że krótki komunikat musi zastąpić do dzisiaj niepowstałą powykonawczą dokumentację prac konserwatorskich.

²⁶⁵ Waszak 2023.

²⁶⁶ Królewskie Miasto 2021.

²⁶⁷ Kurkowski 2021, *Święty zakonnik*, nr kat. 7, s. 251 – autor podaje wymiary obiektu 68 × 37 × 13 cm, podczas gdy wysokość rzeźby jest ponad dwukrotnie większa – 154 cm (Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 4, s. 72); Kurkowski 2021, *św. Katarzyna*, nr kat. 6, s. 251 – wym. wg. Kurkowskiego to ok. 103 × 31 × 20 cm, w rzeczywistości zaś rzeźba jest znacznie wyższa, mierzy bowiem 122 cm (Kruszelnicka 1993, *Madonna z Dzieciątkiem, św. Katarzyna i nieznana Święta (św. Barbara?)*, nr kat. 47, s. 53).

Trwający od 2018 roku projekt naukowo-badawczy *Inwentarz sztuki Torunia. Część I – Dziedzictwo sakralne, zespół staromiejski* przyniósł wiele odkryć i nowych ustaleń również w obszarze rzeźby. Raczkowscy poświęcili dwa studia dziejom tzw. Kaplicy kopernikańskiej w toruńskiej farze staromiejskiej – uwzględniając w nich prawie całkiem dotąd niedostrzeganą problematykę współczesnych przekształceń wnętrza sakralnego – w tym i losów plastyki²⁶⁸, a także opracowali hasła w internetowej bazie wiedzy poświęcone niektórym z omawianych zabytków²⁶⁹. Odkryte podczas trwania projektu materiały archiwalne i fotograficzne posłużyły do powstania dwóch monograficznych studiów autorstwa piszącego te słowa, poświęconych dwóm późnogotyckim tryptykom. W 2023 roku ukazał się artykuł o nastawie z Nowego Miasta Lubawskiego – pierwsze oparte na badaniach źródłowych opracowanie przedstawiające losy zabytku oraz dzieje jego przekształceń, a także analizę stylu²⁷⁰. W 2024 roku wyszła zaś praca oparta na analizie zachowanej i nieznannej korespondencji poświęcona pracom konserwatorskim prowadzonym pod nadzorem Conrada Steinbrechta przy tryptyku św. Wolfganga²⁷¹.

Podsumowaniem całej problematyki jest wspomniane już, niedawne opracowanie Moniki Jakubek-Raczkowskiej i Juliusza Raczkowskiego. Badacze w sposób zwięzły scharakteryzowali w nim stan badań dotyczący sztuki Torunia u kresu średniowiecza – w tym rzeźby. Należy się zgodzić z ich uwagami na temat niekompletności i archaiczności zastanej wiedzy o późnogotyckiej sztuce Torunia²⁷².

*

Z przedstawionego stanu badań wynika jasno, że rzeźba późnogotycka na ziemi chełmińskiej nie jest zjawiskiem dogłębnie opracowanym. Pierwsze prace historyczne dotyczyły jedynie pojedynczych obiektów rozpatrywanych nie jako przedmioty zainteresowania historii sztuki, ale jako elementy wyposażenia świątyń²⁷³ lub wizerunki słynące łaskami²⁷⁴. Prace inwentaryzatorskie regionu z końca XIX wieku traktujące obiekty już jako zabytki, uwzględniły rzeźby bardzo nieliczne²⁷⁵. Opracowania przedwojenne skupiały się na obiektach

²⁶⁸ Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2021; Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023b.

²⁶⁹ Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2024c; Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2024d; Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2024e.

²⁷⁰ Binnebesel 2023.

²⁷¹ Binnebesel 2024.

²⁷² Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023a, s. 14–15, 17–26, 35–36.

²⁷³ APT, AMT II, sygn. X 25.

²⁷⁴ Fankidejski 1880a; Fankidejski 1880b.

²⁷⁵ Heise 1889; Heise 1895.

pojedynczych²⁷⁶ lub zabytkach samego Torunia, z naciskiem na farę staromiejską²⁷⁷. Syntezy sztuki Pomorza lub terenów dawnego państwa zakonnego w Prusach były bardzo ogólne i zdecydowanie dominowało w nich zainteresowanie sztuką XIV i początku XV stulecia²⁷⁸. Opracowania topograficzne – kościelne i państwowe – uwzględniały również jedynie niektóre, wybrane obiekty²⁷⁹. Szeroko zakrojone przedsięwzięcie, jakim była wystawa polskiej sztuki gotyckiej w Warszawie w 1935 roku, przyniosła pewne nowe ustalenia, uwzględniała jednak ziemię chełmińską tylko jako jeden z wielu regionów²⁸⁰. Studium Alicji Karłowskiej – będące pierwszym powojennym opracowaniem na temat toruńskiej plastyki – ograniczało się do kilku bardziej znanych zabytków²⁸¹.

Wielkie zmiany przyniosły dopiero prace inwentaryzatorskie prowadzone w regionie od lat 50. XX wieku – wprowadzając dziesiątki nieznanych dotąd zabytków rozproszonych w wiejskich kościołach parafialnych. W tym czasie, na przełomie lat 60. i 70. XX stulecia, powstały najważniejsze dla stanu badań prace Janiny Kruszelnickiej, której ustalenia – takie jak datowanie, dzieje zabytków czy przede wszystkim atrybucje oparte na teorii jednego mistrza (m.in. termin „warsztatu św. Wolfganga”, „Mistrza Krucyfiksusa Franciszkańskiego” i wielu innych) – powtarzane są do dzisiaj. W międzyczasie do opisanego przez badaczkę modusu regionalnego, nazwanego niezbyt szczęśliwie „warsztatem św. Wolfganga”, dopisywano kolejne dzieła. Jediną poważniejszą krytykę zaproponowanego przez nią atrybucjonizmu przedstawiła w niepublikowanej niestety dysertacji Małgorzata Kierkus-Prus.

W przedstawionym stanie badań zarysowane zostały jedynie niektóre problemy badawcze. Dominującym zagadnieniem był problem atrybucji, oparty jednak na całkowicie przestarzałych założeniach wynikających z teorii jednego mistrza. Pewnym zainteresowaniem cieszyły się również pochodzenie stylu i datowanie. Jedyne powierzchownie potraktowano bardzo istotne zagadnienia związane z techniką i technologią wykonania, proveniencją konkretnych zabytków, dziejami prac konserwatorskich i innych przekształceń, pierwotnymi funkcjami. Pomimo tak licznych prac, omawiane zjawisko wydaje się nadal bardzo słabo rozpoznane. Kwestionariusz badawczy z pewnością należy rozszerzyć. Badania powinny wyjść od wnikliwej autopsji omawianych zabytków – wykonania dokumentacji fotograficznej,

²⁷⁶ Schmid 1910; Schmid 1912; Brachvogel 1930.

²⁷⁷ Heuer 1916; Lankau, Pajzderski 1924; Chmarzyński 1933; Chmarzyński 1934.

²⁷⁸ Makowski 1932; Schmid 1931; Chmarzyński 1936–1939.

²⁷⁹ SGPP 4; SGPP 7; SGPP 8; SGPP 9; SGPP 13; SGPP 14; Diecezja chełmińska 1928.

²⁸⁰ Walicki 1935a.

²⁸¹ Karłowska 1959.

sprawdzenia wymiarów, rozpoznania technik wykonania rzeźb, oceny stanu zachowania. Z tym ostatnim związany jest niemal niedostrzegany dotąd problem oryginalności / autentyczności wielu z tych zabytków. Uwzględnić należy także zdecydowanie bardziej pogłębione badania proveniencyjne – oparte na kwerendach archiwalnych, a nie jak dotąd jedynie na nielicznych edytowanych źródłach. Taka podstawa – rozpoznane dzieje, stopień oryginalności oraz materialna struktura zabytków – będzie mogła stanowić punkt wyjścia do przeprowadzenia nowych analiz styloznawczych umożliwiających weryfikację atrybucji i datowań. Jak dotąd niemal wcale nierozpoznany pozostaje także problem środowiska toruńskich malarzy i rzeźbiarzy na przełomie XV i XVI wieku.

Rozdział II

Baza archiwalna

Badania źródłowe umożliwiające rozpoznanie okoliczności fundacji i powstania późnośredniowiecznego zabytku, jego proveniencji, losów przekształceń oraz przemieszczeń są istotnym punktem analiz historyczno-artystycznych. W przypadku dotychczasowych badań nad późnogotycką rzeźbą drewnianą Torunia i historycznej ziemi chełmińskiej takie badania były podejmowane w znikomym stopniu. Badacze, podejmujący ten temat, w przeważającej części skupiali się na problematyce stylu, bagatelizując rozpoznanie historyczne. Niektórzy, bez przeprowadzania kwerend archiwalnych wprowadzali czytelników w błąd, twierdząc że „archiwalia dotyczące rzeźby w Toruniu są nader skromne”²⁸². Ci nieliczni, którzy próbowali rozpoznać dzieje konkretnych obiektów, sięgali przeważnie do źródeł edytowanych, i to także tylko wybranych. Ograniczano się głównie do wizytacji biskupa Leszczyńskiego z 1647 roku²⁸³, biskupa Olszowskiego z lat 1667–1672²⁸⁴, wykazu prebend toruńskich kościołów z 1541 roku wydanego w części przez Karola Górskiego²⁸⁵, inwentarza naczyń liturgicznych z toruńskiej fary staromiejskiej z 1596 opublikowanego przez Arthura Semraua²⁸⁶ oraz do testamentu biskupa Tungena²⁸⁷. Powołując się na wymienione edycje, nie uniknięto jednak poważnych potknięć – błędów w tłumaczeniach²⁸⁸, powoływania się na fragmenty, które nie istnieją²⁸⁹ lub całkowicie mylnych interpretacji typów źródeł²⁹⁰.

Wbrew dominującemu w dotychczasowym stanie badań pogładowi, baza źródłowa dotycząca fundacji oraz losów konkretnych zabytków rzeźby Torunia oraz historycznej ziemi chełmińskiej jest dość obszerna. Wśród najstarszych jeszcze średniowiecznych źródeł, pomocnych w badaniach nad omawianym problemem, są na przykład dokumenty potwierdzające fundacje nowych beneficjów – uposażenia dla duchownego – przy konkretnych *altarii* – ołtarzach z retabulum. Dokumenty tego typu informują o osobach fundatorów, roku wystawienia, wezwaniu ołtarza a nieraz także o jego umiejscowieniu. Najwięcej tego typu

²⁸² Wozniński 2021, s. 13 – w podobnym tonie Wozniński 1996, s. 280.

²⁸³ Vis. 1647 [1900].

²⁸⁴ Vis. 1667–1672 [1902]; Vis. 1667–1672 [1903]; Vis. 1667–1672 [1904]; Vis. 1667–1672 [1905].

²⁸⁵ Spis beneficjów 1541 [1973]; Wykaz prebend 1541 [1977].

²⁸⁶ Semrau 1908.

²⁸⁷ Testament Tungena [1877].

²⁸⁸ Np. Wróblewska 1981a, s. 11.

²⁸⁹ Np. Popek 1966: s. 8.

²⁹⁰ Np. Wozniński 1996, s. 280.

źródeł zachowało się dla toruńskiej fary staromiejskiej. Dokumenty takie poświadczają następujące fundacje w staromiejskiej farze: przyfilarowego ołtarza św. Michała przez Johanna Rackendorfa i jego żonę w 1475 roku²⁹¹, ołtarza w kaplicy św. Mikołaja (kupieckiej) przez Nicolausa z Zalendorffa w 1481 roku²⁹², ołtarza św. Bartłomieja, Szymona i Wolfganga przez Caspara Welkera w 1505 roku²⁹³, ołtarza św. Anny przez Arnolda von Loe w 1513 roku²⁹⁴ i ołtarza św. Reginy przez Raphaela Weinera w 1520 roku²⁹⁵. Pojedyncza wzmianka związana jest z fundacją uposażenia przez Konrada Gesselina przy bliżej nieznanym ołtarzu w szpitalnej kaplicy pw. św. Piotra i Pawła w Nowym Mieście Torunia w 1468 roku²⁹⁶.

Drugim rodzajem źródeł są dokumenty związane z istniejącymi beneficjami przy ołtarzach – potwierdzające fundacje na ich rzecz lub dotyczące wyznaczania duchownych do ich obsługi, które przynoszą informacje o funkcjonowaniu konkretnych *altarii*. Można z nich wyłonić m.in. ołtarz św. Michała wzmiankowany w 1481 roku²⁹⁷, św. Marii Magdaleny na rzecz którego dokonano nadań w 1498 roku²⁹⁸ czy też ołtarz św. Krzyża w kościele św. Jerzego w Toruniu²⁹⁹.

Związane z dwiema poprzednimi grupami są testamenty, w których testatorzy przekazywali legaty na rzecz jakiegoś ołtarza. Wspomnieć można ostatnią wolę Pawła Ulryka na rzecz ołtarza Korony Cierniowej w kościele świętojańskim z 1497 roku oraz szczególnie ważny dokument biskupa Mikołaj Tungena z 1494 roku, odnotowujący znaczne sumy na fundacje nowych nastaw ołtarzowych dla fromborskiej katedry, z których z pewnością jedna zamówiona została w Toruniu³⁰⁰.

Z beneficjami przy ołtarzach powiązany jest kolejny typ dokumentu: tzw. wykaz prebend. Zachowało się tylko jedno źródło tego rodzaju. Wydane drukiem przez Karola Górskiego opisuje wszystkie beneficja umiejscowione w toruńskich kościołach³⁰¹.

Pewne informacje na temat rangi w późnośredniowiecznej pobożności oraz miejsc funkcjonowania nastaw ołtarzowych przynoszą dokumenty odpustowe. Odnotować można

²⁹¹ APT, AMT I, sygn. 2137, sygn. 2144.

²⁹² ADP, DE–V, sygn. 11.

²⁹³ APT, KŚJ, sygn. 1. Potwierdzone rok później ADP, DE–V, sygn. 17.

²⁹⁴ APT, AMT I, sygn. 2985-1.

²⁹⁵ Tamże, sygn. 2928.

²⁹⁶ ADP, DE–V, sygn. 10; APT, AMT I, sygn. 2039. Dokument ten jest potwierdzeniem dokumentu z 1453 roku.

²⁹⁷ APT, AMT I, sygn. 2344

²⁹⁸ Tamże, sygn. 2606, 2607.

²⁹⁹ Tamże, sygn. 2614.

³⁰⁰ AAW, DM C, sygn. 12.

³⁰¹ Wykaz prebend 1541 [1977].

potwierdzenie indulgencji dla kaplicy św. Barbary na Barbarce z 1475 roku³⁰² czy wystawiony w 1521 roku dla uczestników procesji w toruńskiej farze staromiejskiej, odnotowujący ołtarz NMP³⁰³.

Innym typem źródła są przywileje wystawiane przez władzę kościelną. Przykładem może być dokument legata papieskiego na Inflanty i Prusy – Stefana, który w 1482 roku udzielił zgody Radzie Miasta Torunia na korzystanie z przenośnego ołtarza³⁰⁴.

Bardzo ważnym źródłem są wreszcie kościelne inwentarze – zarówno obejmujące konkretne kaplice, ołtarze³⁰⁵, spisy naczyń liturgicznych³⁰⁶, jak i całe wyposażenie świątyń toruńskich³⁰⁷, zachowane najliczniej dla kościoła świętojańskiego. Najstarsze pochodzą jeszcze z XV, zaś najmłodsze z początków XX wieku. Zawierają wezwania ołtarzy, ich umiejscowienie, stan zachowania, a co bardziej szczegółowe nawet miejsce funkcjonowania poszczególnych pojedynczych obiektów rozproszonych po świątyni.

Do podobnego typu źródeł zaliczyć można lustracje dóbr biskupich. Dokumenty tego typu zawierają przede wszystkim informacje na temat stanu zabudowy gospodarczej, jednak znaleźć można także takie poświęcone wyposażeniu i wystrojowi kaplic zamków biskupich³⁰⁸.

Niemal całkowicie niewykorzystane w dotychczasowych badaniach są źródła umożliwiające rozpoznanie malarzy i rzeźbiarzy aktywnych u kresu średniowiecza w Toruniu – jedynie dla tego miasta zachowały się bowiem tak obszerne archiwalia tego typu³⁰⁹. Wspomnieć należy w pierwszej kolejności o księgach ławniczych, odnotowujących sprawy sądowe³¹⁰. Pomimo, iż toruńskie w większości zostały wydane drukiem³¹¹, nie zostały jeszcze wykorzystane w badaniach historii sztuki. Dostarczają one informacji o statusie społecznym oraz materialnym tych rzemieślników – o dysponowanych nieruchomościach, długach, sprawach spadkowych. Ważnym rodzajem miejskich dokumentów są także te dotyczące czynszów i zobowiązań podatkowych względem miasta³¹² – rzucają one światło na miejsce

³⁰² APT, KNMP, sygn. 1.

³⁰³ APT, AMT I, sygn. 2934.

³⁰⁴ Tamże, sygn. 2395.

³⁰⁵ Tamże, sygn. 2084.

³⁰⁶ AADDT, ABKT, sygn. 26, 27; AAW, B, sygn. 1a; *Schatzverzeichnisse* [1886].

³⁰⁷ APT, AMT I, sygn. 626-2/3; AMT II, sygn. XVII 2, XVII 55; AADDT, ABKT, sygn. 31, 32, 33, 37, 44; APL, sygn. 15; PŚJT, sygn. 426, 427, 428, 429, 432, 433, 438, 439, 441; *Inw. NMP 1724* [1989].

³⁰⁸ ADP, C, sygn. 17a; *Lustracja 1535* [1979], *Inw. dóbr 1614–1759* [1927].

³⁰⁹ Dalszych badań źródłowych, wykraczających już poza niniejsze opracowanie wymagają niepublikowane księgi czynszowe m.in. APT, KŚJ, sygn. 8; AMT II, sygn. III 71.

³¹⁰ Niepublikowana księga ławnicza z l. 1515–1529 wymaga jeszcze głębszych badań (APT AMT II, sygn. IX 5).

³¹¹ *KŁSMT 1456–1479* [2007], *KŁSMT 1479–1501* [2018], *KŁSMT 1502–1515* [2018].

³¹² *HuS 1450–1454* [1882], *KKMT 1453–1495* [2007].

zamieszkania. Źródłem pozwalającym także na uchwycenie importów z innych ośrodków, np. z Gdańska są listy³¹³, których pewna grupa zachowała się w tamtejszym Archiwum Państwowym³¹⁴.

Niewątpliwie najważniejszym i najczęściej cytowanym w niniejszej pracy typem źródeł archiwalnych są nowożytne protokoły powizytacyjne, sporządzane w związku z wizytacjami konkretnych parafii przez dziekanów (dekanalne) lub biskupa (generalne). Niektóre zawierają wyjątkowo dokładne opisy kościołów – ich stanu zachowania, wystroju (malowidła ścienne) i wyposażenia (ołtarze, pojedyncze rzeźby). Najbardziej znana z nich – sporządzona tuż po potopie szwedzkim na polecenie biskupa Andrzeja Olszowskiego przez kanonika Jana Ludwika Strzesza w latach 1667–1672, została wydana drukiem w serii „Fontes” na początku XX wieku³¹⁵ i jest najchętniej cytowana (zawsze za pośrednictwem tych edycji³¹⁶) w badaniach nad spuścizną toruńską. Archiwalny zasób jest jednak nieporównywalnie bogatszy. Dla omawianego regionu – dawnej diecezji chełmińskiej – nie zachowały się niestety dokumenty z XVI i początku XVII stulecia³¹⁷. Najstarsze, którymi dysponujemy, pochodzą dopiero z lat 40. XVII stulecia. W 1647 roku sporządzono pierwszą zachowaną wizytację generalną przeprowadzoną z inicjatywy biskupa Andrzeja Leszczyńskiego³¹⁸ – opisy kościołów w niej zawarte są jednak dość lakoniczne. Z tego samego okresu pochodzą inne protokoły – znacznie obszerniejsze w szczegółach, jednak ograniczają się one do pojedynczych dekanatów³¹⁹. Do wizytacji generalnych zaliczają się te, przeprowadzone z inicjatywy biskupów chełmińskich: Teodora Potockiego w 1700 i 1706 roku³²⁰, Feliksa Kretkowskiego z lat 1724–1730³²¹, Wojciecha Leskiego z lat 1749–1756³²², Karola Hohenzollerna z lat 1785–1793³²³. Protokoły wizytacji biskupa Andrzeja Załuskiego z lat 1742–1743 oraz biskupa Andrzeja Baiera z lat 1765–1767 (?) przetrwały tylko częściowo³²⁴. Wśród zachowanych dokumentów są także liczne wizytacje dekanalne – część z nich, jak również część wizytacji generalnych,

³¹³ Kwerendy w zasobie listów cechowych APT nie przyniosły niestety pozytywnych wyników.

³¹⁴ **APG, D**, sygn. 68.196, 69.138, 69.152.

³¹⁵ **Vis. 1667–1672 [1902], Vis. 1667–1672 [1903], Vis. 1667–1672 [1904], Vis. 1667–1672 [1905]**.

³¹⁶ **ADP, C**, sygn. 19.

³¹⁷ Starsze wizytacje – z 1581, 1588, 1597, 1601, 1603, 1604, 1606, 1635, 1640 r. – nie zachowały się (**Dydała 2009**, s. 59–66).

³¹⁸ **Vis. 1647 [1900]**.

³¹⁹ **AADDT, ABKT**, sygn. 39; **ADP, C**, sygn. 14.

³²⁰ **ADP, C**, sygn. 32, 33.

³²¹ **AADDT, AFCh**, sygn. 143.

³²² **Tamże**, sygn. 54.

³²³ **Tamże**, sygn. 68, 69, 70.

³²⁴ **Dydała 2009**, s. 83, 92–93.

znana jest jedynie z odpisów, sporządzanych na potrzeby archiwów parafialnych³²⁵. Wizytacje dziewiętnastowieczne oraz z pierwszej połowy XX wieku, przechowywane w Pelplinie zostały najpewniej spalone przez Niemców podczas okupacji³²⁶. Wizytacje katedry w Chełmży wykonywane były osobno, poza wizytacjami diecezjalnymi – zachowały się niestety tylko nieliczne³²⁷. Ważnym i całkowicie niewykorzystanym dotychczas przez badaczy źródłem są wreszcie wizytacje z drugiej połowy XX wieku, zawierające szereg informacji na temat prowadzonych w parafiach prac remontowych i konserwatorskich. W Archwium Diecezjalnym w Pelplinie zachował się zbiór dokumentów z lat 1969–1991³²⁸. Baza wykorzystanych w niniejszej pracy protokołów wizytacyjnych została także wzbogacona o analogiczne archiwalia z dawnych terenów diecezji warmińskiej³²⁹, kujawskiej³³⁰ oraz płockiej³³¹.

Ważnym i jedynie śladowo wykorzystywanym w badaniach historii sztuki regionu typem późnośredniowiecznych źródeł są spisy rachunkowe, zawierające informacje o wydatkach i przychodach danej instytucji. Stanowią źródło wiedzy na temat prowadzonych prac, ich wykonawców, ówczesnych cen. Na omawianym obszarze takie dokumenty zachowały się jedynie dla Torunia. Są to przede wszystkim rachunki związane z kościołem świętojańskim³³² i jego konkretnymi beneficjami³³³. Nadmienić jednak trzeba jeszcze źródła związane z bractwem św. Jerzego i wyposażaniem jego siedziby (tzw. Dworu Artusa)³³⁴.

Istotnym rodzajem źródeł są również kroniki. Pomimo, że wszystkie wykorzystane w niniejszej pracy spisane zostały już w nowożytności, zawierają nierzadko odpisy kronik i dokumentów średniowiecznych. Wspomnieć należy o rewelacyjnych informacjach, zawartych w kronice cystersów z Wągrowca na temat poświęcenia ołtarza głównego w 1493 roku oraz o płatnościach dla malarza w Toruniu za jego wykonanie³³⁵, czy też w jezuickiej *Księdze Rzeczy Godnych Pamięci* z kościoła św. Jana w Toruniu, w której zawarte są m.in. odpisy potwierdzające fundację przy ołtarzu św. Wolfganga³³⁶, lub spisu beneficjów

³²⁵ AADDT, ABKT, sygn. 40, 42, 45; ADP, C, sygn. 22, 49, 79, 80, 85; APT, AMT II, sygn. X 15.

³²⁶ Informacja od ks. prof. Anastazego Nadolnego z ADP.

³²⁷ ADP, AKKCh, sygn. B VI 1.

³²⁸ APT, WBCh, sygn. 1, 2, 5, 6, 8, 11, 13, 15, 16, 17, 18, 41, 42, 43, 58, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 77, 78, 79, 85, 86, 87, 88, 104, 105, 106, 107, 111, 112, 113.

³²⁹ AAW, B, sygn. 2–2a; RC, sygn. 6.

³³⁰ ADW, ABK-K, 043, 046; ABK-P, sygn. 024, 025, 026/1, 028, 029, 0212, 0213/1, 0214, 0217, 0218, 0219, 0222, 0226, 0227, 0239, 0241, 0259, 0280; Ni-AP, sygn. 10; No-AP, sygn. 1.

³³¹ ADPI, AV, 1, 9, 262, 292, 380, 382, 385, 419, 420. Część z nich edytowana – MDZP 1981, MDZP 1999.

³³² APT, AMT I, sygn. 626-7, sygn. 626-8; APT, KśJ, sygn. 5, 7, 9, 10, 11, 12, 13. Zbiór ten jest przedmiotem projektu badawczo-edytorskiego *Średniowieczne rachunki kościołów toruńskich* NCN [nr 2016/23/B/HS3/00751].

³³³ APT, KśJ, sygn. 14.

³³⁴ APT, BA, sygn. 8, 9.

³³⁵ BMW, *Kronika wągrowiecka*, s. 8 – dokument zachowany jedynie w kserokopii, oryginał zaginął.

³³⁶ AADDT, ABKT, sygn. 51, s. 33–34 – nr B4, B5.

z 1541 roku³³⁷. Część z nich, między innymi tzw. *Kronika lidzbarska*, zawierająca wiele szczegółów na temat losów fromborskiej katedry, została wydana drukiem³³⁸.

Obszerną gałęzią materiałów archiwalnych są różnego rodzaju dokumenty związane z działaniem służb konserwatorskich, zarówno państwowych, jak i diecezjalnych, jakie wydawano od połowy XIX wieku. Przynoszą one wiele informacji na temat prac konserwatorskich (ich wykonawców, cen, materiałów, kontrowersji), stanu zachowania obiektów, miejsca ich przechowywania. Wśród nich wymienić można różnego rodzaju protokoły, sprawozdania z prac konserwatorskich, korespondencję między konserwatorami a zleceńodawcami, rachunki za wykonane prace³³⁹, opracowania na temat zabytków z konkretnych miast³⁴⁰, a wreszcie ankiety zestawiające straty wojenne w poszczególnych parafiach³⁴¹.

Dotąd wykorzystanym jedynie punktowo rodzajem źródeł są także materiały ikonograficzne. Archiwalne fotografie, zarówno jeszcze z XIX, jak i XX stulecia, są bezcennym nośnikiem informacji na temat stanu zachowania poszczególnych obiektów, ich proveniencji, kontekstów funkcjonowania a także wiedzy o zabytkach niezachowanych. Fotografie – wykonywane przez służby konserwatorskie, instytucje badawcze, osoby prywatne, są jednak rozproszone – zarówno w jednostkach polskich, jak i niemieckich. Do najważniejszych, wykorzystanych w niniejszej pracy należą: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Instytut Herdera w Marburgu, Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg, Urzędy Ochrony Zabytków i ich delegatury, a także zasoby diecezjalnego konserwatora zabytków przy kurii biskupiej w Toruniu.

Do najmłodszych materiałów archiwalnych zaliczyć należy dokumenty związane z działalnością muzeów. Są to m.in. protokoły zdawczo-odbiorcze powstałe przy okazji rewindykacji lub prac konserwatorskich³⁴², a także dokumentacje wykonane w związku z planowanymi wystawami³⁴³.

³³⁷ AADDT, ABKT, sygn. 51, od k. 7r.

³³⁸ Heilsberger Chronik [1889], Treter [1889], Kronika Lidzbarska [2008].

³³⁹ AADDT, ABKT, sygn. 64, 615; AAN, MWRIOP, sygn. 7030; AAW, AK I R, sygn. 14; APB, UWP, sygn. 3577, 24547, 24554, 24555; APO, UKPW, sygn. 225.

³⁴⁰ APB, UWP, sygn. 26799.

³⁴¹ ADP, AKD, sygn. 15, 16.

³⁴² M.in. AMNG, sygn. KR-3902.

³⁴³ MNW, WSW, sygn. 183/8; MNW, AOTD, sygn. S 10/46.

*

Analiza scharakteryzowanego tu krótko zasobu źródłowego zmienia obraz, jaki wyłaniał się z dotychczasowych opracowań na temat późnogotyckiej rzeźby Torunia i historycznej ziemi chełmińskiej, a okazał się całkowicie niezgodny ze stanem faktycznym. Baza źródłowa pomocna w historycznym rozpoznaniu omawianego zasobu zebrana na potrzeby niniejszej pracy, chociaż z pewnością może być poszerzana, już teraz jest obszerna. Stanowią ją zarówno dokumenty średniowieczne, nowożytne, jak i pochodzące już z XX wieku. Ilustrują one okoliczności fundacji, miejsca i konteksty funkcjonowania poszczególnych zabytków, losy ich przekształceń i przemieszczeń oraz umożliwiają zakreslenie ogólnych chociaż życiorysów aktywnych u kresu średniowiecza w Toruniu malarzy i rzeźbiarzy.

Rozdział III

Mistrzowie – warsztaty malarskie i rzeźbiarskie w średniowiecznym Toruniu – analiza źródeł pisanych³⁴⁴

Pomimo dużego zainteresowania badaczy średniowiecznymi dziejami Torunia, problem działalności malarzy i rzeźbiarzy uchwytanych w archiwaliach nie został jak dotąd wystarczająco zgłębiany³⁴⁵.

1. Stan badań nad malarzami i rzeźbiarzami aktywnymi w Toruniu

Pierwszym badaczem zajmującym się tym zagadnieniem był Arthur Semrau. W 1916 roku opublikował on jednostronicowy komunikat zawierający edycję wzmianki o snycerzu Hansie Elgerze, zaczerpniętej z księgi ławniczej Starego Miasta³⁴⁶. W tym samym roku Reinhold Heuer, tworząc pierwszą syntezę dziejów średniowiecznej sztuki Torunia, odnotował imiona malarzy i rzeźbiarzy występujących w księgach ławniczych, zaznaczając jednak, że nie dysponujemy informacjami na temat ich działalności i nie można wykluczyć, że nie byli malarzami obrazów, a zwykłymi „malarzami pokojowymi”³⁴⁷. W pracy jego autorstwa przywołani zostali: *Stenczel der moler* (1487 r., 1505 r. i jeszcze w dziewięciu innych miejscach³⁴⁸), *Meistir Niclis eyn moler* (1501 r.), *Anthonius der moler* (1504 r.) oraz zapewne twórca krucyfiksów – „ein Herrgottsschneider” Hans Elger (zm. 1523 r.)³⁴⁹. Badacz stwierdził również, że malarze w średniowiecznym Toruniu zamieszkiwali zapewne przy Schildergasse (obecna ul. Szczytna), podobnie jak miało to miejsce – zdaniem autora – m.in. w Kolonii i Pradze. Szczytnicy wykonywać mieli tarcze oraz pokrywać je dekoracją malarską³⁵⁰. W 1917 roku Heuer wydał pracę poświęconą tzw. Dworom Artusa w Toruniu. Znalazł się w niej

³⁴⁴ Za konsultacje podczas przygotowywania tej części pracy pragnę podziękować prof. dr. hab. Romanowi Czai, prof. dr. hab. Sławomirowi Józwiakowi oraz prof. dr. hab. Krzysztofowi Kopińskiemu.

³⁴⁵ Na temat już nowożytnych statutów toruńskich cechów artystycznych zob. **Statuty [1990]**.

³⁴⁶ **Semrau 1916**, s. 38 – „vnszers her gotts schneyder”.

³⁴⁷ **Heuer 1916**, s. 77 – „Die Genannten sind vielleicht gar keine Bildmaler, sondern einfache Anstreicher gewesen”.

³⁴⁸ „1505 und 9 wieder Stenczel” (cyt. za **Tamże**, s. 89, przypis 87).

³⁴⁹ **Tamże**, s. 77, 89, przypis 87. Autor powołuje się tutaj na prace Semraua z tego samego roku.

³⁵⁰ **Tamże**, s. 77. Autor odnotował również szereg wzmianek traktujących o kontaktach artystycznych między Toruniem a Gdańskiem i Wrocławiem (**Tamże**, s. 78, 89, przypis 95).

obszerny fragment poświęcony tekstom źródłowym związanym z wykończeniem wystroju dworu z początku XVI wieku. Do pracy załączona została również edycja umowy znajdującej się w toruńskim archiwum, jaką bractwo św. Jerzego miało zawrzeć z Mistrzem Anthoniusem na wykonanie m.in. monumentalnego wizerunku ściennego św. Jerzego z panoramą Torunia w tzw. Dworze Artusa³⁵¹.

Pierwszym polskim badaczem poruszającym ten problem był ks. Bogusław Makowski, który w opracowaniu o sztuce na Pomorzu z 1932 roku odnotował: malarza (!) Hansa Gotlanda, malarza Stanisława (wzm. w latach 1487, 1505 i 1509 – „możliwe, sądząc z imienia, że Polak”), mistrza Mikołaja (wzm. 1501 r.), mistrza Antoniego (wzm. 1504 r.) oraz Hansa Elgera – snycerza krucyfiksów (wzm. 1523 r.)³⁵². Podobnie jak Heuer, Makowski wyraził pewną obawę: „czy wspomnianych można zaliczyć do artystów, czy też byli prostymi rzemieślnikami, oczywiście niewiadomo [!]”³⁵³. Niedługo później Stanisław Herbst rozwinął te badania m.in. o imiona twórców aktywnych w Toruniu od końca XIV wieku³⁵⁴, przywołując jeszcze: Caspara (1388 r.) i Jorgego (1412 r.), o których wzmianki znajdować się miały w „AMT – najdawn. Księga ławnicza St. m. Torunia”, a ponadto Niclosa (1449 r.)³⁵⁵, Zachariasza († 1456 r. – ścieły)³⁵⁶, Stenczela (l. 1487–1509), Mikołaja (1504 r.), Meystera Anthoniusa (1503 r.) oraz rzeźbiarza Hansa, który „rzeźbił grobowiec św. Wojciecha w Gnieźnie 1486”³⁵⁷. Powołując się na ustalenia Makowskiego i Herbst, postać Stenczela przytoczył jeszcze Michał Walicki. Jego zdaniem „zdaje się być niewątpliwe, że artysta ten czas jakiś pracował również we Wrocławiu”³⁵⁸. Był to przy tym pierwszy autor podejmujący ten temat, który odwołał się do starszych o sto lat edycji źródłowych opracowanych przez Alwina Schultza odnotowujących malarza Stanisława z Torunia w dokumentach wrocławskich.

Pierwszym i jedynym jak dotąd badaczem analizującym chociaż w pewnym stopniu treść nielicznych wzmianek źródłowych był Jan von Bonsdorff. W swojej pracy na temat produkcji artystycznej w basenie Morza Bałtyckiego w późnym średniowieczu stwierdził,

³⁵¹ Heuer 1917, s. 10, 14, 80–83. Ogólnie na ten temat później także: Heuer 1923, s. 22.

³⁵² Makowski 1932, s. 68.

³⁵³ Tamże.

³⁵⁴ Herbst 1933, s. 190, przypis 3.

³⁵⁵ Wzmianka w edytowanych w 1882 r. spisach podatkowych: HuS 1450–1454 [1882], s. 44.

³⁵⁶ Według badacza miał on zostać „ścieły za udział w spisku antypolskim” (Herbst 1933, s. 190, przypis 3). Herbst podaje źródło tej informacji – „AMT I 1686”. Chodzi zapewne o Archiwum Miejskie w Toruniu, katalog I, sygn. 1686. W Archiwum Państwowym w Toruniu pod tą sygnaturą znajdują się zeznania niejakiego Mikołaja Helwiga w sprawie spisku przeciwko radzie miasta Torunia i królowi polskiemu z 1455 r. Nie ma tam jednak informacji na temat malarza Zachariasza (APT, AMT I, sygn. 1686).

³⁵⁷ Herbst 1933, s. 190, przypis 3 i 4.

³⁵⁸ Walicki 1965, s. 25.

że malarze w Toruniu dysponowali własnymi budami/kramami³⁵⁹. W indeksie zaś został przez niego wyróżniony „Stenzel Maler (Thorn, 1484–1510)”³⁶⁰.

Przyznać trzeba, że późniejsi badacze sztuki, o ile w ogóle poruszali ten temat, z reguły powtarzali ustalenia autorów przedwojennych, nie dodając do nich nic nowego³⁶¹. Wartych odnotowania spostrzeżeń dostarczyło dopiero opracowanie dotyczące toruńskich cechów wydane w serii *Statuta pictorum. Kommentierte Edition der Maler(zunft)ordnungen im deutschsprachigen Raum des Alten Reiches*. Ursula Timann oraz Monika Borowska zawarły w nim informacje na temat malarza Clawesa, pochodzącego z Torunia, który w 1419 roku zakupił dom w Nowym Mieście Brunszwiku, rok później zaś miał on wykonać podobiznę Marii z kości słoniowej dla kupca Johanna Plate³⁶². Drugą odnotowaną postacią jest Lucas – syn mistrza Stenczela z Torunia, który w 1498 roku został przyjęty na pięć lat nauki do wrocławskiego warsztatu Jokoba Beinharta³⁶³.

W powojennych badaniach *stricte* historycznych problematyka malarzy i rzeźbiarzy była często całkowicie pomijana lub marginalizowana. Ani w syntezie *Historii Torunia*³⁶⁴, ani w studiach szczegółowych poświęconych społeczeństwu średniowiecznego miasta nie dostrzeżono tego zagadnienia lub ograniczano uwagi na ten temat do lakonicznych stwierdzeń o braku uchwytnej organizacji cechowej wśród malarzy i rzeźbiarzy³⁶⁵. Ten brak, lub jedynie hasłowe traktowanie problemu, wyraźnie kontrastuje z opracowaniem działalności innych cechów, jak choćby toruńskich złotników³⁶⁶.

³⁵⁹ Bonsdorff 1993, s. 134, przypis 559.

³⁶⁰ Tamże, s. 172.

³⁶¹ M.in.: Karłowska 1956, s. 1; Remer 1970, s. 80; Elger Hans [hasło], [w:] SAP 1971 (2), s. 163; Kruszelnicka 1973a, s. 27; Domasłowski 1978, s. 162; Domasłowski 1982, s. 40; Domasłowski 1990a, s. 54; Woźniński 1996, s. 280; Gąsiorowski 2000, s. 76; Pilecka 2005b, s. 324–325; Woźniński 2021, s. 13; Kluczwajd 2024, s. 20.

³⁶² Timan, Borowska 2018, s. 326, przypis 47. Autorki powołują się na Mithoff 1885, s. 66.

³⁶³ Timan, Borowska 2018, s. 326, przypis 47. Tutaj powołują się na Schultza 1866, s. 75.

³⁶⁴ Np. ogólne uwagi przytoczone przez Janusza Tandackiego (Tandacki 1999a, s. 227), badacz jednak pominął temat w rozdziale poświęconym handlowi i produkcji rzemieślniczej (Tandacki 1999b); malarze odnotowani jedynie jako „nieliczni” przez Mariana Biskupa (Biskup 1992, s. 139).

³⁶⁵ M.in.: Mikulski 1999, s. 119–120. Według Pileckiej malarze i rzeźbiarze działali w cechu budowlanym (Więclawski 2024).

³⁶⁶ M.in.: Biskup 1992, s. 141; Tandacki 1999a, s. 228; Mikulski 1999, s. 110–114, 274–275.

2. Problemy terminologiczne

Badania nad omawianym problemem są utrudniane przez niejasności terminologiczne. Słowem dominującym w późnośredniowiecznych toruńskich tekstach określającym przywołanych wyżej rzemieślników jest słowo *moler*. Wyraz ten jest niejednoznaczny. Po pierwsze, ma on dwa znaczenia – *sensu largo* oznacza ogólnie rzemieślnika, który włada zarówno pędzlem, jak i dłutem, *sensu stricto* zaś malarza³⁶⁷. Dopiero w 1500 roku w toruńskich źródłach pojawiają się określenia szczegółowe, takie jak *snitcz* – jednoznacznie opisujące rzeźbiarzy w drewnie³⁶⁸. Wyprzedzając narrację, można przyjąć, że zdecydowanie dominujący w toruńskich źródłach termin *moler*, traktować należy w tym szerszym znaczeniu – wśród licznych zabytków Torunia i okolic z przełomu XV i XVI stulecia zachowało się zaledwie parę przykładów malarstwa (a znaczna ich część pochodzi zapewne z importu³⁶⁹) – większość stanowią dzieła rzeźbiarskie. Drugim problemem jest późnośredniowieczna swoboda ortograficzna. Słowo *moler* – malarz jest bliskie słowu *molner* – oznaczającemu młynarza³⁷⁰. I tak większość malarzy wyszczególnionych ze źródeł przez przedwojennych badaczy widnieje w indeksach współczesnych edycji źródłowych właśnie jako młynarze³⁷¹. Wydaje się, że niesłusznie. Przeanalizowawszy dostępne w edycjach wzmianki dotyczące malarzy i młynarzy, można stwierdzić, że teksty źródłowe, mimo wszystko, są dość precyzyjne. W zapisach jednoznacznie dotyczących gospodarki zbożowej – gdzie mowa jest o mące, ziarnie i młynach zawsze występuje termin – *molner/mulner* i nie pojawia się tytuł mistrza³⁷². Wydaje się to wystarczającą przesłanką, by słowo *moler* powiązać z działalnością o charakterze artystycznym.

Zaznaczyć trzeba jeszcze jedno zastrzeżenie. Niektóre występujące przy imionach

³⁶⁷ Na ten temat m.in.: Hasse 1976; por. ostatnio obszerniej Patała 2018, s. 69–71.

³⁶⁸ ŚRKT [2023], s. 361; APT, K&J, sygn. 10, k. 9v.

³⁶⁹ O czym bardziej szczegółowo w rozdziale VII.

³⁷⁰ Na bliskość tych terminów zwrócono uwagę m.in. w *Glosarium wyrazów i zwrotów ze średniowiecznych źródeł pruskich*, gdzie pod hasłem *malarz* przytoczone są niemieckie formy: „maler, meler, moler” a następnie „zob. też młynarz” (*Glosarium* 2011, s. 161). Podobnie w *Niemiecko-polskim i polsko-niemieckim słowniku historycznym* niemieckie znaczenia słowa *malarz* określono jako: „mahler, maler, meler, moeler, moler, zob. też młynarz” (*Słownik historyczny* 2020 (2), s. 97).

³⁷¹ W indeksie *Księgi Ławniczej Starego Miasta z l. 1456–1479* brakuje terminu *malarz*, a wszystkie osoby występujące z określeniem *moler* określone są jako młynarze (KŁSMT 1456–1479 [2007]). Podobnie brak tego terminu w indeksie *Księgi kamlarii z l. 1453–1495* (KKMT 1453–1495 [2007]). W indeksie *Księgi Ławniczej Starego Miasta z l. 1479–1515* *malarz* pojawia się jedynie w trzech wzmiankach (1713, 1714, 1722), jednak osoba ze wzmianek 1714 i 1722 w indeksie osobowym określona jest jako młynarz (KŁSMT 1502–1515 [2018], s. 882, 950).

³⁷² M.in.: KŁSMT 1428–1443 [1992], nr 165, 214; KŁSMT 1456–1479 [2007], nr 398, 449, 687, 851; KŁSMT 1479–1501 [2018], nr 112, 451; KŁSMT 1502–1515 [2018], nr 2001; Maercker 1899/1900 [2006], s. 664, 670 – (tutaj odpowiednio Möller i Müller); UBC 1466–1774 [1887], nr 753, 834.

określenia mogą nie być wskazaniem zawodu, a zwyczajnym przydomkiem lub nazwiskiem. Przykładem może być wzmiankowany we wrocławskich źródłach Hanns Molner, którego profesję dookreślano *pictor alias drucker*³⁷³. Nie ma tej wątpliwości, jeśli w niemieckojęzycznych źródłach, przed tym dookreśleniem, postawiony jest rodzajnik – jednoznacznie wskazujący na zawód lub funkcję danej osoby.

3. Malarze i rzeźbiarze w Toruniu w świetle źródeł

Malarze w toruńskich źródłach pojawiają się już w XIV wieku. Chociaż większość z nich zamieszkiwała na terenie Starego Miasta³⁷⁴, najstarsza wzmianka pochodząca z 1372 roku dotyczy Nowego Miasta – mieszkający tam Albrecht *pictor* został skazany za zranienie niejakiego Henslina³⁷⁵. Na terenie Starego Miasta pierwszy raz *moler* o imieniu Caspar odnotowany jest nieco później, w 1388 roku³⁷⁶.

Wzmianki z okresu będącego przedmiotem niniejszej pracy są częstsze i przynoszą więcej informacji na temat życia i statusu majątkowego niektórych twórców. Poniżej zostanie zaprezentowane zestawienie znanych ze źródeł twórców. Niektórzy z nich uchwytni są wyłącznie z imienia, a informacje o nich są pośrednie (dotyczą spraw gospodarczych i majątkowych, niezwiązanych z aktywnością zawodową), inne wskazują za to na konkretne realizacje i wypłacane za nie sumy pieniężne, choć w żadnym przypadku nie można potwierdzić związku danego twórcy z istniejącym do dziś dziełem sztuki.

Niclos (wzm. ok. 1450–1454) – malarz

Malarz Niclos (*moler*), czynny w Toruniu. Wzmiankowany jest tylko raz, w spisie podatkowym z lat ok. 1450–1454 jako zamieszkały przy obecnej ul. Mostowej³⁷⁷. Nie można wykluczyć, że jest tożsamy z dwoma rzemieślnikami o tym samym imieniu wzmiankowanymi w Nowym

³⁷³ Schultz 1866, s. 61.

³⁷⁴ W księgach ławniczych pojawiają się *Petrus Moler* (wzm. 1394 r.), *Andris Moler* (wzm. 1394 r.), *Niclus Moller* (wzm. w l. 1394, 1420, 1422), *Nicolae Molemeister* (wzm. w 1434 r.) – może tożsamy z Niclusem, *Michil Moler* (wzm. w l. 1403, 1411, 1415), oraz Hans Moler (wzm. w l. 1442, 1443) (*Księgi szosu 1394–1435 [2002]*, s. 13, przypis 194, s. 39, 71, 201; *KŁNMT 1387–1450 [1973]*, nr 464, 548, 820, 885, 1632, 2009; *Liber scabinorum 1363–1428 [1936]*: nr 610).

³⁷⁵ *Księga proskrybowanych 1358–1412 [2013]*, s. 9.

³⁷⁶ *Liber scabinorum 1363–1428 [1936]*, nr 243.

³⁷⁷ *HuS 1450–1454 [1882]*, s. 44 – „Veergasse, jetzt Brückenstrasse”.

Mieście w latach 1420, 1422 i 1434 – w tym raz jako mistrz³⁷⁸.

Zacharias (wzm. 1455 r.) – malarz

Czynny w Toruniu. Znany z zaledwie jednej pewnej wzmianki. W 1455 roku odnotowuje się Zachariasa (*moler*)³⁷⁹, który zamieszkiwał Stare Miasto. Zapłacił wówczas 4 skojce pogłównego i 1 grzywnę szosu³⁸⁰. Herbst podał, że miał zostać ścięty w 1456 roku za udział w spisku antypolskim. Źródło wskazane przez badacza – zeznania Mikołaja Helwiga w sprawie spisku przeciwko radzie miasta Torunia i królowi polskiemu z 1455 roku – nie zawiera jednak informacji o takiej postaci³⁸¹. Podobnego zdania, co Herbst, był Edmund Cieślak, którego zdaniem „Mollner (Moler) Zachariasz” miał dobrowolnie udzielić pożyczki na wojnę w wysokości 1 grzywny (chodzi o szos?)³⁸². Autor nie podał jednak źródła informacji o karze śmierci. Co zastanawiające, Cieślak określił zawód Zachariasa jako siodlarz. Informację tę zaczerpnął z *Księgi Theudenkusa*. Pod wskazanym przez niego numerem nie pada jednak imię Zachariasa³⁸³. W księgach ławniczych tego czasu odnotowany jest też (IV 1456 r.) „Zachariaz dem molner” – młynarz³⁸⁴.

Mistrz Merten Bener (wzm. 1455–1475) – malarz

Czynny w Toruniu. Uchwytny przez dłuższy czas – 20 lat. Jako pierwszy w omawianym okresie funkcjonuje w źródłach jako mistrz. Zamieszkiwał Stare Miasto – tam został dwukrotnie odnotowany w spisach podatkowych. W 1455 roku wzmiankowany jest w księdze pogłównego i szosu jako „Meister Mertin Moler” (zapis został skasowany³⁸⁵). Dnia 17 III 1458 roku stanął przed sądem jako strona („Martinus Behner”) – reprezentant swojej żony – Barbary, córki Mattisa Huppena, w sprawie spadku po jej matce – Barbarze, wdowie po Huppenie³⁸⁶. W 1462

³⁷⁸ KŁNMT 1387–1450 [1973], nr 820, 885, 1632.

³⁷⁹ W indeksie określony jako młynarz (KKMT 1453–1495 [2007], s. 410).

³⁸⁰ KKMT 1453–1495 [2007], s. 58.

³⁸¹ Herbst 1933, s. 196; APT, AMT I, sygn. 1686. Zachariasa nie wymienia również pismo rady miejskiej z 29 IX 1456 r. w sprawie straceń spiskowców (APT, AMT I, sygn. 1685).

³⁸² Cieślak 1960, s. 236.

³⁸³ Księga Theudenkusa [1937], B nr 127 – „Molner Sateler vor kecher und armbrost 3 gulden und 1 ort”.

³⁸⁴ KŁSMT 1444–1456 [1993], nr 1809, s. 226. Chyba niesłusznie powiązany z Zachariasem odnotowanym we wzmiance o nr 1094.

³⁸⁵ KKMT 1453–1495 [2007], s. 56.

³⁸⁶ „Martinus Behner, ein vormund seiner elichen husfraw Barbara, Mattis Huppen tachter, ist komen vor gehegt ding und hot bekant, das sie schichtunge und teilunge empfangen hot von Barbara Hupynne, erer muter, von ires vaters wegen zcu foller gnuge, und saget die muter qweit, ledig und des schichteides loss von der schichtunge und teilunge wegen” [17 III 1458] W indeksie określony jako mistrz młynarz (KŁSMT 1456–1479 [2007], nr 123, s. 456).

roku ponownie wzmiankowany jest w księdze szosu („Mertin moler”) – zapis również skasowano³⁸⁷. Pięć lat później – 11 IX 1467 r. – „Meister Merten, der moler” sprzedał Jorgenowi Jodemu dom (działkę pełnowartościową) położony przy Grossengasse (ob. ul. Szeroka), obok domu mistrza Lorencza łuczarza („bey meister Lorencz, dem bogener”) ³⁸⁸. Dnia 30 VI 1470 roku pojawia się wzmianka o Hansie Hitfeldzie, który sprzedał Lyboriusowi Yodenowi trzy budy przy Schildergasse (ob. ul. Szczytna), blisko domu Haymansa, gdzie mieszka „meyster Merten, der moler” ³⁸⁹. Ostatnia wzmianka na jego temat pochodzi z 22 IX 1475 roku. Ponownie staje wówczas przed sądem w imieniu swojej żony Barbary w sprawach spadkowych po jej zmarłej matce – Barbarze ³⁹⁰.

Mistrz Stenczel (wzm. 1475–1516 r.) – malarz

Jedyny twórca o tak długiej udokumentowanej biografii obejmującej okres 41 lat, poświadczony w źródłach Torunia, Wrocławia i Płocka. Bolesław Makowski sugerował na podstawie brzmienia imienia (zapewne przez polsko wyglądający dwuznak „cz” ³⁹¹), że był on Polakiem ³⁹², na co jednak nie ma dowodów. Po raz pierwszy w źródłach odnotowany został w 1475 roku. Dnia 16 VI przed sądem toczyła się sprawa spadku po jego („Stenczel, dem moler”), zmarłej żonie, córce Kathariny Lontkynne ³⁹³. Po niedługim czasie mistrz musiał się ponownie ożenić, o czym dalej. Rok później (25 V) toruńska rada miejska wystosowała list do gdańskich radnych z prośbą o odszukanie kupców, którzy zakupili w Gdańsku za „niewielkie

³⁸⁷ KKMT 1453–1495 [2007], s. 203.

³⁸⁸ „Meister Merten, der moler, ist komen vor gehegt ding unde hot bekant, das her vorkoufft hot Jorge Joden eyne erbe uff der Grossengassen gelegen, bey meister Lorencz, dem bogener. Dasselbe erbe hot her ym wol becztalt czu folter genuge, und ist ym derreicht und derlanget, als eyne recht ist zcu besitzten, als vor besessen ist. Actum feria Vita premissa” [11 IX 1467] (KLSMT 1456–1479 [2007], nr 786).

³⁸⁹ „Hans Hitfeld ist komen vor gehegt ding und hot bekant, das her recht und redelichen vorkoufft hot Lyborius Yoden 3 budene uff der Schildergassen, czunest Haymansa husse, do der meyster Merten, der moler, ynnwonen gelegen. Dyselben 3 budene hot Loryns em Hans Hitfeld becztalt czu voller genuge, und Hans Hitfeld geloubet Lorins vor allen insproch und ansproch schadelos czu halden b-bey all seynen erben bynnen und bawssen der stat gelegen-b. Domit seyn dirselden budene Lyborius dirrecht und dirlanget frey czu besitzten, als das eyne recht ist. Actum sabbato ante Visitacionis Marie” (30 VI 1470) (KLSMT 1456–1479 [2007], nr 1048).

³⁹⁰ „Meister Merten Bener, der moler, ist komen vor gehegt ding in vormundschaftt Barbare, seynir elichen husfrawen, und hot bekant, das her von Hanus Hoppe von seynir husfraw wegen obgedocht erbschichtunge und teylunge nach tode frawen Barbare, der obgenanten Barbaren eliche mutter, der Got genade, empfangen hat czu gutter, folter genuge, und hot den genanten Hans Hoppe von wegen seynera husfrawen der erbschichtunge und teylunge frey, qweyt, ledig und los gesaget czu ewigen tagen. Actum feria VI post Mathei apostoli” [22 IX 1475] (KLSMT 1456–1479 [2007], nr 1344).

³⁹¹ O dwuznaku „cz” w niemieckich, średniowiecznych imionach ostatnio Spodaryk 2023, s. 5.

³⁹² Makowski 1932, s. 68.

³⁹³ „Fraw Katherina Lontkynne ist komen vor gehegt ding in vormundschaftt Staszke, des alden feerknechts unde hot bekant, das sie erbschichtunge unde teylunge von Stenczel, dem moler, irem eydem, empfangen hat czu gutter, voller genuge nach tode irer elichen tachter, des genanten Stenczels elichena husfraw, der Got genade, und hot en frey, qweit, ledig und los gesaget der erbschichtunge unde teylunge czu ewigen tagen. Actum feria VI post Viti et Modesti” [16 VI 1475] (KLSMT 1456–1479 [2007], nr 1329).

pieniądze” („geringe gelt”) kilka uncji pereł od mistrza Stenczila, malarza, mieszczanina toruńskiego („Meister Stenczil ein maler unsser mitburgere”). Perły te wcześniej zgubił w Toruniu Herman von Swalmen z Gdańska. Znaleźć je miał Stenczel na obecnej ul. Mostowej („In frerer Strasse off der gassen”). Określono go jako pobożnego i biednego („ein guter fromer armer man”). Według toruńskich rajców, malarz nie zasługiwał na karę, która miała zostać nałożona na niego oraz jego żonę w wypadku niezalezienia owych kupców³⁹⁴. Na tym problemy Stenczela się nie zakończyły. Dnia 11 X 1476 roku toczyła się bowiem sprawa sądowa w sprawie zaciągniętego przezeń długu. Pożyczyć miał od Venczencza Rozentrita 70 grzywien pod zastaw swojego – bliżej nieznanego – majątku ruchomego i nieruchomego. Jak wynika z zapiski sądowej, Rosentrit po paru posiedzeniach sądu uzyskał prawo przejęcia i sprzedaży zastawionych dóbr Stenczela w celu odzyskania swojej pożyczki³⁹⁵. Sytuacja materialna rzemieślnika stopniowo się poprawiała. Malarz ponownie pojawia się w źródłach 14 V 1484 roku. Hans Rackendorf poświadczył wówczas, że jego zmarły kuzyn (*fetter*) Johan Rackendorf sprzedał przed śmiercią Stenczelowi malarzowi („Stenczel, dem moler”) budę przy ul. Ducha Świętego („eyne bude uff der Heiligen Geistesgassen”). Znajdowała się ona pomiędzy dwiema innymi budami, które odziedziczył Hans Rackendorf. Sąd oświadczył, że jeśli Stenczel chciałby w przyszłości sprzedać tę nieruchomość, Hans miał mieć prawo pierwokupu³⁹⁶. W trzy lata później (9 II 1487 r.) Stenczel sprzedał wspomnianą budę niejakiemu Thomasowi Scholczenowi za 45 grzywien niemieckich³⁹⁷.

Niewykluczone, że pewne związki łączyły Stenczela z Wrocławiem. W 1491 roku „Stenczel Moler” wystąpił przed wrocławskim sądem w imieniu małoletnich dzieci zmarłego Kacpra Kirstana, gdzie miał odstąpić Andreasowi Heyntzemu z Torunia dług Lorenza Adlera

³⁹⁴ **APG, D**, sygn. 300, sygn. 68.196.

³⁹⁵ „Venczencz Rozentrit ist komen vor gehegt ding unde hot besatzunge getan uff Stenczil molers hinderstellige guttern < fleis und ander > wie die benumt seyn, bewegelich und umbewegelich, der em bey 70 mr. ist schuldig. Dieselbige besatzunge hot Veczencz obgedocht derfordert volfurt den irsten, den andern, den dritten und den fierden dingtag und alle recht metebeginnen, und em hot der herre scheppe geteylet, das her die gutter, welcherley die sint mag vorkouffen und sich seyner unvorguldener schult doran derholena mit des richters wissen und willen. Actum feria VI post Dyonisii” [11 X 1476] (**KLSMT 1456–1479 [2007]**, nr 1406).

³⁹⁶ „Vor gehegt ding ist komen Hans Rackendorff unde hot bekant, das seyn fetter her Johan Rackendorff, dem Got genade, bey seynen leben Stenczel, dem moler, vorkoufft hot eyne bude uff der Heiligen Geistesgassen, czwischen seynen buden, die em nach tode hern Johan Rackendorff obgenant seyn anerstorben unde gefallen, gelegen. Dieselbige bude hot Stenczel bezalt czu gutter, foller genuge. Unde were iss sache, das Stenczel die bude vorkouffen welde, so sal nymand neher den Hans Rackendorff seyn czum kouffe. Domit ist Stenczel die bude derreicht unde derlanget czu besitzzen czu sulchem rechte, alsse sie gehalden ist unde besessen. Actum feria VI ante Sopfie” [14 V 1484]. W indeksie określony jako mistrz młynarz (**KLSMT 1479–1501 [2018]**, nr 307, s. 882).

³⁹⁷ „Stenczel, der moler, hot bekant vor gehegtem dinge, das her vorkoufft hot Thomas Scholczen seyne bude uff der Heiligen Geistesgassen gelegen, vor 45 mr. ger., die her em czu voller genuge bezalt hot, unde ist Thomas Scholczen derreicht unde derlanget czu besitzzen czu sulchem rechte, alsse sie gehaldena ist unde besessen, jdach bey sulchem bescheyde, zo her sie vordan vorkouffen welde, so sal Hans Rackendorf der neste seyn zcu kouffe. Actum feria VI ut supra” [9 II 1487] (**KLSMT 1479–1501 [2018]**, nr 459).

z Ołomuńca za *Stranol* (zapewne tran rybi)³⁹⁸. Nie ma jednak pewności, czy chodzi o interesującego nas Stenczela – we wzmiance nie zostało bowiem wspomniane jego pochodzenie; Krzysztof Kopiński określa go jako wrocławianina³⁹⁹. Za ówczesną zamożnością i powiązaniem mistrza z Dolnym Śląskiem przemawia jednak fakt, że w 1498 roku na pięć lat nauki we wrocławskim warsztacie rzeźbiarza Jacoba Beinharta miał zostać przyjęty Lucas – syn mistrza Stenczila z Torunia („meyster Stenczil zon von thoern”)⁴⁰⁰. Oprócz owego Lucasa, Stenczel miał zapewne przynajmniej jeszcze jedno, przedwcześnie zmarłe dziecko (z lat ok. 1491–1495⁴⁰¹ pochodzi notatka o jego pochówku⁴⁰²).

Stenczel posiadać musiał sporą pracownię z odpowiednimi zapasami materiałów. Świadczy o tym wzmianka we wspomnianej już wcześniej, edytowanej przez Heuera tzw. umowie, zawartej między bractwem św. Jerzego a mistrzem Anthoniusem z 1503 roku, do której jeszcze wrócimy. Zamawiający zakupił od mistrza Stenczela materiały malarskie, potrzebne do wykonania nieba na obrazie św. Jerzego – półtora funta bez połowy kwarty błękitu, za 1,5 grzywny i 11 groszy⁴⁰³.

Dnia 30 VIII 1504 roku Stenczel pojawił się raz jeszcze jako strona w procesie spadkowym – występuje mianowicie jako opiekun prawny Polki, Elzy Matyssyne, po śmierci jej męża Bartischa Heynke⁴⁰⁴. Już rok później (20 VI) ponownie stanął przed sądem w imieniu swojego syna, Lukasa Saltczbarga⁴⁰⁵, który zapewne jest tożsamy z owym Lucasem wysłanym na nauki do Wrocławia⁴⁰⁶. Z zapisu wynika, że wcześniej zakupiono dla niego rentę za 50 grzywien na domu Petra Kolera znajdującego się przy Rabenissgasse (obecnie część

³⁹⁸ Kopiński 2005, s. 240 – tabela 7, wiersz 20, s. 326 – tabela 22, wiersz 14, s. 337 – tabela 26, wiersz 20; APW, K, sygn. G5, 59, s. 96.

³⁹⁹ Za udostępnienie zdjęcia wzmianki bardzo dziękuję prof. dr. hab. Krzysztofowi Kopińskiemu.

⁴⁰⁰ Timan, Borowska 2018, s. 326, przypis 47. Autorki powołują się na prace Alwina Schultza (Schultz 1866, s. 75).

⁴⁰¹ ŚRKT [2023], s. 336.

⁴⁰² „Item d[er] moler mest[er] stenczel t[enetur] vor j. kynt begrepyss” (APT, K&J, sygn. 6, s. 79; ŚRKT [2023], s. 337).

⁴⁰³ Heuer 1917, s. 81 – „Item Ich habe gekouft von meyster stenczel dem moler tzum hymmel vber santt Jorgen bilde 1 1/2 lb. bloe minus 1/2 firtel vor 11/2 m 11 g”; APT, BA, sygn. 9, s. 14.

⁴⁰⁴ „Elze, Polnische Matyssyne ist komen vor gehegt dyngk myt irer styfftochter Katherina, so hot Katherina bekant, das zcu voller genuge vatertheyla von wegen ires vaters Bartisch Heynke, in Got vorstorben, schicht unde teylunge entpfangen hot, sagende derhalben dy mutter queyt, ledig unde loss, sy derhalben nymmer anzusprechen, geystlich noch wertlich, aussgenomen dy scholt, welche czu manen unde zcu widerscholt zcu beczen ist, unde dy schewne vor dem Alden Thornyschen Chored, zcunest Czenkerse schewne gelegen, dy noch ungeteylt hynderstellig bleybenf. Unde das halbe hauss, do fraw Elze ynnewonet, ist irem vormundt Stenczel molern durch frawen Katherinen iren styfftochterg vormundt, Melcher Libster, widerh derricht unde dyrlanget myt solchem recht zcu besitzten, wy vor besessen ist. Actum ut supra” [30 VIII 1504] (K&SMT 1479–1501 [2018], nr 1634).

⁴⁰⁵ Przydomek trudny do wyjaśnienia.

⁴⁰⁶ Zakładając, że wyjechałszy do Wrocławia w 1498 r., spędził w pracowni Beinharta planowane 5 lat, powrócić do Torunia mógł w 1503 roku.

ul. Rabiańskiej) obok domu Schnellenberga. Koler przez trzy lata miał zalegać z płatnością czynszu z renty, a sąd umożliwił Stenczelowi odebranie z 50 grzywien swoich zaległości⁴⁰⁷. Po niespełna dwóch miesiącach Stenczel w imieniu swojego syna sprzedał dwa domy (renty na nich?) należące do Petera Kolera przy Rabensgasse (zapewne renty na nich) Matczowi Hempelowi, rzeźnikowi, za 60 grzywien niemieckich⁴⁰⁸.

W 1508 roku w źródłach pojawiła się druga żona Stenczela – „meyster Stancellynne von der molerrin” – co można tłumaczyć jako „Stenczelowa malarzowa”. Witryk fary staromiejskiej otrzymać miał od niej 4 grzywny z bliżej nieznanego powodu⁴⁰⁹. Małżeństwo zamieszkiwało wówczas przy *Czigengasse* (obecnie część ul. Piekary), ponieważ w 1509 roku odnotowano w źródłach dom Jacoba Lyszego, znajdujący się pomiędzy domem malarza Stenczela i jakimś ubogim budynkiem („zwischen Stenczels, des molers und der elenden hewseren”) ⁴¹⁰.

Po raz ostatni⁴¹¹ Stenczel pojawił się w źródłach 3 X 1516 roku w Płocku⁴¹², gdzie przed sąd została wezwana Anna, żona Stanisława paśnika. „Stanislaus pictor de Thorunia” zeznał, że jej świętej pamięci mąż, Nykyel malarz, był mu winny 3 grzywny polskie za jakieś usługi, których wdowa po nim – Anna – nie chciała zwrócić. Ta przyznała się do długu, a z uwagi

⁴⁰⁷ „Meyster Stenczel, der moler, in voller macht seynes sones Lucas Salczberg, ist eyngeweyst myt gerichte in Petr Kolers hauss, gelegen in der Rabenissgasse zcunest Schnellenberges hause, von wegen kyndergelt 50 mr. mytsampt drey jar vorsessen czyns sych doran zcu dyrholen seynes kyndergeldis. Actum ut supra” [20 VI 1505] (**KŁSMT 1479–1501 [2018]**, nr 1714).

⁴⁰⁸ „Stenczel, der moeler Saltczbarg in macht seynes sones Lucas Saltczbarg hot vor gehegtem dinge bekandt, das her czwe hewser in der Rabensgasse gelegen, dy Peter Koler gehardt [s] haben unde Lucas Salczborg vor kindergeldt in vorschreibunge hatte erblich, vorkowft hota Matcz Hempel, dem fleischer, vor 60 mr. ger., dy her czu fuller genuge in beczalunge entpfangen hot, danckende im gutter beczalunge. Derhalben hot der herre scholcze dye gemelten czwe hewser Matcz Hempel dirreicht unde dirlanget mit sulchem rechte, dye czu besitzzen, wye dye von alders seyn worden besessen. Actum am freitage die Vincula Petri” [1 VIII 1505] (**KŁSMT 1479–1501 [2018]**, nr 1722).

⁴⁰⁹ „Ite[m] och habe ich entpfänge[n] von der meyster Stancellynne von der molerrin iiij mrarq[...] das hor bescheden hot” (**APT, K&J**, sygn. 9, k. 3r).

⁴¹⁰ „Jacob Lysze vor sich und in vormundeschaft junckfrawen Dorotheen, Mattis Lasz nochgelossener tachter, [etc.] und hot bekant, das sie Hans Grawpneren ire czweteil des hawsses uff der Czigengasse, czwischen Stenczels, des molers, und der elenden hewseren gelegen, und ahn sie noch tode frawen Elizabethen, Cleyen Mattisyn, vorerbet und gekhomen, vor 36 mr. ger. vorkowfft, und volkhomliche beczalung uffgehaben und entpfangen haben. Derhalben seint sulche czweteil des hawsses obengescriben her Hans Grawpneren dirreicht und dirlanget zu besiczen und zu halden mit zulchem recht, wi es zu vorn besessen und gehalden ist. Und haben ouch globet ungesundert Hans Grawpneren vor eyn frey und unbeswert erbe. Actum [feria] sexta ante Nativitatis Marie” [7 IX 1509] (**KŁSMT 1479–1501 [2018]**, nr 2064).

⁴¹¹ Z dużym prawdopodobieństwem pewne wzmianki na temat jego dalszych losów znajdują się w księgach ławniczych z l. 1515–1529 (**APT, AMT II**, sygn. IX 5).

⁴¹² Za wskazanie tego zapisu pragnę podziękować prof. dr. hab. Romanowi Czai.

na brak środków, sąd zarządził przekazanie Stanisławowi domu wdowy⁴¹³.

Mistrz Lorencz (wzm. 1495) – malarz

Czynny w Toruniu. Odnotowany w 1495 roku w związku z pracami w staromiejskiej farze. Za malowanie zegara („zcyger czw molen”) wypłacono mu najpierw 3 grzywny i 2 grosze. Witryk odnotował, że do tych prac oddał własne farby i złoto. Wypłacono na ich kontynuację jeszcze 1 grzywnę, następnie 2 grzywny i 2 grosze; łącznie polichromia pochłonęła sporą kwotę 10 grzywien⁴¹⁴.

Mistrz Michel (wz. 1500–1510) – snycerz

Czynny w Toruniu. Uchwytny zaledwie dwukrotnie w rachunkach fary staromiejskiej. Pierwszym rzemieślnikiem jednoznacznie określonym w źródłach jako snycerz, jest niejaki Michel, któremu w 1500 roku witryk fary staromiejskiej zapłacił 15 groszy za prace pozłotnicze przed Niedzielą Palmową⁴¹⁵. Rzeźbiarz o tym samym imieniu pojawia się także w 1510 roku w rachunkach związanych z pracami przy organach kościoła świętojańskiego. Wypłacono mu wówczas 50 grzywien⁴¹⁶.

Mistrz Nicclis (wzm. 1501–1505) – malarz

Aktywny w Toruniu. Znany z dwóch wzmianek sądowych. W 1501 roku (23 VII) niejaki „Meisstir Nicclis, eyn moler” oznajmił przed sądem, że jest dłużnikiem Hansza, płatnerza

⁴¹³ „Thorunia actio cum Anna Nyclowa. Acta sunt hec anno quo supra feria VI in vigilia s. Francisci [3 X 1516] veniens providus Stanislaus pictor de Thorunia ad presenciam domini Stanislai Mochaczki protunc advocati civitatis Plocensis citavit honestam Annam coniugem Stanislai cingulatoris civis Plocensis ad presenciam eiusdem domini advocati. Qua citata coram eodem domino advocatione idem Stanislaus contra eandem Annam proposuit in hec verba, quia: “Olim Nykyel pictor maritus qius tenebatur michi tres marcas Polonicales precii mei apud ipsum deserviti et ipsa Anna remanens in bonis ipsius dictum precium michi solvere non vlt.” Ad quod debitum se Anna prefata coram domino advocatione agnovit. Cui advocatus dictum debitum solvere mandavit, illa autem non habuit unde solvere. Tandem dominus decrevit sibi intromissionem in domum dicte Anne. Quiquidem Stanislaus receptis duobus dominis videlicet Barthossio frenifice cum Joanne Squara ex decreto domini advocati intromisit se in domum dicte Anne in pateam Castrensi sitam” (KLMP 1489–1517 [1995], nr 580, s. 313).

⁴¹⁴ „Item vordinget dem zcyger czw molen meis Lorencz vor 3 mr. 2 gr. das sal ich meyn eygen farbe und gelt dor czw geben. Item so habe ich em gegeben 1 mr. vigilia [...]b. Item noch em gegeben 2 mr. 2 gr. [...] Summa das der seyger steyt czw machen molen 10 mr.” (APT, K&J, sygn. 7, k. 40v; ŚRKT [2023], s. 350–351).

⁴¹⁵ „Item gegeben micheln dem snitczet van der deme [...] de off Palmtag czw ober gulde XV gr.” (APT, K&J, sygn. 10, k. 9v; ŚRKT [2023], s. 361).

⁴¹⁶ „Item meyster Michil dem schnitczet 50 mr. seyn gedingt lon” (APT, K&J, sygn. 6, s. 77; ŚRKT [2023], s. 351).

królewskiego (18 guldenów węgierskich, które winien był mu zwrócić do 24 VIII)⁴¹⁷. Cztery lata później (20 VI 1505 r.) Orteya (Dorota) Fryszyne z ulicy Chełmińskiej przejęła na własność wizerunek maryjny („eyn Marien bilde”), który wcześniej zastawił u niej „Nicolasch eyn moler” za 3 grzywny niemieckie⁴¹⁸.

Mistrz Anthonius (wzm. 1503–1504) – malarz

Najpewniej spoza Torunia, czynny w mieście krótko – odnotowany został zaledwie dwukrotnie, po raz pierwszy w 1503 roku, w edytowanych przez Heuera tekstach, związanych z tzw. dworem Artusa w Toruniu. Niektórzy historycy sztuki powoływali się wielokrotnie na edycję Heuera i za nim twierdzili, że opisany przez badacza dokument to umowa między zleceniodawcą a malarzem; według Jerzego Domasłowskiego miał być to jedyny tego typu dokument, zachowany z terenu średniowiecznych Prus⁴¹⁹. Kwerenda źródłowa przeprowadzona w ramach niniejszej pracy wykazała jednak, że dokument edytowany przez Heuera jest spisem wydatków związanych z wykańczaniem wystroju oraz wyposażenia dworu bractwa kupieckiego⁴²⁰.

Zachowane rachunki informują, że w wigilię pierwszej niedzieli Wielkiego Postu 1503 roku Macz Korner, Gertner i Johan Koyenowie powierzyli mistrzowi Anthoniusowi wykonanie obrazu św. Jerzego („vordinget zcu molen”) w ciągu jednego roku. Za tę pracę dostać miał 9 reńskich guldenów⁴²¹. W rachunkach odnotowano, że Hans Lizemann Młodszy wypłacił mu

⁴¹⁷ „Meisstir Nicclis, eyn moler, hot vor gerichte bekanth, das her rechtir unde worer scholdt schuldig ist Hanszen, des koniges harnischmeysstir, nemlichen 18 guld. ung., glabende zolch gelth zewuschen hyr unde Bartholomei nesstkomende [24 VIII 1501] unvorczoglich zcu bezcalen, unde alhy in gerichte inczulegen, des hot genanthir Hanus, des koniges harnischmachir, fulkommene macht gegeben Nicclis Zcwirner zolch gelth von meisstir Nicclis inczumanen unde zcu fordern, unde forder in gerichte inczulegen. Actum ut supra” [23 VII 1501] (**KŁSMT 1502–1515 [2018]**, nr 1347).

⁴¹⁸ „Orteya Fryszyne off der Culmischengasse hot besaczunge gethon off eyn Marien bilde, das beyb ir in vorpfendige von Nicolasch, eyn moler, gewest ist, so hoch 3 mr. ger. Welche besaczunge myt allen rechte volfurt, das bilde myt wissen unde willen des richt[e]rs mag vorkouffen, so was obrig wer yns gerichte czu legen, unde so czu wenig wer, mag sy sich am erbnamen dyrholen. Actum ut suprac” [20 VI 1505] (**KŁSMT 1502–1515 [2018]**, nr 1713).

⁴¹⁹ Heuer 1917, s. 10; Pilecka 2005b, s. 324–325. Według Domasłowskiego miała to być jedyna taka umowa zachowana na terenie Prus (Domasłowski 1990a, s. 54). M.in. w zbiorach Archiwum Państwowego w Gdańsku (APG, D, sygn. 70.159) zachowała się umowa zawarta między malarzem Michałem a lęborskimi wikariuszem i radnym na wykonanie ołtarza maryjnego do lęborskiej fary (na ten temat m.in. Woźniński 2004), czy też z witykami kościoła mariackiego w Gdańsku (Huth 1977, s. 126–127).

⁴²⁰ APT, BA, sygn. 9, s. 13.

⁴²¹ Heuer 1917, s. 80–83: „J h e s u s. Im Ior 1503 haben her macz korner, her gertner vnd her Johan koye mevster anthonio Sanct Jorgen bilde vordinget zcu molen, So das her IX reynische gulden sal haben, vnd ym sal der hoff alle gereytschaft geben; actum am obendt aller manne fastnacht; vnd eyne freyen hoff eyn Ior lank haben ym dy bruder tzu gesagt. Item so habe ich, hans lizemann der Junge, gegeben j horngulden zcum gotes pheninge mevster anthonio. Item noch habe ich ym IX reynische gulden erbetz lon gegebenn. Item do mevster Anthonius Santt Jorgenn bilde vorant hatte, gab ych ym mit der bruder wissen vnd willen 1/2 m bade gelt. Item ich habe der

1 *horngulden* (według Heuera było to 3/4 grzywny), a następnie 9 guldenów. Kolejna zapiska informuje, że prace były zaawansowane. Wydaje się, że mistrz Anthonius faktycznie traktowany był przez członków bractwa ze specjalnymi względami. Zachowały się na przykład zapiski informujące, że wypłacono mu połowę grzywny za łaźnię (*bade gelt*) czy też zakupiono dlań od Johana Rudigera 5 łokci brązowego londyńskiego sukna („V elen brawn lundisch gewant”), płacąc 1 grzywnę i 8 szylingów za łokieć, 5 szylingów za cięcie materiału i kolejne 9 za robociznę. Zachowało się też w owych rachunkach parę wzmianek na temat zakupu materiałów malarskich. Według ustaleń Heuera, mistrz przez dziewięć tygodni miał być goszczony u Barthela Gärtnera⁴²² – badacz nie podał jednak źródeł tej informacji.

Jedna ze wzmianek została już opisana wcześniej – zakup farb od mistrza Stenczela. Za 1 wiardunek i 2 szylingi zakupiono drewno potrzebne do wzniesienia rusztowania, za 11 szylingów – papier na gwiazdy (zapewne do wykonania szablonów). Najciekawsza jednak wzmianka dotyczy materiałów, które zakupiono od Heynricha Scheytela z Wrocławia (*von breslaw*). Zakupiono 2 funty błękitu (*Oelblee*), 15 funtów cynobru (*tzynober*), 8 funtów *meningk* (minii), 2 funty paryskiej czerwieni (*paryschrot*), 2 *groeffen* (?), 4 funty żółcieni cynowo-ołowiowej (*bleygelt*), 10 ugru (*ueger*), 8 grynszpanu (*sperggrue*) i 21 ksiąg cienkiego złota płatkowego (*veyngolt*). Za te materiały zapłacono łącznie 21 i pół grzywny⁴²³. Prace przy

mewererinne gegeben V firdung von XXX lb. ole do mit der tonch geoletrenkt warf. Item **Meyster hansen dem mewerer** habe ich den tonch vordinget zcu machen; ich gab ym is sc zcum heyiligen geystes pheninge und erbetz lon 1 1/2 m; her hot vor eynen bestendigen tonch gelobet. Item xii sch(effel) kalk 1 m, Noch vor sant vnd dem kerle, der das gerusf half settzen vnd den kalk halff tragen vnd den alden kalk vor den hoff truk XI sc(hilling). Item dedi dem gali Jan 1/2 m vor eyne eyserne stange, dy ander gebe ich sanct: Jorgen. Item Ich gab 1 firdung vor strenge tzu dem geruste: noch ii sch. Item Ich habe gekouft von **meyster stenczel** dem moler tzum hymmel vber santt Jorgen bilde 1 1/2 lb. bloe minus 1/2 firtel vor 1 1/2 m 11 g. Item Noch gab ich fzun sternem vor papir 11 sch. Item dedi **meyster domnic** vor dy 11 stangen zcu dyrlengen vnd lischok rinken vnd eyserne polike erbitz lon IX firdung. Item her matz wachschoer vor dy rote leymit, iij stukke, iij polnische mark, Ist preusch IX m vnd XII g. Item dem gali Ian tzu vortrinken, das her den vorhanck halff machen vnd dy eyserne stangen richten, 1 fird. Item das noch geschribene golt vnd farbe hot heyndrich scheytel von breslaw her bestalt den hofe zcu gutte; das habe ich ym betzalt noch laut seyner hantschrift hy noch folgende: Item 2 lb. Oelblee Item 15 lb. tzynober Item 8 lb. meningk Item 2 lb. paryschrot Item 2 lb. groeffen Item 4 lb. bleygell Item 10 lb. oeger Item 8 lb. sperggrue Item 21 buch veyngolt Summa facit In all 21 1/2 marck. Item dedi **meyster locop** vor ii leyden, xl cloffter lank tzum vorhange, XXII sch. Item dedi dem **schneyder** erbeczlon vom furhange 1 m VI g; seyden gesellen 1 sch. Tzu vertrincken. Item **meyster casper** dem schmide vor ii eyserne hocken dedi V sch. Item gekouft messingh hefte IIIII sch. Item dedi 1 gr. vor ii rimem, dy obene yn dy leymit genet worden. Item ii sch. tzu schwartzer farbe, do man dy cziuchen schwartz machte. Item noch gab ich **meyster steffen** dem kleynschmide vor iij eyden, do man dy leymit mitte fast, vi sch; noch vor xvij kleyne hoken vii sch. Item das man beyde geruste abenam vnd das marien bilde abenam vnd widder anhokte, dedi xxiiij sch. Item dedi iij sch., der den hoff reumete vnd holtz tzu hyp. Item ich lys vi geschraubte hohen machen tzu dem furhange, do man dy leymit vff leget; dedi dem kleynschmide 1/2 m. Item gekouft mit der bruder wissen vnd willen meylter anthonio V elen brawn lundisch gewant von her Johan rudiger, dy ele 1 m VIII sch.; scherlon V sch.; machlon VIII sch. Item Ich habe von hans seygersdorff 1 m entfangen, dy ym Jorgen belant aws dem schaffe hatte gegeben. Summa In all, das ich aws gegeben habe santt Jorgen tzu gutte: lxx m vnd iij sch. [wyróżnienia W.B.]”.

⁴²² Heuer 1923, s. 22.

⁴²³ Heuer 1917, s. 80–83.

polichromii ściennej miały trwać do połowy listopada 1503 roku⁴²⁴. W tym czasie zlecono mistrzowi wykonanie jeszcze jednego malowidła – przedstawienia Trzech Króli – za 30 grzywien pruskich⁴²⁵.

Mistrz Anthonius musiał w Toruniu przebywać jeszcze przynajmniej pod koniec sierpnia następnego roku. Wzmiankowany jest wówczas (23 VIII 1504 r.) jako dłużnik. Przed sądem Caspar Schotdorff żądał przez swojego pełnomocnika, Petera adwokata, zwrotu 8 grzywien, które Anthonius pożyczył od Nicklesa, handlarza winem⁴²⁶.

Nie można wykluczyć, że ów Anthonius faktycznie, tak jak zasugerował Heuer, pochodził z Wrocławia⁴²⁷. Wskazywać na to może sprowadzenie z tego miasta materiałów malarskich oraz liczne związki toruńskiego mieszczaństwa ze stolicą Dolnego Śląska⁴²⁸, wśród których warto odnotować wspomniane wyżej wzmianki, dotyczące malarza Stenczela. We wrocławskich źródłach parokrotnie pojawiają się malarze i rzeźbiarze – imiennicy Anthoniusa. Są to m.in. przyjęty w 1466 roku na sześć lat do pracowni Nicolausa Smida, Anthonius Lessewicz⁴²⁹ oraz wzmiankowany w 1458 roku czeladnik Anthonius von Siltwing w pracowni Martina Parfussa⁴³⁰.

Stesche (wzm. 1504) – malarz

Czynny w Toruniu. Uchwytny jedynie w jednym spisie wydatków kościoła św. Wawrzyńca. Z 1504 roku odnotowano płatność dwóch i pół grzywny niejakiemu Steschkemu malarzowi za pomalowanie korpusu kościoła świętojańskiego⁴³¹. W tych samych rachunkach występują także Jan Krupken i jego kompan Steschke, którym za bliżej nieznanne prace w korpusie i prezbiterium staromiejskiej fary oraz za odnowienie bliżej nieznanego krzesła / tronu / stall (?) w kościele św. Wawrzyńca wypłacono cztery i pół grzywny i 6 szylingów⁴³².

⁴²⁴ Heuer 1917, s. 11.

⁴²⁵ Tamże, s. 12. Bardzo możliwe, że dalsze badania źródłowe, np. w rachunkach bractwa z l. 1494–1514 przyniosą dalsze informacje na temat pobytu Anthoniusa w Toruniu (APT, BA, sygn. 8).

⁴²⁶ „Her Caspar Schotdorff durch seyn machtman Peter, den vorsprech, hot myt allem rechte dyrfordert 8 mr. bey Anthonio, dem moler, welche Nicles, dem weynschencke, czugehort haben. Actum ut supra” [23 VIII 1504] (KLSMT 1479–1501 [2018], nr 1641).

⁴²⁷ Heuer 1917, s. 12.

⁴²⁸ Kopiński 2005, passim.

⁴²⁹ Schultz 1866, s. 59.

⁴³⁰ Tamże, s. 61.

⁴³¹ „Item gegeben Steschkem moler das he den korpus molte der fon sant Johans hen us qwam – 2 ½ mr.” (APT, AMT I, sygn. 626-6; ŚRKT [2023], s. 158).

⁴³² „Item ich gab Jan Krupken et Steschken seynem kumppan das sy den korpus czu sant Johans im kore her obe lyssen et eyn sant Lorenz den stul neugemachtten et den korpus son sant Johans weder hen uf czogen – 4 1/2 mr. et 6 schill. am obande Fysytaczigo Marye” [1 VII 1504] (APT, AMT I, sygn. 626-6; ŚRKT [2023], s. 158).

Niewykluczone, że odnotowany w tym samym źródle anonimowy malarz, któremu wypłacono 7 grzywien za pomalowanie organów w kościele św. Wawrzyńca jest tożsamy ze Steschkem – jedynym malarzem wzmiankowanym w tym dokumencie⁴³³.

Symon (wzm. 1511) – malarz

Uchwytny w Toruniu tylko w rachunkach kościoła świętojańskiego z 1511 roku. Witryk parafii staromiejskiej parokrotnie wypłacał wynagrodzenie malarzowi Symonowi, najpierw za prace przy organach – 18 grzywien⁴³⁴. Zapewne tożsamy z nim malarz Semnen otrzymał za bliżej nieznane prace łącznie 30 grzywien⁴³⁵. Najprawdopodobniej zatrudniał pomocnika, ponieważ źródło odnotowuje również wypłatę 14 szylingów napiwku (*bir gelt*) malarczykowi („das molers jungen”)⁴³⁶.

Peszke (wzm. 1511) – malarz

Uchwytny w Toruniu w 1511 roku. Znany tylko z jednej wzmianki w rachunkach fary staromiejskiej: wypłacono mu 2 grzywiny bez 8 szylingów za pomalowanie tamtejszych małych organów⁴³⁷.

Mistrz Jacob (wzm. 1512–1513) – snycerz

Uchwytny w Toruniu jedynie w rachunkach fary staromiejskiej w 1512 i 1513 roku. W 1512 roku wypłacono mu 5 grzywien i 2 szylingi za gwoździe do małych organów („vor nayle czu der cleynen orgel”)⁴³⁸. Rok później otrzymał 10 grzywien za wykonanie sakramentarium (sacrament hawszghen), które ustawiono na ołtarzu („das do of dem alter stet”)⁴³⁹. Trudno określić kogo – czy Jacoba, wspomnianego już Michela, czy innego bliżej nieznanego snycerza, dotyczy wzmianka z 1510 roku o wypłaceniu nieznanemu z imienia snycerzowi 6 denarów

⁴³³ „Item gegeben dem moler fon der orgel czu molen 7 mr.” (APT, AMT I, sygn. 626-6; ŚRKT [2023], s. 159).

⁴³⁴ „Item dy Symon dem moler gegeben 18 mr. off sey lon” (APT, KŚJ, sygn. 6, s. 77; ŚRKT [2023], s. 531).

⁴³⁵ „Item Semnen dem moler gegeben uf seyne arbit 1 mr. und 4 schill. Item noch im aber gegeben 8 mr. Item noch im aber gegeben 2 mr. Item noch im aber gegeben 19 mr. Facit das hee von mir entfangen hot 30 mr.” (APT, KŚJ, sygn. 11, s. 76; ŚRKT [2023], s. 486).

⁴³⁶ „Item 14 schill. bir gelt gegeben das molers jungen” (APT, KŚJ, sygn. 11, s. 76; ŚRKT [2023], s. 486).

⁴³⁷ „Item 2 mr. ane 8 schill. gegeben dem moler Peszken an der cleynen orgeln czu molen” [17 XII 1511] (APT, KŚJ, sygn. 11, s. 71; ŚRKT [2023], s. 482).

⁴³⁸ „Item gegeben meyster Jacob dem schnitczet 5 mr. et 2 schill. vor nayle czu der cleynen orgel” (APT, KŚJ, sygn. 9, k. 51r; ŚRKT [2023], s. 420).

⁴³⁹ „Item 10 mr. gegeben Jacob dem sintczet vor das sacrament hawszghen czu machen das do of dem alter stet in der Hylge Leychenamsz wache” (APT, KŚJ, sygn. 11, s. 84; ŚRKT [2023], s. 493).

za przyniesienie sakramentarium do kościoła⁴⁴⁰.

Hans Elger (zm. przed 15 VI 1523) – snycerz

Ostatnim znanym ze źródeł twórcą średniowiecznym jest snycerz⁴⁴¹, Hans Elger („unsers her gotts schneyder”), o którym znana jest tylko jedna edytowana wzmianka. Zmarł przed 14 VI 1523 r., kiedy to rozpatrywany był spadek po nim. Zostawił dwójkę dzieci i żonę Sophie. Niewykluczone, że zamieszkiwał wcześniej dom przy Rozengasse (ob. ul. Różana)⁴⁴².

*

W źródłach znajdują się również liczne wzmianki o anonimowych malarzach i snycerzach. Dwie dokumentują zamawianie w Toruniu konkretnych obiektów. Najstarsza z nich dotyczy retabulum ołtarza głównego do kościoła cystersów w Wągrowcu, który konsekrowany został 13 X 1493 roku⁴⁴³. Wystawiony staraniem opata Jana de Lutzelfosta, który w 1495 roku stanąć miał przed sądem królewskim z powodu oskarżenia go o płacenie za rzeźby do omawianego retabulum w Toruniu sfałszowanymi pieniędzmi⁴⁴⁴. Druga dotyczy tzw. poliptyku fromborskiego a pochodzi z księgi rachunkowej z l. 1502–1503 dotyczącej zakupu Tczewa przez bp. Łukasza Watzenrode⁴⁴⁵. Księga zawierała spis pożyczek i darowizn zaciągniętych na poczet zakupu miasta, w tym z legatów pozostawionych po bp. Mikołaju Tungenie⁴⁴⁶. W 1503 roku Watzenrode zapłacił kapitule 25 grzywien na rachunek za retabulum do głównego

⁴⁴⁰ „Item 6 den. gegeben das hawszeghen von snitzer in dy kirche zu tragen am obende Corporis Cristi” [29 V 1510] (APT, KśJ, sygn. 11, s. 67; ŚRKT [2023], s. 477).

⁴⁴¹ *Elger Hans* [hasło], [w:] SAP 1971 (2), s. 163.

⁴⁴² „1523 feria sexta post Hedwigis. Meyster Merten Gierlach vnd hoth eyn hawss, gelegen czwischen herren Conradts hawsze ihn der Roszengasszen, von szeyner hawssfrawen frewntschafft vor hundertt margk ger. gekowfft, hoth derwegen zwr geldung Thomaszen Becker, Jacob Rymer, Stentzel Elger ganttz vnd volkomlich vorgnwget, haben ihn derwegen frey, qweytt, ledig vnd lohss gesagt, szall vnd wyll denn anderen erbnhamen, nemlichen Hans Elger vnszers her gotts schneyder beyden nochgelosszenen kynder vnd Sophien, wen szy es begeren werdenn, eynen idern mith Xliii margk vnd V gr. vorgnwghenn. Ist derhalben ihm derreicht vnd derlangtt, wie erbes rechtt, ganttz frey zwbeszitten vnd zwghalden ihn allen szeynen rhenen, wie von alders beszessen, globtt hiermitte vor alle ahn vnd zwspruche” (Semrau 1916, s. 38).

⁴⁴³ BMW, Kronika wągrowiecka, s. 8: 1493. 13. Octobris. Consecratum est Altare maius in Ecclesia per Christum Dominum Vincentum Episcopum Ennensem et Syffraganeum Posnaniensem”. Pierwszym badaczem wprowadzającym kronikę wągrowiecką do obiegu naukowego był Wyrwa (Wyrwa 1998, s. 95; Wyrwa 2010, s. 120–121).

⁴⁴⁴ BMW, Kronika wągrowiecka, s. 8: „Hic Abbas Cut insimiatum est (Altare maius getrigit, quod illi infanste cessit [...] cut aliquid famos humanos et traditioni conceda[...] hic dicitur occulte in [...]lonno eudisse peccuniam, quae peccunia Torunias agnita fiut, dum pretium imaginum sculptam pro maiori altari exolueret”.

⁴⁴⁵ Brachvogel odnalazł ten dokument w archiwum w Królewcu („Koningsberger Staatsarchiv. Rep. 128. Regestrum super opido Dirszan et eius proventibus”) (Brachvogel 1930, s. 75).

⁴⁴⁶ Brachvogel 1930, s. 75–76. Na ten temat m.in.: Karłowska 1959, s. 120.

ołtarza z legatów bp. Mikołaja dla malarza z Torunia⁴⁴⁷. Dalej Enoch Kobelau, prepozyt i *magister fabricae ecclesiae* pobrał z tych samych legatów 17 grzywien i 16 denarów (?), by zapłacić malarzowi⁴⁴⁸. Jako że środki z testamentowej fundacji Tungena zostały wydane na zakup miasta, fundacja retabulum (wspomniane wyżej dwie płatności) została pokryta z podatków miejskich, z których wypłacono łącznie 42 grzywny 16 denarów (?)⁴⁴⁹.

Niektóre anonimowe wzmianki warto nadmienienia, ponieważ ilustrują zakres prac, jakich podejmowali się ówcześni rzemieślnicy. W 1502 roku wypłacono 6 grzywien bliżej nieznanemu malarzowi za chorągwie (zapewne procesyjne)⁴⁵⁰ oraz za (pomalowanie?) ambony⁴⁵¹. Rok później odnotowano 6 groszy przekazanych malarzowi za pomalowanie świeczników⁴⁵². W 1511 r. nieznanemu z imienia snycerzowi zapłacono 4 grzywny za naprawę posadzki (?) (*boben*)⁴⁵³.

*

Na podstawie przedstawionego tu studium można ustalić imiona trzynastu malarzy i rzeźbiarzy aktywnych w Toruniu od połowy XV do lat 20. XVI stulecia. Niniejszy obraz z pewnością nie jest pełny. Wpływa na to po pierwsze charakter niniejszych badań – opartych w przeważającej mierze na edycjach źródłowych, po drugie, niepełny stan zachowania średniowiecznych dokumentów (np. ksiąg nadań obywatelstwa), jak i kompletnych dzieł – nastaw ołtarzowych, które zawierać mogły inskrypcje. Ma na to wpływ także kategoria wykorzystanych źródeł – m.in. ksiąg ławniczych, w których odnotowywano tylko pewnego rodzaju zajścia i uczestniczące w nich osoby. Bez opracowania i edycji pozostają liczne zbiory dokumentów, z dużym prawdopodobieństwem zawierające wzmianki na temat malarzy i rzeźbiarzy – przede

⁴⁴⁷ **Brachvogel 1930**, s. 76: „Item ad rationem pro tabula ad summum altare conventa super mutuatis pecuniis de legatis quondam d. Nicolai tulit pictor in Thorm mr. 25”.

⁴⁴⁸ **Tamże**: „Item venerabilis Enoch praepositus et magister fabrice ex parte mutuae pecunie de legatis quibus supra ad solvendum pictori tulit mr. 17 d. 16”.

⁴⁴⁹ **Tamże**: „Ad istam exempcionem Dirsoviensem de legatis pecuniis per d. quondam Nicolaum episcopum mutuatae sunt in anno utsupra mr. 952 1/2. Super quibus isto anno de censibus ex Dirsau perceptis solute sunt mr. 42 d. 16 pro tabula utsupra”.

⁴⁵⁰ „Item 6 mr. geben dem molere von den fannen” (**APT, K&J**, sygn. 7, k. 56v; **ŚRKT [2023]**, s. 382); „Item sesch margk gegeben dem moler vor der vanen” (**APT, K&J**, sygn. 6, s. 25; **ŚRKT [2023]**, s. 387).

⁴⁵¹ „Item 1 mr. geben dem moler von dem prededig sthüttle” (**APT, K&J**, sygn. 7, k. 58r; **ŚRKT [2023]**, s. 383); „Item 1 margk gegeben dem moler von dem predige stule” (**APT, K&J**, sygn. 6, s. 26; **ŚRKT [2023]**, s. 388).

⁴⁵² Chociaż w źródle dosłownie przywołane są świece: „Item 6 gr. geben dem moller von den kerczen czü mollen” (**APT, K&J**, sygn. 6, s. 61; **ŚRKT [2023]**, s. 395). Wydaje się, że wykonywanie, polichromowanie i złocenie świeczników nie było rzadką praktyką wśród średniowiecznych malarzy i rzeźbiarzy (por. **Dobrowolski 1965b**, s. 21).

⁴⁵³ „Item dem snitzer 4 mr. gegeben czu er besserunge boben das lon” **APT, K&J**, sygn. 11, s. 76; **ŚRKT [2023]**, s. 487).

wszystkim księgi ławnicze Starego Miasta Torunia z l. 1515–1529⁴⁵⁴, księgi czynszów⁴⁵⁵ (szczególnie ważne, ponieważ odnotowujące wszystkich mieszkańców), rachunki bractwa św. Jerzego⁴⁵⁶, zbiory rachunków prywatnych, budowlanych i związanych z cegielnictwem⁴⁵⁷.

Wydaje się, że część przywołanych w pracy twórców nie mieszkała na stałe w Toruniu – mogli przybyć jedynie na czas realizacji konkretnego zadania, na co wskazywałyby pojedyncze wzmianki w źródłach.

Skąpy zasób dostępnych materiałów źródłowych utrudnia określenie statusu materialnego oraz społecznego toruńskich malarzy i rzeźbiarzy. Wiadomo, że żaden z nich nie zasiadał we władzach miejskich⁴⁵⁸. Spośród trzynastu znanych, jedynie dla czterech obecny stan wiedzy pozwala określić ogólnie ulice, na których mieszkali, albo przynajmniej przy których stały zajmowane przez nich lub będące w ich posiadaniu nieruchomości. Malarz Niclos mieszkał przy Veergasse (ob. ul. Mostowa)⁴⁵⁹; Marten miał dom przy Grossengasse (ob. ul. Szeroka) obok domu mistrza Lorencza łuczarza, który sprzedał⁴⁶⁰, a parę lat później zajmował dom Haymansa przy Schildergasse (ob. ul. Szczytna)⁴⁶¹. Stenczel wydaje się spośród wszystkich przywołanych twórców najbogatszy. Pomimo początkowych trudności finansowych wzmiankowany jest jako właściciel budy przy ul. Ducha Świętego. Ulokowana była pomiędzy dwiema innymi budami Hansa Rackendorfa⁴⁶², którą niedługo później sprzedał⁴⁶³. Posiadał też dom przy Czigenhasse (ob. część ul. Piekary)⁴⁶⁴, a w 1516 roku przejął dom w Płocku⁴⁶⁵. Wydaje się, że przynajmniej w wieku dojrzałym Stenczel cieszył się niemałą fortuną i prowadził zapewne spory, z naddatkiem zaopatrzonej warsztat – to od niego zakupiono część materiałów malarskich do wykonania polichromii w dworze bractwa św. Jerzego⁴⁶⁶. Na znaczną majątność i ambicję Stenczela wskazywać również może wysłanie syna na naukę do jednego z największych warsztatów środkowej Europy – wrocławskiej pracowni Beinharta⁴⁶⁷. Jego wysoki status majątkowy wyraźnie uwypukla raczej słaba kondycja

⁴⁵⁴ APT, AMT II, sygn. IX 5.

⁴⁵⁵ Tamże, sygn. III 71.

⁴⁵⁶ APT, BA, sygn. 8.

⁴⁵⁷ M.in.: APT, AMT II, sygn. XVI 5; XVI 6; XVI 9; XVI 14; XVI 19; XVI 24; XVI 26.

⁴⁵⁸ Mikulski 2001.

⁴⁵⁹ HuS 1450–1454 [1882], s. 44.

⁴⁶⁰ KŁSMT 1456–1479 [2007], nr 786.

⁴⁶¹ Tamże, nr 1048.

⁴⁶² KŁSMT 1479–1501 [2018], nr 307.

⁴⁶³ Tamże, nr 459.

⁴⁶⁴ Tamże, nr 2064.

⁴⁶⁵ KŁMP 1489–1517 [1995], nr 580.

⁴⁶⁶ Heuer 1917, s. 81; APT, BA, sygn. 9, s. 14.

⁴⁶⁷ Schultz 1866, s. 75.

ekonomiczna pozostałych wzmiankowanych rzemieślników. Mistrz Merten sprzedał swój dom w 1467 roku⁴⁶⁸, a w 1470 roku wymieniany jest już jako lokator domu Haymansa⁴⁶⁹. Podobnie Nicolasch – w 1501 roku odnotowany jako dłużnik⁴⁷⁰, zaś trzy lata później jako osoba, której nie stać na wykupienie zastawionego wizerunku maryjnego⁴⁷¹.

4. Źródła archiwalne dla toruńskiej produkcji rzeźbiarskiej

Znacznie skromniej rysuje się niestety znany zasób dokumentów, poświadczających wykonanie w Toruniu konkretnych obiektów. Nie można się zgodzić z poglądem Wojciecha Popka, jakoby miały zachować się dokumenty poświadczające wykonanie tryptyku św. Wolfganga w Toruniu⁴⁷². Jedyne odnalezione dotąd wzmianki archiwalne, niestety anonimowe, pozwalają na uznanie za dzieło toruńskich rzemieślników retabulum z katedry we Fromborku oraz niezachowanej nastawy ołtarza głównego z kościoła cysterskiego w Wągrowcu.

Najstarsza wzmianka dotyczy kościoła klasztorного cystersów w Wągrowcu. Zapiska z nowożytnej kroniki zakonnej informuje, że w 1495 roku opat Jan de Lutzelfost stanąć miał przed sądem królewskim z powodu oskarżenia go o płacenie w Toruniu za rzeźby sfałszowanymi pieniędzmi. Figury według zapisu zostały zakupione do konsekrowanego w 1493 roku ołtarza głównego dedykowanego Błogosławionej Dziewicy, świętym Piotrowi i Pawłowi, Trzem Królom, świętym Benedyktowi i Bernardowi oraz św. Urszuli i jej towarzyszkom⁴⁷³ (por. **aneks – nr 35**). Z ołtarzem tym prawdopodobnie łączyć można zachowaną w kościele rzeźbę Madonny z Dzieciątkiem (**nr. kat. 104**). Figura ta byłaby najstarszym datowanym dziełem warsztatów Toruńskich, powstałym w roku 1493 lub krótko przed tą datą. Druga wzmianka zawarta była w księdze rachunkowej z lat 1502–1503 związanej z zakupem przez bp. Watzenrodego Tczewa (por. **aneks – nr 5**). W 1503 roku odnotowano dwie płatności dla malarza z Torunia za prace przy nastawie ołtarza głównego dla katedry warmińskiej, których dokonał biskup warmiński i prepozyt Enoch Kobelau⁴⁷⁴. W świetle źródeł, jedynymi poświadczonymi źródłowo dziełami wykonanymi w Toruniu pozostają zatem dwa obiekty z dość oddalonych od siebie świątyń Warmii i Wielkopolski.

⁴⁶⁸ KŁSMT 1456–1479 [2007], nr 786.

⁴⁶⁹ KŁSMT 1456–1479 [2007], nr 1048.

⁴⁷⁰ KŁSMT 1502–1515 [2018], nr 1347.

⁴⁷¹ Tamże, nr 1713.

⁴⁷² Popek 1966, s. 24.

⁴⁷³ BMW, Kronika wągrowiecka, s. 8.

⁴⁷⁴ Brachvogel 1930, s. 75–76.

Zaprezentowane tu badania archiwalne nie pozwoliły wprowadzić na połączenie konkretnych, zachowanych dzieł z żadnym uchwytnym historycznie twórcą, niemniej jednak możemy potwierdzić źródłowo, że w Toruniu funkcjonowały warsztaty malarsko-rzeźbiarskie. Chociaż zarówno zachowane zabytki, jak i nieliczne źródła (o których będzie jeszcze mowa dalej) wskazują, że zdarzały się także importy – Toruń był pod tym względem samowystarczalny. Zakupy dzieł poza miastem uznać należy za kwestię wyboru, a nie konieczności (szczegółowo omówione w rozdziale VIII). Uchwyte zabytki o cechach toruńskich (o których będzie mowa w rozdziale V) rozproszone na terenie niemal całej ziemi chełmińskiej oraz punktowo także poza jej granicami wskazują, że Toruń pełnił rolę ważnego lokalnie ośrodka zaspokajającego potrzeby mniejszych miast i wsi.

Wśród uchwyconych w powyższej analizie postaci zaledwie jedna pretendować może do właściciela istotnego, wiodącego lokalnie warsztatu – mowa o poświadczonym przez dłuższy czas w źródłach Stenczela, prawdopodobnie zamożnym mieszczaninie. Nic nie wiadomo jednak o cechu malarzy i rzeźbiarzy – nie są znane żadne średniowieczne lub wczesnonowożytnie dokumenty mówiące o ich organizacji lub przynależności, nie funkcjonowały także w Toruniu żadne kaplice ani ołtarze będące ich własnością. Wydaje się, że malarze i rzeźbiarze nie stanowili zwartego, ważnego lokalnie środowiska wytwórczego. Status społeczny większości był raczej niski i często parali się drobnymi, usługowymi pracami (odnowienie, pozłocenie, pomalowanie gotowych sprzętów).

Rozdział IV

Fundacje liturgiczne *versus* fundacje artystyczne

– źródła pisane a uchwytnie zabytki

Fundacje o charakterze religijnym były jednymi z najbardziej charakterystycznych elementów miejskiej religijności późnego średniowiecza. Stanowiły przejaw tak zwanej ekonomii zbawienia – troski o uzyskanie życia wiecznego przez szereg komemoratywnych praktyk ofiarniczych raczej o charakterze zaplanowanej strategii niż spontanicznego działania⁴⁷⁵. Szczególnie ważnym dla niniejszej pracy jest problem fundacji mszy świętych, szczególnie wieczystych. Z regularnie odprawianą liturgią, najczęściej w intencji zmarłych (członków rodziny, bractwa lub korporacji), wiązała się konieczność uposażenia kapłana (np. przez zapisanie mu części przychodów z czynszów różnych nieruchomości) a nieraz także wystawienia ołtarza wraz z wyposażeniem niezbędnym do sprawowania nabożeństw, jak naczynia liturgiczne, szaty, świece, księgi, wieczna lampa⁴⁷⁶, a najpewniej także retabulum⁴⁷⁷.

W dotychczasowych badaniach na temat fundacji liturgicznych oraz idących za nimi fundacji artystycznych drugiej połowy XV i początku XVI stulecia, największym zainteresowaniem cieszyły się niewątpliwie świątynie Torunia, zwłaszcza fara staromiejska, dla której pod tym względem zachowało się najwięcej źródeł pisanych. Zwrócił na to uwagę już Julius E. Wernicke, który jako pierwszy próbował wiązać odnotowane źródłowo wezwania świętojańskich ołtarzy oraz beneficjów z konkretnymi zabytkami. Na podstawie badań archiwalnych (w tym dokumentów, które nie przetrwały do naszych czasów) wyszczególnił on szereg wzmianek na temat *altarii*. Odnotował ołtarz św. Michała Archanioła, Męczenników Tebańskich oraz św. Sebastiana, który wzmiankowany miał być w 1505 roku w związku z przedstawieniem Radzie Miasta Torunia przez bp. Nicolausa Crapitza nowego proboszcza fary – Stephana Friedewalda⁴⁷⁸; kaplicę św. Mikołaja odnotowaną w bliżej nieznanym inwentarzu sreber (?) (*silberergebniß*) sporządzonym 25 VI 1528 roku⁴⁷⁹; ołtarz św. Katarzyny,

⁴⁷⁵ Jakubek-Raczkowska 2014, s. 276–277.

⁴⁷⁶ Na ten temat Oliński 2008, s. 62–101.

⁴⁷⁷ Na temat fundacji retabulów ołtarzowych zob. m.in. Schindler 1978, s. 25–30.

⁴⁷⁸ APT, AMT II, sygn. X 25, s. 54.

⁴⁷⁹ Tamże, s. 55.

który stać miał wcześniej na miejscu ołtarza św. Franciszka Ksawerego⁴⁸⁰. Więcej uwagi poświęcił retabulum św. Wolfganga, przyjmując, że tryptyk jest zapewne tożsamy z retabulum na ołtarzu, którego fundacja potwierdzona została 14 II 1505 roku⁴⁸¹. Przytoczył też pogląd, że ołtarz ten jest tożsamy z ołtarzem św. Szymona i Judy, który miał być wzmiankowany w kościele, sam jednak go nie podzielał⁴⁸². Wymienił ponadto ołtarz Trzech Króli, który miał być odnotowany 7 III 1437 roku, kiedy to wikariuszem mianowany został Heinrich von Allen⁴⁸³; ołtarz Korony Cierniowej, na rzecz którego niejaki Paul Ulrich uczynił zapis 24 września 1497 roku⁴⁸⁴; ołtarz św. Fabiana i Sebastiana, wystawiony przez rajców Heinricha Kriegera i Johanesa von Rockendorffa IV w 1480 roku (ten sam ołtarz miał być w 1505 roku przekazany przez bp. Nicolausa Crapitza proboszczowi Stephanowi Friedenwaldowi)⁴⁸⁵; osobno omówił także ołtarz św. Szymona, Judy i Bartłomieja⁴⁸⁶, który wzmiankowany był w 1513 roku – wówczas legat w wysokości 16 grzywien na jego rzecz przekazać miał Martin Schererdtfager. Wernicke przypuszczał, że po usunięciu tej nastawy dwie rzeźby patronów zostały ustawione w retabulum św. Wolfganga, na co wskazywać miałyby według niego brak inskrypcji na rzeźbach. Przyjął jednak, że nie sposób tego dowieść⁴⁸⁷. Nadto, według jego ustaleń, ołtarz św. Reginy i Florentyny został ufundowany przez proboszcza staromiejskiego Raphaela Weimera, a potwierdzenie donacji wystawiono 19 VI 1520 roku⁴⁸⁸. Wernicke odnotował także wypis ze sprawozdania Rady Miejskiej, z którego wynika, że w poniedziałek po święcie Trzech Króli w 1454 roku przed Radą stanąć miał ławnik – Johann Trost – w sprawie rycerza Heinza von Rogau. Rada chciała wznieść dla niego ołtarz w farze, naprzeciw ław rajców, który miał on uposażyć i opłacić jego wystawienie⁴⁸⁹.

Poza tym pierwszym przeglądem źródłowym, o nieocenionej dziś wartości, ważną rolę dla rozwoju badań nad fundacjami liturgicznymi i ich związkiem z zachowanymi zabytkami odegrały ustalenia Bernharda Schmida, który w większości pracował na wydanych w międzyczasie edycjach źródłowych⁴⁹⁰. Jako pierwszy przeanalizował on zmiany wezwań

⁴⁸⁰ **APT, AMT II**, sygn. X 25, s. 67.

⁴⁸¹ **Tamże**, s. 70, 420.

⁴⁸² **Tamże**.

⁴⁸³ **Tamże**, s. 70, 421.

⁴⁸⁴ **Tamże**, s. 70, 128, 421.

⁴⁸⁵ **Tamże**, s. 70, 400. W innym miejscu – przy tym ołtarzu w 1505 r. miało zostać przekazane probostwo Stephanowi Friederwaldowi (**Tamże**, s. 421).

⁴⁸⁶ W innym miejscu traktuje ołtarze św. Bartłomieja i św. Szymona jako dwa osobne (**Tamże**).

⁴⁸⁷ **Tamże**, s. 70, 421.

⁴⁸⁸ **Tamże**, s. 70–73, 421.

⁴⁸⁹ **Tamże**, s. 73.

⁴⁹⁰ Wizytacji bp. Olszowskiego z 1671 r. (**Vis. 1667–1672 [1903]**), zawartego w tym protokole odpisu wykazu prebend z 1541 r.; inwentarza sreber z 1596 roku (**Semrau 1908**) oraz bliżej nieznanego inwentarza z XVIII wieku.

ołtarzy toruńskiej fary staromiejskiej na przestrzeni wieków (temat, który był potem przedmiotem badań jedynie Michała Woźniaka⁴⁹¹). Zestawił obok siebie informacje z inwentarza sreber z 1596 roku, z protokołu wizytacji generalnej bp. Olszowskiego z 1671 roku sporządzonego przez kanonika Strzesza, wydane drukiem w 1903 roku, wykazu prebend z 1541 roku, którego odpis znajdował się we wspomnianym protokole powizytacyjnym, bliżej nieznanej wizytacji osiemnastowiecznej, porównując wyżej wymienione z ówczesnym mu układem ołtarzy⁴⁹². Bazując na takich źródłach, uporządkował informacje dotyczące kilku nastaw. I tak, na podstawie relacji Strzesza, tryptyk św. Wolfganga uznał za fundację Caspara Welkera, której ów kanonik w myśl protokołu dokonać miał ok. 1502 roku, zaś jego poświęcenie odbyć się miało cztery lata później⁴⁹³. Z ołtarzem Trójcy Świętej powiązał rzeźbę tronującego Boga Ojca umieszczoną wówczas z zwieńczeniu tryptyku św. Wolfganga⁴⁹⁴, zaś dwie pełnoplastyczne rzeźby wolnostojące św. Jana Ewangelisty oraz św. Jana Chrzciciela uznał za pochodzące z dawnego retabulum ołtarza głównego⁴⁹⁵.

Badania nad fundacjami liturgicznymi kontynuował Arthur Semrau, próbując zrekonstruować dzieje budowlane kościoła świętojańskiego, analizując okoliczności rozbudowy rzędów kaplic. Powołał się na znaną wówczas z siedemnastowiecznego odpisu z wizytacji bp. Olszowskiego spisu beneficjów toruńskiego kościoła św. Jana z 1541 roku; korzystał także z niewydanych wówczas drukiem Ksiąg ławniczych Starego i Nowego Miasta Torunia⁴⁹⁶, dokumentów Archiwum Rady Miejskiej oraz ksiąg czynszów i szosu. Przypuszczał, że ołtarz św. Andrzeja powstać mógł jeszcze w XIV lub na początku XV wieku – powołując się na wykaz beneficjów odnotował fundacje rodziny von Putten i/lub Bartolta Beckera i Tilmanna von Allena – w przypadku tego ostatniego odnotowuje datę jego śmierci w 1499 roku⁴⁹⁷. Omówił także fundacje Nicolausa Czenkera i jego żony Barbary na rzecz beneficjum św. Marii Magdaleny z 1498 roku. Beneficjum przy ołtarzu św. Elżbiety ufundować miała jego zdaniem Katharina Watzenrode a doposażyć jej syn – Lucas – biskup warmiński w latach 1489–1512⁴⁹⁸. Podniósł też problem fundacji króla Jana Olbrachta oraz jego brata Zygmunta, w wysokości 32 guldenów węgierskich, dokonanej 31 X 1494 roku na rzecz ołtarza głównego⁴⁹⁹.

⁴⁹¹ **Woźniak 1999; Woźniak 2002.**

⁴⁹² **Schmid 1911**, s. 4–5.

⁴⁹³ **Tamże**, s. 4, 5, 7; **Schmid 1912**, s. 18–20.

⁴⁹⁴ **Schmid 1911**, s. 7; **Schmid 1912**, s. 18–20.

⁴⁹⁵ **Schmid 1911**, s. 8.

⁴⁹⁶ M.in. **APT, AMT II**, sygn. IX 9-1; sygn. IX 9-3; sygn. IX 9-52.

⁴⁹⁷ **Semrau 1913**, s. 38.

⁴⁹⁸ **Semrau 1913**, s. 39.

⁴⁹⁹ **Tamże**, s. 51.

Do kwestii fundacji sięgał też Reinhold Heuer, który przeanalizował zabytki zachowane w kościele świętojańskim i na podstawie badań źródłowych powiązał prebendę kaznodziejską ufundowaną w 1504 roku przez Johanna Smollego z zachowanym reliefem *Ostatniej Modlitwy Najświętszej Marii Panny*, jako pozostałością retabulum ołtarza pw. *Dormitionis Mariae*⁵⁰⁰. Z kolei w odniesieniu do katedry fromborskiej, Eugen Brachvogel zachowane późnogotyckie retabulum powiązał z dawnym ołtarzem głównym ufundowanym przez bp. Nicolausa Tungena⁵⁰¹. W 1498 roku biskup warmiński sporządził testament, w którym przeznaczył legaty m.in. na wykonanie nowej nastawy dla ołtarza głównego⁵⁰².

Ustalenia tych badaczy odnoszące się do kościoła św. Jana zostały powszechnie przyjęte, nie cytowano jednak ustaleń z pracy J. E. Wernickego pozostającej wciąż w rękopisie. Punktowe rozwinięcia informacji o niektórych ołtarzach pojawiały się potem sporadycznie w opracowaniach historyków sztuki podejmujących już po drugiej wojnie światowej zagadnienie fundacji ołtarzy głównie pod kątem identyfikacji zachowanych elementów retabulów, ale nie przynosiło ono wielu nowych treści. Przykładem mogą być badania Wojciecha Popka poświęcone późnogotyckim rzeźbom z toruńskiej fary świętojańskiej. Autor ten, powołując się na fragment protokołu wizytacji bp. Olszowskiego, dołączył rzeźbę Chrystusa Zmartwychwstałego do pozostałości domniemanego retabulum ołtarza głównego w toruńskiej farze staromiejskiej⁵⁰³ (warto odnotować, że przywoływany przez badacza dokument nie zawiera takich informacji⁵⁰⁴). Z kolei figura *Chrystusa Ubiczowanego* została przezeń uznana za hipotetyczny element dawnej nastawy ołtarza Korony Cierniowej⁵⁰⁵, co przyjęto w późniejszych badaniach, np. przez Janinę Kruszelnicką, która poparła tę propozycję tożsamością dat rocznych wyrytych na plintach figury Zbawiciela oraz św. Jana Ewangelisty⁵⁰⁶. Jako pierwsza wypowiedziała się także obszerniej na temat pierwotnego pochodzenia dwóch rzeźb biskupów, umieszczonych wtórnie w zwieńczeniu tryptyku św. Wolfganga; przyjmując domniemaną bliskość stylistyczną i podobne rozmiary⁵⁰⁷ stwierdziła, że mogą pochodzić z niezachowanej, opisanej w XVII wieku przez kanonika Jana Strzesza, nastawy z kaplicy

⁵⁰⁰ Heuer 1916, s. 71.

⁵⁰¹ Brachvogel 1930, s. 67.

⁵⁰² Zachował się oryginał zapisu testamentowego zob. AAW, DM, sygn. C 12, k. 2v; Testament Tungena [1877], s. 117.

⁵⁰³ Poppek 1966, s. 8.

⁵⁰⁴ Vis. 1667–1672 [1903].

⁵⁰⁵ Poppek 1966, nr kat. 4, s. 36. Niepublikowane propozycje Popka zyskały popularność dzięki publikacjom Mariana Dorawy (m.in. Dorawa 1972), s. 418; później przywoływane m.in. w: Woźniak 1999, s. 402–403; Woźniak 2002, s. 287.

⁵⁰⁶ Podparła tę propozycję tożsamością dat rocznych wyrytych na cokółach figury Zbawiciela oraz św. Jana Ewangelisty, zob. Kruszelnicka 1967, s. 135; Kruszelnicka 1973a, s. 31.

⁵⁰⁷ Kruszelnicka 1993, nr kat. 32, s. 49.

rybackiej, czyli św. Mikołaja⁵⁰⁸, gdzie wizytator odnotował starodawny ołtarz, wypełniony małymi figurkami świętych⁵⁰⁹ (podważyła to dopiero w 2020 roku Alicja Grabowska-Lysenko, zwracając uwagę, że na takowe pochodzenie nie ma żadnych dowodów⁵¹⁰). Rzeźbę *Chrystusa Ubiczowanego* Kruszelnicka powiązała z malowanym skrzydłem ołtarzowym, z fragmentem sceny *Zwiastowania* i kwaterami z przedstawieniami *Adoracji Dzieciątka* oraz *Ofiarowania w Świątyni*⁵¹¹, ale w innym miejscu sugerowała też możliwe pochodzenie tej figury z kaplicy św. Barbary⁵¹², powołując się na opis retabulum zawarty w wizytacji bp. Olszowskiego⁵¹³. Ustalenia Kruszelnickiej powtarzane były w większości późniejszych prac⁵¹⁴. Z kolei Jerzy Domasłowski zarysował hipotetyczny wygląd domniemanego retabulum ołtarza głównego w toruńskiej farze staromiejskiej⁵¹⁵. Przyjął także pierwotne pochodzenie rzeźby tronuącego Boga Ojca z retabulum Trójcy Świętej, stwierdzając, że rzeźba pochodzi zapewne z predelli lub – co uznał za bardziej prawdopodobne – ze zwieńczenia⁵¹⁶.

Kluczowym dla postępu badań nad problematyką fundacji liturgicznych była opublikowana przez Karola Górskiego edycja spisu beneficjów toruńskich kościołów sporządzonego w 1541 roku⁵¹⁷, obejmujących wszystkie istniejące do tego czasu – a zatem w większości średniowieczne – ołtarze. Inwentaryzator w farze Starego Miasta wymienił 19 ołtarzy, w tym 14 erygowanych lub będących przedmiotem fundacji w drugiej połowie XV i na początku XVI wieku⁵¹⁸. Ołtarze i kaplice podane są w układzie topograficznym, poczynszy

⁵⁰⁸ **Flik, Kruszelnicka 1968**, nr kat. 9, s. 41; nr kat. 10, s. 42.

⁵⁰⁹ **Vis. 1667–1672 [1903]**, s. 200: „Uni altare vetustum minisculis sanctorum simulacris sculpturisque refertum, prout illis aevi statuendi aras ferebat usus”.

⁵¹⁰ **Grabowska-Lysenko 2020**, s. 80.

⁵¹¹ **Kruszelnicka 1993**, *Chrystus Bolesny (Ubiczowany)*, nr kat. 25, s. 46; **Vis. 1667–1672 [1903]**, 208: „ubi altare vetustum, sed exquisitis refertur sculpturis affabre et erudite ex saxo elaboratis. Meditullium sumpsit stantis Christi Domini figura flagellati, spinis coronati et toto corpore afflicti, non absque suspirio visenda, quam s. Martinus, episcopus, et s. Vitus, martyr, stipant. Superius itidem ex saxo figura Virginis Dolorosae corpus exangue Christi genibus excipientis. Inferius in basi baiulatio crucis et quamvis haec non e saxo, sed scite omnes et genuine periti sculptoris elaboratae manu”.

⁵¹² **Kruszelnicka 1993**, *Chrystus Bolesny (Ubiczowany)*, nr kat. 25, s. 46.

⁵¹³ Należy zauważyć, że wizytator jednoznacznie określił tę rzeźbę jako kamienną. **Vis. 1667–1672 [1903]**, 208: „ubi altare vetustum, sed exquisitis refertur sculpturis affabre et erudite ex saxo elaboratis. Meditullium sumpsit stantis Christi Domini figura flagellati, spinis coronati et toto corpore afflicti, non absque suspirio visenda, quam s. Martinus, episcopus, et s. Vitus, martyr, stipant. Superius itidem ex saxo figura Virginis Dolorosae corpus exangue Christi genibus excipientis. Inferius in basi baiulatio crucis et quamvis haec non e saxo, sed scite omnes et genuine periti sculptoris elaboratae manu” (podkreślenie W. B.).

⁵¹⁴ **Np. Pilecka 2011**, s. 415–416.

⁵¹⁵ **Domasłowski 2003**, s. 148. Miał to być tryptyk „lub raczej” poliptyk. W korpusie, wraz z rzeźbami świętych Janów znajdować się mogła figura Madonny z Dzieciątkiem w typie *Assunty*. Na skrzydłach otwarcia uroczystego mogły być reliefy z cyklem *Inkarnacji* lub scenami z życia patronów świątyni. Zewnętrzne strony skrzydeł mogły być zaś malowane i przedstawiać zapewne sceny pasyjne. W predelli miałyby być umieszczone rzeźby świętych

⁵¹⁶ **Domasłowski 2003**, s. 154.

⁵¹⁷ **Wykaz prebend 1541 [1977]**.

⁵¹⁸ Prebenda św. Jana Chrzciciela i św. Jan Ewangelisty przy ołtarzu głównym miała zostać ufundowana przez Hieronima Waldaua – proboszcza parafii staromiejskiej w l. 1466–1495; beneficjum Korony Cierniowej lub/i

od ołtarza głównego, dalej ołtarze w południowej części kościoła, następnie w północnej, skończywszy na ołtarzu Góry Oliwnej zlokalizowanym zapewne w północnej kruchcie, z przywołaniem wezwań, a nieraz także i dat fundacji oraz donatorów. Wymienione też zostały mniej liczne fundacje dokonane na rzecz innych toruńskich świątyń⁵¹⁹.

Michał Woźniak dwukrotnie podjął się rekonstrukcji dziejów ołtarzy, ich wyposażenia i translokacji w obrębie kościoła⁵²⁰. Jako pierwszy, oprócz edycji źródłowych – omówionego wykazu prebend, wizytacji bp. Olszowskiego oraz inwentarza sreber z 1596 roku – wykorzystał także niepublikowane materiały archiwalne, tj. wizytacje z lat 1798 i 1814 oraz rękopis Juliusa E. Wernickego. W odniesieniu do ołtarzy średniowiecznych przyjął, że pierwsza prebenda przy ołtarzu Korony Cierniowej ufundowana została przez Hieronima Waldaua między 1476 a 1496 rokiem, którego pomylił jednak ze wzmiankowanym w źródle Henrykiem z Rogowa; druga zaś miała być erygowana przed rokiem 1509. Pleban miał także ufundować lub odnowić prebendę przy ołtarzu głównym w 1490 roku. Przywołaną już wzmiankę na temat królewskiej fundacji autor zinterpretował jako fundację przeznaczoną „na wyposażenie” ołtarza⁵²¹. Powołując się na treść wizytacji bp. Olszowskiego, fundacje dwóch beneficjów Gaspara Welkera przy ołtarzu św. Wolfganga wydatował na rok 1502, zaś ukończenie nastawy ołtarzowej na rok 1506. Za nieznacznie późniejszą uznał fundację ołtarza Zaśnięcia Najświętszej Marii Panny dokonaną przez Johanna Schmollego⁵²².

Najistotniejszym jak dotąd opracowaniem w zakresie fundacji liturgicznych w wielkich miastach pruskich jest oparta na badaniach źródłowych praca Piotra Olińskiego z 2008 roku⁵²³, w której istotne miejsce zajmują fundacje ołtarzy w staromiejskiej farze. Badacz omówił poszczególne kaplice i ołtarze w kolejności analogicznej do tej ze spisu beneficjów z 1541 roku

Wniebowzięcia Marii ufundował Henryk z Rogowa – podskarbi królewski; beneficjum Korony Cierniowej przy tym samym ołtarzu ufundować miał Gothard de Redlino – starosta Rogoziński; św. Katarzyny ufundowane zostało przez Dorotę zwaną Armknechtynne; św. Elżbiety przez Katarzynę Watzenrodyne, a następnie miało zostać doposażone przez Lucasa Watzenrode – bp. warmińskiego; beneficjum Ciała Chrystusa lub/i Komunii przy ołtarzu św. Anny ufundowali Matheo i Martin Teschnerowie; św. Anny przy tym samym ołtarzu przez rodzinę Vasanów; dwa beneficja św. Wolfganga zostały ufundowane przez Caspara Wilkera; św. Andrzeja przez rodzinę Puttenów lub/i Bertolta Beckera oraz Tilmana von Allen; drugie beneficjum pod tym samym wezwaniem ufundowała rodzina de Lohenów. Beneficjum św. Michała zostało ufundowane przez rodzinę Rackendorffów; św. Barbary lub/i Trzech Króli – przez Tilmana von Allen i Hermanna Palzotha; św. Reginy – przez Raphaela Weynera, proboszcza parafii staromiejskiej; Czternastu Świętych Wspomożycieli – przez Lucasa Tettza; Błogosławionej Dziewicy Marii – przez Johanna Smollego, plebana świętojańskiego, zob. **Tamże**, s. 152–170.

⁵¹⁹ W kościele św. Jerzego znajdowało się beneficjum ufundowane przez trzech braci Dreybecherów oraz prebenda Świętego Krzyża ufundowana przez Getrudę von Allen; w kościele pw. Ducha Świętego odnotowano jedno beneficjum – św. Katarzyny ufundowane przez Johanna Irganca, zob. **Tamże**, s. 173–174.

⁵²⁰ **Woźniak 1999; Woźniak 2002**.

⁵²¹ **Woźniak 2002**, s. 279.

⁵²² **Tamże**.

⁵²³ Badacz wcześniej poruszał problem fundacji w kościele świętojańskim (**Oliński 2002**).

– od ołtarza głównego, przez południową część kościoła, północną, aż po ołtarz Góry Oliwnej. Wyniki analiz Olińskiego pozwoliły na uporządkowanie i uzupełnienie dotychczasowej wiedzy, przede wszystkim o daty i imiona donatorów. Spośród fundacji, z którymi mogły być związane konkretne zabytki późnogotyckie, wymienić należy wikarię św. Andrzeja ufundowaną przez Puttenów lub Bertolda Beckera i Tilmana von Allena – została ona uznana przez tego badacza za dwie osobne fundacje (pierwsza, rodziny Puttenów, dokonana zapewne w drugiej połowie XIV lub pierwszej XV wieku, druga zaś Beckera i von Allena – jako doposażenie istniejącego już beneficjum – przed 1499 rokiem kiedy zmarł Tylman⁵²⁴). Wikarię Trzech Króli uznał za fundację z drugiej dekady XV stulecia⁵²⁵. Na rzecz beneficjum św. Marii Magdaleny odnotował donację w 1498 roku przez Mikołaja Czenkera i jego żony Barbary⁵²⁶. W przypadku prebendy św. Elżbiety fundację Katarzyny Watenrode wydatował na okres po roku 1439, zaś jej doposażenie przez bp. Watenrodego – syna Katarzyny, na lata 1489–1512⁵²⁷. W przypadku ołtarza św. Reginy fundacji dokonać miał Rafał Wayner około 1520 roku – badacz nie wykluczył, że pleban był fundatorem samej nastawy, a beneficjum istniało już wcześniej⁵²⁸. Beneficjum Najświętszej Marii Panny zdaniem Olińskiego ufundował Johannes Schmolle w 1500 roku wraz z wyposażeniem⁵²⁹. Ołtarz Korony Cierniowej ufundowany miał zostać między 1461 a 1473 rokiem⁵³⁰. Drugie beneficjum przy tym ołtarzu erygowano około 1484 roku⁵³¹. Fundację beneficjum św. Katarzyny określił na 1440 rok⁵³². Ołtarz św. Michała ufundowany przez Rackendorfów miał zostać ufundowany 20 I 1475 roku⁵³³. Przy ołtarzu św. Anny do fundacji pierwszej prebendy dojść musiało przed 1463 rokiem, drugiej zaś, przez rodzinę Vasanów najpewniej w drugiej połowie XIV lub pierwszej XV wieku⁵³⁴. Beneficja przy ołtarzu św. Wolfganga erygowano według Olińskiego w 1506 roku⁵³⁵, zaś dwie wikarie przy ołtarzu Góry Oliwnej ufundował Jan Kranich przed 1518 rokiem⁵³⁶.

Oliński omówił także szereg fundacji mogących się wiązać z późnogotyckimi zabytkami w innych toruńskich świątyniach – kaplica św. Elżbiety w szpitalu Ducha Świętego

⁵²⁴ Oliński 2008, s. 194–196.

⁵²⁵ Tamże, s. 196–198.

⁵²⁶ Tamże, s. 199.

⁵²⁷ Tamże, s. 199–200.

⁵²⁸ Tamże, s. 202.

⁵²⁹ Tamże, s. 203.

⁵³⁰ Tamże.

⁵³¹ Tamże.

⁵³² Tamże, s. 204.

⁵³³ Tamże, s. 205.

⁵³⁴ Tamże, s. 205–206.

⁵³⁵ Tamże, s. 206.

⁵³⁶ Tamże, s. 207.

poświadczona w 1499 roku, św. Marii Magdaleny w szpitalu św. Wawrzyńca wzmiankowana w 1541 roku, a także beneficjum w szpitalu św. Piotra i Pawła erygowane w 1454 roku⁵³⁷. Badacz, powołując się na błędne ustalenia ks. Jakuba Fankidejskiego, wspomniał także fundację ołtarza we wspomnianym szpitalu dokonaną w 1468 roku przez bp Wincentego Kielbasę⁵³⁸ – hierarcha jedynie potwierdził fundację dokonaną przez Konrada Gesselina 14 III 1468 roku⁵³⁹.

Duże znaczenie miały także ustalenia Marcina Sumowskiego, który rozwinął i skorygował badania Olińskiego. Fundację ołtarza Trójcy Świętej określił na przełom XV i XVI stulecia, ołtarza głównego – na lata między 1466 a 1495, Korony Cierniowej – między 1469 a 1473 lub 1484 rokiem, Góry Oliwnej między 1504 a 1518, św. Wolfganga na rok 1506, św. Reginy na 1520, ołtarze św. Materny i Aleksego, Czternastu Świętych Wspomożycieli⁵⁴⁰ i ołtarza pielgrzymów zaś – na czas przed 1541 rokiem⁵⁴¹. Nowe ustalenia przyniosła także jego druga monografia z 2022 roku. Fundacja na rzecz głównego ołtarza według jego ustaleń miała być potwierdzona zapisem testamentowym Waldaua, który zaczął być realizowany przez Radę Miasta w 1495 roku⁵⁴². Autor zwrócił także uwagę na datę wystawienia dokumentu potwierdzającego fundację beneficjów przy ołtarzu św. Wolfganga – 1505⁵⁴³ oraz prebendy kaznodziejskiej przy ołtarzu mariackim w 1504 roku⁵⁴⁴.

Zarysowany stan badań nad fundacjami liturgicznymi i powiązanymi z nimi często fundacjami artystycznymi ogranicza się w znacznej mierze do Torunia, a przede wszystkim do kościoła świętojańskiego, co wynika z faktu, że niewątpliwie najobszerniejszy późnośredniowieczny materiał archiwalny zachował się dla tej właśnie świątyni. Do wyjątków należą uwagi dotyczące obiektów z innych kościołów⁵⁴⁵, podczas gdy – jak się wydaje –

⁵³⁷ Oliński 2008, s. 449–452.

⁵³⁸ Tamże, s. 452.

⁵³⁹ ADP, DE–V, sygn. 10; APT, AMT I, sygn. 2039.

⁵⁴⁰ Z niewiadomych powodów w opracowaniach beneficjum *sub titulo Quattuordecim Auxiliatorum* tłumaczone jest na Czternastu Pomocnic (Oliński 2008, s. 202; Sumowski 2012, s. 30).

⁵⁴¹ Sumowski 2012, s. 29–30.

⁵⁴² Sumowski 2022, s. 328, 375, 446, 483.

⁵⁴³ Tamże, s. 75–76.

⁵⁴⁴ Tamże, s. 378, 447.

⁵⁴⁵ Bernhard Schmid odnalezioną w 1910 roku w Nowej Wsi Królewskiej rzeźbę *Boga Ojca* uznał za element niezachowanej nastawy *Trójcy Świętej* z katedry w Chełmży, na której strukturze widoczna miała być w XVII wieku data 1508 (Schmid 1910, s. 14–15); w 1972 roku Tadeusz Chrzanowski i Marian Kornecki (KZSP 11/16, s. IX) zasugerowali powiązanie rzeźby *Boga Ojca* z kościoła w Nowej Wsi Królewskiej z fundacją bp. Nicolausa Czapitza na rzecz głównego ołtarza w chełmżyńskiej katedrze, co nie było później podważane. Z kolei Marcin Sumowski zwrócił uwagę na ołtarz św. Anny w kościele św. Jakuba w Toruniu, ufundowany w 1512 r. przez plebana nowomiejskiego, kaplicę Bożego Ciała, ufundowaną w pierwszej połowie XVI w. oraz na beneficja Trójcy Świętej i św. Barbary, ufundowane przed 1541 r. (Sumowski 2012, s. 34–35).

dostępna baza źródłowa pozwala na pogłębienie tego zagadnienia także dla innych świątyń dawnej ziemi chełmińskiej.

Przygotowane na potrzeby tej pracy zestawienie ołtarzy w kościołach ziemi chełmińskiej oraz częściowo wykraczających poza ten obszar⁵⁴⁶), w których – z uwagi na znany ze źródeł czas fundacji beneficjum – można spodziewać się nowego późnogotyckiego wyposażenia, znajduje się w Aneksie i obejmuje łącznie 34 potencjalne lokalizacje i struktury. Należy jednak pamiętać, że inicjatywa sprawienia nowych (lub przynajmniej przekształcenie starych) retabulów mogła wiązać się także z już istniejącymi beneficjami – z uwagi na konieczność napraw, modernizacji, aktualizacji stylowej bądź ikonograficznej nastaw. Źródła pisane na ogół nie odnotowują takich działań, stąd zestawienie ma charakter poglądowy. Ujawnia ono natomiast podstawowy problem, z którym z różnym powodzeniem zmagano się w zreferowanej wyżej literaturze: identyfikacji konkretnych obiektów z zachowanego do dziś zasobu, jako przynależnych do konkretnych struktur, istniejących w konkretnych miejscach. Nawet w odniesieniu do Torunia, przy stosunkowo dobrze znanych fundatorach i datach erygowania poszczególnych *altarii*, źródła pozwalają tylko w nielicznych przypadkach na powiązanie ich z zachowanymi zabytkami. Sprawę utrudnia brak precyzji w zapisach źródłowych, widoczny na przykład w rozbieżnościach między wezwaniem ołtarza a beneficjum. Potencjalnie pomocne protokoły wizytacyjne dla terenów diecezji chełmińskiej zachowały się dopiero z XVII wieku, a i one są często na tyle ogólne, że trudno zidentyfikować opisane w nich dzieła sztuki. Czas, w którym usunięto zapewne większość średniowiecznych nastaw ołtarzowych w toruńskiej farze, czyli przejęcie kościoła przez jezuitów, jest bodaj najslabiej rozpoznany okresem funkcjonowania świątyni. Pomimo wielu znaków zapytania, są jednak ołtarze, które na podstawie analizy źródeł, połączyć można z dużą dozą prawdopodobieństwa z zachowanymi zabytkami, należącymi pierwotnie najpewniej do ich retabulów. Z wyposażenia toruńskiej fary staromiejskiej są to tryptyk św. Wolfganga (**nr kat. 87**) oraz zapewne także korpus z reliefem *Ostatniej Modlitwy Marii* (**nr kat. 90**). Zbieżność ikonografii, ciągłość wzmianek, aż do XX wieku to samo umiejscowienie, pozwalają przyjąć, że oba obiekty stanowią pozostałości po późnośredniowiecznych fundacjach, odpowiednio – Caspara Welkera z 1505 roku oraz Johanna Smolego z 1504. W przypadku tego drugiego dzieła pewność jest jednak zdecydowanie mniejsza – są pewne podstawy mogące sugerować, że relief

⁵⁴⁶ Miejscowości spoza historycznej ziemi chełmińskiej zostały uwzględnione jedynie w przypadku znanych dzieł związanych z działalnością warsztatów toruńskich.

wykonano później, około 1520 roku o czym szczegółowo w rozdziale VII i katalogu.

Problem rzeźb łączonych z retabulum ołtarza głównego⁵⁴⁷ wydaje się mniej jednoznaczny. Po pierwsze przyznać trzeba, że oprócz wzmianek o fundacjach na rzecz beneficjum pod koniec XV stulecia i odnotowywania *altarii* w inwentarzach z XVI wieku, o retabulum nie wiadomo właściwie nic, oprócz świętojańskiego *patrocinium*, które jest poświadczone od 1541 roku. Podważyć należy przyjętą w badaniach przynależność do retabulum tego ołtarza dwóch rzeźb św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty (**nr kat. 85**). Figury różnią się kompozycją i opracowaniem formy, wysokością, a przede wszystkim sposobem opracowania bryły – rzeźba Ewangelisty wykonana jest z jednego kłosa drewna, od tyłu głęboko drążonego, zaś św. Jana Chrzciciela jest pełna, powstała z trzech połączonych na kołki kłosek. Figury mogły oczywiście powstać do jednej nastawy – jako dzieła różnych rąk – wydaje się jednak, że nie należy tego traktować jako pewnik. Z pewnością należy także zakwestionować pogląd o pochodzeniu ze struktury tego retabulum figury Chrystusa Zmartwychwstałego. Oprócz zbieżności daty rocznej umieszczonej na plintach rzeźb Zbawiciela i św. Jana Ewangelisty⁵⁴⁸ rzeźby mają ze sobą bardzo luźne związki stylistyczne (o czym będzie jeszcze mowa dalej). Znacznie bardziej prawdopodobne wydaje się, że rzeźba Zmartwychwstałego funkcjonowała jako samodzielny wizerunek związany z obchodami Triduum Paschalnego.

Propozycję łączenia rzeźb świętych biskupów z Muzeum Okręgowego (**nr kat. 88b, c**), jeszcze przed II wojną światową umieszczonych na zwieńczeniu tryptyku św. Wolfganga, z opisaną w wizytacji bp. Olszowskiego w kaplicy św. Mikołaja „starodawną nastawą”, wypełnioną „małymi figurkami świętych”⁵⁴⁹, uznać trzeba za mało wiarygodną. Wydaje się, że bardziej prawdopodobne – chociaż nadal dalekie od pewności – byłoby łączenie jednej z nich z retabulum opisanym przez kanonika Strzesza w kaplicy flisaków, w którym miała znajdować się figura św. Marcina z Tours⁵⁵⁰.

Sugestię Kruszelnickiej, jakoby figura Chrystusa Ubiczowanego (**nr kat. 89**) pochodziła z retabulum Świętej Rodziny⁵⁵¹, uznać trzeba za zdecydowanie nietrafną, ponieważ,

⁵⁴⁷ Zob. **aneks – nr 17**.

⁵⁴⁸ **Kruszelnicka 1967**, s. 135; **Kruszelnicka 1973a**, s. 31.

⁵⁴⁹ Zob. **aneks – nr 27**.

⁵⁵⁰ **Vis. 1667–1672 [1903]**, 208: „ubi altare vetustum, sed exquisitis refertur sculpturis affabre et erudite ex saxo elaboratis. Meditullium sumpsit stantis Christi Domini figura flagellati, spinis coronati et toto corpore afflicti, non absque suspirio visenda, quam s. Martinus, episcopus, et s. Vitus, martyr, stipant. Superius itidem ex saxo figura Virginis Dolorosae corpus exangue Christi genibus excipientis. Inferius in basi baiulatio crucis et quamvis haec non e saxo, sed scite omnes et genuine periti sculptoris elaboratae manu”.

⁵⁵¹ **Filk, Kruszelnicka 1973**, nr kat. 18, s. 91.

jak się wydaje, takiego *patrocinium* nigdy w farze nie było. Opisana w wizytacji bp. Olszowskiego struktura znajdująca się przy skrajnym wschodnim filarze między nawą główną a północną mogła wprawdzie pochodzić z czasów średniowiecza (kanonik zwrócił uwagę na jej wiekowość a opisując strukturę wyszczególnił najpewniej predellę ze sceną *Ostatniej Wieczery*⁵⁵²), jednak jest mało prawdopodobne, by nosiła wezwanie Świętej Rodziny⁵⁵³.

Wobec braku wyczerpujących informacji, hipotetyczne łączenie niektórych rzeźb z innymi znanymi ze źródeł strukturami ołtarzy uznać można za co najwyżej prawdopodobne. Tak jest np. z figurą Chrystusa Ubiczowanego, która została przez Popka uznana za hipotetyczny element dawnej nastawy ołtarza Korony Cierniowej⁵⁵⁴; nie można wykluczyć, iż rzeźba znajdowała się pierwotnie w innym retabulum pasyjnym, lub nawet całkiem odmiennym. Podobnie z rzeźbą Boga Ojca ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu (**nr kat. 88a**). Połączenie jej przez Schmidta z retabulum Trójcy Świętej brzmi racjonalnie, jednak ostatecznie jest to jedynie hipoteza⁵⁵⁵.

Poza toruńską farą identyfikacja zachowanych zabytków ze znanymi fundacjami jest raczej sporadyczna. Do wyjątków zaliczyć należy zabytki z dwóch katedr – chełmińskiej i warmińskiej. Rzeźba Boga Ojca z kościoła w Nowej Wsi Królewskiej (**nr kat. 13a**), która przynależała do uchwytniej jeszcze w nowożytności struktury późnogotyckiego retabulum, według wszelkiego prawdopodobieństwa pochodzi z katedry w Chełmży⁵⁵⁶. Uchwytna źródłowo data 1508 umieszczona pierwotnie na niezachowanym zwieńczeniu nastawy pozwala z dużą pewnością uznać ją za pozostałość dawnego głównego retabulum chełmżyńskiego, ufundowanego przez bp. Crapitza⁵⁵⁷. Podobnie jest z tzw. poliptykiem fromborskim (**nr kat. 23**), który uznać należy za efekt testamentowej fundacji bp. Tungena i działania testatorów, co obszerniej omówione zostanie w dalszej części pracy⁵⁵⁸.

Ostatnim zabytkiem o niemal pewnej proveniencji jest rzeźba Marii z Dzieciątkiem

⁵⁵² **Vis. 1667–1672 [1903], s. 208:** „Primum altare parentellae Christi vetustius, sed non inferioris sculpturae. Pro basi coena Domini, ubi extraordinaria inventione apostoli distinctim et vivide exculpti cernuntur. In sublimi ad parietem figura Christi in stipite trirami affixi, s. Maria et s. Ioanne assistantibus, rarae ac proinde considerabilis energiae”.

⁵⁵³ Określenie *Parentellae* rozumieć należy raczej jako zniekształconą formę słowa *parentalia* lub *parentatio* określającego nabożeństwo żałobne (**Jougan 2013, s. 480**).

⁵⁵⁴ **Popek 1966, nr kat. 4, s. 36. Zob. Aneks 1, nr 20.**

⁵⁵⁵ **Schmid 1911, s. 7; Schmid 1912, s. 18–20.**

⁵⁵⁶ **Zob. aneks – nr 4.**

⁵⁵⁷ **Zob. aneks – nr 4.**

⁵⁵⁸ **Zob. aneks – nr 5.**

z kościoła pocysterskiego w Wągrowcu (**nr kat. 104**). Za pochodzeniem figury z głównego retabulum⁵⁵⁹ przemawia jej ponad dwumetrowa wysokość, wyraźny styl łączący z pracowniami toruńskimi oraz odnotowane w kronice wągrowieckiej płatności dokonane w Toruniu za rzeźby do ołtarza.

Z pewną dozą prawdopodobieństwa za zabytek pochodzący z retabulum św. Antoniego z fromborskiego szpitala uznać należy znaną jedynie z fotografii figurę tegoż świętego⁵⁶⁰ (**nr kat. 25**). Przemawia za tym także fakt opieki nad przybytkiem przez antonitów.

Problem łączenia zachowanych zabytków z uchwytnymi źródłowo średniowiecznymi ołtarzami ma znacznie mniejszy potencjał w przypadku kościołów mniejszych miast oraz parafii wiejskich, przede wszystkim z racji na ubogą bazę źródłową. Niemal jedynymi dokumentami, które można wykorzystać w tego rodzaju badaniach, są protokoły wizytacyjne. Do rzadkich przypadków uchwytnych średniowiecznych retabulów o znanych datach konsekracji należą te opisane przez kanonika Strzesza w kościele w Kazanicach, które poświęcił bp. Crapitz w 1498 roku⁵⁶¹. Bardzo ostrożnie łączyć można omawiane struktury z dwiema rzeźbami – św. Barbary i nierozpoznanej niewiasty (**nr kat. 9**) – zachowanymi w kościele w pobliskim Byszwałdzie. Kościół kazanicki od 1639 roku stał się filią parafii byszwałdzkiej⁵⁶², a dodatkowo we wspomnianej wizytacji bp. Olszowskiego, wizytator odnotował w Byszwałdzie rzeźbę św. Andrzeja (wymienionego w *patrocinium* jednego z retabulów) pochodzącą właśnie z Kazanicy⁵⁶³.

Protokoły wizytacyjne pochodzące z XVII wieku pozwalają także niekiedy na uchwycenie dawnych nastaw ołtarzowych zwanych starożytnymi, które uznać można za dzieła zapewne gotyckie. Wizytacje osiemnastowieczne są o tyle mniej jednoznaczne, że obiektami dawnymi nazywano także dzieła manierystyczne i wczesnobarokowe. Przykładem uchwytnego średniowiecznego retabulum, jednak o nieznanym fundacji, jest kościół w Nieżywiciu. Jeszcze w XVIII wieku wizytatorzy dwukrotnie opisywali starą strukturę ołtarza głównego z rzeźbami Madonny z Dzieciątkiem, św. Jana Ewangelisty oraz św. Wawrzyńca, ze skrzydłami, na których były figury 12 Apostołów⁵⁶⁴. W kościele

⁵⁵⁹ Zob. **aneks – nr 34**.

⁵⁶⁰ Zob. **aneks – nr 6**.

⁵⁶¹ Zob. **aneks – nr 7, 8**.

⁵⁶² **KZSP NML 1954**, s. 5.

⁵⁶³ **Vis. 1667–1672 [1903]**, s. 349: „Ad partem laevam altare minus s. Andreae, apostoli, statuam non insulse elaboratam exiepit. Ex Casanicensi ecclesia fuit transportatum”.

⁵⁶⁴ **ADP, C**, sygn. 33, s. 560: „Altare maius vetustius in quo Imago sculpta BMV: puerum Jesum gestantis ex parte una Imago quod S Joannis Evangel ex altera S Laurentii Mar [...] SS 12 Aslorum sculprae Imagines”. Następnie

zachowały się późnogotyckie rzeźby Madonny z Dzieciątkiem – wstawionej w barokową nastawę ołtarzową, św. Jana Ewangelisty (**nr kat. 55**) oraz, skrzydło ołtarzowe przechowywane obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku, na którego awersie zachowały się obrysy po osadzeniu sześciu półplastycznych figurek (**nr kat. 57**).

*

Dotychczasowe badania historyków oraz historyków sztuki, zebrane, omówione i miejscami pogłębione w niniejszej pracy, w większości przypadków nie pozwalają na bezsporne połączenie konkretnych, zachowanych zabytków z uchwytnymi źródłowo *altariami*. Konfrontacja materiałów archiwalnych z wiedzą o poszczególnych obiektach skłania do postawienia wniosku, że znaczną część dotychczasowych teorii o przynależności pojedynczych rzeźb do znanych z dokumentów ołtarzy traktować należy z rezerwą. Niewykluczone, że dalsze badania źródłowe pozwolą na konkretniejsze ustalenia.

„In qua Imago BMV. Sculpta gestant in manu Infantem Jesum, sibi adstantibus Imaginibus Sanctae Barbarae ab una et Sancti Laurentii ab altera parte itidem sculptis. Faciet vero altaris sculptis Imaginibus. Sanctorum duodecim Aposolotum adornata” (**AADDT, ATCh**, sygn. 143, s. 307).

Rozdział V

Pracownie rzeźbiarskie w Toruniu

1. Toruń u kresu średniowiecza – warunki rozwoju

Niekwestionowaną cezurą w średniowiecznych dziejach Torunia była wojna trzynastoletnia. Silne dążenia zrzeszonego w Związku Pruskim bogatego mieszczaństwa państwa zakonnego do zrzucenia panowania Krzyżaków i włączenie regionu do Korony Królestwa Polskiego doprowadziły w 1454 roku do wybuchu konfliktu zbrojnego. Znaczną rolę w tych wydarzeniach odgrywali przedstawiciele Starego Miasta Torunia, przeznaczający ogromne nakłady finansowe na rzecz wojsk zaciężnych oraz wykupu zamków z rąk krzyżackich garnizonów. Z czasem zasoby mieszczan malały i konieczne było zaciąganie licznych pożyczek i zastawów⁵⁶⁵. Przedłużające się działania wojenne i idące za nimi rosnące obciążenia fiskalne spowodowały wybuch niepokojów społecznych i rozruchów, których apogeum przypadło na 1456 rok⁵⁶⁶. Jeszcze podczas konfliktu w 1457 roku król Kazimierz Jagiellończyk wystawił miastu szereg przywilejów, które obejmowały potwierdzenie dotychczasowych praw, liczne nadania ziemskie, gwarancję pełnej władzy sądowniczej, zgodę na jurysdykcję Rady Starego Miasta nad Nowym – unifikując w jeden organizm, zwolnienie z dotychczasowych obciążeń fiskalnych na rzecz Zakonu, przyznanie prawa mennicznego oraz prawa składu⁵⁶⁷. Na mocy królewskich nadań rada Starego Miasta przejęła częściowe prawo patronatu nad farą oraz nad szkołami – miejską i parafialną; dzięki ich działalności jeszcze w czasie wojny uchwytnych jest trzydziestu torunian, rozpoczynających edukację na uniwersytetach. Pomimo kryzysu i trwającego konfliktu, nadal uchwytne są też pojedyncze fundacje mieszczańskie (m.in. 1453 – **aneks – nr 12**, 1454, 1459, w 1460 roku)⁵⁶⁸. Przedłużające się działania wojenne powodowały wyraźnie dalsze ubożenie toruńskiego mieszczaństwa⁵⁶⁹.

Obraz kondycji gospodarki Torunia po zakończeniu wojny w 1466 roku i potwierdzonym włączeniu pod panowanie Korony, pomimo przywilejów królewskich, malował się źle. Liczne obciążenia fiskalne związane z wojną spowodowały kryzys

⁵⁶⁵ **Biskup 1992**, s. 25–27.

⁵⁶⁶ **Tamże**, s. 28–34.

⁵⁶⁷ **Tamże**, s. 37–40.

⁵⁶⁸ **Tamże**, s. 58–60.

⁵⁶⁹ **Tamże**, s. 54.

ekonomiczny. Jeszcze paręnaście lat po zakończeniu konfliktu miasto spłacało należności wojskom zaciężnym⁵⁷⁰. W licznych pismach do władz mieszczaństwo skarżyło się na zrujnowanie materialne miasta⁵⁷¹. Pomimo zniesienia barier celnych i gwałtownego ożywienia handlu z Koroną, nowe realia spowodowały stopniowy spadek znaczenia mieszczaństwa Torunia jako pośrednika w wiślanym handlu zbożem, przede wszystkim na korzyść potężnego Gdańska, którego kondycja finansowa po zakończeniu wojny przedstawiała się znacznie lepiej⁵⁷². Duże jarmarki oraz decyzja króla z 1460 roku o przeniesieniu na inne miejsce miasta Nieszawy, stanowiącego duże zagrożenie dla toruńskiego handlu rzeczno, która spowodowała *de facto* likwidację tego prężnego ośrodka, jedynie częściowo rekompensowały osłabienie głównej dotąd gałęzi handlu⁵⁷³. Bardzo powolne przystosowywanie się środowiska toruńskiego do nowożytnych realiów handlowych spowodowało, że „okres schyłku średniowiecza [...] w Toruniu [...] trwał znacznie dłużej niż w innych wielkich miastach pruskich (Gdańsk i Elbląg)”⁵⁷⁴.

W tym czasie nastąpił upadek handlu dalekosiężnego – bardzo ważnego we wcześniejszym okresie. Kontakty z Anglią i Niderlandami odbywały się już przede wszystkim za pośrednictwem Gdańska oraz Elbląga. Spowodowało to z kolei stopniowy spadek znaczenia Torunia w Hanzie⁵⁷⁵. Dominującą rolę odgrywały wówczas kontakty z Gdańskiem, miastami i miasteczkami Kujaw i ziemi dobrzyńskiej, Mazowszem z Warszawą i Płockiem oraz nieprzerwanie z Wrocławiem⁵⁷⁶.

Mimo iż – co do zasady – pruskie miasta cechowały się w średniowieczu ujemnym przyrostem naturalnym i nastawione były na przyjmowanie ludności z zewnątrz⁵⁷⁷, w drugiej połowie XV stulecia obserwowane jest wyraźne zjawisko swoistej wymiany elit Starego Miasta Torunia. Wygasło wówczas wiele rodów patrycjuszowskich – tzw. starego patrycjatu, część zaś zbankrutowała, nie odnajdując się w nowych realiach gospodarczych. Widoczny jest także napływ nowych zamożnych rodów z północnych i zachodnich Niemiec, m.in. z Kolonii i Brandenburgii, a także z Fryzji, Dolnego Śląska oraz ziem Korony (w tym szlachty). Także w warstwie rzemieślników nastąpiła wyraźna zmiana – do miasta licznie zaczęli

⁵⁷⁰ Górski 1933, s. 33.

⁵⁷¹ Biskup 1992, s. 67–68.

⁵⁷² Odyniec 1978, s. 107–108.

⁵⁷³ Biskup 1992, s. 55, 68–69.

⁵⁷⁴ Tamże, s. 69.

⁵⁷⁵ Tamże, s. 98–99, 102, 104–109.

⁵⁷⁶ Tamże, s. 98–103.

⁵⁷⁷ Tandecki 2004, s. 11.

napływać mieszkańcy Królestwa⁵⁷⁸. W stratygrafii społecznej ujawnił się także, chociaż w mniejszym stopniu, udział przyjezdnych z południa Rzeszy – np. aptekarza Nicolausa Mochingera z Brixen w Tyrolu, który przybył do miasta w 1491 roku, dając początek ważnemu rodowi mieszczańskiemu⁵⁷⁹. Dla nieco późniejszego czasu – od lat 40. XVI wieku – zachowały się świadectwa przyjmowania do pracowni toruńskich złotników grup napływowych czeladników, m.in. z Augsburga, Norymbergi, Hamburga, Lubeki, Bremy, Brunszwiku i Lüneburga, Drezna, Trewiru, Groningen (Holandia), Metzu i Strasburga, Krems (Austria), z rejonu Bawarii, a nawet z Siedmiogrodu⁵⁸⁰.

Pomimo dogodnego usytuowania Torunia na przecięciu szlaków handlowych, które zapewniało miastu funkcję „klucza do Prus” od strony lądowej⁵⁸¹, mimo licznych przywilejów, stopniowego podnoszenia się z kryzysu wojny trzynastoletniej oraz utrzymania wciąż ważnej roli handlowej i gospodarczej, ranga ośrodka wyraźnie spadła w stosunku do tej z przełomu XIV i XV stulecia. Po okresie podnoszenia się z kryzysu, spowodowanego wojną trzynastoletnią, nastał jednak czas dobrej koniunktury. Zachowały się liczne świadectwa źródłowe, potwierdzające fundacje liturgiczne, szczególnie dla toruńskiej fary staromiejskiej (por. rozdział IV oraz **aneks – nr 12–33**), w której od lat 70. tegoż stulecia uchwytnie są prace związane z rozbudową świątyni⁵⁸². Z krótkiego czasu około 1500 roku⁵⁸³ pochodzą wyjątkowo liczne wzmianki na temat aktywnych w mieście malarzy i rzeźbiarzy oraz istotna grupa dzieł sztuki – malarstwa, złotnictwa oraz przede wszystkim rzeźby; to w tym czasie (1522 roku) odlany został również jeden z największych dzwonów ówczesnego Królestwa – zawieszony w kościele świętojańskim Tuba Dei⁵⁸⁴.

Rozwój miasta, w tym również sztuki, znacząco zwolnił znów w trzeciej dekadzie XVI wieku. W 1526 roku miasto straciło przywilej menniczy – tracąc źródło dużych dochodów. Rosnące znaczenie nadmorskiego Gdańska oraz działalność jego rajców w porozumieniu ze szlachtą i mieszczanami Kujaw oraz Mazowsza doprowadziły do wieloletniego konfliktu

⁵⁷⁸ **Biskup 1992**, s. 81, 83–86; **Tandecki 2004**, s. 17–20; **Tandecki 2005**, s. 62, 69.

⁵⁷⁹ **Zernecke 1727**, s. 89: rok 1491 „Nicolaus Mochinger, von Brixen aus Tyrol, als erster Stifter der Berühmten Mochinger-Familie allhier nach Thorn kommen, und hat nach zwieingebrachten Geburts-Urkunden das Bürger-Recht, eine Apotheque zu halten, erlanget”. Na zapiskę tę zwrócił ostatnio uwagę Andrzej Woźniński (**Woźniński 2021**, s. 27).

⁵⁸⁰ **Tandecki 2004**, s. 19–20.

⁵⁸¹ **Odyniec 1978**, s. 107.

⁵⁸² **Krantz-Domasłowska 2003**, s. 95–101.

⁵⁸³ Według badań Leona Koczego to w l. 1495–1511 do kasy miejskiej wpłynęło najwięcej pieniędzy w porównaniu z dekadami wcześniejszymi oraz przyszłymi (**Koczy 1933**, s. 117).

⁵⁸⁴ **Sumowska, Sumowski 2023**.

sądowego, zakończonego ostatecznie w 1537 roku pozbawieniem Torunia prawa składu⁵⁸⁵. Wpływ na zanik późnogotyckiej produkcji rzeźbiarskiej miał także z pewnością szybki rozwój luteranizmu – już w 1521 roku legat papieski Zachariasz Ferrari przy farze Starego Miasta dokonał spalenia wizerunku Marcina Lutra oraz jego pism, z 1523 roku zachowały się pierwsze świadectwa porzucania klasztorów przez toruńskich dominikanów i franciszkanów, a w 1526 wybuchły uliczne rozruchy⁵⁸⁶.

2. Zachowany zasób zabytków Torunia

Spośród zachowanych w historycznej ziemi chełmińskiej przykładów późnogotyckiej rzeźby drewnianej, najpokaźniejszy zasób wiąże się z największym miastem regionu – Toruniem. Liczba znanych zabytków jest jednak stosunkowo niewielka. Na potrzeby niniejszej pracy zinwentaryzowano zaledwie siedemnaście luźnych rzeźb (w tym jedną zaginioną), dwie nastawy ołtarzowe i jedną figurę o domniemanej późnośredniowiecznej metryce, które pochodzą ze świątyń miasta.

W najważniejszym kościele Torunia – dawnej farze św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty (obecnej katedrze) zachowały się jedynie cztery rzeźby i dwie nastawy ołtarzowe. Na mense głównego ołtarza znajduje się od 1950 roku tryptyk św. Wolfganga (**nr kat. 87**) – do tego czasu, od swojej fundacji w 1505 roku przez kanonika Caspara Welkera (**aneks – nr 28**), funkcjonował jako nastawa umieszczona przy skrajnym, zachodnim filarze południowej nawy. Jest jedyną nastawą ołtarzową w mieście oraz regionie z zachowaną predellą. W prezbiterium, na północnej ścianie, przy wejściu do zakrystii ustawiona jest na konsoli pełnoplastyczna figura Chrystusa Zmartwychwstałego (**nr kat. 86**) służąca pierwotnie zapewne jako figura wystawiana w okresie wielkanocnym. Pod łukiem tęczowym, przy południowym filarze znajduje się rzeźba św. Jana Ewangelisty (**nr kat. 85a**). Jej pierwotna funkcja nie jest pewna – najczęściej wiązano ją z dawnym (bliżej nieznanym) późnogotyckim retabulum ołtarza głównego (**aneks – nr 17**) – w XVII wieku najpewniej, wraz z rzeźbą św. Jana Chrzciciela, funkcjonowały na konsolach pod łukiem tęczowym. W pierwszej od wschodu kaplicy przy północnej nawie, w zwieńczeniu tabernakulum barokowego ołtarza Bożego Ciała, umieszczona jest niewielka, wtórnie przycięta figurka Męża Boleści (**nr kat. 91**). Dwa przykłady rzeźby

⁵⁸⁵ Biskup 1992, s. 95, 109–132; Odyniec 1978, s. 107–108.

⁵⁸⁶ Mallek 2011, s. 40; Targowski 2011, s. 16, 18.

schyłku średniowiecza ulokowane są obecnie w tak zwanej kaplicy Mikołaja Kopernika – pierwszej od zachodu, przy nawie południowej. W manierystyczną nastawę ołtarzową wkomponowany jest późnogotycki korpus z reliefem *Ostatniej modlitwy Marii* (**nr kat. 90**), stanowiący najpewniej pozostałość retabulum ufundowanego w 1504 roku przez ówczesnego proboszcza – Johanesa Schmolego, funkcjonującego aż do połowy XX wieku przy zachodnim filarze nawy północnej (**aneks – nr 19**). Drugim jest oryginalnie pełnoplastyczna rzeźba Chrystusa Ubiczowanego (**nr kat. 89**) o nieznanym pierwotnym przeznaczeniu – obecnie ustawiona na konsoli między oknami kaplicy. W bliżej nieznanym miejscu świątyni znajdowała się rzeźba Madonny z Dzieciątkiem (**nr kat. 93**) – znana wyłącznie z jednej fotografii. Zabytek zaginął podczas II wojny światowej.

W dawnej farze Nowego Miasta – kościele św. Jakuba – zachowały się tylko trzy rzeźby ujęte w problematyce tej pracy: figura Madonny z Dzieciątkiem, zwana Różańcową, krucyfiks oraz niewielka podobizna Chrystusa Zmartwychwstałego. Pierwsza z nich pochodzi z rozebranej w XIX wieku toruńskiej świątyni dominikanów (**nr kat. 99**). Umieszczona jest w skrajnej, wschodniej kaplicy południowego ciągu, w korpusie barokowej nastawy ołtarzowej. Pierwotnie stanowiła zapewne element bliżej nieznanego retabulum. Figura Ukrzyżowanego wisi obecnie w prezbiterium, na północnej ścianie (**nr kat. 94**). Jej pierwotne miejsce przeznaczenia nie jest jednak znane – mogła stanowić element krucyfiksu tęczowego. W 2015 roku została ściągnięta z barokowego łuku tęczowego, na którym zawisła zapewne w czasach jego wznoszenia w latach 30. XVIII wieku. Niewiele ponad półmetrowa, opracowana z wszystkich stron rzeźba Chrystusa Zmartwychwstałego (przechowywana na plebanii) wystawiana była najpewniej w okresie wielkanocnym. Można przypuszczać, że pochodzi z nowomiejskiej fary, jednak uchwytna jest dopiero od 1972 roku (**nr kat. 95**).

W kościele pofranciszkańskim na Starym Mieście zachowała się tylko jedna rzeźba – Chrystusa Ukrzyżowanego (**nr kat. 98**). Obecnie wisi w skrajnym, wschodnim przęśle nawy głównej, na południowej ścianie dźwigającej emporę, tuż obok drzwi prowadzących do nawy północnej. Jego pierwotna funkcja nie jest pewna. Do 1931 roku umieszczony był na barokowym łuku tęczowym. Najpewniej stanowił element belki tęczowej lub lektorium.

Największy zespół późnogotyckiej rzeźby znajduje się obecnie w toruńskich muzeach. W Muzeum Okręgowym, w Galerii Sztuki Gotyckiej znajduje się siedem rzeźb ze świątyń miasta oraz jedna o nieznanym pochodzeniu. Przed 1935 rokiem, jako depozyt przekazano z ówczesnej fary Starego Miasta figurę Archanioła z grupy Zwiastowania (**nr kat. 92**). Krótko po zakończeniu II wojny światowej, z tej świątyni oddano także trzy stosunkowo nieduże

rzeźby – św. Marcina, św. Wolfganga oraz Boga Ojca (**nr kat. 88**). Ich pierwotne konteksty funkcjonowania nie są znane. Najpewniej stanowiły elementy różnych, bliżej nieznanych nastaw ołtarzowych, zapewne z tegoż kościoła – trzy ostatnie wtórnie zostały umieszczone przed 1889 rokiem na korpusie tryptyku św. Wolfganga. Rzeźba św. Jana Chrzciciela (**nr kat. 85b**) łączona dotychczas z późnogotyckim retabulum ołtarza głównego z toruńskiej fary staromiejskiej, do muzeum trafiła w 1963 roku ze składnicy konserwatorskiej na Wawelu – jako mienie rewindykowane. Z fary Nowego Miasta pochodzi tylko jeden zabytek – figura króla (**nr kat. 97**), zapewne z bliżej nieznaney grupy *Pokłonu trzech króli*, przekazana do muzeum przed 1935 rokiem. Jej pierwotny kontekst pozostaje nieznanym – w 1887 roku znajdowała się na barokowym filarze umiejscowionym przed łukiem tęczowym od południa – może stanowić mienie pokasacyjne. Nic nie wiadomo o pochodzeniu figury św. Anny Samotrzeć, która została przekazana do zbiorów przez Towarzystwo Naukowe w Toruniu w 1931 roku (**nr kat. 101**).

W Muzeum Diecezjalnym przechowywana jest figura Chrystusa modlącego się w ogrodzie oliwnym z kościoła św. Jakuba (**nr kat. 96**) służąca pierwotnie jako wolnostojące przedstawienie dewocyjne, umieszczone najpewniej w kaplicy ogródcowej nowomiejskiej fary. Jej późnogotycka proveniencja nie jest pewna – stanowi kopię kamiennej, praskiej rzeźby Chrystusa z końca XIV wieku pochodzącej, jak się wydaje z kościoła świętojańskiego (obecnie w Muzeum Zamkowym w Malborku).

Ostatni zabytek⁵⁸⁷ – dawny krucyfiks tęczowy – znajduje się obecnie w kaplicy kamienicy przy ulicy Łaziennej 22, gdzie mieści się diecezjalne Centrum Dialogu (**nr kat. 100**). Do tej instytucji trafił z fary świętojańskiej, pochodzi jednak z niezachowanego kościoła dominikanów.

Porównując liczbę zachowanych w mieście obiektów z uchwytnymi źródłowo około 1500 roku nastawami ołtarzowymi, stan zachowania można uznać za znikomy. Z samej fary Starego Miasta zachowały się wzmianki o fundacjach na rzecz szesnastu ołtarzy, z których przynajmniej część można łączyć z wystawieniem nowych retabulów (**aneks – nr 15–30**), dochodzą do tego słabiej udokumentowane – fara świętojakubska, trzy kościoły klasztorne – franciszkanów, dominikanów i cysterek-benedyktynek, a także kaplice szpitalne i kościoły przedmiejskie.

⁵⁸⁷ W kaplicy biskupiej znajdują się dwie późnogotyckie rzeźby – Madonny z Dzieciątkiem oraz św. niewiasty o nieznaney proveniencji. Najprawdopodobniej nie pochodzą z terenu historycznej ziemi chełmińskiej i zostały przekazane bp. Andrzejowi Suskiemu na przełomie XX i XXI w. – z tego powodu nie są uwzględniane w niniejszej pracy.

Żaden z przywołanych zabytków nie znajduje się w swoim pierwotnym kontekście przestrzennym. Większość z nich to rozproszone, odizolowane relikty bliżej nieznanymi struktur, najczęściej zapewne nastaw ołtarzowych, o różnym stanie zachowania i stopniu autentyczności. Wśród tych rzeźb zaledwie parę łączyć można z uchwytnymi źródłowo pierwotnymi lokalizacjami – tryptyk św. Wolfganga oraz przypuszczalnie korpus z reliefem *Ostatniej Modlitwy Marii*. Przeznaczenie czterech pozostałych – rzeźby św. Jana Chrzciciela, św. Jana Ewangelisty, krucyfiksu poddominikańskiego i pofranciszkańskiego – uznać można za co najwyżej przypuszczalne.

Wybijającym się na tle całego omówionego zespołu jest niewątpliwie tryptyk św. Wolfganga – jedyne w takim stopniu zachowane retabulum ołtarzowe w Toruniu. Wydaje się jednak, że na tle innych, niezachowanych elementów wyposażenia fary Starego Miasta, nastawa ta mogła wcale nie być zbyt imponująca – wszak była tylko stosunkowo niewielkim retabulum przyfilarowym, będącym efektem, co prawda bogatej⁵⁸⁸, jednak tylko jednej z wielu prywatnych fundacji w tym kościele. W związku jednak z jej dobrym, w miarę kompletnym stanem zachowania, osadzeniem w źródłach (znany donator i czas fundacji) oraz określonym pierwotnym miejscem funkcjonowania, ołtarz ten od początku przykuwał uwagę badaczy. Nie przez przypadek w skutek re-aranżacji prezbiterium w latach 50. XX wieku przejął też funkcję nastawy ołtarza głównego i bardzo szybko stał się ogniskową wszelkich studiów nad produkcją snycerską Torunia i regionu. Został uznany za reprezentatywny wyznacznik „warsztatu toruńskiego”, co ujawnia cały stan badań. Podobnie, jak twórczość uchwytnego przez jedną inskrypcję mistrza Schofsteina stała się w badaniach niejako kwintesencją rzeźby elbląskiej, a mistrza Pawła – centralnym punktem produkcji gdańskiej, tak cechy stylowe tryptyku św. Wolfganga zaważyły na naukowej charakterystyce twórczości Torunia. Z pewnością nie bez znaczenia jest wysoka jakość należących do niego rzeźb, która będzie przedmiotem analiz w dalszej części pracy. Może to tłumaczyć, dlaczego wokół tego dzieła zgrupowano dużą liczbę obiektów zachowanych na miejscu, i kolejno – bardziej lub mniej trafnie – dodawano doń rzeźby rozproszone w okolicach miasta i dalszych zakątkach regionu – w głębi ziem pruskich – niektóre o wysokiej jakości, inne raczej o rysie prowincjonalnym.

⁵⁸⁸ Według ustaleń Piotra Olińskiego uposażenie altarysty w pierwszym z beneficjów przy tym ołtarzu miało należeć do najwyższych w kościele (Oliński 2008, s. 361).

3. Oeuvre toruńskich warsztatów rzeźbiarskich w stanie badań

Chociaż już na początku XX wieku zaczęto dostrzegać związki stylistyczne między poszczególnymi dziełami – wspomnieć należy przede wszystkim pionierskie uwagi Bernharda Schmida na temat wspólnoty warsztatowej tryptyku św. Wolfganga (**nr kat. 87**), rzeźby Boga Ojca z Nowej Wsi Królewskiej (**nr kat. 13a**) oraz retabulum z katedry we Fromborku (**nr kat. 23**)⁵⁸⁹ – obiekty te rozpatrywane były jako dzieła importowane, południowoniemieckie.

Pierwszym badaczem, który zasugerował miejscowe wykonanie niektórych późnogotyckich rzeźb, był Reinhold Heuer. W Toruniu miały według niego powstać figury Anioła (**nr kat. 92**), św. diakona⁵⁹⁰, Chrystusa Zmartwychwstałego (**nr kat. 86**), św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty (**nr kat. 85**) oraz rzeźba św. Anny Samotrzeć (**il. 1**)⁵⁹¹ z toruńskiej fary staromiejskiej. Trzy ostatnie z wymienionych połączył w jeden, jego zdaniem spójny stylistycznie zespół rzeźbiarski, wykazujący wpływy Mistrza figur z Blütenburga⁵⁹². Pogląd Heuera o miejscowym wykonaniu dość długo pozostawał odosobniony. Co prawda parę lat później pierwszy większy krąg warsztatowy („anonimowego snycerza z roku 1497”) zakreslili Jan Lankau oraz Nikodem Pajzderski, nie ustosunkowali się jednak do ulokowania hipotetycznej pracowni w Toruniu. Ich zdaniem twórca miał być „raczej przeciętny[m] rzemieślnik[iem]”. Włączyli w jego *oeuvre* relief ze sceną *Ostatniej modlitwy Marii* (**nr kat. 90**), rzeźby Chrystusa Ubiczowanego (**nr kat. 89**), Chrystusa Zmartwychwstałego, św. Jana Chrzciciela oraz św. Jana Ewangelisty z toruńskiej fary staromiejskiej⁵⁹³. Ich propozycja nie doczekała się żadnego odzewu w późniejszych opracowaniach.

Większe otwarcie badaczy na potencjalnie toruńskie wykonawstwo niektórych zabytków nastąpiło po odkryciu Eugena Brachvogla z 1930 roku, który podczas badań archiwalnych natknął się na źródłowe potwierdzenie płatności za prace przy nastawie głównego ołtarza katedry fromborskiej dla toruńskiego malarza. Mistrz ów, aktywny w Toruniu, miał zatrudniać wędrownych rzeźbiarzy lub uczniów z kręgu Wita Stwosza⁵⁹⁴. Po kilku latach badacz rozwinął temat powiązań fromborskiego retabulum z tryptykiem św. Wolfganga i genezy typu polipytyku z Fromborka – wskazując jako pierwszy na wpływy twórczości

⁵⁸⁹ Schmid 1910, s. 14; Schmid 1912, s. 18–20.

⁵⁹⁰ Rzeźba zaginiona, uwieczniona na jednej archiwalnej fotografii (**il. 2**), nie wykazująca jednak jak się wydaje cech średniowiecznych. Wzmianka Heuera później mylnie połączona z rzeźbą innego św. diakona ze zbiorów MOT – również nowożytna (**il. 3**) – co zauważył Andrzej Woźniński (**Woźniński 1996**, s. 299).

⁵⁹¹ Rzeźba niechybnie barokowa.

⁵⁹² Heuer 1916, s. 65–67, 78.

⁵⁹³ Lankau, Pajzderski 1924, s. 59–62, 67.

⁵⁹⁴ Brachvogel 1930, s. 77.

Michaela Pachera oraz wykorzystanie grafik Martina Schongauera i powtarzając wcześniejsze ustalenia Heuera. Autor opublikował także odrisy gmerków (**il. 4**), jakie miały się zachować na reliefie ze sceną *Zwiastowania*⁵⁹⁵. Już rok po pierwszej z prac Brachvogla, Bernhard Schmid, powołując się na jego odkrycie, za dzieło toruńskie uznał także – prócz fromborskiej nastawy – pozostałości retabulum ołtarza głównego z Chełmży⁵⁹⁶ (**nr kat. 13**).

Działalność toruńskiego warsztatu rzeźbiarskiego jako pierwszy konkretniej określił Gwido Chmarzyński. Wokół tryptyku św. Wolfganga zebrał grupę dzieł, które uznał za wykonane w tej samej pracowni, a które powstać miały w jednym warsztacie aktywnym między 1497 a 1508 rokiem⁵⁹⁷, inspirowanym wpływami środkowo-bawarskimi⁵⁹⁸ – rzeźby św. Jana Ewangelisty oraz św. Jana Chrzciciela, Chrystusa Ubiczowanego, retabulum ołtarzowe

z katedry we Fromborku, figurę Madonny z Dzieciątkiem (zwaną Różańcową) z kościoła toruńskich dominikanów (**nr kat. 99**), dawną nastawę głównego ołtarza oraz grupę Ukrzyżowania (**nr kat. 14**) z chełmżyńskiej katedry. W swoich dalszych badaniach ponownie odniósł się do Torunia jako ośrodka produkcji rzeźbiarskiej. Na zamieszczonej w artykule mapie określił (**il. 5**) zasięg oddziaływania toruńskich pracowni – miały zaspokajać potrzeby większości terenów ziemi chełmińskiej od zachodu, części Kujaw i ziemi dobrzyńskiej⁵⁹⁹. Twórcy tego ośrodka wykonywać mieli dzieła dla Torunia, dla pobliskich Świerczynek, Chełmży, Lubawy, i „nawet warmińskiego Fromborka”⁶⁰⁰.

Podjęte przez Chmarzyńskiego rozważania nad kręgami warsztatowymi znalazły kontynuację w pracy Michała Walickiego, który do *oeuvre* toruńskich warsztatów włączył krucyfiks z toruńskiego kościoła dominikanów⁶⁰¹ (**nr kat. 100**), rzeźby świętego Jana Ewangelisty oraz św. Jana Chrzciciela⁶⁰², Chrystusa Zmartwychwstałego⁶⁰³, Chrystusa Ubiczowanego⁶⁰⁴, skrzydła tryptyku św. Wolfganga⁶⁰⁵ z toruńskiej fary staromiejskiej, figury Chrystusa Ogrójcowego⁶⁰⁶ (**nr kat. 96**) i króla⁶⁰⁷ (**nr kat. 97**) z fary nowomiejskiej oraz grupę

⁵⁹⁵ Brachvogel 1936, s. 78, 81–83, 90–94.

⁵⁹⁶ Schmid 1931, s. 148.

⁵⁹⁷ Chmarzyński 1934, s. 38–40.

⁵⁹⁸ Tamże, s. 39.

⁵⁹⁹ Chmarzyński 1936–1939, szp. 369–370.

⁶⁰⁰ Tamże, szp. 376.

⁶⁰¹ Walicki 1935a, nr kat. 3, 4, 5, s. 15–16.

⁶⁰² Tamże, nr kat. 81, s. 28–29; nr kat. 80, s. 28.

⁶⁰³ Tamże, nr kat. 79, s. 28.

⁶⁰⁴ Walicki 1935a, nr kat. 78, s. 28.

⁶⁰⁵ Tamże, nr kat. 174, s. 49: „warsztat toruński, pod wpływem sztuki austriackiej (mistrz z Grossgmain)”.

⁶⁰⁶ Tamże, nr kat. 82, s. 29.

⁶⁰⁷ Tamże, nr kat. 83, s. 29.

Piety Pańskiej ze Świerczynek⁶⁰⁸ (**nr kat. 84**). Dodatkowo za dzieła toruńskie uznał, wprowadzone przy tej okazji do literatury, figurę króla z kościoła świętojakubskiego⁶⁰⁹ i grupę *Pietas Domini* ze Świerczynek⁶¹⁰. Nie zgodził się z poglądem Chmarzyńskiego, jakoby chełmińska grupa pasyjna miała zostać wykonana w Toruniu⁶¹¹.

Dopiero badania powojenne przyniosły propozycje atrybucyjne, które zostały poparte bardziej szczegółowymi analizami stylistycznymi, poczynając od wspomnianych wcześniej prac dyplomowych, pisanych pod kierunkiem Gwidona Chmarzyńskiego, w których wiele szczegółowych kwestii starano się doprecyzować. I tak, Adelaida Klawitter stworzyła pierwszą rozbudowaną wizję powiązań pomiędzy poszczególnymi obiektami, kreując mniejsze warsztaty. Autorka za dzieła toruńskie uznała: tryptyk św. Wolfganga, poliptyk z Fromborka, figurę Chrystusa Zmartwychwstałego, św. Jana Chrzciciela z toruńskiej fary Starego Miasta, poddominikańską rzeźbę Madonny z Dzieciątkiem, rzeźbę Boga Ojca z dawnego retabulum chełmińskiego, św. Marcina zdjętą z korpusu tryptyku św. Wolfganga (**nr kat. 88b**) oraz rzeźbę apostoła z Nowej Wsi Królewskiej (**nr kat. 13b**)⁶¹². Wśród tych obiektów wyszczególniła trzy najbliższe sobie grupy. W pierwszej ulokowała rzeźby z toruńskiego tryptyku, Chrystusa Zmartwychwstałego oraz apostoła z chełmińskiego retabulum, w drugiej – figury św. Jana Chrzciciela i Boga Ojca z Chełmży, w trzeciej zaś – rzeźby z polityku fromborskiego oraz Madonny Różańcowej⁶¹³. Występowanie w jednej nastawie dzieł z różnych grup tłumaczyła istnieniem warsztatu „zatrudniającego kilku mistrzów”, z których najwyższy poziom reprezentować miał autor figur fromborskich⁶¹⁴. Z kolei Alicja Karłowska⁶¹⁵, obserwując zbieżności w sposobie ukształtowania postaci, opracowania typów twarzy oraz draperii szat, za dzieła tego samego warsztatu uznała poliptyk fromborski, tryptyk św. Wolfganga, rzeźby św. Jana Chrzciciela i Chrystusa Zmartwychwstałego z toruńskiej fary. Jako pierwsza włączyła także do toruńskiego dorobku relief ze sceną *Pokłonu Trzech Króli* z Brześcia Kujawskiego (**nr kat. 8**)⁶¹⁶. Do cech charakterystycznych środowiska toruńskiego zaliczyła „zamiłowanie do statycznego ujęcia postaci ludzkiej, położenie głównego nacisku na kształtowanie głów o pełnych wyrazu, charakterystycznych i powtarzających się rysach twarzy,

⁶⁰⁸ Walicki 1935a, nr kat. 85, s. 29.

⁶⁰⁹ Tamże, nr kat. 83, s. 29.

⁶¹⁰ Tamże, nr kat. 85, s. 29.

⁶¹¹ Tamże, nr kat. 100, s. 32; nr kat. 101, s. 32. Jako nieznany warsztat pomorski autor określił również rzeźbę Marii z Chełmży (Tamże, s. 32, nr kat. 99).

⁶¹² Klawitter 1952, s. 32–37.

⁶¹³ Tamże, s. 36.

⁶¹⁴ Tamże.

⁶¹⁵ Karłowska 1956.

⁶¹⁶ Karłowska 1959, s. 130–135.

szaty luźno zarzucone na jeden ogólny układ draperii oraz zbliżony do miękkiego sposobu ich fałdowania”⁶¹⁷.

Ważny wkład miało studium Wojciecha Popka, który jako pierwszy wykorzystał pojęcie „warsztatu św. Wolfganga”. Dobry poziom artystyczny pracowni spowodować miał jego zdaniem tworzenie dzieł także na eksport⁶¹⁸. Dopatrując się analogii w sposobie ukształtowania szat, twarzy oraz włosów postaci, jako dzieła tego samego toruńskiego warsztatu wskazał tryptyk św. Wolfganga, rzeźby wtórnie umieszczone w jego zwieńczeniu, poliptyk fromborski, figury św. Jana Ewangelisty, św. Jana Chrzciciela, Chrystusa Zmartwychwstałego z toruńskiej fary staromiejskiej, dawne retabulum z katedry w Chełmży, relief z Brześcia Kujawskiego, Madonnę Różańcową oraz figurę św. Barbary z Barbarki (**nr kat. 1**). Z pewnymi zastrzeżeniami za dzieło toruńskie uznał także rzeźbę Chrystusa Ubiczowanego, dostrzegając wyraźne podobieństwo z rzeźbą Piety Pańskiej ze Świerczynek⁶¹⁹. Za lokalne dzieło potraktował relief ze sceną *Ostatniej modlitwy Marii*, który według niego potwierdzać ma „przeciętność poziomu warsztatu toruńskiego, którego regułą staje się operowanie raz przyjętym modelem”⁶²⁰. Dokonał także próby określenia *oeuvre* poszczególnych „mistrzów” z toruńskiej pracowni – za dzieła jednego twórcy uznał relief z Brześcia Kujawskiego, rzeźby Madonn z Dzieciątkiem z Fromborka oraz toruńskiego kościoła św. Jakuba i rzeźbę św. Barbary z Barbarki⁶²¹. Pracownia toruńska miała zatrudniać „artystów przeciętnej klasy, ale zapewniała im solidne opanowanie zasad rzemiosła”. Umowne daty, jakie przyjął jako czas działania warsztatu, to lata 1497–1515⁶²². Autor podważył także związek z toruńskim warsztatem św. Wolfganga rzeźb Anioła (ob. w Muzeum Okręgowym w Toruniu), Króla z kościoła świętojakubskiego oraz chełmińskiej grupy *Ukrzyżowania*⁶²³. W tym samym czasie Katarzyna Zalska wykreowała drugą, obok warsztatu św. Wolfganga, pracownię toruńską, w której wykonane miały zostać figury Piety Pańskiej ze Świerczynek, Chrystusa Ubiczowanego z toruńskiej fary staromiejskiej oraz Ukrzyżowanego z kościoła pofranciszkańskiego w Toruniu. Za szczególnie bliskie uznała trafnie dwie pierwsze rzeźby⁶²⁴.

⁶¹⁷ Karłowska 1959, s. 133–134.

⁶¹⁸ Popek 1966, s. 24.

⁶¹⁹ Tamże, s. 10–12, 14–15, 19, 26–28.

⁶²⁰ Tamże, s. 22.

⁶²¹ Tamże, s. 28.

⁶²² Tamże, s. 31.

⁶²³ Tamże, s. 29.

⁶²⁴ Zalska 1966a, s. 29–32. Na podstawie tej pracy został opracowany krótki artykuł (Zalska 1966b).

Fundamentalne dla badań nad toruńską rzeźbą schyłku średniowiecza były prace Janiny Kruszelnickiej, która na dobre wprowadziła do literatury pojęcie „toruńskiego warsztatu św. Wolfganga”. Rzemieślnicy tej pracowni, według badaczki „byli twórcami niezbyt wysokiego lotu, a dzieła ich nie przekraczały poziomu poprawnej przeciętności”⁶²⁵, chociaż w innym miejscu twierdziła, że „odznacжали się stosunkowo dobrym opanowaniem rzemiosła”⁶²⁶. I chociaż zastrzegła, że „wobec dość znaczących różnic cech formalnych, [...] można nawet wątpić, czy rzeczywiście pochodzą one z jednego warsztatu. [...] Zespół ten wszakże posiada tyle elementów wspólnych że objęcie go jedną nazwą „Warsztat św. Wolfganga” [...] choć – formalnie rzecz biorąc – być może nie odpowiada prawdzie, to jednak metodologicznie jest chyba w pełni usprawiedliwione”⁶²⁷. Jego działalność zamknęła w latach 1497–1508⁶²⁸.

Do *oeuvre* „warsztatu św. Wolfganga” Kruszelnicka włączyła: tryptyk, figury świętych Janów oraz Chrystusa Zmartwychwstałego z toruńskiej fary staromiejskiej, retabulum z Fromborka, rzeźbę św. Barbary z Barbarki⁶²⁹, poddominikańską Madonnę Różańcową, figury z Grzywny (**nr kat. 32**), zakonnika z Gostkowa (**nr kat. 30**), relief ze sceną *Pokłonu Trzech Króli* z Brześcia Kujawskiego⁶³⁰, rzeźbę króla z nowomiejskiej fary⁶³¹, Madonny z Wągrowca i popiersia św. niewiast z Papowa Toruńskiego⁶³² (**nr kat. 71**). Do twórczości toruńskich twórców „drugiego rzędu” (uczniów/pomocników najemnych) włączyła relief ze sceną *Złożenia do Grobu* z Chełmży (**nr kat. 15**), podobizny św. niewiasty z Gostkowa (**nr kat. 29**) i św. dominikanina z Kurkocina⁶³³ (**nr kat. 41**). W kręgu oddziaływania pracowni badaczka umieściła trzy rzeźby, wtórnie umieszczone w zwieńczeniu toruńskiego tryptyku: św. diakona ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu (**il. 3**)⁶³⁴, św. niewiasty z Włók⁶³⁵ (**il. 6**) i św. Anny Samotrzcę⁶³⁶ (**nr kat. 101**). Wyszczególniła także grupę dzieł powstałych w warsztacie ulokowanym hipotetycznie w Wąbrzeźnie, których twórca miał wywodzić się z toruńskiego kręgu (propozycja ta zostanie omówiona szczegółowo w rozdziale VI).

⁶²⁵ Kruszelnicka 1967, s. 135.

⁶²⁶ Tamże, s. 145.

⁶²⁷ Tamże.

⁶²⁸ Tamże, s. 135.

⁶²⁹ Tamże, s. 141.

⁶³⁰ Tamże, s. 135.

⁶³¹ Flik, Kruszelnicka 1968, nr kat. 12, s. 44–45.

⁶³² Kruszelnicka 1973b, s. 64.

⁶³³ Kruszelnicka 1973a, s. 33–34.

⁶³⁴ Kruszelnicka 1967, s. 135–136.

⁶³⁵ Flik, Kruszelnicka 1968, nr kat. 15, s. 48–49.

⁶³⁶ Tamże, nr kat. 16, s. 49–50.

Dokonała szeregu prób usystematyzowania zależności warsztatowych i stylistycznych dzieł włączonych przez nią do *oeuvre* pracowni toruńskiej oraz powstałych w kręgu jej oddziaływania. Podejmując temat przedstawień Madonny z Dzieciątkiem w typie *Regina Coeli*, dwie z nich (rzeźby z Fromborka i z kościoła dominikanów w Toruniu) uznała za „prototypy”. Jako naśladownictwo rzeźby z warmińskiej katedry potraktowała rzeźby z Wągrowca (**nr kat. 104**) i Świerczynek (**nr kat. 83**), zaś figura toruńska miała być wzorem dla Madonny z Grzywny⁶³⁷. Figurę dominikańską uznała za dzieło lokalne, ale najpewniej wykonane przez cudzoziemca z kręgu uczniów i naśladowcy Erasmusa Grassera z Monachium oraz dopatrzyła się wpływów szwabskich – „szkoły z Ulm”, szczególnie bliskich rozwiązaniom „Grzegorza Erharta”⁶³⁸. Rzeźbę z Grzywny wykonać miał uczeń „Mistrza Madonny Różańcowej”⁶³⁹. Rzeźbę z Fromborka uznała za dzieło ucznia Michaela Pachera, którego z kolei pomocnik lub uczeń wykonać miał figurę z Wągrowca i św. Barbary z Barbarki⁶⁴⁰.

W kolejnych swoich pracach grupę toruńskich dzieł, związanych z wpływami uczniów/naśladowców Erasmusa Grassera, Kruszelnicka powiększyła o rzeźby św. Jana Ewangelisty, Chrystusa Zmartwychwstałego, trzy figury ze zwieńczenia tryptyku św. Wolfganga, oraz apostoła z Nowej Wsi Królewskiej⁶⁴¹. Do *oeuvre* wykonawcy rzeźb z Wągrowca i Barbarki dodała również popiersia św. niewiast z Papowa Toruńskiego⁶⁴². Z czasem rozdzieliła twórców rzeźby św. Barbary oraz Madonny z Wągrowca⁶⁴³. Styl Mistrza z Barbarki miał za to się uwidocznic w późniejszym reliefie z Brześcia Kujawskiego⁶⁴⁴. W toruńskiej twórczości wyróżniła Mistrza Boga-Ojca z Chełmży, do którego *oeuvre* włączyła rzeźby św. Jana Ewangelisty i św. Jana Chrzciciela z Torunia⁶⁴⁵. Badaczka zmieniła swój pogląd na temat „zakończenia działalności” omawianego warsztatu stwierdzając, że jeszcze ok. 1520 r. powstał wspomniany relief⁶⁴⁶. Dzieła tego „warsztatu” miały „nasyścić” południową część ziemi chełmińskiej⁶⁴⁷. Zdaniem Kruszelnickiej, obecność wytworów toruńskich na obszarach poza tą częścią regionu wynikała raczej z osobowych powiązań, niż z siły oddziaływania ośrodka⁶⁴⁸. Za odosobnione dzieło powstałe w Toruniu, lecz wykonane przez

⁶³⁷ Kruszelnicka 1971, s. 89.

⁶³⁸ Tamże.

⁶³⁹ Tamże, s. 90.

⁶⁴⁰ Tamże, s. 90–91.

⁶⁴¹ Kruszelnicka 1973b, s. 56–57.

⁶⁴² Tamże, s. 64.

⁶⁴³ Kruszelnicka 1973a, s. 30.

⁶⁴⁴ Tamże, s. 31.

⁶⁴⁵ Tamże, s. 32.

⁶⁴⁶ Tamże, s. 34–35.

⁶⁴⁷ Tamże, s. 35–36.

⁶⁴⁸ Tamże, s. 42.

wędrownego artystę zapewne z południa Niemiec, uznała figurę Anioła z toruńskiej fary staromiejskiej (**nr kat. 92**)⁶⁴⁹. Wskazała na pewne analogie bawarskie oraz na figurę Marii z Sarbiewa (**il. 7**). Sama autorka zgłaszała, jak było już powiedziane, pewne zastrzeżenia do terminu „warsztat św. Wolfganga” – nie mając na myśli jednego mistrza wraz z pracownią, a całe środowisko toruńskie: wiodących mistrzów, uczniów oraz pracowników najemnych⁶⁵⁰. I chociaż stwierdziła, powołując się na opracowanie Chmarzyńskiego, że „określenie „warsztat św. Wolfganga” weszło na stałe do literatury naukowej”⁶⁵¹, przypomnijmy, że pojęcie to stworzył dopiero Wojciech Popek w latach 60. XX wieku.

Rozwijając ustalenia Katarzyny Zalskiej⁶⁵², Janina Kruszelnicka wyszczególniła także krąg „Mistrza Krucyfiksu Franciszkańskiego”⁶⁵³. Twórca ten miał również wykonać rzeźbę *Pietas Domini* ze Świerczinek, figurę Chrystusa Ubiczowanego z toruńskiej fary staromiejskiej, grupę Ukrzyżowania z Chełmży oraz najprawdopodobniej krucyfiks poddominikański⁶⁵⁴. Drugi „warsztat”, ostrożnie połączyła ze znanym ze źródeł snycerzem Hansem Elgerem (zmarły przed 1523 rokiem), za czym jednak nie przedstawiła żadnych przesłanek⁶⁵⁵. Wyszczególniła w jego twórczości wpływy niderlandzkie, westfalskie i ulmskie⁶⁵⁶.

W późniejszych badaniach szereg nietrafnych – jak się wydaje – propozycji atrybucyjnych wysunęła Kamila Wróblewska w swoich opracowaniach na temat sztuki Warmii. Do *oeuvre* warsztatu św. Wolfganga zaliczyła polptyk z Sątop⁶⁵⁷, relief *Pokłonu Trzech Króli* z Kolna Reszelskiego⁶⁵⁸ (**il. 8**), rzeźbę św. Andrzeja z Fromborka (**il. 9**) oraz (z pewną wątpliwością) przedstawienie *Pietas Domini* z Lidzbarka Warmińskiego⁶⁵⁹ (**il. 10**). Niewątpliwą zasługą tej badaczki było jednak połączenie z toruńską pracownią figury Madonny z Dzieciątkiem z kościoła pocysterskiego w Wągrowcu (**nr kat. 104**)⁶⁶⁰. Podobnie prace Romana Ciecholewskiego dotyczące zbiorów Muzeum Diecezjalnego w Pelplinie, chociaż

⁶⁴⁹ Flik, Kruszelnicka 1968, nr kat. 6, s. 36–38.

⁶⁵⁰ Kruszelnicka 1973a, s. 33.

⁶⁵¹ Tamże, s. 30.

⁶⁵² Zalska 1966a oraz Zalska 1966b.

⁶⁵³ Kruszelnicka 1967, s. 136–137.

⁶⁵⁴ Tamże, s. 136–138.

⁶⁵⁵ Kruszelnicka 1973a, s. 36–37.

⁶⁵⁶ Tamże.

⁶⁵⁷ Autorka powoływała się na nieopublikowane wówczas jeszcze badania Ludmiły Brzozowskiej (**Brzozowska 1968**).

⁶⁵⁸ Wróblewska 1966, s. 513, 518, 520.

⁶⁵⁹ Wróblewska 1972b, s. 44–45, 48.

⁶⁶⁰ Wróblewska 1966, s. 518.

zawarły parę nowych i częściowo trafnych atrybucji, nie wykazują się rozbudowaną argumentacją. Do dzieł toruńskiej pracowni św. Wolfganga dołączył: rzeźby Madonny z Samplawy⁶⁶¹ (**nr kat. 80**), św. Biskupa z Radoszek (**nr kat. 75**)⁶⁶², św. Rocha⁶⁶³ (**nr kat. 72**), apostoła z Czarż⁶⁶⁴ (**nr kat. 18**) oraz Madonny z Chełmży⁶⁶⁵. W krąg oddziaływania warsztatu zaliczył ponadto rzeźbę Madonny z Wielkich Radowisk⁶⁶⁶ (**nr kat. 106**).

Częściowo tylko udaną próbą uporządkowania problematyki wytwórczości rzeźbiarskiej toruńskiego środowiska u kresu średniowiecza była rozprawa Andrzeja Wozińskiego. Badacz zasadnie wprawdzie podważył wiele zastanych twierdzeń, takich jak datowanie tzw. polptyku fromborskiego na 1504 rok⁶⁶⁷, nazywanie go polptykiem a nie pentptykiem⁶⁶⁸, całkowicie błędne powiązanie z toruńską rzeźbą grupy *Pokłonu Trzech Króli* z Kolna Reszelskiego lub określanie rzeźby św. diakona ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu jako rzeźby średniowiecznej⁶⁶⁹. Traktował pojęcie „warsztatu św. Wolfganga” jako synonim na określenie jednej pracowni⁶⁷⁰, a jej nazwę postulował zmienić na „warsztat retabulum fromborskiego”⁶⁷¹, pozostając wiernym teorii o jednym mistrzu⁶⁷². Autor przypuszczał, że malarze i rzeźbiarze, pozbawieni własnego cechu, działali w innej korporacji, np. stolarzy, złotników, konwisarzy lub szklarzy⁶⁷³.

Badacz za dzieła toruńskiego „warsztatu retabulum fromborskiego” uznał: nastawę ołtarza głównego oraz rzeźbę św. Andrzeja z katedry we Fromborku, tryptyk św. Wolfganga, figury św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty oraz Chrystusa Zmartwychwstałego z toruńskiej fary staromiejskiej, a także dawne retabulum ołtarza głównego w Chełmży⁶⁷⁴. Twierdził, że „szereg innych dzieł dowodzi, iż warsztat konsekwentnie trzymał się ustalonej poetyki i konwencji stylistycznej, nie zawsze jednak były to produkty dorównujące jakością artystyczną pracom scharakteryzowanym powyżej. [...] Uproszczenia formy wskazują, iż prace

⁶⁶¹ Ciecholewski 1983, s. 319.

⁶⁶² Tamże, s. 320. Autor wycofał się z tego stanowiska w 2000 r. (Ciecholewski 2000, s. 147).

⁶⁶³ Ciecholewski 2000, s. 154; autorstwo rzeźby przypisał warsztatowi św. Wolfganga, jednak w innym miejscu określił je jako dzieło z kręgu warsztatu.

⁶⁶⁴ Ciecholewski 1983, s. 320; w 2000 r. dzieło uznał za wytwór kręgu toruńskiego warsztatu (Ciecholewski 2000, s. 146).

⁶⁶⁵ Ciecholewski 2000, s. 100.

⁶⁶⁶ Ciecholewski 1983, s. 320.

⁶⁶⁷ Woziński 1996, s. 284.

⁶⁶⁸ Tamże.

⁶⁶⁹ Tamże, s. 299.

⁶⁷⁰ Tamże, s. 283.

⁶⁷¹ Tamże.

⁶⁷² Tamże, m.in. s. 295.

⁶⁷³ Tamże, s. 281.

⁶⁷⁴ Tamże, s. 284–285, 287–288, 290–291.

te należą do późniejszej fazy działalności warsztatu [...] [lata 1510–1515], gdy rutyna wzięła górę nad inwencją, stylistyka wypracowana przez Mistrza popadła w stan skostnienia a pewne schematy i motywy były niemal mechanicznie powtarzane”⁶⁷⁵. Do dzieł tej fazy zaliczył: figurę św. zakonnika z Gostkowa (wciąż uznawanego za biskupa)⁶⁷⁶, relief *Pokłonu Trzech Króli* z Brześcia Kujawskiego, rzeźby Madonny z Dzieciątkiem z toruńskiego kościoła dominikanów, Wągrowca, Samplawy, św. Barbary z Barbarki, półpostacie św. niewiast z Papowa Toruńskiego, św. biskupa z Radoszek oraz tryptyk z Nowego Miasta Lubawskiego (**nr kat. 61**) i niezachowane rzeźby ze zbiorów Städtisches Museum w Elbągu. Badacz przyjął, że „zaobserwowane zjawisko „rozbiecia” formy, może wskazywać, iż w warsztacie większą rolę zaczęli odgrywać uczniowie, którzy nie w pełni przyswoili sobie istotę sztuki Mistrza, na skutek czego artystyczna jakość produkcji uległa obniżeniu”⁶⁷⁷. W sferze potencjalnych dzieł warsztatu św. Wolfganga Woziński umieścił rzeźby ze zwieńczenia toruńskiego tryptyku, króla z kościoła św. Jakuba w Toruniu (**nr kat. 97**), Tronu Łaski z kościoła szpitalnego w Sierpcu (**il. 11**) i figurę św. Antoniego z Fromborka (**nr kat. 25**)⁶⁷⁸. Za wytwory potencjalnie toruńskie uznał relief *Ostatniej Modlitwy Marii*, krucyfiks poddominikański i grupę Ukrzyżowania z Chełmży⁶⁷⁹.

Część prac, dotychczas łączonych z wytwórczością miasta zaliczył do dzieł prowincjonalnych, wykazujących śladowe związki z warsztatami toruńskimi. Za takowe uznał: figurę św. niewiasty z Gostkowa, św. zakonnika z Kurkocina, relief *Złożenia do Grobu* z Chełmży, rzeźby Madonn z Dzieciątkiem z Grzywny i Dźwierzna oraz rzeźby z Orzechowa⁶⁸⁰. Pewnych inspiracji (w ukształtowaniu twarzy) doszukał się w figurze Madonny z Dzieciątkiem z kościoła w Wąwelnie⁶⁸¹.

Co do innych kwestii szczegółowych, wyraził pewne zastrzeżenia wobec nakreślonej przez Zalską i Kruszelnicką twórczości Mistrza Krucyfiksu Franciszkańskiego stwierdzając, że zaliczane do niej rzeźby „mają znamiona powstałych w jednym kręgu, lub – może raczej – w ramach tego samego nurtu stylistycznego”. Jego własna propozycja nie wydaje się trafna. Przyjął bliskość stylistyczną całkowicie różnych od siebie rzeźb pasyjnych: krucyfiksu oraz

⁶⁷⁵ Woziński 1996, s. 292.

⁶⁷⁶ Tamże, s. 292–293.

⁶⁷⁷ Tamże, s. 292–293, 295–297.

⁶⁷⁸ Tamże, s. 297–298.

⁶⁷⁹ Tamże, s. 316–318.

⁶⁸⁰ Tamże, s. 298.

⁶⁸¹ Tamże, nr kat. 479, s. 639.

rzeźby Chrystusa Ubiczowanego⁶⁸², zaprzeczył natomiast ewidentnej bliskości figur Ubiczowanego oraz *Pietas Domini* ze Świerczynek⁶⁸³. Słusznie jednak stylistykę tej grupy powiązał z południem Rzeszy⁶⁸⁴. Pozostał przy ukutym przez Janinę Kruszelnicką pojęciu „Mistrza Krucyfiks...”, słabsze jego zdaniem rzeźby Chrystusa i Piety ze Świerczynek uznając za dzieła warsztatowe⁶⁸⁵. Wskazując na analogie z dwoma ostatnimi rzeźbami (bardzo trafne), Wozniński do tego kręgu dołączył krucyfiks tęczowy z katedry we Fromborku⁶⁸⁶. Podważył natomiast wiązanie z Gdańskiem poddominikańskiego krucyfiks i grupy Ukrzyżowania z Chełmży⁶⁸⁷. Odnosił się ponadto do grup dzieł spoza Torunia – tzw. Mistrza Madonny Łąkowskiej⁶⁸⁸, rzeźb z Nowogrodu oraz Pluskowców⁶⁸⁹, a także zespołu bardzo bliskich dzieł z Radzyna Chełmińskiego, Nowego Targu, Papowa Biskupiego, Starogardu, Wąbrzeźna oraz Chełmży⁶⁹⁰. Za najstarsze i stylistycznie odosobnione dzieło, wykonane w środowisku toruńskim w drugiej połowie XV stulecia, uznał natomiast figurę Anioła z kościoła świętojańskiego (**nr kat. 92**), wskazując na analogię sylwetki postaci w sztychu Mistrza E.S. (L. 152)⁶⁹¹.

Zdaniem Woznińskiego Toruń – jako ośrodek produkcji rzeźbiarskiej – w odróżnieniu od Elbląga i Królewca, „zachował pozycję niezależną od gdańskiej metropolii”. Ogólny charakter środowiska kształtował dominujący „warsztat św. Wolfganga, którego „prace wyznaczyły zapewne pułap jakościowy i estetyczny w tym środowisku, w nich wyrażały się gusta najważniejszych sfer kościelnych diecezji warmińskiej i chełmińskiej”⁶⁹².

Nowe próby usystematyzowania toruńskiej twórczości przyniosła dysertacja doktorska Małgorzaty Kierkus-Prus, która jako pierwsza rozbiła dotąd dość monolityczną, konsekwentnie budowaną we wcześniejszych badaniach, hegemonię toruńskiego warsztatu św. Wolfganga. Autorka dostrzegła, że produkcja ośrodka „mimo pewnych cech wspólnych, nie jest jednorodna stylowo”⁶⁹³. Według niej dostrzegalne „różnice indywidualnego stylu, a także preferencja

⁶⁸² Wozniński 1996, s. 308.

⁶⁸³ Tamże, s. 309.

⁶⁸⁴ Tamże, s. 313–316.

⁶⁸⁵ Tamże, s. 308.

⁶⁸⁶ Tamże, s. 311.

⁶⁸⁷ Tamże, s. 317–318.

⁶⁸⁸ Tamże, s. 370.

⁶⁸⁹ Tamże, s. 383–385.

⁶⁹⁰ Tamże, s. 385–386.

⁶⁹¹ Tamże, s. 282–283.

⁶⁹² Tamże, s. 318–320.

⁶⁹³ Kierkus-Prus 1997, s. 154.

odmiennych wzorców wykluczają możliwość wykonania dzieł przez jedną grupę artystów”⁶⁹⁴. W jej ujęciu zwraca uwagę dążność do rozdrobnienia toruńskiego monolitu i wskazania mniejszych grup warsztatowych. Przykładowo, wyróżnioną już wcześniej grupę krucyfiks z kościoła pofranciszkańskiego w Toruniu, Chrystusa Ubiczowanego z fary staromiejskiej oraz Piety Pańskiej ze Świerczynek, pomimo dostrzeżonych różnic, uznała za spójną pod kątem rodowodu stylu. Nadal przyjmując za pewnik wspólnotę stylistyczną rzeźb z kręgu Mistrza Krucyfiks Franciszkańskiego, określiła jednak pochodzenie jego autorów z kręgu lubeckiej pracowni Henninga von der Heide⁶⁹⁵. Rzeźbę Anioła z kościoła świętojańskiego w Toruniu, podobnie jak poprzedni badacze, uznała za dzieło odizolowane stylistycznie i dość konwencjonalne. Wykonany miał zostać przez południowoniemieckiego twórcę aktywnego w Toruniu⁶⁹⁶. Spośród dzieł toruńskich badaczka wyłoniła ponadto twórczość Mistrza 1497 Roku, który do Torunia miał przybyć z Tyrolu lub Dolnej Bawarii – na co wskazywać miały dostrzegane przez nią wpływy twórczości Michaela Pachera oraz (w mniejszym stopniu) Erasma Grassera. Do jego *oeuvre* zaliczyła trzy rzeźby z toruńskiej fary staromiejskiej – św. Jana Chrzciciela, św. Jana Ewangelisty oraz Chrystusa Zmartwychwstałego. Rzeźbę Apostoła uznała za słabszą – wykonaną przez innego twórcę z pracowni⁶⁹⁷.

Warsztat tryptyku św. Wolfganga miał również posługiwać się motywami tyrolskimi oraz bawarskimi, jednak twórcy jego rzeźb „nieco odeszli od wytwornej twórczości Pachera”⁶⁹⁸. Pracownię mieli tworzyć jej zdaniem rzemieślnicy przybyli z Bawarii, których charakteryzowało wykorzystywanie uproszczonych wzorców z kręgu Pachera – skupiała ona „zapewne zdolnych rzemieślników, lecz nie silne indywidualności”⁶⁹⁹. Oprócz toruńskiego retabulum, badaczka do wytworów warsztatu włączyła także poliptyk z Fromborka, dawne retabulum chełmińskie oraz rzeźbę Madonny Różańcowej z kościoła dominikanów w Toruniu⁷⁰⁰. Twórcy rodzimi, zatrudnieni w tym warsztacie, wykonać mieli jej zdaniem: wzorowaną na Madonnie z fromborskiego retabulum figurę Marii z Wągrowca, św. Barbary z Barbarki oraz św. niewiast z Papowa Toruńskiego⁷⁰¹; rzeźbę św. niewiasty i św. zakonnika z Gostkowa⁷⁰²; figury Madonn z Grzywny oraz Świerczynek wzorowane na rzeźbie Marii

⁶⁹⁴ Kierkus-Prus 1997, s. 200.

⁶⁹⁵ Tamże, s. 154–161.

⁶⁹⁶ Tamże, s. 161–163.

⁶⁹⁷ Tamże, s. 164–170.

⁶⁹⁸ Tamże, s. 174.

⁶⁹⁹ Tamże, s. 182.

⁷⁰⁰ Tamże, s. 176, 195.

⁷⁰¹ Tamże, s. 186–187.

⁷⁰² Tamże, s. 194, 203.

z Dzieciątkiem zwanej Różańcową⁷⁰³. Dziełami pokrewnymi stylowo, wykonanymi pod wpływem pracowni, miałyby być reliefy z Brześcia Kujawskiego, Kolna Reszelskiego⁷⁰⁴, oraz rzeźby ze zwieńczenia tryptyku św. Wolfganga⁷⁰⁵.

Prawdziwy rozkwit toruńskiej produkcji opartej na wzorcach bawarsko-tyrolskich miał nastąpić w pierwszej ćwierci XVI stulecia. Według badaczki, warsztat cieszyć się miał wysoką oceną współczesnych (wskazują na to zamówienia dla ośrodków biskupich) a styl pracowni miał znaleźć naśladownictwo „tak na ziemi chełmińskiej, jak też na Warmii”⁷⁰⁶. Lokalne środowisko miało zostać zdominowane przez wzorce południowoniemieckie, które zakorzeniły się na tyle mocno, że „nie nastąpiło twórcze zetknięcie różnorodnych formuł stylowych i tendencji estetycznych. Schematy przejęte ze środowiska bawarskiego praktycznie całkowicie zaspokoily estetyczne potrzeby mieszczaństwa toruńskiego, lecz nie zdołały wpłynąć na twórczość sąsiednich ośrodków” – nowe wzorce szybko stały się powielanymi, skostniałymi schematami⁷⁰⁷.

Obok tych dwóch ujęć, ważnych dla zaawansowania badań, przywołać można szereg drobnych ustaleń, które pojawiały się w ramach studiów innych badaczy. W 1986 roku Teresa Mroczko w krąg działalności pracowni św. Wolfganga włączyła niezachowane rzeźby ołtarzowe z kościoła augustianów w Warszawie (**il. 12**), argumentując to zbieżnościami w upozowaniu postaci, opracowaniu draperii, „naturalistycznych” twarzach oraz analogicznym programem „części środkowej ołtarza, ze św. Wulfgangiem, flankowanym przez dwie, lekko ku niemu zwrócone figury świętych”⁷⁰⁸. Grzegorz Budnik za dzieła przypuszczalnie wykonane w Toruniu uznał relief ze sceną *Ostatniej Wieczerzy* z Nieszawy⁷⁰⁹ (**nr kat. 55**), dwie rzeźby z Nowogrodu (**nr kat. 66**) określił jako dzieła warsztatu działającego na ziemi chełmińskiej, najprawdopodobniej w Toruniu⁷¹⁰ a reliefy *Złożenia do Grobu* z Gębic i Kruszwicy jako wykonane na Kujawach lub w Toruniu⁷¹¹ (**il. 13–14**).

Większość młodszych publikacji nie wniosła nic nowego do stanu wiedzy na temat późnogotyckiej produkcji rzeźbiarskiej w Toruniu przywołując jedynie omawiane prace albo

⁷⁰³ Kierkus-Prus 1997, s. 195.

⁷⁰⁴ Tamże, s. 187.

⁷⁰⁵ Tamże, s. 203–204.

⁷⁰⁶ Tamże, s. 163.

⁷⁰⁷ Tamże, s. 202.

⁷⁰⁸ Mroczko 1986, s. 37.

⁷⁰⁹ Budnik 1998, nr kat. 31, s. 96–98.

⁷¹⁰ Tamże, nr kat. 32, s. 98–99; nr kat. 33, s. 101.

⁷¹¹ Tamże, nr kat. 6, s. 53–54; nr kat. 20, s. 75–76.

powtarzając starsze ustalenia, czasem nieznacznie zmieniając np. datowania poszczególnych zabytków, albo dotykając problemu stylu jedynie na marginesie rozważań – podejmując inne zagadnienia⁷¹². I tak na przykład w 2020 roku Michał Kurkowski opublikował monograficzne studium poświęcone rzeźbie Chrystusa Ubiczowanego z toruńskiej fary staromiejskiej. Badacz w większości powtórzył starsze ustalenia, zawarł w pracy jedynie parę nowych uwag. Artykuł zawiera jednak wiele błędów i nieścisłości. Autor podtrzymał teorię o stylistycznej bliskości omawianej w artykule rzeźby oraz krucyfiksu z toruńskiego kościoła mariackiego, zaznaczając jednak ich odrębność warsztatową⁷¹³: stwierdził, że perizonia obu przedstawień są podobnie uformowane⁷¹⁴, dzieła zaś bardzo bliskie (figura Ubiczowanego i *Pietas Domini* ze Świerczynek), co skwitował obecnością „tylko kilku analogii”⁷¹⁵. Kurkowski stwierdził, że omawiana rzeźba „powstała najprawdopodobniej w okresie odrodzenia się twórczości rzeźbiarskiej w Toruniu na przełomie XV/XVI w., tuż **po** [wyróżnienie W.B.] okresie działalności Warsztatu św. Wolfganga (1497–1506) [j.w.]”, którą wydatował następnie na ok. 1500 roku (!)⁷¹⁶. Praca ta zawiera jednak kilka nowych tropów stylistycznych z terenów Bawarii. Badacz stwierdził, że dzieło zostało wykonane przez południowoniemieckiego rzeźbiarza lub zostało importowane⁷¹⁷.

Niewiele wniósł także katalog wystawy *Królewskie miasto – trzy stulecia przemian kultury artystycznej Torunia (1454–1793)* z 2021 roku, zorganizowanej w Muzeum Okręgowym w Toruniu⁷¹⁸. Zamieszczony tam rozdział Andrzeja Wosińskiego zawiera nieco uaktualniony fragment omówionej wyżej pracy doktorskiej z 1996 roku. Dla rzeźby Anioła z toruńskiej fary staromiejskiej badacz wskazał nową analogię w Piecie Anielskiej z warsztatu Erasmusa Grassera ze zbiorów Muzeum Diecezjalnego we Freising⁷¹⁹. Do dzieł warsztatu św. Wolfganga zaliczył dodatkowo rzeźbę Madonny z Dzieciątkiem ze Świerczynek⁷²⁰. Jako rzeźby, co do których „można mieć wątpliwości, czy były produktami toruńskiej pracowni”, przyjął: Tron Łaski z Sierpca, Króla z kościoła św. Jakuba w Toruniu, św. Antoniego

⁷¹² M.in.: *Ars sacra* 1993; Domasłowski, Jarzewicz 1998; Krantz-Domasłowska, Domasłowski 2001; Kluczwajd 2002; Pilecka 2002; Bazylika katedralna 2003; Błażejewska 2005; Kluczwajd 2005; Pilecka 2005a; Wosiński 2005b; Kluczwajd 2009; Błażejewska, Pilecka 2009; Pilecka 2011, s. 415–416; Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2013a; Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2013b; Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2015; Błażejewska 2017; Freus 2018, s. 60–61.

⁷¹³ Kurkowski 2020, s. 273–274.

⁷¹⁴ Tamże, s. 272.

⁷¹⁵ Tamże, s. 273.

⁷¹⁶ Tamże, s. 280.

⁷¹⁷ Tamże, s. 280, 288.

⁷¹⁸ *Królewskie Miasto* 2021.

⁷¹⁹ Wosiński 2021, s. 15.

⁷²⁰ Tamże, s. 14–19.

z Fromborka, rzeźby ze zwieńczenia tryptyku św. Wolfganga. Podważył zaś zasadność wiązania z Toruniem przedstawień św. niewiasty z Gostkowa, zakonnika z Kurkocina, reliefu *Złożenia do Grobu* z Chełmży, figur Madonny z Dźwierzna i Grzywny, rzeźb z Orzechowa oraz krucyfiksu z łuku tęczowego kościoła św. Jakuba w Toruniu⁷²¹. Powtórzył także swoje propozycje dotyczące tzw. Mistrza Krucyfiksu Franciszkańskiego i jego dzieł⁷²². Do osiągnięć tej publikacji zaliczyć należy natomiast rozbudowanie argumentacji o południowoniemieckich wzorcach dla toruńskiej plastyki⁷²³. Hasła autorstwa Michała Kurkowskiego, zawarte w tym samym katalogu, nie wniosły niemal nic nowego, prócz kilku słabo uzasadnionych atrybucji, wykonawcę herm z Papowa Toruńskiego (jednych z najbardziej charakterystycznych stylistycznie rzeźb) określając tylko hipotetycznie jako „warsztat toruński (?) [wyróżnienie W.B.]”⁷²⁴, zaś do jego *oeuvre* włączył rzeźbę św. Katarzyny z Papowa Biskupiego – dzieło najpewniej elbląskie, całkowicie odbiegające stylem od rzeźb, kiedykolwiek łączonych z Toruniem⁷²⁵.

Monika Jakubek-Raczkowska i Juliusz Raczkowski scharakteryzowali ostatnio Toruń jako otwarty ośrodek artystyczny – zarówno wykonujący prestiżowe zlecenia zewnętrzne, jak i przyjmujący wysokiej klasy importy⁷²⁶. Podważyli zasadność terminu „warsztat św. Wolfganga” powielanego w literaturze – pomimo zastrzeżeń Kruszelnickiej – w znaczeniu pracowni, nie zaś pewnego stylowego modusu⁷²⁷. Mnogość pojawiających się w badaniach „wpływów” charakterystycznych dla *oeuvre* tej grupy, tłumaczyli brakiem spójności stylowej zabytków. Ich zdaniem, bliskie sobie rzeźby św. Jana Chrzciciela i Chrystusa Zmartwychwstałego mają jedynie „ogólną ‘łamaną’ stylistyką draperii” łączyć się z figurami z toruńskiego tryptyku, rzeźba Boga Ojca z Chełmży zaś „ma niewiele wspólnego z subtelną rzeźbą” św. Jana Chrzciciela⁷²⁸.

Grupa późnogotyckich dzieł zebrana przez Gwidona Chmarzyńskiego wokół tryptyku św. Wolfganga z toruńskiej fary staromiejskiej⁷²⁹ legła u podstaw wykreowanego przez Wojciecha Popka w 1966 roku, a ogłoszonego drukiem rok później przez Janinę Kruszelnicką

⁷²¹ **Woźniński 2021**, s. 21.

⁷²² **Tamże**, s. 23–27.

⁷²³ **Tamże**, s. 26–27.

⁷²⁴ **Kurkowski 2021**, *Popiersie św. Katarzyny (?) i św. Barbary*, nr kat. 9, s. 252.

⁷²⁵ **Tamże**, *św. Katarzyna*, nr kat. 6, s. 251.

⁷²⁶ **Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023a**, s. 14.

⁷²⁷ **Tamże**, s. 21.

⁷²⁸ **Tamże**, s. 22.

⁷²⁹ **Chmarzyński 1934**, s. 39.

pojęcia „warsztatu św. Wolfganga”⁷³⁰. Niewątpliwie krąg ten stał się dominantą dotychczasowego dyskursu naukowego, poświęconego sztuce schyłku średniowiecza na ziemi chełmińskiej. Oprócz niepublikowanej dysertacji Małgorzaty Kierkus-Prus oraz ostatnich uwag Moniki Jakubek-Raczkowskiej oraz Juliusza Raczkowskiego, kolejne publikacje właściwie jedynie dopisywały lub odejmowały kolejne dzieła do wytworów stworzonego przed laty warsztatu.

4. Wytwórczość toruńskich warsztatów rzeźbiarskich

Aktywność warsztatów malarskich i rzeźbiarskich w późnośredniowiecznym Toruniu nie budzi wątpliwości. Obecność tych rzemieślników potwierdzają liczne źródła z drugiej połowy XV i pierwszych dekad XVI stulecia (szczegółowo omówione w rozdziale III). W dotychczasowych badaniach wyszczególniono zasadnicze dwie pracownie – tzw. warsztat św. Wolfganga, oraz krąg Mistrza Krucyfiksu Franciszkańskiego.

Tzw. toruński warsztat św. Wolfganga

Tryptyk św. Wolfganga powstał najpewniej około 1505 roku, kiedy to kanonik chełmiński Caspar Welker, wikariusz toruńskiej fary staromiejskiej, ufundował dwa beneficja przy ołtarzu św. apostołów Bartłomieja, Szymona i Judy, św. Wolfganga, a także św. Dziewic Małgorzaty, Doroty, Apoloni i Agnieszki⁷³¹. Przez większość swojej historii funkcjonował jako nastawa przyfilarowa. W 1935 roku skrzydła retabulum zostały wypożyczone do Warszawy, jako eksponat na wystawę polskiej sztuki gotyckiej⁷³². Tuż przed wybuchem II wojny światowej zabytek miał zostać rozebrany i spakowany do skrzyń w celu jego zabezpieczenia, jednak szybko powrócił na swoje dawne miejsce⁷³³. Od 1950 roku pełni funkcje nastawy ołtarza głównego.

Na przestrzeni dziejów tryptyk zostawał poddany przekształceniom i pracom renowacyjnym. Bliżej nieznane naprawy przeprowadzono w 1819 roku⁷³⁴. W nieznanym czasie

⁷³⁰ Popek 1966, s. 24; Kruszelnicka 1967, s. 145.

⁷³¹ APT, K&J, sygn. 1; ADP, DE-V, sygn. 17; AADDT, ABKT, sygn. 51, s. 33, nr B4.

⁷³² Walicki 1935a, nr kat. 174, s. 49.

⁷³³ Walanus.

⁷³⁴ AADDT, ABKT, sygn. 37, Inwentarz z 1819 r. z późniejszymi uzupełnieniami, t).

na szafie ołtarzowej ustawiono trzy figury – Boga Ojca, św. Marcina i św. Wolfganga. Jedyne jak dotąd kompleksowe prace konserwatorskie, poświadczone w materiałach źródłowych, zostały przeprowadzone pod nadzorem Conrada Steinbrechta w latach 1909–1911 w Malborku⁷³⁵. Zabytek został oczyszczony, podklejono liczne odspojenia gruntu, polichromii oraz złocień oraz je uzupełniono. Oprócz wprowadzenia do predelli pięciu nowych rzeźb, prace miały charakter raczej zachowawczy, z poszanowaniem autentyczności i integralności obiektu. Wszystkie późniejsze ingerencje konserwatorskie, o ile w ogóle uchwytne, były ograniczone do oczyszczania powierzchni oraz drobniejszych uzupełnień (lata 1950⁷³⁶ oraz 1992/1993⁷³⁷).

Wobec tak wysokiej wartości historycznej zabytku i jego znaczeniu dla lokalnych badań, wydaje się wręcz rażące, że tryptyk nie doczekał się dotychczas kompleksowych prac konserwatorskich połączonych z badaniami technologicznymi, pozwalającymi na rozpoznanie struktury materialnej. Jedyne jak dotąd badania instrumentalne tryptyku przeprowadzono w 2023 roku na potrzeby niniejszych analiz⁷³⁸. Była to próba dendrochronologicznego wydatowania elementów konstrukcyjnych nastawy. Analizy wykazały, że najmłodsza próbka drewna pochodziła z drzewa ściętego w 1495 roku. Dodatkowo, wyniki badań pozwoliły na określenie budulca retabulum – desek zarówno dębowych, jak i sosnowych, o różnej metryce i heterogenicznym pochodzeniu⁷³⁹.

Retabulum ma formę raczej prostego tryptyku, posadowionego na otwartej predelli. Snycerski korpus ma kompozycję trójosiową, w typie asystencyjnym – ustawione są w nim trzy niemal pełnoplastyczne figury – św. Bartłomieja, św. Wolfganga oraz św. Szymona. Powyżej umieszczone są trzy mało rozbudowane, ale dość skompilowane w formie ażurowe, astwerkowe łuki o wykroju oślego grzbietu. Na skrzydłach przedstawienia czterech Ojców Kościoła Zachodniego (św. Grzegorza, Augustyna, Ambrożego i Hieronima); na zamknięciu – czterech świętych Dziewic (św. Małgorzaty, Apoloni, Doroty i Agnieszki). W predelli przetrwały dwie gotyckie rzeźby – św. Wolfganga oraz św. Marii Magdaleny; pozostałe są dodane wtórnie.

⁷³⁵ Szerzej na ten temat zob. **Binnebesel 2024**.

⁷³⁶ **Tamże**.

⁷³⁷ Informacje od Jacka Stachery.

⁷³⁸ Wykonane przez Barbarę Gmińską-Nowak na podstawie pobranych wywierćwrtów oraz makrofotografii autorstwa dr. hab. Juliusza Raczkowskiego, prof. UMK w ramach grantu *The Late-Gothic Altar Corps of Toruń – Dendrochronological Research and their Potential in Recognizing Local Workshop Practices*, którego kierownikiem był pisaćcy te słowa, przyznanego w konkursie Grants4NCUStudents.

⁷³⁹ **Gmińska-Nowak 2024b**, s. 7.

Kompozycja korpusu wydaje się bardzo przemyślana – służąca podkreśleniu centralnej, nieco wyższej postaci świętego biskupa, której nie wyolbrzymiono nienaturalnie, lecz nadano jej nieco smuklejszą sylwetę. Flankujące figury apostołów są upozowane analogicznie, jednak w lustrzanym odbiciu – wysunięte nogi skierowane są na zewnątrz, otwarte księgi trzymane od środka, atrybuty w zewnętrznych dłoniach ustawione diagonalnie, podobnie jak skierowane w innej osi, przerzucone poły płaszczy, ułożone w długie jęzory. Oblicza świętych Apostołów skierowane są nieznacznie do środka kompozycji. Nie ma wątpliwości, że wszystkie trzy rzeźby powstały jako jedna, dobrze zakomponowana grupa do wspólnej ekspozycji w tym konkretnie układzie. Podkreślić należy, że tryptyk ten funkcjonował pierwotnie jako retabulum przyfilarowe – dostępne do oglądu ze znacznie mniejszego dystansu i niższego poziomu niż obecnie – i jako taki był projektowany. Wskazuje na to przede wszystkim dokładne opracowanie głów, zwróconych do centralnej osi, nieco do dołu, jakby do kapłana stojącego bezpośrednio przed ołtarzem.

Nastawa z toruńskiej fary staromiejskiej, o wysokiej jakości rzemiosła i dużej dozie artystycznego indywidualizmu, wyróżniająca się na tle standardów cechowych rzeźby stylu łamanego⁷⁴⁰, jest nośnikiem bardzo specyficznego stylu, znajdującego analogie w rozlicznych dziełach zachowanych zarówno w Toruniu, jak i w dalszych zakątkach historycznej ziemi chełmińskiej. Wyraża się on w opracowaniu pojedynczych postaci ludzkich – stąd rozproszone, wyizolowane z pierwotnych kontekstów rzeźby tak łatwo łączono z tym warsztatem. Cechą specyficzną tego modusu jest podejście do kształtowania sylwet, ich smukłych proporcji i ekspresji – w relacji z draperią szat, a także specyficzny typ realistycznie modelowanych fizjonomii – w samym tryptyku na tyle zindywidualizowany, że przywodzi na myśl cechy portretowe (jakby studium z modelu, o konkretnej budowie twarzy, w konkretnym wieku, emocjonalne).

Postaci męskie cechują się szczupłą, smukłą budową ciała, z charakterystycznie wąskimi, opadającymi łukiem ramionami (jakby echo stylu pięknego), z wyraźnym zaakcentowaniem głów – zbyt dużych w stosunku do reszty ciała. Figury są upozowane w niezbyt dynamicznych kontrapostach – podkreśla go jedynie wysunięta noga. Postaci wydają się skupione, wychylenie głów ku przodowi w powiązaniu z kształtem ramion sprawia wrażenie, jakby były lekko zgarbione, ale wyraźny jest zamysł ich skierowania ku widzowi – zwracają twarze ku odbiorcom, jakby szukały kontaktu. Ręce trzymane są blisko ciała (nieco

⁷⁴⁰ Na temat jakości wyrobów w sztuce późnego średniowiecza zob. **Pilecka 2010**.

przykurczone), atrybuty postaci prezentują przed sobą. Ich ekspresja jest zamknięta wewnątrz kompozycji – a wyraża się np. w nienaturalnych układach dłoni, które kontrastują z pozornym spokojem figur, są napięte, wystudiowane – opracowane drobiazgowo, zwłaszcza u figury św. Bartłomieja. Szaty są drapowane bardzo charakterystycznie, mają cechy typowe dla stylu łamanego, np. łączenie elementów mody aktualnej (św. Bartłomiej wierzchem nosi szubę z kołnierzem) z „blaszanymi” układami płaszczy. Specyficzne jest operowanie szerokimi wypłaszczonymi połączeniami (niekiedy o lekko falującej powierzchni – jak lewa poła płaszcza na ramieniu Szymona); należy do nich na przykład niemal gładkie opracowanie szaty św. biskupa na torsie i prawej poły na ramieniu św. Szymona. Przede wszystkim charakterystyczne jest uformowanie draperii spływających w dół – które łączone są w ostre załamania; nie ma nadmiernego dynamizmu (jakby wyczuwalnego powiewu) ani zadrobnienia, choć zastosowano typowe rozwiązania stylu łamanego, jak małżowiny i zagniecenia w obrębie jęzorów. Należy zwrócić także uwagę na opracowanie detalu – bardzo realistyczne, z wyczuciem materii i ich faktur, jak futro, sztywne metalizowane pasamony bordiur z osadzonymi kamieniami, gęste i miękkie (jedwabne?) frędzle; nieregularne, jakby kute ręcznie blaszki i guzy na oprawach ksiąg; sztywne i grube skórzane paski szat.

Szczególnie silnie rezonujące wydają się często powtarzane typy męskich twarzy, zarostów i włosów – u rzeźb z tryptyku bardzo zindywidualizowane, mimo standaryzacji pewnych zabiegów, jak np. dość bliskie osadzenie oczu, niskie, proste brwi i krótkie, masywne nosy. I tak św. Wolfgang został scharakteryzowany jako ciemnowłosy mężczyzna w średnim wieku – nieco starszy od postaci asysty – o miękkich, lekko obwisłych rysach twarzy. Owal jego oblicza jest nieregularny, o podkreślonych kościach jarzmowych, okolony fałdą skórą drugiego podbródka, uszy umieszczone są zbyt nisko, na nierównej wysokości – prawe znacznie niżej, na poziomie żuchwy. W rysach twarzy dominuje bardzo duży nos o wąskiej nasadzie i wydatnym czubku. Duże oczy osadzone są blisko siebie, dość głęboko, mają duże wypukłe powieki górne i lekko podpuchnięte kontury powiek dolnych, wzrok skierowany jest lekko ku dołowi. O wprawie artysty świadczy świetna charakterystyka mimiczna, która decyduje o ekspresji, ale też o znamionach wieku: brwi są lekko ściągnięte (z drobną pionową zmarszczką między nimi); nie ma tu silnej emocji, raczej skupienie – twarz znaczą głębokie, miękkie bruzdy okołonosowe a układ ust dodaje świętemu wyrazu wewnętrznej pogody (jego regularnie wykrojone, mięsiste usta ułożone są w lekkim półuśmiechu). Spod głęboko nałożonej mitry wysuwają się krótkie włosy, opracowane pionowymi, regularnymi nacięciami.

Oblicze św. Szymona jest pociągłe, szczupłe, jakby twardsze od miękkich rysów św. Wolfganga. Obrys twarzy jest nieregularny – z podkreślonymi rzeźbiarsko kośćmi jarzmowymi oraz żuchwą. Podobnie jak w obliczu świętego biskupa, dominantą jest dość krótki, lecz masywny nos o zwężonej nasadzie i szerokim czubku. Dość duże oczy osadzone są blisko siebie, jednak w nierównej odległości – lewe nieco węższe, bliżej nosa, ustawione jest głębiej. Powieki są plastyczne, dolna nieznacznie podpuchnięta. Wzrok apostoła skierowany jest nieznacznie ku dołowi a jego oblicze wyraża zamyślenie i pewną melancholię – na płaskim czole widoczny schematyczny, regularny układ płytkich zmarszczek o sfalowanym dukcie, brwi są lekko ściągnięte, z drobną, poprzeczną zmarszczką u nasady nosa. Bruzdy okołososowe opracowane są miękko, delikatnie. Usta o mięsistych wargach osadzone są nieco zbyt wysoko. Krótki, sztywny zarost świętego, o wygolonych policzkach, noszony bez wąsów (noszący znamiona aktualnej mody) opracowany został dość schematycznie – regularnymi, ceowatymi, płytkimi nacięciami. Ciemne włosy apostoła zasłaniają uszy, są dość długie, sfalowane – opadają na plecy i ramiona. Czoło okolone drobnymi pukielkami. Ich powierzchnia opracowana dość plastycznie, z widocznym zróżnicowaniem głębokości poszczególnych pasm.

Fizjonomia św. Bartłomieja jest nieco bardziej miękka od rysów twarzy św. Szymona. Owal twarzy, podobnie jak u poprzednich figur jest nieregularny – podkreślone zostały rzeźbiarsko kości jarzmowe, lekko zapadnięte policzki i żuchwa. Dominujący nos ukształtowany jest podobnie – dość krótki, o zwężonej nasadzie i wydatnym czubku, ze skrzydełkami umieszczonymi na nierównej wysokości (lewe nieco wyżej). Oczy zostały osadzone blisko siebie, dość głęboko – lewe jest nieco mniejsze, znajduje się także trochę niżej; ta nieregularność nadaje twarzy wrażenia naturalizmu. Powieki są plastyczne, dolna nieco jakby podpuchnięta. Wzrok świętego opuszczony jest nieznacznie ku dołowi (pamiętajmy o umiejscowieniu rzeźby w ustawionej na wysokim ołtarzu i predelli retabulum, na pewnej wysokości względem widza). Oblicze świętego prezentuje skupienie oraz pogodę – proste brwi zostały lekko ściągnięte (z drobnymi, pionowymi zmarszczkami pomiędzy), bruzdy okołososowe podkreślone rzeźbiarsko, dość miękkie i plastyczne usta zostały ukazane w delikatnym uśmiechu. Krótki zarost świętego zbliżony do tego z figury św. Szymona – w tym przypadku na krańcach brody widoczne schematycznie opracowane pukielki. Ciemne, kręcone włosy zasłaniające uszy, sięgające karku ułożone w dość grube pukle, regularnym układem okalające twarz.

Pomimo wyraźnej różnicy skali oraz pierwotnego przeznaczenia dzieł – do bliskich analogii zaliczyć należy dawne retabulum ołtarza głównego w katedrze we Fromborku,

na co wskazywano w dotychczasowej literaturze⁷⁴¹. Retabulum to powstało jako realizacja testamentowej fundacji biskupa Mikołaja Tungena z 1489 roku, który przeznaczył na ten cel znaczne środki⁷⁴². Prace te organizował jego następca – bp. Łukasz Watzenrode wraz z kanonikami. Retabulum jest datowane najczęściej na rok 1504⁷⁴³ – z racji na skalę realizacji, powstawać musiało niewątpliwie dłużej. Do uchwytnych dat poświadczających płatności toruńskiemu malarzowi w 1503 i poświęcenie ołtarza w 1509 roku, dzięki przeprowadzonym badaniom dendrochronologicznym, należy dodać także rok 1501, w którym najpewniej wykonano już korpus nastawy⁷⁴⁴.

W porównaniu ze stosunkowo wysokim stopniem integralności i autentyczności toruńskiego tryptyku, retabulum fromborskie, niszczone i dekompletowane, jest w znacznej mierze rekonstrukcją poddawaną licznym pracom renowacyjnym – o szczególnie szerokim zakresie w latach 1907–1909 (m.in. figury Ojców Kościoła pokryto wówczas nowym gruntem i złoceniami) oraz ostatnio, podczas prac zakończonych w 2024 roku. Szczególnie dotkliwe były zniszczenia spowodowane demontażem rzeźb Ojców Kościoła oraz reliefów podczas II wojny światowej, które spowodowały zniszczenie większości z nich. Jako elementy, zachowujące wysoki poziom autentyczności, uznać należy przede wszystkim ryte dekoracje z tylnej ściany korpusu, figury Madonny z Dzieciątkiem oraz św. Ambrożego i Augustyna, a w nieco mniejszym stopniu – figurę św. Hieronima; z płaskorzeźb zaś jedynie sceny *Adoracji Dzieciątka*⁷⁴⁵ i (do ostatnich prac restauratorskich) *Zwiastowania*, *Pokłonu Trzech Króli*, którym niestety całkowicie zrekonstruowano zachowane szczątkowo grunt, złocenienia i polichromie.

Retabulum ma formę pentptyku posadowionego na otwartej predelli. W osi korpusu ustawiona została ponadnaturalnych rozmiarów figura Madonny z Dzieciątkiem w typie *Regina Coeli*, flankowana czterema rzeźbami tronujących zachodnich Ojców Kościoła – w układzie nawiązującym do retabulów w typie czterech świętych dziewic⁷⁴⁶. Na skrzydłach umieszczonych jest sześć reliefowych przedstawień cyklu Inkarnacji. Pozostałe odsłony

⁷⁴¹ Jako pierwszy **Brachvogel 1930**, s. 67–80.

⁷⁴² **AAW, DM**, sygn. C 12, k. 2v; **Testament Tungena [1877]**, s. 117). Na co zwrócił uwagę już Brachvogel (**Brachvogel 1930**, s. 67).

⁷⁴³ Na podstawie uchwytnej na archiwalnych fotografiach daty wyrytej na reliefie Wniebowzięcia NMP (por. **nr kat. 23**).

⁷⁴⁴ **Gmińska-Nowak 2024a**. Badania przeprowadzone przez Barbarę Gmińską-Nowak na podstawie pobranych wywierców w ramach grantu *The Late-Gothic Altar Corps of Toruń – Dendrochronological Research and their Potential in Recognizing Local Workshop Practices*, którego kierownikiem był piszący te słowa, przyznanego w konkursie Grants4NCUStudents.

⁷⁴⁵ Ta ostatnia obecnie w Ostpreußisches Landesmuseum w Lüneburgu.

⁷⁴⁶ Na temat tego typu zob. m.in. **Bialłowicz-Krygierowa 1981a**, s. 95–97.

retabulum są malowane, z przedstawieniami pasywnymi. Warto zaznaczyć, że oprócz cech wspólnych rzeźby, analizowanych poniżej, retabula toruńskie i fromborskie łączą podnoszone nieraz, wyraźne analogie w stylu⁷⁴⁷ oraz technice i technologii wykonania malowideł⁷⁴⁸ (nie są one jednak przedmiotem niniejszego opracowania). Rozmieszczenie malowanych kwater Ojców Kościoła z symbolami Ewangelistów na skrzydłach tryptyku św. Wolfganga odpowiada rozmieszczeniu rzeźbionych przedstawień z nastawy fromborskiej.

Do figur z toruńskiego tryptyku zbliżone są typy głów postaci Ojców Kościoła (wyłączając współczesną rekonstrukcję figury św. Grzegorza). Chociaż warmińskie rzeźby wyraźnie różnią się między sobą jakością wykonania, ewidentnie wykorzystują te same wzorce. Mitry biskupie św. Augustyna i św. Ambrożego nałożone są głęboko. Wystają spod nich krótkie pasma włosów opracowanych pionowymi nacięciami, a uszy osadzone są zbyt nisko – prawie znacznie niżej – jak w przypadku rzeźby św. Wolfganga (il. 15–20). Twarze reprezentują zbliżony typ – o prostych, lekko ściągniętych brwiach, obwisłych podbródkach, regularnych, dominujących, krótkich nosach i kształtnych ustach – szczególnie im bliskie wydają się oblicza św. Wolfganga, Ambrożego i Hieronima. Fromborskie rzeźby, podobnie jak te toruńskie, noszą znamiona zindywidualizowania – chociaż w różnym stopniu. Bardziej schematyczne wydaje się oblicze św. Ambrożego z układem prostych zmarszczek na czole, podobnym do tych na twarzy św. Szymona. Twarz św. Augustyna jest gładza, usta i brodę okala dość twardo opracowana zmarszczka okołonosowa, przypominająca jakby fałdę. Oczy o opadających zewnętrznych kącikach cechuje delikatny zez rozbieżny. Na lewym barku wyobrażenia biskupa Hippony znajdują się wywinięte *fanones* mitry, które układają się jak na toruńskiej rzeźbie św. Wolfganga.

Analogiczny jest także styl łamanych ostro, zagęszczonych fałd o wąskich, obłych grzbietach, występujący na rzeźbach i reliefach. Niemal identyczny motyw dwóch sfałdowanych u-kształtnych niecek (ech po fałdzie agrałowej) na lewej po stronie płaszcza Marii widoczny jest na rzeźbie św. Wolfganga. W przypadku figury fromborskiej układ jest jednak zdecydowanie bardziej dekoracyjny, fałdowania są dynamiczniejsze i bogatsze, niejako oddające ruch Marii ku górze, podczas gdy rapowania toruńskiej rzeźby są bardziej syntetyczne, zredukowane (il. 21–22).

⁷⁴⁷ M.in. Karłowska 1959, s. 144–154; Domasłowski 1990b, s. 158–160.

⁷⁴⁸ Marxen-Wolska 1973, s. 127.

Chociaż na rzeźbach poliptyku nie ma imitujących wielkoraportowe tkaniny jedwabne polichromii, w obu zespołach widoczna jest pewna dążność do dekoracyjności. Na głowie każdego z hierarchów znajduje się *mitra pretiosa* w podobnym typie, okolona przy dolnej krawędzi charakterystycznym, ostro ciętym ornamentem sznurowym, który powtarza się także u innych rzeźb z tego kręgu. Powierzchnie inful fromborskich pokryte są drobnymi reliefami (u św. Ambrożego ze sceną *Zwiastowania*), toruńskiej zaś aplikowanymi kuleczkami imitującymi perły. Podobne dekoracje zastosowano na rzeźbach warmińskich na bortach płaszczy. Na tylnych ścianach korpusów obu nastaw wyryte są na tle głów postaci nimby z inskrypcjami. Ich wielopięścieniowa budowa jest bardzo zbliżona (il. 23–24). Minuskulny krój pisma nimbów Marii oraz figur tryptyku są identyczne.

W retabulum fromborskim przedstawione są, nieobecne w tryptyku św. Wolfganga, typy niewieście, charakterystyczne dla toruńskiego warsztatu – przede wszystkim w centralnej rzeźbie Marii oraz w przedstawieniach niewiast z reliefów na skrzydłach a także Dzieciątka Jezus. Stanowiły one zawsze punkt odniesienia dla analiz porównawczych innych rzeźb z tego kręgu.

Postać Marii z korpusu fromborskiej nastawy wykazuje szczupłą budowę ciała o dość wąskich ramionach (il. 25). Podobnie jak w przypadku figur męskich, wyraźnie zaakcentowana jest głowa – zdecydowanie zbyt duża, osadzona na wąskiej szyi. Madonna ukazana jest w lekkim, wdzięcznym, esowatym kontrapoście, z lewą nogą balansującą, wystawioną nieco do przodu. Chociaż lewa ręka Marii odsunięta jest od torsu i zachowuje prawidłowe proporcje, jej prawe przedramię jest skrócone. Szaty noszą znamiona aktualnej mody – Madonna odziana jest w obcisłą w partii stanika suknię o luźnej spódnicy, przepasaną dość wysoko. Jej dekolt jest trójkątny, obszyty szeroką, białą bortą, rękawy zaś dopasowane. Na lewej stopie widoczny jest trzewik z ostro zakończonym noskiem oraz patynka. Zdecydowanym akcentem wizualnym w kompozycji figury jest ukształtowanie podebranej, prawej poły płaszcza, opadającej charakterystycznym, regularnym łukiem, przykrywając większą część nóg. Pod lewym przedramieniem krawędź poły układa się w stosunkowo wąską, ale głęboką ukształtowaną nieckę, zaś z dłoni Marii opada na kształt jęzora róg płaszcza, częściowo wywinięty podbiciem tkaniny do wierzchu. Na bogato drapowanej powierzchni szaty uformowano łamane ostro, plastyczne fałdy, dość zróżnicowane – o grzbietach raczej wąskich, wyoblanych, miejscami spłaszczonych i ostrych. Czytelne jest w ich układzie nawiązanie do fałdy agrafowej, charakterystycznej dla stylu pięknego. Detal rzeźby opracowany jest bardzo precyzyjnie – szczególnie widoczne jest to w koronkowych wykończeniach mankietów sukni oraz drobiazgowo opracowanej borty

plaszcz – ujętej pasmami ornamentu sznurowego, precyzyjnie wyciętej majuskułnej inskrypcji na fakturowanym tle (co prawda nie pozbawionej błędów – odwróconych liter). Na głowie Matki Bożej osadzony jest – zsunięty jakby na czubek głowy – niski diadem w formie zwiniętego torusa.

Typ fizjonomii Madonny (a także niewieścich przedstawień z reliefów) wydaje się zdecydowanie mniej zindywidualizowany od oblicz męskich. Maria ukazana została jako młoda, długowłosa niewiasta o idealizowanej urodzie – twarzy gładkiej, owalnej. Obrys twarzy jest regularny – zaburzają go jedynie dwa cieliste punkty widoczne na wysokości żuchwy będące płatkami uszu (jeśli tak, to osadzonymi zbyt nisko) lub wynikające z błędnej decyzji konserwatorskiej. Proporcje twarzy są wyraźnie zachwiane – czoło Marii jest wypukłe, szerokie i zbyt wysokie, stanowi niemal połowę twarzy, co można tłumaczyć jako świadomy zabieg perspektywiczny, motywowany wysokim umieszczeniem figury w ołtarzu głównym. Wydaje się, że to „przestylizowanie” nie zakłóca idealizmu urody. Jednak Oczy są duże, jakby rozciągnięte, o wrzecionowatym wykroju, osadzone dość szeroko i płytko, w tylko nieznacznie pogłębionych oczodołach nad którymi zarysowane są malarsko wysoko uniesione, łukowate brwi; wzrok Maria kieruje lekko ku dołowi. Nos jest krótki, o dość wąskiej nasadzie i wydatnym czubku. Lica są pełne, zaróżowione, z dołeczkami na policzkach a usta kształtne, dość drobne. Charakterystycznym elementem jest wąska, wystająca bródka. Elementy te powodują wrażenie uroku oraz pewnej lalkowatości – naiwności urody. Włosy Madonny są sfalowane, opadają na plecy, okalając ramiona i na barki; opracowane dokładnie, miejscami ażurowo.

Pozostałe przedstawienia niewieście (widoczne na lepiej zachowanych reliefach *Zwiastowania* oraz *Pokłonu Trzech Króli*) są nieco odmienne, chociaż łączy je naiwny, lalkowaty wyraz twarzy. Ich oblicza są okrągłe, bardziej puciołowate, o jakby napuchniętych policzkach. Czoła mają wypukłe, jednak zbyt niskie. Wyraźnie skrócony jest dolny odcinek twarzy – od podstawy nosa do wystającej, wąskiej bródki. Oczy są drobne, lekko przymknięte. Na głowach postaci noszą proste opaski (diademy), a ich sfalowane włosy ukształtowane są prościej niż u Madonny – wykonanymi na powierzchni schematycznymi meandrującymi nacięciami.

Dzieciątko trzymane przez Marię na centralnej rzeźbie jest dość drobne, o nieco skróconych nóżkach. Upozowane jest frontem do odbiorcy – zasiada na dłoni Matki z podkurczonymi nóżkami. Jest poruszone i aktywne – wychyla się ku wiernym, wyciąga ku nim prawą rączkę, a lewą chwyta za kraniec płaszcza, by nie spaść (jest to ugruntowany motyw

ikonograficzny, ale tu daje bardzo naturalny efekt). Jego buzia jest okrągła, puciołowata, o drobnych rysach, w nieregularnym owalu twarzy zwracają uwagę dość duże odstające uszy, o różnym kształcie małżowin. Oczy Jezuska są małe, o opadających powiekach, rozstawione szeroko i osadzone dość płytko. Nosek jest drobny, o wąskim grzbiecie. Duże, kształtne usta opracowane zostały plastycznie. Włosy są krótkie, kręcone, ułożone z drobnych, mało rozrzeźbionych kędziorków, z których dwa opadają na czoło tworząc wrażenie zakoli.

Rzeźby obu omówionych nastaw można z powodzeniem uznać za dzieła tej samej, toruńskiej pracowni i traktować jako punkt odniesienia dla dalszych atrybucji, zarówno pod względem bezpośredniego wykonawstwa, jak i powielania miejscowego „modusu” w nieco niższym standardzie warsztatowym. Na drodze analiz porównawczych zachowanych dzieł, biorąc pod uwagę (i weryfikując) dotychczasowe propozycje, można podjąć próbę charakterystyki tej pracowni oraz określania skali jej oddziaływania. Warto jednak pamiętać, że przedstawione tu propozycje nie znajdują, niestety, podparcia w źródłach. Należy też od razu zaakcentować, że wśród tych dzieł wyróżniają się prace bardzo wysokiej jakości, przeznaczone dla prominentnych zleceniodawców.

Do takich należą w pierwszej kolejności pozostałości kolejnej prestiżowej fundacji – przeznaczonej także do bardzo istotnej świątyni, mianowicie rozproszone rzeźby z niezachowanego retabulum ołtarza głównego katedry w Chełmży, wykonanego około 1508 roku z fundacji bp. Mikołaja Crapitza⁷⁴⁹ (**nr kat. 13**). Monumentalna podobizna tronującego Boga Ojca z centrum tej nastawy, znajduje się obecnie w kościele pw. św. Jana Chrzciciela w Nowej Wsi Królewskiej, gdzie trafiła (w jeszcze wówczas zachowanej strukturze retabulum) około 1630 roku (**il. 26**). Powieliła ona motywy widoczne w poliptyku i tryptyku św. Wolfganga – typ szczupłej twarzy o wysokich kościach jarzmowych, wysokim czole naznaczonym falistymi zmarszczkami (jak na figurze św. Szymona), wydatnym nosie o wąskiej nasadzie oraz ustach o mięsistych, szerokich wargach. Zwraca też uwagę uformowanie zarostu – policzki i przestrzeń podnosowa są gładkie (malowane wąsy są efektem rażącego błędu konserwatorów). Przymknięte oczy Stworzyciela – rozstawione szeroko, na nierównej wysokości, ze znamionami zezu rozbieżnego – nasuwają skojarzenie z obliczem św. Augustyna z fromborskiego retabulum (**il. 27–29**).

⁷⁴⁹ Związki chełmżyńskiej rzeźby Boga Ojca z retabulum fromborskim i tryptykiem św. Wolfganga dostrzegł jako pierwszy Bernhard Schmid (**Schmid 1910**, s. 14). On też połączył ją po pewnym czasie z warsztatem toruńskim (**Schmid 1931**, s. 148). Połączenie z fundacją biskupią zasugerowali Tadeusz Chrzanowski i Marian Kornecki (**Chrzanowski, Kornecki 1972**, s. 18).

Z chełmyńskiej nastawą łączy się najpewniej figura Apostoła⁷⁵⁰ (zachowana w Muzeum Okręgowym w Toruniu, **nr kat. 13b**). Szczupła twarz, proste, zmarszczone brwi z drobną, v-kształtną zmarszczką pomiędzy nimi oraz głęboko osadzone oczy znajdują wyraźne analogie w typie twarzy Apostołów z tryptyku św. Wolfganga retabulum (**il. 27–28, 31.**). Sięgające karku włosy, ułożone w plastycznie rozrzeźbione, gęsto skręcone pukle i krótka broda zakończona regularnym układem pukielków, opracowane są podobnie, jak u postaci reliefów poliptyku fromborskiego – św. Józefa (ze scen *Adoracji Dzieciątka* i *Ofiarowania w Świątyni*) oraz dwóch króli na przedstawieniu *Pokłonu Trzech Króli* (**il. 30–31**). Dynamiczny układ jakby tanecznie wysuniętej po skosie lewej nogi jest analogiczny do upozowania figurki anioła z tej samej nastawy oraz czarnoskórego króla z tej ostatniej kwatery (**il. 32–34**). Brak polichromii i gruntu pozwala na tym przykładzie ocenić wysoką jakość samego snycerstwa – szczegółowe i precyzyjne opracowani powierzchni, z plastycznym wydobywaniem wszystkich detali.

Do wyjątkowej klasy wytworów tego samego warsztatu należy zaliczyć także retabulum *Pokłonu Trzech Króli*, wykonane około 1501 roku⁷⁵¹, o nieznanej proveniencji – przynajmniej od 1724 roku znajdujące się w kościele pw. św. Stanisława w Brześciu Kujawskim, **nr kat. 8**). Dzieło to prezentowało inny typ kompozycji nastawy – z monumentalną sceną wielofiguralną *Pokłonu Trzech Króli* w centrum, szczęśliwie zachowana do naszych czasów. Pod względem ikonograficznym dzieło powielił zbliżony układ kompozycji, co relief *Pokłonu Trzech Króli* ze skrzydła poliptyku fromborskiego (**il. 35–36**). Zarówno układy postaci, sposób opracowania draperii i typy fizjonomiczne znajdują swe analogie we wcześniej omówionych dziełach. Upozowanie tronującej Marii jest bardzo bliskie rzeźbie św. Ambrożego, jednak w lustrzanym odbiciu – postać ukazana półprofilem, nienaturalnie wychylona w tył, z rękami zgiętymi w łokciach, wyciągniętymi przed siebie. Układ draperii u tych rzeźb także jest bliski – z ramienia spływa poła płaszcza, układająca się poniżej łokcia w plastyczną, u-kształtną nieckę, wyłożona na kolanie, pomiędzy udami tworzy się regularny układ fałd pisaćkowatych. W obu postaciach zastosowano ten sam skrót perspektywiczny skutkujący pewnymi anatomicznymi uproszczeniami (znaczne skrócenie ud). Elementy te zastosowano także, chociaż mniej wprawnie – jakby rozciągnięte – w przedstawieniu Boga Ojca z Chełmy (**il. 37–40**). Twarze królów Melchiora oraz Kacpra, przypominają postaci z tryptyku św. Wolfganga. Zwłaszcza czarnoskóry Kacper ma rysy twarzy zbliżone do św. Szymona i analogiczne jest

⁷⁵⁰ Jako pierwsza związek owej rzeźby z monumentalną figurą Boga Ojca oraz warsztatem św. Wolfganga zauważyła Janina Kruszelnicka (**Flik, Kruszelnicka 1968**, nr kat. 13, s. 45–46).

⁷⁵¹ Do toruńskiego *oeuvre* włączone przez Alicję Karłowską (**Karłowska 1956**, s. 54–55; **Karłowska 1959**, s. 134).

także ukształtowanie zarostu. Włosy brzeskich królów kształtowane są jednak mniej plastycznie, równoległymi powierzchniowymi nacięciami o falistym dukcie i różnej głębokości (il. 41–42).

Chronologicznie najstarszym, dokładnie datowanym wytworem, wykazującym zbieżności zastosowanych motywów, jest rzeźba Madonny z Dzieciątkiem pochodząca najpewniej z dawnego ołtarza głównego kościoła cystersów w Wągrowcu⁷⁵² – niestety, w ostatnich latach poddana daleko idącej restauracji. Retabulum musiało być również dziełem o wysokiej klasie – z pewnością monumentalnym, skoro centralna figura mierzy ponad dwa metry wysokości – wykonanym dla prominentnego zleceniodawcy – najpewniej w, lub krótko przed 1493 rokiem (nr kat. 104). Figura Madonny wykazuje wyraźne stylistyczne związki z około dziesięć lat młodszą rzeźbą z Fromborka. Łączy je typ ikonograficzny, scharakteryzowany swego czasu przez Janinę Kruszelnicką⁷⁵³: *Regina Coeli* – ukoronowana Maria z Dzieciątkiem ukazana na chmurzastej plincie, z sierpem księżyca u stóp i parą unoszących ją aniołów. W obu przypadkach Madonna rozczapierzoną dłonią podtrzymuje drobne, chuderlawe, bardzo ruchliwe Dzieciątko. Udrapowanie płaszcza pomyślane jest podobnie – szczupła, odziana w rurkowato plisowaną suknię spodnią, wiotka postać jest okolona sztywnym „kokonem” draperii, układającej się frontalnie we wrzecionowaty kształt i dekoracyjnie rozbudowanej w partii ukośnie poprowadzonej poły rozłożonej na ugiętym kolanie (il. 44–45). Delikatne, wyidealizowane twarze postaci mają szereg cech wspólnych – wysokie wypukłe czoła okolone wzdłuż nasady włosów skręconym wiankiem, duże oczy, osadzone dość szeroko i płytko, przymknięte, o wykroju lancetowatym; nosy o wyrazistych płatkach, usta kształtne, brody wąskie, lekko odstające, podwójne podbródki. Oblicze rzeźby z Fromborka jest jednak wyraźnie szersze, o niemal karykaturalnie wysokim i wypukłym czole. Zbliżone jest opracowanie sfalowanych, drobiazgowo rozrzeźbionych włosów. Na obu przedstawieniach wprowadzono także wyryty na bortach płaszcza Madonny zapis pierwszych słów wielkanocnej antyfony maryjnej – *Regina Coeli letare* o zbliżonym brzmieniu (choć tekst na figurze z Wągrowca jest obecnie mało czytelny).

Pewne podobieństwo wykazują także przedstawienia Dzieciątka Jezus o rachitycznej budowie, z naturalistycznie oddanymi fałdkami tłuszczu w przegubach rącek i nówek oraz schematycznie zaznaczonymi mięśniami naramiennymi. Ich główki są duże, o pucółowatej

⁷⁵² Jako dzieło toruńskie opublikowała je jako pierwsza Kamila Wróblewska, powołując się jednak na sugestie Alicji Karłowskiej (Wróblewska 1966, s. 518).

⁷⁵³ Kruszelnicka 1971; Kruszelnicka 1973b.

buzi z wypukłym czołem, drobnymi, szeroko osadzonymi oczami, krótkim nosie i odstających uszach; okolone krótkimi kędziorkami na czubku głowy z opadającymi na czoło pukielkami. Obie postacie są podobnie ruchliwe, zwrócone frontem do obiorcy z tym, że Jezusek z Fromborka zasiada na dłoni Madonny, zaś ten z figury wągrowieckiej jest przyciśnięty lewą dłonią Matki do torsu. Powielają także ten sam motyw chwytania krańca poły płaszcza Marii.

Na ile pozwala zachowany materiał zabytkowy oraz baza źródłowa, na tym kończą się najważniejsze, uchwytnie prace tego warsztatu. Pozostałe dzieła stanowią w większości relikty bliżej nieznanych struktur. Można wśród nich wyszczególnić rzeźby wyższej rangi artystycznej, bardzo bliskie omówionym zabytkom, oraz te słabsze – wykazujące sporo wspólnych cech, jednak o wyraźnie niższym poziomie wykonania i obserwowanym uproszczeniu wykorzystywanych motywów.

Niewątpliwie wysokiej rangi dziełami wykazującymi bardzo bliskie związki z omówionymi już dziełami są figura pochodząca z pocysterskiego kościoła w Wągrowcu (obecnie w Muzeum Archidiecezjalnym w Gnieźnie, **nr kat. 105**) oraz zaginiona herma – dotychczas niełączona z warsztatami toruńskimi. Postać Chrystusa upozowana w lekkim, dość statycznym kontrapoście – zasugerowanym niemal jedynie wysunięciem prawej nogi. Budowa Jego ciała jest smukła, z wąskimi, opadającymi ramionami, zbyt dużą głową wysuniętą do przodu, jakby się garbiąc. Ręce są dość blisko ciała. Cechy te znajdujemy w postaciach świętych z korpusu toruńskiego tryptyku (**il. 46–49**). Twarz Chrystusa jest wysmukła, pociągła o niemal regularnym obrysie z wysokimi kośćmi jarzmowymi i delikatnie zapadniętymi policzkami. Uwagę przykuwa dość masywny nos. Lekko ściągnięte, proste brwi z plastycznie opracowanymi zmarszczkami pomiędzy nimi, duże osadzone dość szeroko oczy, z lekko przymkniętymi powiekami o migdałowatym wykroju, z zaznaczonymi bruzdami okołonosowymi, duże, regularne, mięsiste rozchylone usta wydają się sugerować wyraz napięcia. Zarówno te środki wyrazu, jak i charakterystyczne powierzchniowe opracowanie krótkiej brody nasuwa skojarzenia z twarzą św. Szymona z toruńskiego tryptyku oraz obliczami Kacpra i Melchiora z brzeskiego reliefu (**il. 50–53**). W obliczu szczątkowego stanu zachowania polichromii i gruntu w partii twarzy, możliwe jest dostrzeżenie wysokiej jakości wykonania – precyzji snycerza.

Najbliższą analogię dla wspomnianej figury Męża Boleści stanowi niewiązana dotąd z tą pracownią rzeźba Ukrzyżowanego znajdująca się obecnie w kościele farnym w Brodnicy (**nr kat. 6**). Chociaż jej stan zachowania znacząco utrudnia odbiór, analogie są wyraźne. Oprócz drobnej, szczupłej budowy ciała o wąskich ramionach i jakby przygarbionej szyi, podobieństwo

widoczne jest w sposobie opracowania twarzy. Obie ukazują mężczyznę w średnim wieku, są pociągłe, chude (**il. 54–55**). Cechują się niskim czołem, prostymi, lekko ściągniętymi brwiami ze zmarszczkami pomiędzy nimi, dużymi oczami osadzonymi dość głęboko, widocznymi zmarszczkami okołonosowymi, wydatnymi, lekko rozchylonymi ustami. Identycznie są także ukształtowane nosy – odmienne niż w większości prac tego warsztatu – wydłużone, o stosunkowo szerokim grzbiecie i niemal tak samo szerokiej nasadzie. Zbliżoną formę ma także korona cierniowa – dość wysoka, uwita w potrójnym splocie z dość grubych wici. Opracowanie krótkiej brody bliższą analogię znajduje w rzeźbach z toruńskiego tryptyku (**il. 53–54**) – zarost jest sztywniejszy. Nie są znane analogie dla dziwnie sztywnych pasm włosów.

Zaginiona herma z przedstawieniem Męża Boleści (do II wojny światowej znajdująca się w Ermländischen Museum w Braniewie) – dotychczas niepublikowana – także wpisuje się w bliski krąg dzieł wysokiej klasy (**nr kat. 4**). Przedstawienie Chrystusa jest bardzo zbliżone do figury z Wągrowca oraz świętych mężów z toruńskiego tryptyku. Prócz jakby przygarbionej postawy, wąskich ramion oraz wyraźnego wyakcentowania dużej głowy, rzeźba z Braniewa powieliła niemal identyczny układ rąk – z prawą, nieznacznie odstawioną od korpusu ręką wskazującą na ranę w boku, formę płaszcza – płasko przylegającego do ramion, spiętego pod szyją krótką, prostą taśmą (**il. 56–57**). Oblicze Chrystusa jest pociągłe, chude, o wyrazie zbliżonym do wągrowieckiej rzeźby – pewnego napięcia i bólu. Opracowanie twarzy o wysokich kościach jarzmowych, lekko ściągniętych brwiach, masywnym nosie o wąskiej nasadzie, dużych, ale zamkniętych ustach i podkreślonych bruzdach okołosowych jest wyraźnie podobne do oblicza św. Bartłomieja z toruńskiego tryptyku (**il. 53**). Krótki, schematycznie opracowany zarost oraz długie, sfalowane włosy opadające na ramiona są bliższe przedstawieniu św. Szymona – chociaż fryzura wągrowieckiego przedstawienia jest prostsza, mniej rozrzeźbiona (**il. 58**).

Wysokiej klasy wytworem tego warsztatu jest także półpostać św. biskupa z kościoła w Radoszkach (obecnie w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie, **nr kat. 75**)⁷⁵⁴. Cechują ją identyczne jak w poprzednich pracach wąskie, opadające ramiona, duża głowa wychylona do przodu oraz ręce utrzymane blisko ciała. Pociągła, chuda twarz mężczyzny w średnim wieku zbliżona jest do tych z rzeźb wągrowieckiego Męża Boleści oraz królów z grupy rzeźbiarskiej *Pokłonu Trzech Króli* z Brześcia (**il. 59–62**). Są bardzo podobnie zbudowane – niskie czoło (prócz siwowłosego mędrca), lekko ściągnięte, proste brwi z drobnymi zmarszczkami

⁷⁵⁴ Jako dzieło toruńskie rozpoznana przez Romana Ciecholewskiego (**Ciecholewski 1983**, s. 320).

między nimi (szczególnie figura Chrystusa), oczy duże, o przymkniętych powiekach, masywny nos, o zwężającym się grzbiecie (inny w przypadku Męża Boleści), wyraźnie zaznaczone bruzdy okołososowe i pełne, kształtne usta. Krótka, sztywna broda także znajduje podobieństwo. Ważnym elementem, wskazującym na toruńską atrybucję, jest także opracowanie elementów biskupiego stroju. Wysoka mitra ma analogiczny kształt jak te u-hierarchów z tryptyku św. Wolfganga oraz polptyku fromborskiego (il. 63–65). Chociaż na przedstawieniu z Radoszek dekorowana jest skromniej (a przynajmniej tak sugeruje stan zachowania), wykorzystano do jej dekoracji te same motywy – dekoracyjne bory wypełnione są ornamentem sznurowym, obecnym na krańcach obszyć infuł zarówno św. Ambrożego, jak i św. Wolfganga. Analogiczny jest także układ opadających na ramiona *fanones*, a po niezachowanym pastoraie pozostał w dłoni biskupa *pannisellus* – ten ostatni widoczny tylko na figurze św. Wolfganga.

Pomimo złego stanu zachowania, nie budzi większych wątpliwości włączenie do tego *oeuvre* również figury króla pochodzącej z kościoła św. Jakuba w Toruniu (obecnie w Muzeum Okręgowym, nr kat. 97), chociaż atrybucja tej rzeźby nie była dotychczas tak jednoznaczna⁷⁵⁵. Postać zbudowana jest według tego samego schematu co inne męskie przedstawienia z tego kręgu – ciało ma smukłe, o wąskich ramionach, z dominującą, wysuniętą do przodu głową, rękoma blisko ciała, upozowana jest w lekkim kontrapoście, zaznaczonym tylko wysunięciem nogi (il. 67). Wierzchem założoną na rozpiętą szubę podszytą futrem gronostajowym z wyłożonym na ramiona szerokim kołnierzem. Zbliżony sposób ukazania szaty maga widoczny jest na wyobrażeniu klęczącego władcy z brzeskiej grupy *Pokłonu Trzech Króli* (il. 66–67). Wydłużona, chuda twarz mędrca jest wyraźnie podobna do typu oblicza wykorzystanego w przedstawieniach czarnoskórego monarchy z brzeskiego *Pokłonu Trzech Króli* oraz św. biskupa z Radoszek (il. 68–71) – niskie czoło, duże oczy o lekko przymkniętych powiekach, mięsiste, rozchylone usta. Szczególnie charakterystyczne wydaje się ukształtowanie nosa – o mocno zwężonej nasadzie i masywnym czubku. Długie, sfalowane włosy mędrca z jakby krótszą grzywką nad czołem budzą skojarzenia z figurą św. Szymona z toruńskiego tryptyku – w przypadku tej drugiej rzeźby są jednak kształtowane bardziej

⁷⁵⁵ Przez Michała Walickiego, z pewną rezerwą, uznana jako dzieło toruńskie (Walicki 1935a, nr kat. 83, s. 29), jednak podważali to Wojciech Popek (Popek 1966, s. 29) oraz Kamila Wróblewska (Wróblewska 1972, s. 35), która uznała rzeźbę za dzieło gdańskie, z czym początkowo zgodziła się Janina Kruszelnicka (Kruszelnicka 1967, s. 138). Do twórczości omawianego warsztatu włączona przez Kruszelnicką (Flik, Kruszelnicka 1968, nr kat. 12, s. 44–45), co przyjął z rezerwą Andrzej Woźniński (Woźniński 1996, s. 297, nr kat. 467, s. 634–635).

miętko. Bez wyraźnych analogii pozostaje długa, sfalowana broda opracowana w poddróżbionych, esowatych pasmach.

Ostatnim przykładem męskiego przedstawienia, które reprezentuje wysoką jakość jest niewielka postać św. dominikanina z kościoła w Kurkocinie (obecnie w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie, **nr kat. 41, il. 72**)⁷⁵⁶. Układ smukłej, statycznej postaci o wąskich ramionach, trzymany blisko ciała rękach, ze zbyt dużą, wychyloną do przodu głową wpisuje się w scharakteryzowane już cechy tego warsztatu. Figura ukazuje mężczyznę w średnim wieku, z okrągłą twarzą o nieco melancholijnym nastroju, z nieregularnym obrysem – wydatnym, podwójnym podbródkiem i lekko odstającymi uszami, z których lewe umieszczone zostało nieco niżej, przywodzą na myśl inne rzeźby z tego kręgu; podobnie jak niskie czoło, proste, lekko ściągnięte brwi, duże, współprzymknięte oczy i plastycznie opracowane bruzdy okołonosowe. Nieco odmiennie ukształtowany jest nos, który jest raczej prosty.

Wśród wysokiej klasy dzieł wykazujących bardzo bliskie pokrewieństwo z najważniejszymi pracami znajdują się także wyobrażenia niewieście. I tak, liczne analogie z wągrowiecką figurą Madonny z Dzieciątkiem wykazuje rzeźba Marii z rozebranego kościoła toruńskich dominikanów, zwana Różańcową (obecnie w kościele św. Jakuba w Toruniu, **nr kat. 99**)⁷⁵⁷. Chociaż obecny wygląd płaszcza jest w znacznej mierze powojenną rekonstrukcją, zauważyć można liczne związki między nimi (**il. 73–74**). Maria ukazana jest w tym samym typie ikonograficznym, który reprezentuje zarówno rzeźba pocysterska, jak i figura Matki Bożej z polptyku fromborskiego – *Regina Coeli*. Z pierwszą z nich łączą ją proporcje i sposób ukazania postaci – smukła o dość dużej, lekko przechylonej na prawą stronę głowie, z przykurczonymi rękami, upozowana w lekkim wyroku. Chociaż toruńska figura wydaje się prostsza, bez opracowanych detali (co może być w jakimś stopniu efektem dawniejszych przekształceń), niewiasty odziane są bardzo podobnie – w długą, przepasaną wysoko pod biustem suknię o dopasowanym, gładkim staniku bez wykrojonego dekoltu, o luźnej spódnicy. Powyżej i poniżej paska widoczny jest regularny układ promieniście rozchodzących się fałd piszczalkowatych – w przypadku rzeźby poddominikańskiej są one krótsze, węższe. Uwagę przykuwa czytelny, zbliżony sposób zakomponowania płaszcza – jedna poła, meandrując opada, wykładając się przy stopach, druga zaś, przerzucona – z charakterystycznym jęzorem – wywiniętym narożnikiem poły. Podobna jest także uroda

⁷⁵⁶ Za dzieło warsztatu uznana przez Janinę Kruszelnicką (Flik, **Kruszelnicka 1973**, nr kat. 10, s. 79). Przyporządkowana została jednak do słabszej produkcji. Andrzej Woźniński podkreślił śladowe związki z toruńską pracownią (Woźniński 1996, s. 298; nr kat. 241, s. 550; Woźniński 2021, s. 21–22).

⁷⁵⁷ Włączona do wytwórczości warsztatu już przez Gwidona Chmarzyńskiego (Chmarzyński 1934, s. 39).

Madonn ukazanych jako młodzieńcze niewiasty o zidealizowanej urodzie. Oblicze jest gładkie, owalne, o regularnym obrysie, z zarysowanym podwójnym podbródkiem. Podobnie jak w przypadku rzeźby z Fromborka na wysokości żuchwy widoczny jest trudny w interpretacji cielisty punkt – możliwe, że lewe, osadzone zbyt nisko ucho. Cechują je lekko podwyższone czoło, duże, osadzone dość szeroko i płytko oczy o lekko przymkniętych powiekach, jedynie delikatnie zaznaczone rzeźbiarsko łuki brwiowe, dość duży, prosty nos, szerokie, pełne usta i wystająca, wąska bródka. W ten sam sposób – jakby v-kształtnie – zaznaczone są także, widoczne na szyi mięśnie mostkowo-obojęczykowo-sutkowe. Włosy Madonny także ułożone są podobnie – długie, sfalowane, opracowane licznymi, drobnymi nacięciami. Na głowie – co dość typowe dla przedstawień niewieścich tego warsztatu – widoczny jest drobny diadem w formie zawijanego torusa, o podobnie jak w rzeźbie wągrowieckiej lekko zaostzonych krawędziach. Postać Dzieciątka upozowana jest odmiennie – zasiada ono prosto na lewej dłoni Marii. Wykorzystano jednak ten sam co w figurze pocysterskiej motyw skrzyżowania nóg – z prawą przykurczoną. Podobnie ukształtowane jest nagie ciało – ze schematycznie zaznaczonymi fałdkami oraz lekkim przewężeniem poniżej żeber. Oblicza Jezuska są zbliżone – buzia jest okrągła, lekko puciołowata, o szeroko i płytko osadzonych oczach, odstających uszach, dużych ustach i sterzącym, drobnym podbródkiem.

Do bliskich, wysokiej klasy analogii dla najważniejszych prac warsztatu należy zaliczyć także wyraźnie zbliżone w sposobie ukazania urody figury św. Barbary z kaplicy w Barbarce (obecnie w kościele św. Antoniego w Toruniu, **nr kat. 1**)⁷⁵⁸, Madonny z Dzieciątkiem z kościoła w Samplawie (obecnie w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie, **nr kat. 80**)⁷⁵⁹ (**il. 75–76**) oraz dwie półpostacie św. Barbary i nierozpoznanej niewiasty z kościoła w Papowie Toruńskim (**nr kat. 71, il. 79–80**)⁷⁶⁰. Ukazane są w podobnym do figur z Wągrowca, Fromborka i toruńskiego kościoła św. Jakuba – lekkim, esowatym kontrapoście (mocny wykrok widoczny jedynie w przypadku figury z Barbarki), z przechyloną, zbyt dużą głową, którego zarys widoczny jest także w hermach z Papowa. Niewiasty ukazane są jako młodzieńcze panny o wyidealizowanej urodzie. Twarze mają owalne, wyciągnięte, gładkie, lekko puciołowate, z podwójnym podbródkiem, o regularnych obrysach (**il. 81–84**). Dominującym elementem jest zdecydowanie zbyt wysokie, szerokie i wypukłe czoło, stanowiące, podobnie jak w figurze Marii z Fromborka i Marii z brzeskiej grupy *Pokłonu*

⁷⁵⁸ Jako dzieło tego warsztatu rozpoznana przez Janiną Kruszelnicką (**Kruszelnicka 1967**, s. 134, 139, 141, 146).

⁷⁵⁹ Włączona do *oeuvre* pracowni przez Romana Ciecholewskiego (**Ciecholewski 1983**, s. 319).

⁷⁶⁰ Do wytworów warsztatu św. Wolfganga włączone przez Janinę Kruszelnicką (**Kruszelnicka 1973a**, s. 30; **Flik, Kruszelnicka 1973**, nr kat. 7, s. 75–77).

Trzech Króli niemal połowę wysokości oblicza – wszystkie są jednak smuklejsze. Oczy są duże, osadzone szeroko i płytko, o przymkniętych powiekach i wyciągniętym, lancetowatym wykroju (il. 77–78). Łuki brwiowe i oczodoły zostały jedynie delikatnie zaznaczone rzeźbiarsko. Nosy są długie, proste, usta szerokie, o regularnych, dużych i pełnych wargach a podbródki charakterystycznie odstające, wąskie. Na głowie św. Barbary widoczny jest typowy dla dzieł tego kręgu skrzyżowany wałek, zsunięty na czubek głowy. Z omówionymi już rzeźbami łączy je także kostium oraz układy draperii. Dopasowane, wysoko przepasane staniki sukien cechują się głębokimi dekolami o trójkątnym, lub łukowatym wykroju z szeroką bortą (z wyjątkiem niezidentyfikowanej figury z Papowa) – zbliżone do tego z figury fromborskiej. Święta Barbara na widocznej lewej stopie także ma patynkę. Figura nierozpoznanej niewiasty widoczny ma za to układ regularnie rozmieszczonych fałd pieszczakowatych układających się powyżej i poniżej przepasania – tak jak w rzeźbach z kościoła toruńskich dominikanów i Wągrowca. Na płaszczach św. Barbary z Barbarki oraz Madonny z Samplawy wykorzystano ten sam motyw wywiniętego, plastycznego jęzora, co na figurze pocysterskiej – jednak w przypadku dzieła samplawskiego, kraniec poły wysunięty jest na zewnątrz, poza obrys borty (il. 75–76). Tak jak figura z Barbarki, wydaje się dość wiernie powtarzać układ pól i fałd na nich, tak Madonna z Samplawy przerzuconą połą ma znacznie węższą, a jej fałdy są znacznie plastyczniejsze, głębsze, jednak o prostszym układzie. Do pewnego *novum* zaliczyć należy powtarzany później motyw spięcia płaszcza taśmą z dwóch skrzyżowanych sznurków – widoczny na figurach z Barbarki i Samplawy. Rachityczne Dzieciątko na rękach ostatniej z rzeźb jest bardzo podobne do wcześniej omawianych wyobrażeń Jezuska z Fromborka i Wągrowca (il. 85–87) – podobnie zarysowane są fałdki, wyraźnie zaznaczony jest lekko wzdęty brzusek, okrągłe, puchowate oblicze. Powtarza się także układ ciała – zwrócenie do odbiorcy, skrzyżowane nóżki z prawą przykurzoną, szeroko rozstawione rączki, z których jedna chwyta tutaj nie kraniec płaszcza, a pukiel włosów Marii.

Pomimo utrudniających odbiór przemalowań i wtórnych elementów (np. postaci Dzieciątka), bardzo bliska wydaje się także figura Madonny z Dzieciątkiem z kościoła w Skarlinie (**nr kat. 81**)⁷⁶¹. Oprócz zbliżonego do wcześniej omówionych rzeźb układu postaci oraz ukształtowania owalnej twarzy, u stóp Marii także pojawia się motyw sierpa księżyca, jednak już bez aniołów. Dość wąska, przerzucona poła płaszcza i jej ukształtowanie bardzo przypomina rozwiązanie z rzeźby samplawskiej. Na powierzchni widoczna jest tylko jedna,

⁷⁶¹ Dotychczas niełączona z toruńskim warsztatem.

dość plastyczna v-kształtna fałda, a narożnik poły opada wywiniętym, okazałym jęzorem (**il. 88**). Pojawia się także ten sam motyw spięcia płaszcza taśmą z dwóch skręconych sznurków.

Niezachowana figura Madonny z Dzieciątkiem z fary w Brodnicy (**nr kat. 7, il. 89**) nie była dotychczas rozpatrywana jako dzieło toruńskie. Na taką atrybucję wskazują natomiast zarówno powielany w tej pracowni sposób ukazania smukłej postaci o wąskich ramionach – w lekkim kontrapoście, z przechyloną na bok, zbyt dużą głową – jak i elementy kostiumu, typ urody oraz drapowanie szat. Wysoko przepasana suknia o głębokim, trójkątnym wykroju obszytego lamą dekoltu jest bardzo zbliżony szczególnie do tego z półpostaci św. Barbary z Papowa Toruńskiego (**il. 80**). Na głowie Maria nosi niski diadem z pałkami, który analogie także znajduje w obu rzeźbach papowskich (**il. 79–80**). Idealizowane, owalne, gładkie oblicze Madonny, chociaż nieco szersze, zdradza podobieństwo do tych z Papowa Toruńskiego, Samplawy i Barbarki (**il. 81–84**) – czoło jest szerokie, i wysokie, nos prosty, lekko wydłużony, oczy duże, z przymkniętymi powiekami, osadzone dość szeroko o rozciągniętym, lancetowatym wykroju, wargi regularne, pełne, bródka zaś lekko odstająca, wąska, a podbródek podwójny. Na szyi widoczne jest v-kształtne zaznaczenie mięśni mostkowo-obojęczykowo-sutkowych – tak jak na figurze dominikańskiej i wągrowieckiej. Rozchodzące się spod wysokiego przepasania sukni fałdy pieszczakowate, z jedną diagonalną powyżej prawego uda, są także dość typowe i spotykane na omówionych już dziełach. Lewa poła płaszcza, wykładająca się u stóp, znajduje analogie w figurach z Wągrowca, Barbarki i Skarlina, prawa zaś – opracowana jest miejscami odmiennie – opada dość nisko, tworząc bardzo obszerną, wywiniętą podszewką nieckę, pod którą układają się dwie fałdy u-kształtne, o wąskich, rozedrganych grzbietach. Podwinięty narożnik poły tworzy krótki jęzor i drobną małżowinę – motyw zbliżony do widocznego u rzeźby św. Wolfganga (**il. 89, 91**). Figura cechowała się pewnymi znamionami oryginalności – unikatowym motywem było wywinięcie opadającej diagonalnie, dolnej krawędzi poły (dostrzegalne, jednak w innym kształcie tylko w figurze św. dominikanina z Kurkocina, **il. 72**). Dzieciątko, jako jedyne spośród znanych dzieł tego środowiska, było odziane w tunikę *manicata*. Jego włosy opracowane zostały nie w mało rozrzeźbionym bloku z zarysami pukli, a w krótkich, jakby opracowanych niezależnie kędziorkach – nieco podobnie jak w przypadku Jezuska z brzeskiego reliefu (**il. 89–90**).

Wśród bardzo dobrych prac warsztatu należy wymienić niezachowaną figurę Madonny z Dzieciątkiem, która przed II wojną światową znajdowała się w zbiorach Städtisches Museum

w Elblągu (**nr kat. 22, il. 94**)⁷⁶² – na zdjęciu ukazana wraz z dwiema innymi rzeźbami, które omówione zostaną później. Brak dostępu do obiektu, znanego jedynie ze słabej jakości fotografii, znacząco utrudnia wyciągnięcie wniosków na temat ich stylu. Mimo to można stwierdzić, iż rzeźba Madonny z Dzieciątkiem wykazuje liczne motywy wspólne z pracami omawianego warsztatu. Typowe jest ukazanie smukłej postaci o wąskich ramionach i dużej, jakby przygarbionej głowie, upozowanej w zaznaczonym niemal tylko lekkim wykrokiem kontrapoście. Twarz Madonny była idealizowana, owalna, gładka, o regularnym wykroju. Jej budowa także przywołuje skojarzenia z pracami toruńskimi – wysokie, stosunkowo szerokie czoło, duże, osadzone szeroko oczy o przymkniętych powiekach, szerokie, pełne usta, szpiczasta bródka i podwójny podbródek, kojarzą się z rzeźbami św. Barbary z Barbarki, Marii z Wągrowca, św. niewiasty z Papowa Toruńskiego i Madonny z brzeskiej grupy *Pokłonu Trzech Króli* (**il. 92–93, 96**). Sfalowane, dość precyzyjnie opracowane włosy znajdują te same analogie (**il. 97–100**). Opracowanie pozbawionej dekoltu, wysoko przepasanej sukni, także jest podobne – powyżej paska widoczny jest palmetkowy układ krótkich fałd pischczalkowatych, szczególnie podobny do tych z rzeźby poddominikańskiej. Ukształtowanie fałd płaszcza zbliżone jest do tych z figury Madonny z Wągrowca. Przerzucona prawa poła płaszcza tworzy dość rozciągniętą, płaską nieckę, a jej opadający spod lewego przedramienia narożnik wraz z krańcem układają się w wydłużony jęzor, zbliżony chociaż prostszy, mniej wybujały niż na figurach z Wągrowca czy Barbarki, widoczny także, w spłaszczonej formie, na podobieństwo św. dominikanina z Gostkowa (**il. 94–95**), która zostanie omówiona niżej. U stóp Matki Bożej znajduje się sierp księżyca, którego narożnik przykryty jest krańcem poły płaszcza – tak jak w rzeźbie ze Skarlina (**il. 104–105**). Dzieciątko o urodzie bardzo zbliżonej do tego z rzeźby samplawskiej, wpisuje się w charakterystyczny w tym środowisku schemat upozowania z podciągniętymi nóżkami – najbliższy Jezuskowi z figury Marii Różańcowej (**il. 101–103**).

Ostatnią rzeźbą, którą należy rozważyć w tym miejscu, jest nieco odmienna figura Madonny z Dzieciątkiem ze Świerczynek (**nr kat. 83, il. 106**)⁷⁶³. Reprezentuje popularny wśród zachowanych dzieł tego kręgu typ *Regina Coeli*. Sposób upozowania szczupłego ciała – w lekkim kontrapoście, z ułożonymi blisko ciała rękoma, jest bardzo bliski innym rzeźbom tego kręgu. Owalna twarz, o idealizowanych, delikatnych rysach sprawia wrażenie jakby lalkowatej.

⁷⁶² Cały zespół, jako dzieło toruńskiego warsztatu rozpoznana przez Andrzeja Woińskiego (**Woiński 1996**, s. 295–296, 304; nr kat. 62, s. 462–463).

⁷⁶³ Janina Kruszelnicka jako pierwsza podniosła problem jej podobieństwa z pracami toruńskimi (**Kruszelnicka 1971**, s. 87, 91).

Wysokie, wypukłe czoło, duże, płytko i szeroko osadzone oczy o lekko opuszczonej górnej powiece i wrzecionowatym wykroju (lewe ustawione pod innym kątem), jedynie delikatnie rzeźbiarsko opracowane łuki brwiowe i oczodoły, nos o dość wydatnym czubku i kształtne, pełne usta – przypominają twarze niewiast z tego warsztatu, w tym szczególnie chyba z brzeskiej grupy *Pokłonu Trzech Króli* oraz z fromborskiego retabulum (il. 108–110). Wyraz jej twarzy jest jednak bardziej naiwny (co może być po części skutkiem nieprzekonująco zrekonstruowanej polichromii) – oczy umieszczone są nie współliniowo (zewnątrzny kącik lewego jest uniesiony). Na głowie postaci znajduje się prosta przepaska – analogiczna jak w Brześciu i na reliefach fromborskich. Włosy Marii, chociaż – co w tym kręgu typowe – sfalowane, opadające na plecy oraz jednym puklem na prawą pierś, opracowane są uderzająco schematycznie i płasko. Analogiczne rozwiązania znane są z pomniejszych realizacji – przedstawień Marii z reliefów retabulum we Fromborku (il. 107). Półkolisty, płytki dekolci oraz szeroki wykrój płaszcza wokół szyi zbliżają rzeźbę świerczyńską do figury z Wągrowca, podobnie jak palmetkowy układ (trochę krótszych) fałd piszczalkowatych powyżej przepasania (ten szczególnie bliski na figurach z Elbląga i toruńskiego kościoła św. Jakuba (il. 115–117). Odmienne jest jednak udrapowanie lewej poły płaszcza. Zaostrzona, v-kształtna niecka oraz ciekawy motyw narożnika lewej poły, opadającego z prawej dłoni Marii długim jęzorem nie posiadają analogii w dotychczas omówionych zabytkach.

Dzieciątka także powtarza scharakteryzowany już typ – o odstającym brzuszku, mocno podkreślonych, nienaturalnych fałdkach na kończynach i okrągłej, puciołowatej twarzyczce. Upozowane wespół, zwrócone do odbiorcy, ze skrzyżowanymi nóżkami i prawą rączką sięgającą bory płaszcza Matki Bożej, powtarza kompozycję z rzeźb z Samplawy oraz Wągrowca, a częściowo przetworzoną także z figury Madonny z Fromborka (il. 111–114).

Następna grupa dzieł charakteryzuje się nieco niższą rangą artystyczną – uproszczeniem lub zniekształceniem motywów i schematów obserwowanych we wcześniej omówionych zabytkach, jednak nadal wykazującą się wyraźnymi cechami lokalnymi.

Dziełem wyjątkowym wśród nich jest tryptyk pochodzący z fary Nowego Miasta Lubawskiego (nr kat. 61) – obecnie w zbiorach Muzeum Diecezjalnego w Toruniu⁷⁶⁴ (il. 118). Co prawda, na skutek licznych przekształceń – szczególnie po dotkliwych pracach renowacyjnych z lat 90. XX wieku (np. wtórne, bezstylowe korony), stopień jego

⁷⁶⁴ Jako pierwszy ogólnie z kręgiem toruńskim (jednak tylko malowane skrzydła) powiązał zabytek Jerzy Domasłowski (Domasłowski 1990b, s. 161), cały tryptyk do *oeuvre* warsztatu przekonująco włączył Andrzej Wozniński (Wozniński 1996, nr kat. 340, s. 584).

autentyczności dalece odbiega od drugiej na historycznej ziemi chełmińskiej, zachowanej niemal kompletnie nastawy – tryptyku św. Wolfganga, jednak rozpoznać w nim można wyraźne cechy toruńskie. Postacie przedstawione są w podobny sposób – są szczupłe, mają wąskie ramiona, duże głowy i przykurczone ręce trzymane blisko ciała a upozowanie postaci – w lekko zaznaczonych kontrapostach jest raczej dość statyczne. Część z nich – szczególnie centralna figura Madonny – wykazuje jednak większy od wcześniej omówionych dzieł dynamizm. Postać ukazana jest w niemal tanecznym wykroku, z mocno wygiętym w bok prawym biodrem. Proporcje ciał figur z korpusu są zachwiane – jakby wyraźnie skrócone, mniej smukłe. Twarze Marii, św. Katarzyny, Barbary i Marty są idealizowane, owalne (tej ostatniej nieco bardziej okrągłe przez nakrycie głowy), gładkie (il. 119–122) – wyraźnie zbliżone m.in. do oblicz rzeźb z Elbląga, Barbarki, Samplawy i Papowa Toruńskiego (il. 123–125). Na tle omówionych już zabytków *novum* jest typ twarzy niewiasty w średnim wieku – matrony – wykorzystany w postaci św. Anny (il. 126), który nieco się różni od opisanych już oblicz młodych. Obrys twarzy jest okrągły. Czoło jest dość niskie, oczy mniejsze, osadzone bliżej siebie i nieco głębiej, widoczne są także bruzdy okołonosowe. Elementy kostiumu, takie jak obszyte bortą wykroje v-kształtnych dekolatów (na przedstawieniach św. Katarzyny, św. Anny i św. Barbary) przypominają stroje św. Barbary z Papowa Toruńskiego oraz Madonny z Samplawy, pojawiają się jednak także elementy nowe – np. dekolat o kolistym wykroju (postać Marii oraz św. Marty). Na powierzchniach sukien widoczne są także polichromowane imitacje wzorów z wielkoraportowych tkanin jedwabnych – podobne jak na rzeźbie św. Wolfganga z toruńskiego tryptyku. Motywy drapowania płaszczy wydają się powielać opisane już schematy, jednak w zniekształconej formie – narożnik przerzuconej poły płaszcza z przedstawienia św. Katarzyny (il. 127) wydaje się być uproszczonym wariantem obecnego w toruńskich pracach wywiniętego jęczora (np. z figur z Samplawy, Skarlina i Barbarki, il. 76, 88, 93, 96), zaś podwinięty, jakby lekko podwiany narożnik płaszcza Madonny zbliżony jest do tego z figury św. Wolfganga z toruńskiego retabulum (il. 91, 128). Zbieżny jest również styl malowideł na rewersach skrzydeł⁷⁶⁵.

Najpewniej z nowomiejskiego tryptyku pochodzi także rzeźba św. Anny Samotrzcę (obecnie w zbiorach Muzeum Diecezjalnego w Pelplinie, nr kat. 62)⁷⁶⁶. Okrągła twarz o drobniejszych rysach znajduje analogie w przedstawieniach św. Anny oraz św. Marty ze wspomnianej nastawy (il. 129–130). Babka Chrystusa na głowie ma taki sam typ czepca

⁷⁶⁵ O tym m.in. **Domasłowski 1990b**, s. 161.

⁷⁶⁶ Włączona do dorobku warsztatu św. Wolfganga przez piszącego te słowa (**Binnebesel 2023**, s. 308 (przypis 19), 322 (przypis 49), il. 7).

poduszkowego, co św. Marta z korpusu tryptyku – prawa poła owijającej go chusty opada na ramię, lewa zaś skośnie przez pierś – w nieco tylko uproszczonej formie widoczny także na głowie służki z reliefu *Nawiedzenia* fromborskiego retabulum (il. 131). Upozowanie siedzącego Dzieciątka Jezus z podkurczonymi nogami i lekko przechyloną główką również powielił wzór z rzeźby Madonny z korpusu nowomiejskiej nastawy oraz z figury poddominikańskiej (il. 132–134).

Podobne uproszczenie i pewne zniekształcenie motywów wykazuje figura Madonny z Dzieciątkiem z Grzywny (nr kat. 32)⁷⁶⁷. Proporcje postaci są nieco bardziej przysadziste, głowa jest drobniejsza, osadzona na wydłużonej, zwężającej się szyi. Ciało Marii jest szczelnie otulone płaszczem, którego układ – szczególnie prawej poły opadającej z ramienia – jest bardzo bliski większości zaprezentowanych już figur niewieścich, m.in. figurze z Barbarki i z Wągrowca (il. 135–136, 138). Suknia jest podobna do typowych w tym warsztacie – z plastyczną, szeroką bortą obszywającą łódkowaty dekolt (podobny do tego z figury z Barbarki), z tą różnicą, że połączono tu dwa motywy – szeroką lamówkę dekoltu oraz drobną palmetkę ułożoną z fałdek powyżej przepasania. Lewa poła płaszcza stanowi uproszczoną, silnie spłaszczoną wersję układu fałd z figury Madonny z Fromborka (il. 137). Na głowie umieszczony jest także zwijany torus. Okrągła, idealizowana twarz o wypukłym czole, dużych, osadzonych szeroko i płytko, przymkniętych oczach o wykroju migdałowatym, nosie o wyraźnie zwężającym się grzbiecie i stosunkowo szerokich skrzydełkach, kształtnych ustach i drobnej, odstającej bródce, najbliższa jest do figury poddominikańskiej (il. 139–140), chociaż figura z Grzywny jest nieznacznie bardziej puciołowata. Jezusek wykazuje podobną urodę, sposób budowania ciała oraz upozowanie – zasiada na ręce Matki z podkurczonymi nóżkami, z figurami z nowomiejskiego tryptyku oraz toruńskiej rzeźby z kościoła dominikanów (il. 132–134, 141) – chociaż, co dość mało typowe, odziane jest w przepaskę biodrową.

Bardziej naiwna i uproszczona wydaje się figura św. Anny Samotrzeć z Dźwierzna (nr kat. 20)⁷⁶⁸. Układ nóg, fałd sukni pomiędzy nimi oraz przerzuconej prawej poły płaszcza (choć jej przebieg jest odmienny – przeciągnięta jest głębiej, bardziej ku lewej stronie świętej) wydaje się być uproszczeniem motywów z przedstawienia Marii z brzeskiego *Pokłonu Trzech Króli* (il. 142–143). Głowa osadzona jest na wyciągniętej, zwężającej się szyi, tak jak na rzeźbie z Grzywny (il. 144–145). Typ okrągłej twarzy babki Chrystusa, o regularnym

⁷⁶⁷ Do toruńskiego *oeuvre* włączona przez Janinę Kruszelnicką (Kruszelnicka 1967, s. 135).

⁷⁶⁸ Przez Janinę Kruszelnicką uznana jako dzieło twórcy wywodzącego się z kręgu warsztatu św. Wolfganga (Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 13, s. 82–83).

obrysie, chociaż zniekształcony, wykazuje lokalne analogie. Czoło jest niskie, oczy nieduże, osadzone dość blisko siebie, płytko, przymknięte, z lekko podpuchniętymi dolnymi powiekami, nos wydłużony, o zwężającym się grzbiecie, usta drobne, ale kształtne, bródka odstająca, mała, odcinek między podstawą nosa a brodą skrócony. Welon (wtórnie jak się zdaje) scalony kolorystycznie z płaszczem) przypomina swoim kształtem ten z figury św. Anny z nowomiejskiego tryptyku (il. 147). Owalna, lekko puciołowata twarz Marii o wysokim czole, szerokim rozstawie oczu i odstającej bródce przypomina oblicze Madonny z Grzywny, o nieco pomniejszonych oczach, ustach i skróconym nosie (il. 146). Dzieciątko Jezus siedzące ze skrzyżowanymi nóżkami, chociaż jego oblicze jest raczej naiwne, a ciało bardziej korpulentne, powiela parokrotnie przywołany już typ (il. 132–134, 141–142).

Wśród nieco słabszych artystycznie przykładów znajdują się także cztery przedstawienia męskie. Do bardzo charakterystycznych przykładów zaliczyć należy postać św. dominikanina z kościoła w Gostkowie (nr kat. 30)⁷⁶⁹. Figura powtarza niemal wszystkie typowe cechy męskich przedstawień z głównych prac warsztatu – jak dość szczupła budowa ciała (tutaj jednak wyraźnie szersze ramiona i drobniejsza głowa), upozowanie z głową wychyloną do przodu, jakby przygarbiona; ręce przykurczone blisko ciała, ruch postaci bardzo ograniczony – widoczny w zasugerowanym wyroku (il. 148–149). Upozowanie postaci niemal powiela, w bardziej spłaszczonej formie (z racji na niemal reliefową formę dzieła) upozowanie św. mężów z toruńskiego tryptyku. Twarz świętego także naśladuje oraz zniekształca motywy z męskich oblicz tego warsztatu (il. 150–155); jest okrągła o nieregularnym obrysie – uszy są odstające, osadzone na wysokości żuchwy (prawe znacznie niżej), okolonym fałdą skórą drugiego podbródka. Niskie czoło; proste, lekko ściągnięte brwi; dziwnie wysoko, blisko siebie i głęboko osadzone przymknięte oczy (ułożone niewspółosiowo, lewe wewnętrznym kącikiem się wznosi); nos o zwężającym się grzbiecie i masywnym czubku z płatkami na nierównej wysokości, asymetrycznie rozmieszczonymi bruzdami okołonosowymi (lewa na wysokości ust niemal zanika, prawa zaś jest bardzo wyraźna); dość szerokie, regularne usta o wąskich wargach i lekko odstająca broda – wszystko to znajduje wyraźne analogie w pracach toruńskich – chociażby figurach św. Wolfganga, św. Ambrożego z Fromborka i Boga Ojca z Chełmży. Wykorzystane motywy są jednak zniekształcone, jakby spłaszczone. Włosy dominikanina, w sposób uproszczony powielają frytury widoczne spod mitr – tutaj są jednak opracowane bardzo schematycznie i dość głęboko. Tak jak podobne

⁷⁶⁹ Jako dzieło warsztatu św. Wolfganga uznany po raz pierwszy przez Janinę Kruszelnicką (Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 4, s. 72; Kruszelnicka 1973a, s. 32).

zabiegi na obliczu św. biskupa z toruńskiego tryptyku dają efekt ukazania średniego wieku męża oraz skupienia i pewnej pogody, tak w gostkowskiej figurze efekt jest niemal karykaturalny.

Podobny typ twarzy, wyraźny pomimo szpecących przemalowań, wykorzystano i przekształcono w dwóch przedstawieniach klęczących papieży z kościoła w Boluminku (**nr kat. 3, il. 156–157**)⁷⁷⁰. Pomimo zbliżonych proporcji – niskiego czoła, nosa o zwężającej się nasadzie i kształtnych ustach, oblicza świętych są okrągłe, bardziej „nalane”, puciołowate (**il. 158–159**). Występujące w poprzednich dziełach wyraźne bruzdy okołonosowe, przeważnie wskazujące na wiek postaci, tutaj, jakby nabrzmiałe, podkreślają tuszę. Postacie ponadto wykazują bardzo niezborne proporcje ciała – duże głowy, szerokie, krótkie szyje, masywny, krótki korpus, przykurczone ręce o drobnych dłoniach i bardzo skrócone nogi.

Rzeźba św. Marcina z toruńskiej fary staromiejskiej (obecnie w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu, **nr kat. 88b**) wykazuje daleko idące uproszczenia względem kręgu, z którym jest łączona⁷⁷¹. Ukazana jest w sposób typowy dla omawianego warsztatu – ciało jest szczupłe, o wąskich, opadających ramionach, głowa duża osadzona na bardzo wąskiej i krótkiej, wysuniętej do przodu, przygarbionej szyi, postać upozowana sztywno, z lekkim zasugerowaniem wykroku, ręce trzymające atrybuty jakby przykurczone, bardzo blisko korpusu (**il. 160–161**). Proporcje postaci są jednak skrócone. Pontyfikalny strój biskupi oraz sposób jego noszenia jest taki sam, jak w przypadku postaci św. Wolfganga – alba, dalmatyka, kapa, rękawice i głęboko naciągnięta mitra. Układ spoczywających na ramionach *fanones* oraz trzymanego w prawej dłoni *pannisellusa* jest również wyraźnie zbliżony. Fałdowania przerzuconej poły płaszcza wydają się podobne, ale zredukowane. Najdalej idąca w uproszczeniach jest twarz świętego. Oblicze jest okrągłe, puciołowate, jakby nieco napuchnięte. Jej obrys jest niemal zgeometryzowany przez twardo, kanciasto opracowane nieco obwisłe policzki. Czoło jest niskie, oczy są bardzo duże, rozszerzone, lekko przymknięte, o wrzecionowatym wykroju, osadzone szeroko, nos jest prosty i masywny, o szerokiej podstawie, usta regularne i dość duże. Rysy sprawiają dość naiwne wrażenie. Na borcie kapy wykonana została inskrypcja z imieniem świętego – co spotykane w tej pracowni, jednak nieczęste.

⁷⁷⁰ Rzeźby z toruńskim warsztatem połączył niedawno piszący te słowa (**Binnebesel 2023 (Boluminek – Papież 1); Binnebesel 2023 (Boluminek – Papież 2)**).

⁷⁷¹ Jako dzieło warsztatu św. Wolfganga uznała ją po raz pierwszy Alicja Karłowska (**Karłowska 1956**, s. 46), chociaż już wcześniej dostrzegano jej podobieństwo z postacią św. Wolfganga z korpusu tryptyku (**Klawitter 1952**, s. 32).

Podobnie skrócone proporcje i uproszczenia wykazują rzeźby asysty z grupy Ukrzyżowania w kościele w Kijewie Królewskim (**nr kat. 39a, il. 162–163**)⁷⁷². Postać św. Jana powieli niemal taneczny wykrok znany z przedstawień czarnoskórego króla z reliefu *Pokłonu Trzech Króli* z retabulum fromborskiego, a najwyraźniej – z figur Apostoła i anioła z Chełmży (**il. 164–166**). W pewnym uproszczeniu, draperie szat tej figury naśladują także układ płaszcza chełmżyńskiego Apostoła – z charakterystycznie podebraną pod prawym przedramieniem prawą połą oraz lewą, opadającą skośnie ku tyłowi. Twarz Ewangelisty wydaje się niemal karykaturalnie zniekształconym wariantem oblicza o cechach toruńskich – owalnego, pociągłego, z wysokimi kośćmi jarzmowymi, o prostych, lekko ściągniętych brwiach, zwężającym się grzbietem nosa o masywnym czubku, lekko przymkniętych, dużych oczach i dużych, kształtnych ustach. Kości jarzmowe świętego sprawiają wrażenie niemal nabrzmiałych, zaś zapadnięte policzki nienaturalnie eksponują bardzo masywną, wyciągniętą żuchwę. Figura Marii z tej grupy wydaje się lepszej jakości. Upozowanie postaci oraz ułożenie pół płaszcza, szczelnie otulających ciało, są dość typowe dla przedstawień niewieścich z tej pracowni. Oblicze Marii jako dojrzałej matrony jest zbliżone do twarzy św. Anny z nowomiejskiego tryptyku – oczy są drobniejsze niż w innych przedstawieniach niewieścich, pojawiają się bruzdy okołonosowe. Oblicze kijewskiej figury wydaje się mieć jednak pewne różnice – widoczne są drobne zmarszczki pomiędzy brwiami, oczy są osadzone szerzej. Bardzo zbliżony kształt ma welon oraz podwika obu postaci (**il. 167–169**).

Przykładem są także figury asysty grupy Ukrzyżowania z kościoła w Zwiniarzu (**nr kat. 108b, il. 170–171**), dotychczas nierozpatrywane jako dzieła toruńskie. Ich odbiór jest utrudniony z uwagi na zły stan zachowania, jednak wyraźnie cechuje je ten sam typ sylwetki i proporcje, co u dobrych prac tego warsztatu – postacie są smukłe, o wąskich, opadających łukiem ramionach, upozowane dość sztywno z jedną nogą w wykroku, ręce są blisko ciała, zaś głowy (nieco mniejsze) wysunięte są do przodu. Pociągła twarz świętego o nieregularnym obrysie – z wysokimi kośćmi jarzmowymi, lekko zapadniętymi policzkami i lekko obwisłymi fałdami skórnymi przy brodzie – wyraźnie zbliża się do typów męskiej urody typowej dla tego warsztatu. Brwi są lekko ściągnięte, proste, dość duże oczy osadzone zostały na nierównej wysokości, widoczne są duże, pełne usta i wyraźne fałdy okołonosowe. Włosy Apostoła stanowią wyraźną, chociaż znacznie uproszczoną analogię dla fryzury św. Szymona z toruńskiego tryptyku (**il. 172–173**). Silnie zredukowane i uproszczone drapowanie lewej poły płaszcza zbliżone jest do figury św. zakonnika z Gostkowa – z charakterystycznym

⁷⁷² Dotychczas niełączone z warsztatem toruńskim.

wywinieciem narożnika (**il. 174–175**). Opracowanie oblicza figury Marii także wykazuje cechy tego warsztatu – twarz o regularnym obrysie, stosunkowo drobne rysy – niewielkie oczy, mięsiste usta i wydatna bródka, a ponadto opracowanie podwinki i welonu są analogiczne jak na przedstawieniach Marii z Kijewa Królewskiego oraz w pewnym stopniu także św. Anny z nowomiejskiego tryptyku (**il. 176–178**).

Ostatnim dziełem tej grupy jest wielopostaciowa, reliefowa scena *Złożenia do Grobu* z katedry w Chełmży (**nr kat. 15**)⁷⁷³. Wykazuje szereg analogii z fromborskimi reliefami z awersów skrzydeł retabulum. Szczególnie podobnie przedstawiają się typy twarzy św. Marii Magdaleny oraz Józefa z Arymatei. Oblicze starszego mężczyzny – okrągłe, o niskim, wypukłym czole z linearnymi, poprzecznymi zmarszczkami, lekko przymkniętych oczach o wykroju wrzecionowatym, długim nosie o wąskim grzbiecie, krótkiej brodzie i łysinie na czubku głowy, okolonej krótkimi kędziorkami – powiela rozwiązania z przedstawień św. Józefa oraz dwóch królów z przywołanej już sceny *Pokłonu Trzech Króli* (**il. 181–183**). Występująca na rzeźbie Apostoła z Chełmży drobna, v-kształtna zmarszczka między brwiami, na reliefie została nieco karykaturalnie uwydatniona – podobnie z resztą jak u pozostałych postaci sceny. Pucułowate oblicze św. Marii Magdaleny, o niskim czole, wydłużonym nosie powiela ukształtowanie twarzy przedstawień Matki Bożej z kwater *Zwiastowania*, *Nawiedzenia*, *Pokłonu Trzech Króli* oraz *Adoracji Dzieciątka* (**il. 179–180**). W tych samych przypadkach zbieżne jest także opracowanie długich, sfalowanych na powierzchni włosów, widoczne także u postaci martwego Chrystusa na zabytku z Chełmży.

Przez analogie do dzieł warsztatu, wśród zachowanych w regionie rzeźb wyróżnić można także wytwory o uchwytnych pewnych motywach wspólnych, których wykonawstwo trudno jednoznacznie połączyć bezpośrednio z tzw. warsztatem św. Wolfganga.

Przykładem daleko idących zniekształceń wzorców oraz niższej jakości tego środowiska jest figura św. biskupa z kościoła w Jastrzębiu (**nr kat. 35, il. 184**), która dotychczas nie była łączona z pracownikami toruńskimi. Postać ukazana jest podobnie – dość statyczna, w lekkim wykroku z dużą głową i wąskimi ramionami o przykurczonych rękach, jednak o mocno zachwianych proporcjach – korpus jest mocno skrócony, ręce nierównej długości (prawe ramie zbyt długie). Najbliższą analogię do prac toruńskich stanowi twarz hierarchy – okrągła, o nieregularnym obrysie – jakby napuchniętych policzkach i obwisłym drugim

⁷⁷³ Włączona w orbitę działalności toruńskiego warsztatu św. Wolfgang przez Janinę Kruszelnicką (**Flik, Kruszelnicka 1973**, nr kat. 11, s. 79–81).

podbródka. Czoło jest niskie, oczy dość duże, osadzone blisko siebie i dość głęboko, nos o wyraźnie zwężonej nasadzie, usta plastyczne, jednak drobne, widoczne są także wyraźne bruzdy okołonosowe. Wszystko to budzi skojarzenia z obliczami papieży z Boluminka (**nr kat. 3, il. 158–159**) – są one podobnie „nalane”, jednak figurka z Jastrzębia jest wyraźnie słabsza.

Do występującego w toruńskiej pracowni typu siedzącego z podkurczonymi nóżkami Dzieciątka, wznoszącego prawą rękę, zbliżona jest pochodząca z Płońska rzeźba Jezuska ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie⁷⁷⁴ – pozostałość po bliżej nieznannej figurze Madonny. Wypukłe czoło, uszka osadzone na nierównej wysokości, puciołowate policzki, drobny nosek i usta oraz ukształtowanie krótkich, kręconych włosów ułożonych w schematycznie opracowane, mało plastyczne pukle, z dwoma opadającymi na czoło, przypominają rozwiązania z przedstawień Dzieciątka z Samplawy, Fromborka, Elbląga i toruńskiego kościoła św. Jakuba (**il. 185–188**). Skala destrukcji dzieła uniemożliwia jednak wysnucie konkretniejszych wniosków.

Szereg innych jeszcze dzieł wykazuje pewne analogie z pracami tzw. warsztatu św. Wolfganga, jednak ocenę ich formy jest bardzo utrudniona przez stan zachowania – najczęściej przez grube, wtórne warstwy gruntu, polichromii oraz złocień. Niewykluczone, że w obrębie tej pracowni wykonano relief *Ostatniej Wieczery* z kościoła w Nieszawie – obecnie we włocławskiej katedrze (**nr kat. 54**) – typ głów Apostołów znajduje pewne analogie w reliefach z retabulum fromborskiego oraz *Złożeniu do Grobu* z Chełmży (**il. 189–190**); figurę św. niewiasty z Gostkowa (**nr kat. 29, il. 191**) – której ogólna kompozycja i pewne detale, jak np. zwijany wałek na głowie, wskazują na lokalne analogie; a także rzeźbę św. Rocha ze zbiorów Muzeum Diecezjalnego w Pelplinie (**nr kat. 72**).

Na odrębne omówienie zasługuje na tym tle niewielka grupa dzieł bardzo wysokiej klasy, która pod pewnymi względami odbiega od dotychczas omówionych zabytków, dzieląc z nimi jednak szereg ważnych cech formalnych. Elementem znajdującego się do II wojny światowej w elbląskim muzeum zespołu trzech rzeźb była (oprócz omówionej już figury Madonny z Dzieciątkiem) figura św. Jana Chrzciciela (**nr kat. 22b**). Jej forma niemal we wszystkich szczegółach powiela kształt rzeźby tegoż świętego z toruńskiej fary staromiejskiej (obecnie w Muzeum Okręgowym w Toruniu, **nr kat. 85b, il. 192–193**)⁷⁷⁵.

⁷⁷⁴ **Dzieciątko (MONA)**. Znaleziona w dzwonnicy przy kościele w Płońsku. W 1920 roku przekazana jako dar prof. Oskara Sosnowskiego do zbiorów muzeum (60,5 × 12,8 × 20,4 cm).

⁷⁷⁵ Jako dzieło toruńskie rozpoznane przez Reinholda Heuera (**Heuer 1916**, s. 78), zaś do *oeuvre* warsztatu około tryptyku św. Wolfganga zaliczony przez Gwidona Chmarzyńskiego (**Chmarzyński 1934**, s. 38, 40).

Obie postacie są smukłe, o dużych głowach, ukazane w niemal tanecznym wyroku – z prawą nogą zgiętą w zbyt nisko umieszczonym kolanie, wysuniętą do przodu, lewą zaś ustawioną niemal prostopadle, z piętami w jednej osi. Mężowie mają na sobie tunikę ze skóry wielbłądziej, rozciętą na klatce piersiowej, o analogicznie opracowanej powierzchni – ceowatymi, krótkimi nacięciami imitującymi fakturę sierści. Płaszcz zarzucony jest tylko na lewe ramię. Jego lewa poła przerzucona została na drugą stronę, przez prawy łokieć, tworząc charakterystyczny, krótki i spłaszczony zwis. Pod lewą ręką widoczna jest wywinięta podbicie na wierzch niecka. Powierzchnia przerzuconej poły kształtowana podobnie jakby agrafowym układem fałd v-kształtnych, łamanych ostro. U rzeźby elbląskiej opracowane zostały jednak prościej, drapowania były bardziej obłe, mniej rozedrgane. Twarze obu świętych są pociągłe, smukłe, przedstawiają mężczyzn w średnim wieku, o jakby zmartwionym wyrazie twarzy. Ich owal jest nieregularny – kości jarzmowe są dość wysokie, policzki lekko zapadnięte. Czoło jest niskie i szerokie, ze schematycznie, równoległe wyrytymi, lekko sfalowanymi zmarszczkami poprzecznymi; brwi proste, ściągnięte, pomiędzy nimi drobne zmarszczki; oczy są duże, o migdałowatym wykroju, z wyraźnie opracowanymi powiekami i lekko opadającymi zewnętrznymi kącikami, osadzone stosunkowo szeroko i głęboko, w mocno podkreślonych rzeźbiarsko oczodołach; nos (na elbląskiej rzeźbie niezachowany) wydłużony, o prostym, lekko zwężającym się grzbiecie, usta regularne, o rozchylonych wargach z widocznym górnym rzędem uzębienia. Rzeźbiarsko zostały opracowane bruzdy okołonosowe. Bardzo podobnie prezentują się także brody – długie, kręcone, opracowane przy użyciu świdra, w meandrujących pasmach, przy krawędzi ukształtowanych w plastyczne pukle. Włosy są także kędzierzawe, ułożone w pukle opracowane przy użyciu świdra – w figurze elbląskiej krótsze, bujniejsze, o większym wolumenie.

Atrybucja tych dwóch rzeźb nie jest oczywista – wybijają się jakością (szczególnie ta zachowana do naszych czasów). Upozowanie i proporcje postaci – z wydłużonym korpusem, nienaturalnie nisko osadzonym, odstającym biodrem z wysuniętą do przodu prawą nogą o zbyt nisko umieszczonym kolanie – przywołuje skojarzenia z szeregiem omówionych już rzeźb, m.in. Madonny z Dzieciątkiem z nowomiejskiego tryptyku (il. 194–195). Podobnie jak w rzeźbach z toruńskiej nastawy, siła ekspresji (widoczna w zachowanym dziele) jest wyraźnie dostrzegalna w dużej, wystudiowanej głowie oraz skrupulatnie opracowanych dłoniach. Oblicza świętych budzą skojarzenia z typem twarzy świętych mężów, którymi operowano w toruńskiej pracowni, szczególnie z obliczem św. Szymona z tryptyku św. Wolfganga oraz Boga Ojca z Chełmży – płaskie, nieco szersze czoło ze zbliżonymi, schematycznymi

zmarszczkami, wyraźne bruzdy okołososowe i dość charakterystyczne, głęboko opracowane oczodoły z zakłębieniami w łukach brwiowych. Podobny wyraz twarzy, kształt nosa – wydłużonego, o prostym grzbiecie i niemal trójkątne w obrysie zmarszczki u jego nasady i między brwiami wyraźnie powtarza motywy widoczne na obliczach Męża Boleści z Wągrowca. Podobnie jak w figurach Boga Ojca oraz św. Augustyna z Fromborka, oczy są osadzone niewspółosiowo, jakby z zezem rozbieżnym. Typ bujnej brody, opracowanej przy użyciu świdra, jest także bliski, chociaż nie identyczny, z rzeźbą chełmżyńską (il. 196–200). Bardzo zbliżone ukształtowanie prawej poły płaszcza, wykładającej się sztywno przy stopie, widoczne jest u wielu niewieścich figur warsztatu, m.in. Marii z brzeskiej grupy *Pokłony Trzech Króli*, św. Barbary z Barbarki oraz Madonny ze Skarlina (il. 201–203). Motyw krótkiego, płaskiego zwisu przerzuconej przez łokieć poły pojawia się w rzeźbie Króla ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu (il. 204).

Szereg analogii wykazują także dwie figury Chrystusa Zmartwychwstałego – z toruńskiej fary staromiejskiej (z wyrytą na plincie datą 1495, **nr kat. 86**)⁷⁷⁶ oraz z kościoła w Dźwierźnie⁷⁷⁷, o niemal identycznej kompozycji (w pewnym stopniu przerzeźbiona i przemalowana, **nr kat. 21**, il. 205–206). Figury mają bardzo zbliżony układ szczupłego ciała, o wąskich ramionach i dużych, wysuniętych do przodu głowach – nogi z charakterystycznym, obniżonym kolaniem, z prostopadle ułożonymi stopami, lewa ręka zgięta w łokciu, wyciągnięta przed siebie z chorągwią (obecnie wtórne). Układ płaszcza/kapy także jest bardzo zbliżony z przerzuconą na lewe przedramię prawą połą. W obrysie zbliżone są również pociągłe, szczupłe twarze.

Upozowanie postaci jest bardzo zbliżone do omówionych już figur św. Jana Chrzciciela z toruńskiej katedry a szczególnie do Męża Boleści z Wągrowca (il. 207–208) – postaci z Dźwierzna i z kościoła pocysterskiego mają ponadto bardzo zbliżony układ prawych dłoni wskazujących na ranę w boku. Proporcje figur oraz opracowanie szczegółów anatomicznych są także zbliżone – na przykład zarys mostka podkreślonego płytkimi nacięciami, na przedramionach zarysy ścięgien i żył (il. 205, 208).

Oblicze figury Zmartwychwstałego z toruńskiej fary staromiejskiej wykazuje szereg cech analogicznych do innych prac toruńskiego warsztatu – pociągłe, szczupłe,

⁷⁷⁶ Jako dzieło warsztatu uznana po raz pierwszy przez Gwidona Chmarzyńskiego (Chmarzyński 1934, s. 38).

⁷⁷⁷ Dotychczas podnoszono jedynie hipotetyczne związki z toruńskim środowiskiem – Birecki 2001 (Dźwierzno – Zmartwychwstały); Binnebesel 2023 (Dźwierzno – Zmartwychwstały) bez odnotowywania zbieżności kompozycyjnych.

o nieregularnym obrysie, z wystającymi kośćmi jarzmowymi, wypukłym czołem, lekko ściągniętymi, prostymi brwiami, jednak bez zmarszczek pomiędzy nimi, a jedynie prostą, poprzeczną, u nasady wydłużonego, grzbietu nosa; duże oczy o wykroju migdałowatym, z lekko opuszczonymi górnymi powiekach i jakby podpuchniętymi dolnymi, umieszczone na nierównej wysokości; kształtne, lekko rozchylone usta przywodzą na myśl twarze dwóch królów z brzeskiego reliefu, Męża Boleści z Wągrowca, Ukrzyżowanego z Brodnicy i św. biskupa z Radoszek (il. 209–210, 212). Pewne analogie, szczególnie w ukształtowaniu krótkiej brody, opracowanej w drobne pukle oraz częściowo wygolonych wąsów, widoczne są także na rzeźbie Apostoła z Chełmży (il. 211). Mocno sfalowane, niemal skręcone włosy, opracowane w drobnych, dokładnie rozrzeźbionych pasmach, przypominają fryzurę Madonny z Fromborka. Lekko zaostrzony element niecki przerzuconej poły płaszcza przypomina zaś ten z figury Marii z Dzieciątkiem z kościoła w Świerczynkach (il. 213–215).

Chociaż wyjątkowo głębokie i dekoracyjne układy draperii kapy toruńskiej figury Zmartwychwstałego nie znajdują dokładnych analogii, to szereg zastosowanych tu motywów powtarzany jest w innych toruńskich pracach (drapowanie figury z Dźwierzna jest dużo bardziej typowe). Zarówno figurę Zmartwychwstałego, jak i św. Jana Chrzciciela z kościoła św. Jana w Toruniu łączy także motyw drobnego, małżowinowego wywinięcie lewej poły płaszcza w dolnej partii (il. 216–218). Opadający narożnik przerzuconej poły wywija się, tworząc jęzor bliski tym z rzeźb Madonny z Elbląga, św. dominikanina z Gostkowa (il. 219–221) oraz w pewnym stopniu – figur z Samplawy i Barbarki. Na borcie kapy figury toruńskiej widoczna jest inskrypcja – podobnie jak na rzeźbach Madonny z Fromborka i Wągrowca – chociaż jej litery są mało czytelne przez wtórne warstwy technologiczne. Kapa pod szyją jest spięta wąską taśmą, na wysokości której, na krawędziach tkaniny osadzone są dwie kwadratowe brosze – zbliżane, chociaż uproszczone, do tych z figur św. Ambrożego i św. Augustyna z Fromborka (il. 222–224).

Wysoką klasę i pewne odmienne cechy wykazuje także rzeźba św. Jana Ewangelisty z toruńskiej fary staromiejskiej, dotychczas niemal zawsze łączona z figurą św. Chrzciciela jako element dawnej nastawy ołtarza głównego – co prawdopodobne, ale wcale nie jest pewne (por. nr kat. 85a)⁷⁷⁸. Obie postacie scharakteryzowane są dość podobnie – smukła budowa ciała, wąskie ramiona, duże, wychylone do przodu głowy. Upozowane dość statycznie, powielają podobną kompozycję – prawa noga w wykroku, lewa z tyłu, prawa ręka, zgięta

⁷⁷⁸ Jako dzieło toruńskie rozpoznane przez Reinholda Heuera (Heuer 1916, s. 78), zaś do *oeuvre* warsztatu około tryptyku św. Wolfganga zaliczony przez Gwidona Chmarzyńskiego (Chmarzyński 1934, s. 38, 40).

w łokciu, wzniesiona na wysokość klatki piersiowej, głowy zwrócone i lekko pochylone na ich lewą stronę (il. 225–226). Zbliżone są także proporcje – głowa zbyt duża w stosunku do reszty ciała, osadzona na wydłużonej szyi, ramiona wąskie, kolano ugięte zbyt nisko. Choć figury przedstawiają młodzieńca oraz mężczyznę w sile wieku, oblicza wykazują zbliżoną budowę – są pociągłe, o nieregularnym owalu – z wystającymi kośćmi jarzmowymi i dość płaskimi, lekko zapadniętymi policzkami. Twarz Ewangelisty wydaje się jakby poszerzona (il. 229–230). Czoła są niskie, łuki brwiowe niemal proste, lekko ściągnięte, oczy są duże o lekko opuszczonych górnych powiekach, osadzone w głębokich oczodołach – z wyraźnym wybraniem materiału w narożnikach między nosem a brwiami. Nosy także są podobne lekko wydłużone, o prostych grzbietach. Wyobrażenie św. Jana Ewangelisty uznawano często za niższej klasy⁷⁷⁹ – najpewniej przez niezorność oczu, które osadzone są zbyt szeroko, lewe jest wyraźnie większe oraz z dziwnie powiększonymi tęczęwkami, zaobserwować można zeza rozbieżnego – podobnie jak na twarzach Boga Ojca z Chełmży i św. Augustyna z Fromborka (il. 227–228). Wydaje się, że twarze obu Janów są ogólnie dość zbliżone – z tą różnicą, że oblicze Apostoła jest szersze, pozbawione zarostu i zmarszczek, płatki nosa są nieco węższe, usta zamknięte i bardziej kształtne a oczy dość niezborne. Skręcone włosy świętych opracowane zostały w podobnych puklach z wykorzystaniem świdra, chociaż te Ewangelisty są jakby nieco bardziej schematyczne, powtarzalne.

Całkowicie inaczej opracowane są jednak szaty. Powyżej przepasania tuniki Ewangelisty układają się promieniście rozchodzące fałdy pischczalkowate – jak w rzeźbie Madonny z Wągrowca (il. 231–232). Wywinięty narożnik przerzuconej poły płaszcza układa się w jęzor, bardzo zbliżony do tego z elbląskiej figury Marii, św. dominikanina z Gostkowa oraz Zmartwychwstałego z toruńskiej fary staromiejskiej (il. 233–235). U prawej stopy świętego kraniec płaszcza jest wywinięty – podobny motyw, jednak w skromniejszej formie, dostrzec można na rzeźbach Chrystusa Zmartwychwstałego z fary Starego Miasta Torunia oraz rzeźbie św. Jana Chrzciciela (il. 216–218). Znacząco jednak odbiega sposób ukształtowania płaszcza – fałdy są znacznie bardziej plastyczne od figury świętego imiennika. Bez analogii wydaje się motyw ukazania na pole płaszcza zgiętego kolana, które zniekształca dużą, v-kształtną fałdę. Grzbiety fałd zbliżone są do tych z figury Madonny z Fromborka (il. 236–237).

⁷⁷⁹ M. in. Kierkus-Prus 1997, s. 197.

Pomimo pewnych różnic (także bardzo istotnych), wydaje się, że dzieła te można połączyć z twórczością omawianego warsztatu.

*

Wśród łączonych dotychczas z omawianym warsztatem dzieł umieszczono także takie, w których trudno wskazać jego zarysowane powyżej cechy charakterystyczne.

Nieraz łączona z poliptykiem fromborskim monumentalna, bardzo dobrej klasy rzeźba św. Andrzeja (obecnie w Muzeum Warmii i Mazur, **il. 9**)⁷⁸⁰, chociaż wykazuje pewne zbliżone cechy widoczne w opracowaniu smukłej twarzy, z zaznaczonymi zmarszczkami, dość popularną w toruńskich pracach asymetrią oczu, dokładnym opracowaniem rozchylonych ust, z widocznym górnym rzędem zębów reszta postaci wydaje się odmienna. Postać jest smukła, ale ma dość szerokie ramiona, głowa nie jest tak duża, korpus figury jest zwrócony i nieznacznie przechylony w lewą stronę, nogi zaś są przedstawione frontalnie. Brak w znanym dorobku toruńskich pracowni analogii dla fryzury świętego – długich, sfalowanych włosów, których pasma zakończone są wolutkami, z puklem opadającym na czoło; długiej brody, której dolna połowa opracowana została w pięć spłaszczonych pukli oraz sposobu drapowania tuniki i płaszcza.

Postać tronującej Marii z Dzieciątkiem z słupskiego muzeum (**il. 238**)⁷⁸¹ o nieznanym pochodzeniu, pomimo zapewne zbliżonych wykorzystanych wzorców graficznych oraz podobnych niezborności anatomicznych, wyraźnie różni się od plastyki Torunia. Inaczej ukształtowana jest twarz Madonny – usta są zbyt drobne i wąskie, z wyraźnymi opracowanymi rzeźbiarsko dołeczkami, broda zbyt szeroka, a podwójny podbródek za duży. Pod szyją widoczne jest pomarszczone gieżło, prawa poła płaszcza opada z kolana tworząc prosty, długi, szeroki i spłaszczony spływ. Dzieciątko ma zaś jakby zdziwiony wyraz twarzy. Rzeźby *Poklonu Trzech Króli* z Kolna Reszelskiego (obecnie w Muzeum Archidiecezjalnym w Olsztynie,

⁷⁸⁰ Pewne związki z plastyką toruńską opisała Alicja Karłowska, chociaż odnotowała także istotne różnice (**Karłowska 1959**, s. 122, przyp. 9). Za dzieło warsztatu św. Wolfganga uznała ją Kamila Wróblewska (**Wróblewska 1972**, s. 45; **Wróblewska 1979**, s. 14; **Wróblewska 1981a**, s. 46; kat. 33, s. 200).

⁷⁸¹ Twórca rzeźby w dokumentach muzealnych oraz na etykiecie określony został jako „Mistrz św. Wolfganga, Pomorze, Toruń (?)” (nr inw. MPŚ-S/1507). Jak przekazały autorowi Beata Zgodzińska i Anna Sujecka z MPŚ atrybucja została zaproponowana przez Zofię Krzymuską-Fafius.

il. 8)⁷⁸², Piety Pańskiej z Lidzbarka Warmińskiego (il. 10)⁷⁸³, *Tronu Łaski* z Sierpca (il. 11)⁷⁸⁴ i św. Marii Magdaleny z kościoła w Samarzewie (pow. słupecki, obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie, il. 239)⁷⁸⁵ łączą z przykładami plastyki toruńskiej niemal jedynie typy ikonograficzne i ogólny zarys kompozycji. W przypadku rzeźby Madonny z Braniewa (il. 240)⁷⁸⁶ trudno wskazać jakiegokolwiek lokalne analogie. Podobnie jest w przypadku niezachowanych rzeźb z warszawskiego kościoła augustianów⁷⁸⁷ (il. 241), których wyrazisty styl wskazuje, że dzieła te uznać należy za południowoniemiecki, najpewniej frankoński import. Figury z grupy Ukrzyżowania z katedry w Chełmży⁷⁸⁸, krucyfiks z toruńskiego kościoła dominikanów⁷⁸⁹ oraz relief ze sceną *Ostatniej modlitwy Marii*⁷⁹⁰ przypuszczalnie mogą być importami artystycznymi – z tego powodu omówione zostaną w rozdziale VII.

*

Wśród dzieł przypisanych toruńskiej pracowni św. Wolfganga, zaledwie parę obiektów można dokładnie datować na podstawie źródeł archiwalnych oraz inskrypcji na obiektach. Najstarszym z nich jest, jak można przypuszczać rzeźba Madonny z Dzieciątkiem z kościoła pocysterskiego w Wągrowcu (**nr kat. 104**) – wykonana najpewniej w roku 1493 lub krótko przed. Około 1495 roku⁷⁹¹ powstały figury św. Jana Ewangelisty (**nr kat. 85a**) oraz Chrystusa Zmartwychwstałego z toruńskiej fary staromiejskiej (**nr kat. 95**); około 1501 roku relief *Pokłonu Trzech Króli* z Brześcia Kujawskiego (**nr kat. 8**); między około 1501 a 1509 rokiem wykonano polptyk z katedry we Fromborku (**nr kat. 23**); hipotetycznie łączony z toruńskim warsztatem relief ze sceną *Ostatniej Wieczerzy* z Nieszawy około 1505 roku (**nr kat. 54**);

⁷⁸² Ich związek z warsztatem toruńskim jako pierwsza zaproponowała Kamila Wróblewska (Wróblewska 1966, s. 513, 518, 520).

⁷⁸³ Jak wyżej (Wróblewska 1972b, s. 44–45, 48).

⁷⁸⁴ Co ze znakiem zapytania zaproponował Andrzej Woźniński (Woźniński 1996, nr kat. 426, s. 613–614).

⁷⁸⁵ Z warsztatem toruńskim połączono ją w anonimowej karcie muzealnej w systemie MONA (Maria Magdalena (MONA)).

⁷⁸⁶ Z warsztatem św. Wolfganga połączona przez bliżej nieznanych autorów etykiety muzealnej.

⁷⁸⁷ Mroczko 1986, s. 37.

⁷⁸⁸ Za rzeźby toruńskie uznane przez Gwidona Chmarzyńskiego (Chmarzyński 1934, s. 40).

⁷⁸⁹ Pracowni toruńskiej przypisany przez Michała Walickiego (Walicki 1935a, nr kat. 3, 4, 5, s. 15–16).

⁷⁹⁰ Na związek z tryptykiem św. Wolfganga zwrócił uwagę jako pierwszy Gwido Chmarzyński (Chmarzyński 1934, s. 38).

⁷⁹¹ Data z inskrypcji na plintach obu rzeźb była odczytywana dotychczas zawsze jako 1497. Analiza porównawcza, m.in. z inskrypcją z grupy *Pokłonu Trzech Króli* z Brześcia Kujawskiego, wykazała, że ostatnia cyfra interpretowana jako siódemka, odpowiada kształtem drugiej z kolei na brzeskim zabytku i rozumieć ją należy jako piątkę – co znajduje potwierdzenie w tablicach paleograficznych (Szymański 2001, s. 359, tablica 54).

toruński tryptyk św. Wolfganga w 1505 roku lub niedługo wcześniej (**nr kat. 87**), zaś dawne retabulum ołtarza głównego katedry w Chełmży około 1508 roku (**nr kat. 13**).

W świetle zarysowanej chronologii, nie do obronienia są dominujące literaturze poglądy o *quasi*-ewolucyjnym rozwoju toruńskiej plastyki schyłku średniowiecza. Dwa dzieła, które miałyby być przykładami epigonizmu – rzeźba z Wągrowca jako naśladownictwo fromborskiej Madonny i grupa z Brześcia jako przykład produkcji schyłkowej – okazują się być dziełami stosunkowo wczesnymi, a figura pocysterska wręcz najstarszym datowanym wyrobem.

Zwrócić uwagę należy także na brak uchwytnego liniowego rozwoju chociażby sposobu kształtowania drapowań szat. Plastyczne, lekko zgeometryzowane układy fałd z przedstawienia Ewangelisty powstały w tym samym czasie, co nerwowo prowadzone układy głębokich marszczeń o wąskich, niemal ostrych grzbietach figury Zmartwychwstałego. Charakterystyczny jęzor przerzuconej poły płaszcza na rzeźbie św. Jana – sztywny, dość prosty, wydający się wczesnym przykładem motywu, jest o przynajmniej parę lat młodszy od przykładu z Wągrowca – o bardziej wybujałej formie – węższego, mocniej wywiniętego. Lejące się drapowania przedstawień z brzeskiego zabytku – o wąskich, wyoblonych grzbietach i jakby organicznych układach (wcale nie łamanych zbyt ostro!), plasują się niemal w połowie osi datowanych dzieł.

Rzuca się w oczy wąska rozpiętość czasu między skrajnymi datami powstania tych dzieł – zaledwie 15 lat około 1500 roku. Nie podnoszono wówczas także, że przynajmniej cztery z tych obiektów powstawać musiały w tym samym czasie. Około 1501 roku wykonano scenę *Pokłonu Trzech Króli* z Brześcia Kujawskiego, w tym samym roku najpewniej trwały już prace przy retabulum fromborskim. Przed jego poświęceniem w 1509 roku, ukończono tryptyk św. Wolfganga, przypuszczalnie wykonaną w tej pracowni bliżej nieznaną nastawę ołtarzową z Nieszawy (około 1505 roku) oraz nieco tylko później – dla katedry w Chełmży (około 1508 roku). Tak krótki okres uchwytnych datowań zabytków wydaje się tłumaczyć wykorzystywanie i kompilowanie tych samych motywów a także pozwala zakładać jednoczesną pracę wielu twórców, którzy różnili się do pewnego stopnia talentem, temperamentem, doświadczeniem, a może także typem specjalizacji. Wśród dzieł warsztatu znalazły się monumentalne realizacje dla prominentnych kościołów – retabula główne dla katedry fromborskiej i chełmyńskiej, główne retabulum dla kościoła klasztornego w Wągrowcu i niebagatelnej wielkości ołtarz brzeski. Na tym tle, tytułowy „ołtarz św. Wolfganga” jest zleceniem na pewno mniej znaczącym i mniej kosztownym, warto zatem podkreślić, że mimo to prezentuje wysoką klasę – górny pułap możliwości tego warsztatu.

W świetle zaprezentowanego wywodu, nie wydaje się w pełni uzasadnione przyjęcie *a priori* założenia, że słabsze realizacje co do zasady miałyby być schyłkowymi przykładami produkcji, kontynuowanej przez uczniów/naśladowców wiodącego mistrza⁷⁹². Nawet w obrębie jednego zespołu, zrealizowanego na potrzeby bardzo prestiżowego zamówienia dla katedry warmińskiej – obok dzieł wysokiej klasy (figur św. Augustyna i Hieronima) umieszczono elementy w najlepszym wypadku przeciętnej jakości, chociaż powielające te same wzory (św. Ambrożego) a do niektórych typów dzieł – np. co do zasady drugorzędnych i mniejszych reliefów decydowano się na wybór innych typów twarzy – bardziej uproszczonych, naiwnych w wyrazie. Wobec braku uchwytnego, wyraźnego linearnego rozwoju stylu pracowni oraz wyraźnego zagęszczenia dzieł niższej klasy w kościołach mniejszych miejscowości (o czym jeszcze dalej) można przyjąć także, że dbałość wykonania mogła być zależna od kapitału i możliwości zleceniodawcy.

*

Przedstawiona powyżej analiza dzieł wykazuje szereg wspólnych motywów występujących w grupie parudziesięciu zabytków powstałych najpewniej na gruncie toruńskim. Przy bardzo znikomym stanie zachowania późnogotyckiej rzeźby w Toruniu oraz regionie, trudno ostatecznie potwierdzić, czy wszystkie te dzieła powstały w jednym warsztacie. Omówione rzeźby różnią się klasą – są wśród nich dzieła bardzo dobre (np. rzeźba Marii z Dzieciątkiem z Wągrowca) oraz słabe (jak postać św. biskupa z Jastrzębia). Wyszczególnione, charakterystyczne motywy występujące licznie w obiektach nawet pod pewnymi względami odmiennych, skłania do ostrożnego przyjęcia istniejącego w literaturze poglądu o funkcjonowaniu w Toruniu tzw. warsztatu św. Wolfganga – rozumianego jako duża pracownia, z przynajmniej paroma, różnej klasy wykonawcami. Wydaje się, że dostrzegalne wśród większych zespołów, nieraz znaczne zróżnicowanie jakości, techniki, wykorzystanych motywów, może skłaniać za tożsamością warsztatową tak dużego konglomeratu zabytków. W poliptyku fromborskim widoczne są wyraźnie odmienne jakości dzieła powielające i przetwarzające (na różne sposoby) te same motywy. Łączone z hipotetyczną nastawą ołtarza głównego toruńskiej fary staromiejskiej rzeźby św. Jana Ewangelisty i św. Jana Chrzciciela – wykorzystują inne omówione wyżej motywy (w tym całkowicie odmienne ukształtowanie fałd szat) oraz różnią się nawet sposobem wykonania (figura Apostoła w jednym kawałku drewna,

⁷⁹² Postulowane m.in. przez Andrzeja Woznińskiego (Wozniński 1996, s. 292–293, 295–297).

z tyłu drażona, przedstawienie Chrzciciela złożone z trzech bloków na kołki, z tyłu spłaszczone). W tryptyku św. Wolfganga widoczne są wyraźne odmienności wyrazu oraz zastosowanych motywów między wyobrażeniami z korpusu i predelli.

Próby kategorycznego wydzielenia z tego *oeuvre* dzieł poszczególnych mistrzów, np. „z Barbarki”⁷⁹³, „roku 1497”⁷⁹⁴, „Madonny Różańcowej”⁷⁹⁵, „Boga Ojca z Chełmży”⁷⁹⁶, w świetle wykazanej powyżej sieci powiązań – w której poszczególne motywy stosowano niejako krzyżowo – uznać należy za mało przekonujące. Jeśli dzieła te powstały w różnych pracowniach, to według piszącego te słowa, liczba wspólnych cech nie pozwala na ich wyszczególnienie.

Wyniki analizy bazy archiwalnej (choć z pewnością wybiórczej i niepełnej) dotyczącej aktywnych w Toruniu malarzy i rzeźbiarzy, wydają się pasować do rysującego się w niniejszych rozważaniach obrazu produkcji rzeźbiarskiej miasta⁷⁹⁷. W okresie od 1466 roku do pierwszych dekad XVI stulecia uchwytne jest tylko jeden rzemieślnik – właściciel dobrze wyposażonego warsztatu, którego aktywność (niestety niemal tylko pozazawodowa) potwierdzana jest przez szereg lat – mistrz Stenczel. W świetle przeanalizowanych źródeł od lat 80. XV wieku widoczny jest wyraźny wzrost jego zamożności, który pozwolił na zakup nieruchomości, rent oraz wysłanie swojego syna na naukę do wrocławskiego warsztatu czołowego twórcy tej części Europy – Jacoba Beinharta. Dostępne dzisiaj dane nie pozwalają na utożsamienie Stenczela w sposób pewny z mistrzem tzw. warsztatu św. Wolfganga, jednak w świetle zaprezentowanego wywodu, wydaje się to prawdopodobne. Niestety, nie udało się odnaleźć jakichkolwiek innych przykładów wykorzystania gmerków reprodukowanych przez Eugena Brachvogla.

Pracownia ta musiała być stosunkowo duża. Jak wykazano wcześniej, jedynie na podstawie uchwytne źródeł dat, w krótkim okresie między 1501 a 1509 rokiem wykonano w niej przynajmniej dwie duże nastawy z prestiżowych, biskupich fundacji oraz zapewne trzy mniejsze. Pomimo dominującej roli w lokalnym środowisku, pracownia ta nie wyróżniała się wybitnością i innowacyjnością. Wydaje się, że prace warsztatu, choć

⁷⁹³ Kruszelnicka 1973a, s. 31.

⁷⁹⁴ Kierkus-Prus 1997, s. 164–170.

⁷⁹⁵ Kruszelnicka 1971, s. 90.

⁷⁹⁶ Kruszelnicka 1973a, s. 32.

⁷⁹⁷ Omówione szczegółowo w rozdziale III.

reprezentują raczej dobry poziom, oparte są jednak w większości na ograniczonej liczbie wzorów, powtarzanych przez lata, modyfikowanych do różnych realizacji.

Krąg tzw. Mistrza Krucyfiksu Franciszkańskiego

Wyróżniana przez kolejnych badaczy twórczość drugiej – obok tzw. warsztatu św. Wolfganga – toruńskiej pracowni, tzw. Mistrza Krucyfiksu Franciszkańskiego, zogniskowana miała być wokół rzeźby Ukrzyżowanego z kościoła mariackiego w Toruniu (**nr kat. 98**)⁷⁹⁸. W obliczu wyjątkowej rangi artystycznej tego dzieła, wyraźnie wybijającej się swoim poziomem nawet w skali zabytków tej części Europy, a wykazującej jedynie powierzchowne zbieżności z pozostałymi dziełami tego kręgu, ten sztandarowy wytwór domniemanej pracowni uznać należy za import z bliżej nieznanego kierunku Europy Zachodniej⁷⁹⁹.

Pozostałe dzieła, włączane w krąg działalności mistrza lub jego uczniów – rzeźby Chrystusa Ubiczowanego z toruńskiej fary staromiejskiej (**nr kat. 89**), Piety Pańskiej ze Świerczynek (**nr kat. 84**) oraz Ukrzyżowanego z fromborskiej katedry⁸⁰⁰ (**nr kat. 24**) – wykazują więcej wspólnych cech. Można przyjąć, że faktycznie są dziełami jednej pracowni.

Ogólny sposób ukazania dość wiotkiego, wyciągniętego ciała o wąskiej, raczej płaskiej klatce piersiowej, chudych, jakby patykowatych, odstawionych od korpusu rękach z drobnymi dłońmi i szczupłych nogach, szczególnie bliski jest w przypadku rzeźb ze Świerczynek i toruńskiej fary staromiejskiej (**il. 242–243**). Na obu dziełach zarysy mięśni są bardzo delikatne, na powierzchni kończyn uwidaczniają się zaś układy lekko plastycznych żył. Dolny wykrój kosza klatki piersiowej widoczny jest jedynie dzięki podebraniu materiału z widocznymi, promieniście rozchodzącymi się śladami po dłucie, odcinającymi się na dość płaskim brzuchu. Anatomia figury Ukrzyżowanego z Fromborka w pewnym stopniu odbiega od tych dwóch rzeźb. Chociaż jego ciało jest podobnie smukłe, o mało rozbudowanych mięśniach, ze zbliżonym opracowaniem klatki piersiowej, to proporcje postaci wydają się masywniejsze, a detale anatomiczne zarysowane są mocniej. Wydaje się, że tłumaczyć to można koniecznością uczytelnienia formy rzeźby, oglądanej wszak ze znacznej odległości – na

⁷⁹⁸ Katarzyna Zalska jako pierwsza połączyła rzeźbę w jedną grupę z *Pietas Domini* ze Świerczynek oraz figurą Ubiczowanego z toruńskiej fary staromiejskiej hipotetycznie łącząc ją z uchwytnym źródłowo Hansem Elgerem (Mistrz Krucyfiksu Franciszkańskiego) (**Zalska 1966a**, s. 29–32; **Zalska 1966b**, s. 74).

⁷⁹⁹ Szerzej na temat zabytku będzie mowa w rozdziale VII.3.

⁸⁰⁰ Andrzej Woźniński jako pierwszy (ze znakiem zapytania) włączył ją do grupy dzieł tzw. Mistrza Krucyfiksu Franciszkańskiego (**Woźniński 1996**, s. 311; **Woźniński 2021**, s. 25).

belce tęczowej. Szczególnie bliskie figurze toruńskiego Ubiczowanego wydaje się uformowanie obojczyków, lekko opracowanych rzeźbiarsko, sztywnych, wąskich pasm mięśni piersiowych oraz dolnego wykroju kosza klatki piersiowej (**il. 244–245**).

Elementem łączącym trzy omawiane dzieła jest także ekspresyjny sposób opracowania twarzy Chrystusa o silnym wyrazie cierpienia (**il. 246–248**). Oblicza są szczupłe, o dużych, osadzonych szeroko i głęboko, lekko wylupiastych oczach, wąskich, wydłużonych nosach i mocno skróconych brodach. Brwi postaci są zmarszczone, opracowane rzeźbiarsko na kształt spłaszczonej litery M, oczy przymknięte, usta rozchylone, ukazujące opracowany snycersko górny rząd drobnych zębów oraz język. Zbliżony wydaje się także sposób ukształtowania zarostu – jest on krótki, rozrzeźbiony jedynie powierzchniowymi ceowatymi i esowatymi rytami, ułożony w dwa szpice – w przypadku rzeźb ze Świerczynek oraz Fromborka, z drobnymi wolutkami na końcu. Analogiczne są także formy koron cierniowych – uplecionej z zielonej wici o luźnych splotach – na rzeźbach z Warmii oraz Torunia potrójnym, na świerczyńskiej zaś podwójnym. Krucyfiks tęczowy oraz figurę Ubiczowanego łączy również podobny sposób oddania włosów – plastycznie uformowane pukle o luźnym skręcie. Fryzura Chrystusa ze Świerczynek jest natomiast zdecydowanie prostsza – opracowana w bloku, rozrzeźbiona jedynie powierzchniowo.

Odmienne są jednak ukształtowane perizonia postaci (**il. 249–251**). Przepaski fromborskiego i świerzyńskiego zabytku wydają się skromniejsze – krótkie poły przewiązane w osi; u tego pierwszego jedna z nich opada między udami, druga zaś jest wywinięta, jakby podwiana przy prawym biodrze, udrapowana gęsto. U drugiej rzeźby krótka poła znajduje się na prawym udzie – fałdowanie jest prostsze, o mniej rozdrobnionym układzie. Perizonium Chrystusa Ubiczowanego ma bardziej dekoracyjny, plastyczny układ (słabo czytelny przez polichromowanie podczas ostatnich prac konserwatorskich zarówno lewej jak i prawej strony tkaniny jednym kolorem). Na prawym boku poła opada krótkim festonem, druga zaś ostrym, v-kształtnym zakończeniem widoczna jest między udami.

Pewne analogie dla omówionych trzech rzeźb stanowi dotąd nierozpoznana figura Męża Boleści z tabernakulum ołtarza Bożego Ciała w toruńskiej farze świętojańskiej (**nr kat. 91**). Zbliża je sposób ukształtowania szczupłego, wiotkiego ciała oraz typ korony cierniowej. Widoczne są jednak przy tym znaczne różnice, takie jak silne przewężenie w talii oraz odmienne ukształtowanie głowy (**il. 252–253**).

Trzy omówione rzeźby powstały najpewniej w jednej z bliżej nieznanych pracowni czynnych w Toruniu (takie ułożenie pozwala zakładać rozmieszczenie zachowanego materiału zabytkowego). Rzeźba Chrystusa Ubiczowanego pochodzi najpewniej z toruńskiej fary staromiejskiej; *Pietas Domini* trafiła do nieodległych Świerczynek, jak można przypuszczać – za sprawą toruńskich cysterek-benedyktynek, pod których patronatem znajdowała się świątynia, lub też jako mienie pokasacyjne któregoś z toruńskich klasztorów; krucyfiks fromborski wydaje się pasować do punktowo występujących na Warmii dzieł toruńskich, związanych zapewne z działalnością bp. Łukasza Watzenrode i jego kapituły. Zachowane rzeźby pozwalają jedynie na wyrywkowe rozpoznanie twórczości tego artysty – postać Boga Ojca z Piety Pańskiej ze Świerczynek nie znalazła żadnej analogii. Po wykluczeniu z tej grupy rzeźby Ukrzyżowanego z toruńskiego kościoła mariackiego, wydaje się zasadne przemianowanie tego kręgu na „toruński warsztat Chrystusa Ubiczowanego” – od najwyższej klasy jego wyrobu.

Dzieła toruńskie odizolowane stylistycznie

Wśród znanych zabytków zachowała się grupa dzieł, które odbiegają stylem od wyszczególnionych dwóch grup, jednak z różnych względów można rozważyć ich toruńskie wykonanie.

Za dzieło najpewniej toruńskie uznać należy figurę Archaniola Michała z grupy Zwiastowania z toruńskiej fary staromiejskiej (**nr kat. 92, il. 254**)⁸⁰¹. Spośród zabytków omówionych w tej części pracy, jego związki z plastyką toruńską są najwyraźniejsze. Oprócz podobieństw w ogólnym typie sylwetki i proporcjach ciała, zwrócić uwagę należy na sposób opracowania włosów Gabriela – loki o dość gęsto skręconych puklach i całkiem ostro ciętych krawędziach poszczególnych pasm, z których pięć okala czoło, budzi skojarzenia z rzeźbami św. Jana Ewangelisty i św. Jana Chrzciciela z obecnej katedry Torunia (**il. 255–257**), podobnie uformowanie głębokich oczodołów i wykrój nieco asymetrycznych oczu. Pozostałe elementy rzeźby pozbawione są jednak wyraźnych analogii.

⁸⁰¹ Jako pierwszy toruńskie wykonanie zaproponował Reinhold Heuer (**Heuer 1916**, s. 66, 78).

W mieście mogła powstać zapewne także niewielka figura Chrystusa Zmartwychwstałego z toruńskiego kościoła św. Jakuba (**nr kat. 95, il. 258**)⁸⁰². Jedyne pojedyncze motywy posiadają zbliżone przykłady w pracach toruńskich. Chociaż proporcje twarzy są całkiem inne, to ten sam sposób opracowania krótkiej, sztywnej, dwudzielnej brody z małymi wolutkami oraz twardych, bardzo schematycznie potraktowanych bruzd okołonosowych widoczny jest na przedstawieniu Chrystusa z grupy *Pietas Domini* ze Świerczynek i Ukrzyżowanego z Fromborka (**il. 259–261**).

Za dzieła przypuszczalnie lokalne uznać należy rzeźby Boga Ojca (**nr kat. 88a, il. 263**), św. Wolfganga (**nr kat. 88c, il. 262**)⁸⁰³ z kościoła świętojańskiego w Toruniu i św. Anny Samotrzcę ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu (**nr kat. 101, il. 264**)⁸⁰⁴. Nie mają one jednak wyraźnych i bezpośrednich analogii na gruncie lokalnym. Wydają się dziełami przeciętnej klasy, co nieco mniej prawdopodobnym czyni sprowadzenie ich z zewnątrz.

Trudno określić atrybucję figury św. diakona z dawnych zbiorów Städtisches Museum w Elblągu (**nr kat. 22c, il. 265**)⁸⁰⁵ – obiekt zaginął podczas II wojny światowej, a znane fotografie są dość niskiej jakości. Niewykluczone, że nie stanowił integralnego elementu zespołu z omówionymi wcześniej figurami Madonny z Dzieciątkiem i św. Jana Chrzciciela – odbiega ona proporcjami ciała, a poszczególne motywy, takie jak ukształtowanie włosów oraz szaty nie znajdują wyraźnych podobieństw ze znanymi toruńskimi pracami.

Wobec złego stanu zachowania figury Apostoła (zapewne św. Andrzeja) z Kaszczorka (**nr kat. 36, il. 266**)⁸⁰⁶ oraz dostępności jedynie słabej jakości fotografii zaginionej rzeźby św. Antoniego z Fromborka (**nr kat. 25**)⁸⁰⁷ trudno również te figury ocenić pod kątem toruńskiego wykonawstwa. Pociągłe, chude oblicze figury z Kaszczorka z wysokimi kośćmi jarzmowymi i wyraźnym układem zmarszczek na czole znajduje ogólne analogie w typach męskich twarzy z kręgu warsztatu św. Wolfganga – np. u św. Szymona, św. Jana Chrzciciela z toruńskiej fary oraz Boga Ojca z Chełmży (**il. 267–270**), jednak opracowanie fałd szat jest odmienne. Podobnie fromborska rzeźba św. opata (**il. 271**) prezentuje typ twarzy podobny do rzeźb św. Wolfganga z Muzeum Okręgowego w Toruniu oraz figurki Męża Boleści

⁸⁰² Związki z toruńskim warsztatem zaproponował ostatnio piszący te słowa (**Binnebesel 2023 (Toruń – Zmartwychwstały 2)**).

⁸⁰³ Jako słabsze dzieła warsztatu św. Wolfganga uznała je Alicja Karłowska (**Karłowska 1956**, s. 46).

⁸⁰⁴ Według Janiny Kruszelnickiej miała powstać w bliżej nieznanym warsztacie pod wpływem toruńskiej pracowni św. Wolfganga (**Flik, Kruszelnicka 1968**, nr kat. 16, s. 49–50).

⁸⁰⁵ Cały zespół, jako dzieło toruńskiego warsztatu rozpoznana przez Andrzeja Woińskiego (**Woiński 1996**, s. 295–296, 304; nr kat. 62, s. 462–463).

⁸⁰⁶ Dotychczas nierozpatrywana jako dzieło toruńskie.

⁸⁰⁷ Wykonanie w Toruniu zasugerował Andrzej Woiński (**Woiński 1996**, nr kat. 68, s. 467).

ze staromiejskiej fary (il. 272, 274–275), ale także na gruncie Prus Książęcych – oblicze figury św. Jakuba ze zbiorów Muzeum Warmii i Mazur (il. 273). Ukształtowanie szat nie znajduje jednak lokalnych podobieństw.

Rzeźbiarskie środowisko Torunia u schyłku średniowiecza rysuje się jako prężny ośrodek produkcji, chociaż umiarkowanych rozmiarów. Wśród zachowanych dzieł na podstawie porównawczej analizy stylistycznej można wychwycić dwie, stosunkowo wyraźnie rysujące się pracownie oraz szereg obiektów wzajemnie odizolowanych. Pod względem skali produkcji, zdecydowanie dominującą wydaje się twórczość tzw. warsztatu św. Wolfganga. Większość jego dzieł, chociaż reprezentuje snycerstwo na wysokim poziomie, stanowi jedynie przykład powielenia pewnych wzorów i typów⁸⁰⁸. Nie zachowały się obiekty, mogące wskazywać na funkcjonowanie w Toruniu silnej osobowości twórczej na miarę gdańskiego mistrza Pawła, kreującej własny, promieniujący na inne ośrodki styl o konkretnych źródłach.

Bardzo pomocne w lepszym rozpoznaniu zagadnień warsztatowych okazać by się mogły wnikliwe badania technologiczne zarówno drewna, gruntów, polichromii i złocień. Planowane na początku prac nad niniejszą rozprawą analizy porównawcze śladów po narzędziach rzeźbiarzy (przede wszystkim trzpieniach ław snycerskich) zrealizowano jedynie w przypadku części obiektów⁸⁰⁹ – stąd zebrane wyniki są niemiarodajne.

⁸⁰⁸ Wspólnota przetwarzanych motywów wykracza poza *oeuvre* zarysowanych toruńskich pracowni. Luźno skrócone, plastyczne pasma włosów figury Chrystusa Ubiczowanego z toruńskiej fary Starego Miasta znajdują bardzo bliską analogię w postaci Archaniola na scenie *Zwiastowania* oraz Marii z *Adoracji Dzieciątka* z retabulum fromborskiego (il. 276–278)

⁸⁰⁹ Na przeszkodzie stanęły brak dostępu do wielu obiektów, stan zachowania (uszkodzenia lub często spotykane wtórne zaślepienie otworów kitami konserwatorskimi) oraz niewyrażenie zgody opiekunów zabytków na przeprowadzenie autopsji.

5. Eksport i oddziaływanie toruńskich pracowni rzeźbiarskich w świetle analiz stylu

Toruń stał się największym i najważniejszym miastem utworzonego w 1454 roku województwa chełmińskiego, dysponującym dużym patrymonium obejmującym kilkadziesiąt wsi⁸¹⁰. Pomimo ewidentnego kryzysu drugiej połowy XV stulecia nadal należał do największych miast Królestwa i pełnił dominującą rolę gospodarczą względem okolicznych ziem (uwagi na ten temat zawarto także w rozdziale VI). Duża liczba ludności i stosunkowo wysoka zamożność, tworzyły popyt na prace malarzy i rzeźbiarzy, który umożliwiał im stabilne funkcjonowanie – przede wszystkim związane z fundacjami liturgicznymi⁸¹¹. Uchwytne źródła nie pozostawiają wątpliwości o aktywności w Toruniu tych rzemieślników (rozdział III) oraz ich działalności na zewnątrz (omówione w rozdziale V.3). Przedstawiona powyżej analiza styloznawcza, w świetle której wiele rozproszonych obiektów zdradza cechy toruńskie, pozwala pokusić się o pewne wnioski natury ogólnej, dotyczące zaspokajania przez miejscowe warsztaty potrzeb lokalnych (sprzedaży na zewnątrz), zarówno małych miast, jak i wsi, nie licząc dużych prominentnych zleceń.

Nie wszystkie z rzeźb znajdujących się obecnie poza Toruniem uznać można jednak za toruńskie nabytki lub zlecenia zewnętrzne w sposób nie budzący wątpliwości. W wielu przypadkach nie można wykluczyć wtórnego przemieszczenia zabytków, np. z toruńskich kościołów. Tylko nieliczne znajdują źródłowe potwierdzenie pierwotnego przeznaczenia do konkretnych świątyń na prowincji. Dla większości dysponujemy jedynie nowożytnymi wzmiankami, potwierdzającymi ich obecność w kościołach dopiero w drugiej połowie XVII wieku. Na potrzeby niniejszej pracy przyjmuję, że większość dzieł odnotowanych wówczas w danej lokalizacji mogła pochodzić z tego miejsca – inna, wtórna proveniencja często była bowiem odnotowywana przez wizytatora. W przypadku niektórych dzieł nie dysponujemy żadnymi informacjami na temat proveniencji.

Podsumowując, do toruńskich prac o pewnej proveniencji warsztatowej zaliczyć należy wspomniane już prestiżowe zlecenia, omówione wyżej: niezachowane retabulum z kościoła klasztorного w Wągrowcu (**nr kat. 104, aneks – nr 34**), poliptyk fromborski (**nr kat. 23, aneks – nr 5**). Dawna nastawa ołtarza głównego z katedry w Chełmży (**nr kat. 13, aneks – nr 4**),

⁸¹⁰ Mikulski 2017, s. 242–244.

⁸¹¹ Niewiele wiadomo na temat prac rzeźbiarskich o charakterze świeckim w regionie. Na temat rozlicznych przykładów malarstwa ściennego w przestrzeniach kamienic por. Malowidła ścienne kamienic 2017.

krucyfiks tęczowy z katedry warmińskiej, figura Męża Boleści z Wągrowca (**nr kat. 105**) oraz z dozą ostrożności także niezachowana figura św. Antoniego z kościoła szpitalnego we Fromborku (**nr kat. 25**) – atrybuowane są wyłącznie na podstawie stylu. Obiekty o prawdopodobnej, ale niepotwierdzonej źródłowo toruńskiej proveniencji są liczniejsze. Wśród nich można wymienić: rzeźby św. Barbary z Barbarki (**nr kat. 1**), Madonny z Dzieciątkiem ze Świerczynek (**nr kat. 82**) i Grzywny (**nr kat. 32**), Chrystusa Zmartwychwstałego z Dźwierzna (**nr kat. 21**), Madonny z Dzieciątkiem i przypuszczalnie Krucyfiks z Brodnicy (**nr kat. 6, 7**), popiersie św. biskupa z Radoszek (**nr kat. 75**), tryptyk z Nowego Miasta Lubawskiego i najpewniej pierwotnie z niego pochodząca figura św. Anny Samotrzeć (**nr kat. 61, 62**), Madonna z Dzieciątkiem ze Skarlina (**nr kat. 81**) oraz relief ze sceną *Ostatniej Wieczery* i hipotetycznie grupę *Pokłonu Trzech Króli* z Nieszawy (**nr kat. 8, 54**). Zachował się także szereg dzieł o niepewnej lub całkiem nieznannej proveniencji, po części zapewne pokasacyjnej – są wśród nich rzeźby św. papieży z Boluminka (**nr kat. 3**), figury z Gostkowa (**nr kat. 29, 30**), popiersia św. niewiast z Papowa Toruńskiego (**nr kat. 71**), Madonny z Dzieciątkiem z Samplawy (**nr kat. 80**), niezachowane figury ze zbiorów Muzeum Miejskiego w Elblągu, dokąd trafić miały z Próchnika (**nr kat. 22**), figura św. Rocha o całkowicie nieznanym pochodzeniu – w zbiorach Muzeum Diecezjalnego w Pelplinie (**nr kat. 72**) oraz niezachowane popiersie Męża Boleści z dawnych zbiorów braniewskich (**nr kat. 4**).

Analizując topograficzne rozmieszczenie przywołanych dzieł (**il. 279**) można spostrzec, że zdecydowana ich większość przeznaczona była do świątyń dawnej ziemi chełmińskiej. Wbrew jednak twierdzeniu Janiny Kruszelnickiej, zasięg działalności toruńskich pracowni wykraczał dalece poza południowe obszary ówczesnego województwa⁸¹². Faktycznie, zagęszczenie toruńskich prac widoczne jest w południowo-zachodniej części regionu, w niewielkiej odległości od Torunia. Liczną grupę dzieł zaobserwować można także na wschodnich rubieżach – w okolicach Brodnicy oraz Nowego Miasta Lubawskiego. Do odosobnionych zabytków należą te przeznaczone dla kościołów Nieszawy, Wągrowca, Próchnika (o ile tam były pierwotnie przeznaczone) nieopodal Elbląga i Fromborka.

Wydaje się, że toruńskie pracownie swoją produkcją zaspokajały przede wszystkim potrzeby świątyń, pozostających w administracyjnych granicach ówczesnego województwa chełmińskiego – zarówno parafie wiejskie i miejskie, jak i biskupią katedrę. Zachowane

⁸¹² Kruszelnicka 1973a, s. 41–42.

i rozpoznane dzieła, przeznaczone do odleglejszych miast, wydają się stosunkowo nieliczne występujące punktowo – na Kujawach jedynie w nieodległej od Torunia Nieszawie. Co prawda, jako przypuszczalny element dawnego wyposażenia kościoła zakonnego w Wągrowcu udało się zidentyfikować dotychczas nierozpoznaną rzeźbę Męża Boleści ze zbiorów Muzeum Archidiecezjalnego w Gnieźnie, jednak klasztor ów wydaje się nadal odosobnionym w Wielkopolsce importerem dzieł toruńskich. Stosunkowo liczne prace toruńskie znane z terenów Warmii ograniczają się właściwie jedynie do Fromborka.

Sugestie Janiny Kruszelnickiej o możliwym oddziaływaniu rzeźby wągrowieckiej na rzeźbę wielkopolską uznać trzeba za mało prawdopodobne. Badaczka, podkreślając zgodność typu przedstawienia – *Regina Coeli* – rzeźb z Tulców (il. 281) i Kazimierza Biskupiego (il. 280) stwierdziła, że mogły one być wzorowane na rzeźbie Marii z Dzieciątkiem z kościoła w Wągrowcu⁸¹³. Wydaje się jednak iż rzeźby te, prócz zbliżonego typu – dość już wówczas rozpowszechnionego – łączy bardzo niewiele.

Można zatem przyjąć, że produkcja toruńskich warsztatów rzeźbiarskich nie doczekała się recepcji i oddziaływania na inne, pomniejsze pracownie. Jedynie słabsze stylistycznie przedstawienia, np. asysty z grup Ukrzyżowania z Kijewa Królewskiego (nr kat. 39) i figury św. biskupa z Jastrzębia (nr kat. 35) wykazują szereg zbieżnych cech, np. zbliżony sposób opracowania twarzy, jednak trudno określić, czy stanowią lokalne naśladownictwo czy też są przykładem niższej klasy produkcji toruńskiej na potrzeby mniej zamożnych zleceniodawców lub na skład.

Zastanawiający jest fakt niemal całkowitego braku (prócz wspomnianych zabytków z Nieszawy) toruńskich dzieł na pobliskich Kujawach oraz ziemi dobrzyńskiej, oddzielonych od miasta jedynie linią Wisły oraz Drwęcy. Wśród stosunkowo licznie zachowanych przykładów późnogotyckiej plastyki zebranych przez Grzegorza Budnika⁸¹⁴ żadne nie wykazują wyraźnych związków z pracami toruńskimi. Wydaje się prawdopodobne, że w którymś z większych ośrodków regionu działały niezależne pracownie. Podobnie dalszych badań wymaga oddziaływanie na te ziemie wyjątkowo licznego środowiska poznańskich malarzy i rzeźbiarzy⁸¹⁵, choć nie może umknąć naszej uwadze, iż zachowało się także świadectwo bliżej nieznaney aktywności zawodowej toruńskiego malarza Stenczela w Płocku, a z 1516 roku pochodzi wzmianka o długu 3 grzywien polskich, jaki ciążył na zmarłym

⁸¹³ Kruszelnicka 1973b, s. 64.

⁸¹⁴ Budnik 1998.

⁸¹⁵ Kaczmarczyk 1924.

płockim malarzu Nykyelu za bliżej nieznane usługi Stenczela. Może to sugerować, że podobnie jak w wielu innych kwestiach, i w tej skąpy stan zachowania zabytków rozmija się z zawartością nielicznych źródeł.

Reasumując: na ile pozwala nikły odsetek zachowanych dzieł oraz materiałów archiwalnych można przyjąć, że środowisko toruńskie zaspokajało przede wszystkim potrzeby regionalne – ograniczone przede wszystkim do historycznego województwa chełmińskiego. Przy obecnym stanie wiedzy, braku możliwości przeprowadzenia autopsji niezachowanych figur z elbląskiego muzeum i ich niepewnej proveniencji trudny jest do zinterpretowania fakt występowania przypuszczalnie toruńskich dzieł niedaleko Elbląga. Odosobnione przykłady dzieł toruńskich poza granicami regionu uznać trzeba raczej za efekt konkretnych powiązań – w przypadku Wągrowca hipotetycznych, między tamtejszymi cystersami a toruńskimi mniszkami, w przypadku zaś Warmii, jak już nieraz podnoszono, najpewniej za sprawą silnych związków bp. Łukasza Watzenrode z rodzinnym Toruniem.

6. Źródła stylu

Od początku badań nad późnogotycką rzeźbą Torunia dostrzegano głównie jej południowoniemieckie cechy, które skłaniały pierwszych badaczy do określania ich jako dzieła importowane. Z czasem zaczęto przyjmować możliwość wykonywania dzieł na miejscu – przez twórców pod wpływami różnych ośrodków lub z nich przybyłych.

Wzorce graficzne

Rozwój technik graficznych oraz popularyzacja taniego nośnika – papieru, pozwoliły na wielokrotnianie wizerunków różnej funkcji – od obrazków dewocyjnych po karty do gry. Zmiana ta przyniosła sztuce schyłku średniowiecza niespotykane dotąd możliwości korzystania z dobrych, gotowych wzorów, z pewnością bardziej dostępnych i tańszych niż starsze wzorniki rysunkowe. Szybkie rozpowszechnianie się grafik spowodowało powielanie pewnych rozwiązań kompozycyjnych na bardzo szeroką skalę⁸¹⁶.

⁸¹⁶ M.in.: Białostocki 2010, s. 165–177; Roth 2021a; Roth 2021b.

W przypadku Torunia, pierwowzory graficzne lokalnych prac dość szybko zaczęły interesować badaczy. Już Michał Walicki dostrzegł szereg analogicznych przedstawień *Pokłonu Trzech Króli* (w tym relief z Brześcia Kujawskiego) opartych na tym samym źródle⁸¹⁷. Rozwinął ten wątek wiele lat później Tadeusz Dobrzeński, identyfikując pierwowzór ów jako grafikę Mistrza E. S. (**il. 282–283**)⁸¹⁸. Gwido Chmarzyński wskazał dla toruńskiej rzeźby Chrystusa Ubiczowanego – nietrafioną, zbyt ogólną – analogię w sztychu Israhela van Meckenema ze sceną Zmartwychwstania Chrystusa⁸¹⁹. Dla fromborskich malowanych kwater skrzydeł Eugen Brachvogel⁸²⁰ a za nim Alicja Karłowska znalazła szereg bardzo trafnych analogii w pasyjnych grafikach Martina Schongauera⁸²¹ z około 1480 roku dostrzegając, że niektóre ze scen, wykonano jednak na podstawie innych, obiegowych i starszych wzorów⁸²².

Andrzej Woźniński zauważył podobieństwo w ukształtowaniu perizonium między postacią Męża Boleści na grafice Mistrza E. S. (L. 306, **il. 284**) oraz rzeźbą Chrystusa Ubiczowanego (**il. 285**)⁸²³, analogię sylwetki figury Anioła z toruńskiej fary w grafice tego samego twórcy przedstawiającej Michała Archaniola (L. 152, **il. 286–287**), zaś postaci Madonny z Dzieciątkiem ze Świerczynek z jego sztychu z Matką Bożą (L. 79)⁸²⁴. Dla reliefów z retabulum fromborskiego przyporządkował następujące analogie: *Zwiastowanie* – drzeworyt Michaela Wolgemuta (**il. 288–289**) lub sztychy Mistrza E. S. i Mistrza Balaama; *Nawiedzenie* – grafika Mistrza E. S. (**il. 290–291**); *Adoracja Dzieciątka*, *Pokłon Trzech Króli*, *Ofiarowanie w Świątyni* – sztychy Schongauera (**il. 292–295**). Grafiki colmarskiego twórcy miały stać się inspiracją do kompozycji figury Chrystusa Zmartwychwstałego z fary Starego Miasta⁸²⁵.

Najszerzej wykorzystaniem wzorców graficznych w toruńskim środowisku zajęła się jak dotąd Małgorzata Kierkus-Prus. Rzeźbę Chrystusa Ubiczowanego powiązała z grafiką Męża Boleści autorstwa Mistrza E. S. (L. 55, **il. 296–297**)⁸²⁶. Maria z polptyku fromborskiego miała być wzorowana na sztychu Martina Schongauera (L. 39 i B. 27, **il. 298–299**), podobnie reliefy *Pokłonu Trzech Króli* (także z Brześcia Kujawskiego) i *Adoracji Dzieciątka* (L. 5, L. 6,

⁸¹⁷ Walicki 1935b, s. 13.

⁸¹⁸ Dobrzeński 1979, s. 147.

⁸¹⁹ Chmarzyński 1934, s. 38.

⁸²⁰ Brachvogel 1938, s. 90–94.

⁸²¹ Na temat jego twórczości m.in. Kemperdick 2004.

⁸²² Karłowska 1959, s. 135–154.

⁸²³ Ustalenia z doktoratu powtórzył później m.in. w Woźniński 2019, s. 11.

⁸²⁴ Woźniński 2019, s. 15.

⁸²⁵ Woźniński 1996, s. 301–302, 314.

⁸²⁶ Kierkus-Prus 1997, s. 157.

il. 300–301), *Zwiastowania* i *Wniebowzięcia* – będące kompilacją paru innych, w tym Mistrza E. S. (L. 1, L. 2, L. 35, L. 16, **il. 302–304**)⁸²⁷.

*

Należy się zgodzić, że najbliższe, dokładne analogie graficzne możliwe są do wskazania dla reliefów retabulum z Fromborka oraz Brześcia Kujawskiego. Kompozycja *Zwiastowania* zbliżona jest do drzeworytu Wolgemuta z 1493 roku – powtarza upozowanie postaci, motyw berła w lewej ręce Anioła, przerzuconą przez pulpit połę płaszcza Marii. Postać Gabriela jest także bardzo bliska tej ze sztychu Schongauera z około 1490 roku – postaci na obu grafikach mają bardzo zbliżony układ (**il. 305–307**). Scena *Pokłonu Trzech Króli* z Brześcia (nieco mniej fromborska) wyraźnie powiela kompozycję grafiki Schongauera z lat 70. XV wieku – zarówno rozplanowanie arkady, umiejscowienie Madonny, poszczególnych króli, ich atrybutów, niektórych elementów kostiumu a nawet orszaków w tle i klęczącego sługi (**il. 308, 310**). Na reliefie fromborskim pojawia się jeszcze motyw ukazanego frontalnie króla na drugim planie, który występuje w zbliżonej formie na grafice Mistrza E. S. (**il. 309, 311**). Scena *Adoracji Dzieciątka* jest także ewidentnym naśladownictwem sztychu Schongauera z około 1470 roku – w uproszczony sposób, płaskorzeźba naśladuje kompozycję głównej sceny, upozowanie klęczącej Marii oraz jej zsuwający się płaszcz, św. Józefa z latarnią, woła i osła, parę pasterzy (**il. 292–293**). Toruński rzeźbiarz ewidentnie nie radząc sobie z próbą ukazania perspektywicznej głębi skopiował także spłaszczoną formę *loggi*, pod którą rozgrywa się akcja oraz kamiennego muru, który stanowi niejako ramę sztychu. Nieumiejętność rzemieślnika widać w potraktowaniu widocznego na grafice za główną grupą ciemnego muru – na reliefie, mur przechodzi diagonalnie, nielogicznie przez niemal całą kompozycję. W kwaterze *Wniebowzięcia* widoczne są pewne reminiscencje grafiki Mistrza E.S. – zbliżone są niektóre upozowania apostołów (**il. 302, 304**), jednak podobieństwo nie jest bliskie.

W grafice pojawia się także powielany w toruńskich pracach motyw tanecznego wykroku. Ustawienie Anioła i Apostoła z Chełmży oraz św. Jana z Kijewa Królewskiego wysuniętej do przodu nogi ze stopą na zewnątrz postaci jest bardzo zbliżone do przedstawienia św. Jana z grafiki Mistrza E. S. (**il. 312–315**). Opracowanie diagonalnych fałd nad wysuniętym udem przypomina drapowania ze sztychu *Zwiastowania* tegoż mistrza (**il. 316**). Analogicznie

⁸²⁷ **Tamże**, s. 187–188.

układa się także alba na rzeźbie Anioła z toruńskiej fary staromiejskiej (il. 319). Ta ostatnia znajduje także analogię w ustawieniu prawej, wysuniętej nogi oraz występowanie wzdłuż niej, jednej, prostej fałdy na miedziorycie przedstawiającym Michała Archaniola (il. 317). Pewne podobieństwo zagęszczonych fałd, niejako kłębiących się u stóp Gabriela dostrzec można w drzeworycie Michaela Wolgemuta z 1493 roku (il. 318).

Wskazana przez Woźnińskiego grafika Schongauera częściowo odpowiada kompozycji toruńskiej rzeźby Chrystusa Zmartwychwstałego (il. 320–321). Zbliżone jest upozowanie postaci w wykroku, z chorągwią w lewej ręce, szczegóły anatomii – dukt ścięgien i żył na przedramieniu oraz motyw przerzucenia prawej poły kapy na lewe przedramię.

Rzeźba Madonny ze Świerczynek wykorzystuje motywy z grafiki Mistrza E. S. (il. 322–323)⁸²⁸. Zbliżone jest upozowanie Marii oraz przede wszystkim ukształtowanie przerzuconej poły płaszcza i jej długiego jęzora opadającego z prawej dłoni – drapowanie powierzchni tkanin jest jednak odmienne.

Na rysunku Mistrza E. S. przedstawiającym *Chrzest Jezusa w Jordanie*, proporcje ciała Chrystusa wydają się być zbliżone do rzeźb *Pietas Domini* ze Świerczynek oraz Ubiczowanego z toruńskiej fary staromiejskiej (il. 324–326). Perizonium tej ostatniej, wydaje się nosić świadectwa przetworzonego motywu widocznego na grafice Martina Schongauera (il. 327 – 328) – trójkątnego krańca przepaski opadającego krótkim zwisem między udami, zaś ogólne upozowanie w sztychu Mistrza E. S. (L. 306, il. 329).

Niezachowana rzeźba św. diakona z muzeum w Elblągu zbliżona jest do grafiki Israhela van Meckenema i rysunku Martina Schongauera ukazujących św. Szczepana – zwracają uwagę podobne fryzury, upozowanie oraz motyw chwycenia lewej poły dalmatyki (il. 330 – 332).

Widoczny na rzeźbach Apostołów z tryptyku św. Wolfganga motyw długiej, wąskiej, opadającej nisko poły zakończonej jęzorem także obecny jest w grafikach dość wielu twórców, m.in. Israhela van Meckenema, Martina Schongauera oraz Mistrza E. S., chociaż nie można powiedzieć o bardzo bliskich rozwiązaniach (il. 333 – 336).

Pewne podobieństwo w ukształtowaniu szat figury Boga Ojca z Chełmży dostrzec można na drzeworytach Michaela Wolgemuta przedstawiających tronujące postaci Boga Ojca oraz Chrystusa Sędziego (il. 337–339). Nie sposób stwierdzić dokładnej analogii, ale prawa

⁸²⁸ Co dostrzegł już Andrzej Woźniński (Woźniński 2019, s. 15).

poła przerzuconego przez kolana płaszcza oraz lewa, wykładająca się na gruncie wydają się być powtórzone, w uproszczonym kształcie, na chełmińskiej rzeźbie.

*

W świetle zaprezentowanej krótkiej analizy wydaje się, że w środowisku toruńskim znane były grafiki Martina Schongauera, Mistrza E. S. oraz także prawdopodobnie Michaela Wolgemuta i może Israhela van Meckenema, a przynajmniej wskazują na to wykorzystane motywy. Nie można jednak wykluczyć, że konkretne schematy znano z innych, bliżej nieznanych grafik lub rysunków. Wierne analogie dotyczą wyłącznie prac Schongauera, przy czym zbliżone rozwiązania udało się wskazać dla zaledwie paru dzieł. Z ustaleń tych wynika ponadto, że około 1500 roku korzystano w Toruniu zapewne zarówno z wzorców już dość wiekowych – Mistrza E. S. zmarłego w 1468 roku, starszych prac Schongauera z lat 70. XV wieku, ale też najpewniej z aktualnych, pochodzących z początku lat 90. XV stulecia. Wstępne rozpoznanie grafik wykorzystywanych w pracach toruńskich rzeźbiarzy wskazywać może na znajomość aktualnych wzorców. Problem ten wymaga jednak dalszych, pogłębionych badań.

Formacja stylowa toruńskich rzeźbiarzy

W dotychczasowych badaniach nad drewnianą rzeźbą Torunia u schyłku średniowiecza doszukiwano się licznych i nieraz bardzo różnych wpływów innych regionów i środowisk artystycznych. Początkowo, część lepszych jakościowo rzeźb rozważano jako południowoniemieckie importy⁸²⁹ – kolońsko-reńskie lub dolnoreńskie⁸³⁰, frankońskie⁸³¹, bawarskie, norymberskie⁸³², a także z kręgu Mistrza figur z Blumenburga (*Meister der Blumenburger Apostel*) i malowane kwatery – z kręgów Ruelanda Frueaufa z Salzburga⁸³³, Bernharda Strigela z Memmingen⁸³⁴. Z czasem – za sprawą Reinholda Heuera, który pierwszy zaczął rozpatrywać niektóre zabytki jako dzieła lokalne, proponowane wcześniej kierunki importów zaczęto traktować jako ośrodki wpływów. Podnoszono obecność inspiracji kręgu

⁸²⁹ Heise 1889, s. 259; Schmid 1910, s. 14; Schmid 1912, s. 18–20.

⁸³⁰ Ulbrich 1926–1929, s. 10.

⁸³¹ Heuer 1916, s. 72.

⁸³² Schmid 1910, s. 14.

⁸³³ Schmid 1912, s. 18–20.

⁸³⁴ Heuer 1916, s. 70.

wspomnianego Mistrza figur z Blütenburga⁸³⁵, impulsy środkowo bawarskie⁸³⁶, górno- i dolnobawarskie⁸³⁷, frankońskie⁸³⁸, bawarskie i tyrolskie⁸³⁹ – w tym Michaela Pachera⁸⁴⁰, szwabskie⁸⁴¹, a nawet małopolskie⁸⁴². Rozważano możliwość przybycia do Torunia już ukształtowanych twórców z południa Niemiec⁸⁴³, kręgu Erasmusa Grassera⁸⁴⁴, Michaela Pachera⁸⁴⁵ a także z Tyrolu lub Dolnej Bawarii⁸⁴⁶.

W wyróżnionej z czasem grupie dzieł tzw. Mistrza Krucyfiks Franciszkańskiego dopatrywano się wpływów niderlandzkich, westfalskich i ulmskich⁸⁴⁷, także północnoniemieckich – westfalskich⁸⁴⁸ oraz południowoniemieckich – głównie z kręgu Erasmusa Grassera i Mistrza figur z Blütenburga⁸⁴⁹, jak i również dolnoreńskich – przede wszystkim twórczości Heinricka Douwermana, Heinrika van Holta i Dresla Holthiusa⁸⁵⁰. Proponowano także pochodzenie głównego twórcy z północy Rzeszy – Lubeki, z kręgu Henninga von der Heyde⁸⁵¹.

*

W obliczu swoistego przewartościowania przebrzmiałych, „tracących siłę ekspresji form” stylu pięknego oraz szerszych zmian społeczno-gospodarczych, na przełomie drugiej i trzeciej ćwierci XV wieku doszło w dziedzinie sztuki do swoistego kryzysu – „okresu ciemnego”⁸⁵². Pewną nowość ostro łamiących się krawędzi szat zapowiadać miały już dzieła epigońskie stylu pięknego. Prawdziwy przełom miał jednak miejsce na południu i zachodzie Rzeszy – najpierw w monumentalnych dziełach Hansa Multschera⁸⁵³, a nieco później w twórczości Niclausa Gerhaerta von Leyden, dając początek ostatniemu, zwartemu zjawisku plastyki

⁸³⁵ Tamże, s. 66–67, 78.

⁸³⁶ Chmarzyński 1934, s. 39.

⁸³⁷ Kruszelnicka 1973a, s. 32.

⁸³⁸ Chmarzyński 1936–1939, szp. 376; Popek 1966, s. 24.

⁸³⁹ Klawitter 1952, s. 27; Popek 1966, s. 24; Kierkus-Prus 1997, s. 153.

⁸⁴⁰ Brachvogel 1938, s. 78, 81–82.

⁸⁴¹ Kruszelnicka 1971, s. 89.

⁸⁴² Makowski 1932, s. 52.

⁸⁴³ Flik, Kruszelnicka 1968, nr kat. 6, s. 36–38; Woźniński 1996, s. 305.

⁸⁴⁴ Kruszelnicka 1971, s. 89.

⁸⁴⁵ Tamże, s. 90–91.

⁸⁴⁶ Kierkus-Prus 1997, s. 168–170.

⁸⁴⁷ Kruszelnicka 1973a, s. 36–37.

⁸⁴⁸ Kierkus-Prus 1997, s. 154.

⁸⁴⁹ Woźniński 1996, s. 313–315.

⁸⁵⁰ Błażejewska, Pilecka 2009, s. 169.

⁸⁵¹ Kierkus-Prus 1997, s. 157–161.

⁸⁵² Kalinowski 1988, s. 49–54.

⁸⁵³ Söding 1997.

średniowiecznej – stylowi łamanemu (*Eckigen Stil*)⁸⁵⁴. Obserwowany w tym czasie spadek znaczenia wielkich realizacji architektonicznych, a przy tym wzrost zamożności i znaczenia mieszczaństwa, spowodował położenie nacisku na nowe wyposażenie i wystrój wnętrz sakralnych – kreujących duży popyt na swoiste *novum* – wielkie rzeźbione retabula szafiaste⁸⁵⁵.

Największe znaczenie dla rozwoju rzeźby późnogotyckiej w Europie środkowej miała niewątpliwie twórczość Nicolausa Gerhaerta von Leyden z lat 60. i 70. XV stulecia⁸⁵⁶, uformowana pod wpływem sztuki niderlandzkiej⁸⁵⁷. Na kształt jego dzieł składały się dość realistyczne podejście do przedstawiania ludzkiej fizjonomii, wybujałe, przestrzenne układy draperii szat o ostro łamanych fałdach, rozbudowany wolumen przedstawień, podzielenie rzeźby na „rdzeń i łupinę” – smukłą figurę ludzką i otaczającą ją obszerną szatę⁸⁵⁸ oraz rozpowszechnienie nowego typu, wielkich, rzeźbionych retabulów skrzyniowych. Twórczość aktywnego w Strasburgu mistrza zyskała ogromną sławę, przynosząc liczne zlecenia, m.in. dla samego cesarza Fryderyka III⁸⁵⁹. Jego nowatorskie rozwiązania zaczęły kształtować ówczesny gust. Oprócz grupy współpracowników i naśladowców, znaczną rolę w rozprzestrzenianiu jego rozwiązań w tej części Europy miała grafika przede wszystkim Mistrza E. S. oraz nieco później Martina Schongauera⁸⁶⁰. Promieniując z południa Niemiec nowy styl stał się, podobnie jak pod koniec XIV wieku czeski styl piękny, dobrem wspólnym Europy Środkowej.

*

Źródła stylu rzeźbiarskich pracowni Torunia u kresu XV wieku – przede wszystkim tzw. warsztatu św. Wolfganga, wyprzedzając nieco narrację, nie jawią się zbyt precyzyjnie. Prócz ogólnych cech stylu łamanego, pewne analogie udało się wskazać jedynie dla pojedynczych motywów – w żadnym z przeanalizowanych środowisk artystycznych nie widać kompleksowych podobieństw.

⁸⁵⁴ Pinder 1929, s. 243–260; Liebmann 1982, s. 121–170.

⁸⁵⁵ Richter 2021, s. 301.

⁸⁵⁶ Na temat wpływu jego dzieł na sztukę terenów dawnego państwa zakonnego w Prusach zob. Woźniński 2019.

⁸⁵⁷ Sauerländer 1978, s. 158; Roller 2011a, s. 59; Roller 2011b; Grandmontage 2011.

⁸⁵⁸ Marcinkowski 2001, s. 126–127; Richter 2021, s. 301;

⁸⁵⁹ Roller 2014.

⁸⁶⁰ Richter 2021, s. 301, 306; Breisig 2011.

Już od lat 30. XX wieku zauważano problem wpływów sztuki Tyrolu⁸⁶¹ – przede wszystkim kręgu Michaela Pachera, zwracając uwagę przede wszystkim na wyrazisty modelunek ekspresyjnych męskich twarzy oraz wykorzystanie przedstawień czterech Ojców Kościoła⁸⁶². Małgorzata Kierkus-Prus, odnotowując niższą klasę toruńskich prac i widoczne stypizowanie motywów, sugerowała wpływy z kręgu innych działających pod wpływem Pachera twórców, takich jak Hans Klocker⁸⁶³.

Michael Pacher⁸⁶⁴ – zmarły w 1498 roku – był malarzem i rzeźbiarzem posiadającym swoją pracownię w Bruneck. Działał głównie na terenie Tyrolu; uważany jest – obok Niclausa Gerhaerta i Martina Schongauera – za jednego z największych artystów niemieckich doby przeddürerowskiej⁸⁶⁵. W literaturze podkreśla się dwoiste pochodzenie stylu, który wypracował ten twórca – nawiązującego z jednej strony do sztuki Nadrenii (na czele z pracami Niclausa Gerhaerta i grafikami Mistrza E. S⁸⁶⁶), z drugiej zaś włoskiego malarstwa Quattrocenta⁸⁶⁷. Pacher uważany jest za jedyne go twórcę na północ od Alp, który w XV wieku operował tak sprawnie osiągnięciami malarstwa Italii – przede wszystkim perspektywy linearnej⁸⁶⁸. Jedno z jego najważniejszych dzieł, retabulum św. Wolfganga z St. Wolfgang⁸⁶⁹, przez niemającą precedensu psychologizację przedstawień, ścisłe połączenie wszystkich elementów nastawy w jedną, spójną kompozycyjną całość oraz najwyższą jakość wykonania określane jest jako jedno z najdoskonalszych przykładów późnogotyckiej nastawy ołtarzowej⁸⁷⁰. Pomimo geniuszu, jego wpływ na późniejszą sztukę uznaje się za nieduży, ograniczony do lokalnego – głównie południowo-tyrolskiego środowiska ośrodków w Bruneck, Brixen i Bozen, w tym wspomnianego już Hansa Klockera⁸⁷¹.

Hans Klocker – malarz i rzeźbiarz, czynny w Brixen – współczesny Michaelowi Pacherowi, zmarł około 1500 roku. W jego sztuce dostrzegalne są wpływy twórczości Pachera (przy czym nie można mówić o prostym naśladownictwie), a także rzeźby szwabskiej (przypuszcza się, że przebywał tam jakiś czas) oraz grafik - Martina Schongauera, Mistrza

⁸⁶¹ Na temat późnogotyckiej rzeźby Tyrolu zob. syntezy i katalogi wystaw m.in. **Semper 1911**, 310–332; **Müller 1935**; **Rasmo 1949**; **Gotik in Tirol 1950**; **Egg 1968**; **Egg 1973**, s. 262–321; **Spätgotik in Tirol 1973**, **Müller 1976**; **Egg 1985**; **Kunstschatze 2011**;

⁸⁶² Już **Brachvogel 1938**, s. 78, 81–82.

⁸⁶³ **Klawitter 1952**, s. 27; **Popek 1966**, s. 24; **Kierkus-Prus 1997**, s. 153.

⁸⁶⁴ Starsze monografie, m.in. **Semper 1911**; **Doering 1913**. Na temat jego związków rodzinnych zob. **Sabs 1985**.

⁸⁶⁵ **Rosenauer 1998**, s. 37.

⁸⁶⁶ **Tamże**; **Madersbacher 2015**, s. 48–55.

⁸⁶⁷ **Doering 1913**, s. 124–138; **Madersbacher 2015**, s. 35–48.

⁸⁶⁸ **Rosenauer 1998**, s. 40, 43–45; **Madersbacher 2015**, s. 55–78, 118.

⁸⁶⁹ Monograficznie na temat retabulum poz. **Koller 1998**.

⁸⁷⁰ **Rosenauer 1998**, s. 37, 39

⁸⁷¹ **Tamże**, s. 46.

E. S. i Israhela van Meckenema⁸⁷². Pomimo dużego uznania za życia, jego twórczość nie zyskała dużej popularności poza południowym Tyrolem.

Wydaje się, że podobieństwo między toruńskimi rzeźbami a pracami zarówno Michaela Pachera (m.in. proponowane w literaturze z retabulami z Gries, Sankt Wolfgang, figurą Marii z kościoła w Salzburgu, **il. 340–344**), jak i Hansa Klockera (nastawy z Zams, Montan, **il. 345–346**) i innych dzieł tyrolskich (m.in. retabulum z Villnöss, **il. 347**) jest dość ogólne. Charakterystyczne motywy, których wykorzystanie w pracach omawianego ośrodka podnoszono, takie jak typy twarzy męskich, występujące na mitrze św. Ambrożego z fromborskiej nastawy reliefowe przedstawienie *Zwiastowania* (obecne także na pracach Pachera – np. rzeźbie św. Wolfganga z St. Wolfgang) nie są cechami jedynie tyrolskimi. Ponadto, zarówno w *oeuvre* obu mistrzów, jak i pomniejszych twórców Tyrolu, trudno znaleźć niemal jakiegokolwiek dokładniejsze analogie w układach i drapowaniach szat. Wydaje się, że pewną wspólnotę motywów można wyjaśnić licznymi powiązaniami – w tym artystycznymi impulsami – historycznego Tyrolu z Bawarią i Szwabią⁸⁷³. Jedyną dotychczas znaną figurą wykazującą więcej wspólnych motywów jest rzeźba św. biskupa z kościoła w Land k. Innsbrucku (**il. 249**) – najpewniej insbruckiej produkcji z około 1500 roku. Dostrzegalne są na niej dwa motywy – łukowato opadającej poły płaszcza (jak w figurze Marii z retabulum fromborskiego, **il. 350**) oraz kolana widocznego na tejże pole, które zniekształca układ fałd na powierzchni (podobny w układzie do tego z rzeźby św. Jana Ewangelisty z toruńskiej fary staromiejskiej, **il. 348**).

Bliższe późnośredniowiecznej rzeźbie Torunia – zarówno kręgowi warsztatu św. Wolfganga, jak i tzw. Mistrza Krucyfiks Franciszkańskiego – wydają się niektóre przykłady sztuki Bawarii⁸⁷⁴, szczególnie Monachium. Uprzedzając jednak tok narracji należy zaznaczyć, że trudno znaleźć analogie dla całych zespołów stylistycznych, można raczej przywoływać jedynie pojedyncze motywy, nieraz wspólne tylko dla niektórych obiektów, takie jak pewne typy kompozycji – sposobu upozowania postaci, rodzajów twarzy i zarostów, draperii oraz ikonografii.

Monachium w drugiej połowie XV wieku należało do największych miast Rzeszy. Pod koniec stulecia, dzięki polityce Albrechta IV Wittelsbacha, który zjednoczył większość

⁸⁷² Scheffler 1967; Egg 1985, s. 97–112..

⁸⁷³ M. in. Forcher 1981, s. 58–85; Egg 1985, s. 348–393; Egg 1989.

⁸⁷⁴ Na temat późnogotyckich nastaw ołtarzowych w Bawarii zob. Hoffmann 1923.

pomniejszych władztw, stało się stolicą księstwa Bawarii⁸⁷⁵. Miasto odgrywało kluczową rolę w pośrednictwie handlowym między Cesarstwem a Italią – czerpiąc duże dochody z handlu. Niebagatelnym elementem gospodarki miasta było także rzemiosło – około 1500 roku w mieście działało ponad 1000 różnych warsztatów⁸⁷⁶. Stołeczna rola miasta, bogactwo mieszczan, mnogość świątyń oraz bliskość dworu książęcego i związany z nim mecenat⁸⁷⁷ sprzyjały działalności licznych, wysokiej klasy warsztatów rzeźbiarskich i malarskich⁸⁷⁸. Wśród nich szczególne znaczenie miały bardzo duże pracownie nastawione na szeroką produkcję – malarza Jana Polacka⁸⁷⁹ oraz snycerza Erasmusa Grassera, w mniejszym zaś stopniu tzw. Mistrza Figur Apostołów z Blumenburga (*Meister der Blumenburger Apostel*)⁸⁸⁰.

Ten ostatni działał w Monachium do lat 90. XV stulecia⁸⁸¹. Jego przydomek wziął się od cyklu figur wykonanych dla kaplicy zamkowej w Blumenburgu. Pomimo wyraźnych wpływów szwabskich oraz oddziaływania prac Niclausa Gerhaerta⁸⁸², jego twórczość wykazywała się mocniejszym zakorzenieniem w lokalnej tradycji niż prace Grassera⁸⁸³. Wbrew, jak się przypuszcza, mniejszym rozmiarom jego warsztatu⁸⁸⁴ niż pracowni wiodących twórców monachijskich, musiał być uznanym twórcą, wykonywał bowiem zamówienia dla dworu książęcego a także licznych świątyń poza miastem⁸⁸⁵.

Niewątpliwie najważniejszym snycerzem⁸⁸⁶ Monachium końca średniowiecza był Erasmus Grasser⁸⁸⁷ – uchwytny w mieście od 1475 jako mistrz; zmarły w 1518 roku. Posiadał znaczną pracownię⁸⁸⁸. Cieszył się dużym uznaniem – realizował niemal wszystkie najważniejsze zlecenia dla miasta oraz książęcego dworu, a także licznych mniejszych świątyń regionu⁸⁸⁹. Swoją wytwórczością zdominował produkcję w regionie⁸⁹⁰. Na jego styl wpłynęła

⁸⁷⁵ Pfister 1999, s. 11–17; Stephan 2018, s. 22–23.

⁸⁷⁶ Stephan 2018, s. 23.

⁸⁷⁷ Na ten temat krótko u Ramisch 1999, s. 45–52.

⁸⁷⁸ Zestawienie wzmianek źródłowych na temat rzemieślników zob. Harting 1926.

⁸⁷⁹ Na temat jego twórczości zob. Polack 2004, szczególnie Loos 2004, Steiner 2004, Weniger 2004.

⁸⁸⁰ Na jego temat także m.in. Otto 1988, s. 142–209.

⁸⁸¹ Weniger 2018a, s. 103.

⁸⁸² Tamże, s. 107–108.

⁸⁸³ Weniger 2004, s. 40.

⁸⁸⁴ Tamże, s. 27–28.

⁸⁸⁵ Weniger 2018a, s. 108.

⁸⁸⁶ Przyjmuje się, że w porównaniu do większości mistrzów końca średniowiecza, nie pracował jako malarz, lub w bardzo niewielkim stopniu (Weniger 2004, s. 51).

⁸⁸⁷ Postać doczekała się licznych opracowań monograficznych, m.in. Halm 1928; Otto 1988, s. 5–141; Rohmeder 2003; Bewegte Zeiten 2018. Na temat archiwalnych świadectw dotyczących życia i twórczości zob. Teuscher 2018.

⁸⁸⁸ Weniger 2004, s. 44.

⁸⁸⁹ Tamże, s. 49–51.

⁸⁹⁰ Weniger 2018a s. 103.

twórczość Niclausa Gerhaerta, rzeźba Szwabii, Tyrolu oraz Bawarii⁸⁹¹. Według Matthiasa Wenigera, do najbardziej charakterystycznych cech jego dzieł należał specyficzny typ ekspresyjnej, nieraz niemal karykaturalnej twarzy męskiej – o dużym nosie, wydatnej żuchwie, opadających brwiach, zapadniętych policzkach, głęboko drażonych oczodołach i rozchylonych, jakby mówiących ustach, jednocześnie z precyzyjnie i realistycznie kształtowanymi włosami i zarostami⁸⁹². Wypracowany przez twórcę oraz jego warsztat styl wywarł duży wpływ na produkcję regionu, doczekawszy się licznych naśladownictw⁸⁹³.

Jak już wspomniano, pomimo pewnych podobieństw ze sztuką Monachium około 1500 roku, analogie w rzeźbie Torunia ograniczają się jedynie do pojedynczych motywów – jednym z nich jest kompozycja pojedynczych figur. Przywołane przez Woźnińskiego figury aniołów z Muzeum Diecezjalnego we Freising oraz Bayerische Nationalmuseum w Monachium⁸⁹⁴ wydają się tylko bardzo ogólnie zbliżone do zarysu kompozycji toruńskiej rzeźby Archanioła Gabriela z fary Starego Miasta (il. 351–354). Z kolei znajdująca się w kaplicy w Blütenburgu figura św. Jana Chrzciciela reprezentuje ten sam układ postaci co rzeźba św. Jana Chrzciciela z toruńskiej fary staromiejskiej (il. 355–356). Wydaje się jednak, że generalnie w sztuce późnogotyckiej, od lat 60. XV wieku, pod wpływem twórczości Niclausa Gerhaerta – zarówno w kręgu Mistrza figur z Blütenburga, jak i Erasmusa Grassera – bardzo popularne było wykorzystanie w męskich przedstawieniach motywu niemal tanecznego wykroku, z ustawieniem stóp na zewnątrz⁸⁹⁵, obecnego także w pracach toruńskich.

Pewne podobieństwa względem monachijskiej twórczości widoczne są w sposobie opracowania twarzy i zarostów postaci w dziełach toruńskich. Obecne w literaturze niemal od początku badań nad zjawiskiem toruńskiej rzeźby wytwory Mistrza figur z Blütenburga – szczególnie figura św. Judy Tadeusza z kaplicy w Blütenburgu – wykorzystują podobny typ męskiej twarzy, ze schematycznie zaznaczonymi zmarszczkami, podobnym rodzajem zarostu, jednak nie można powiedzieć o bardzo bliskiej analogii. Na wprowadzonym do toruńskich badań przez Andrzeja Woźnińskiego reliefie *Zesłania Ducha Świętego* z kościoła w Pullach⁸⁹⁶ (il. 357) występują typy twarzy zbliżone do tych, wykorzystywanych w Toruniu, szczególnie bliskie obliczom świętych z korpusu tryptyku św. Wolfganga (il. 358–367). Podobne są także kompozycje zarostu – np. u postaci św. Szymona. Opracowanie figur toruńskich jest jednak

⁸⁹¹ Weniger 2004, s. 40–41, 52.

⁸⁹² Weniger 2018b, s. 41.

⁸⁹³ Weniger 2018a, s. 116.

⁸⁹⁴ Woźniński 1996, s. 282–283; Woźniński 2021, s. 15.

⁸⁹⁵ Weniger 2018b, s. 42.

⁸⁹⁶ Woźniński 1996, s. 304.

prostsze, bardziej naiwne, linearne. Wspomniane dzieło, anonimowego monachijskiego rzemieślnika z kręgu naśladowców Mistrza figur z Blütenburga⁸⁹⁷, określanego także Mistrzem Epitafium Bötschnera, datowane jest na pierwszą dekadę⁸⁹⁸ XVI wieku lub ok. 1500/1505 roku⁸⁹⁹ – zatem byłoby całkiem współczesne brzeskiemu reliefowi. Wydaje się, że obecność pewnych zbieżnych motywów wskazywać może jednak co najwyżej na ich wspólne źródło. Wiązane z tym samym warsztatem, niższej jakości artystycznej przedstawienie *Zesłania Ducha Świętego* ze zbiorów Bayerisches Nationalmuseum w Monachium⁹⁰⁰ (il. 368) także wykazuje analogie wykorzystanych motywów twarzy męskich (il. 369–372), jednak draperie kształtowane są już odmiennie. Podobnie scharakteryzowane twarze wydają się jednak dość popularnym „dobrem wspólnym” południa Rzeszy. Oparte na tożsamym wzorze, niemal identyczne jak te z Pullach rozwiązania, wykorzystane zostały m.in. w reliefie *Zaśnięcia NMP* w kościele św. Maurycego w Ingolstadt, czy też w grupie Apostołów z Muzeum Diecezjalnego w Eichstätt (il. 374–376)⁹⁰¹.

W kręgu rzeźby monachijskiej około 1500 roku znaleźć można także pewne analogie dla wykorzystywanych przez wiodącą, toruńską pracownię szczupłego, pociągłego typu oblicza (np. w rzeźbie Męża Boleści z Wągrowca oraz Ukrzyżowanego z Brodnicy). Twarz o podobnych proporcjach, lekko zapadniętych policzkach, wydłużonej żuchwie, jakby przechodzącej w krótki, prosty zarost, mimice, układzie i opracowaniu zmarszczek ma np. figura św. Jana Chrzciciela ze zbiorów Bayerische Nationalmuseum w Monachium (il. 377) oraz szereg przedstawień z kręgu Grassera, m.in. te ostatnio uznane przez Hansa Ramischa za dzieła mistrza Jörga – króla Dawida i św. Judy Tadeusz ze stall w monachijskiej katedrze⁹⁰² oraz półpostaci św. Alberta z kolekcji prywatnej – także układ krótkich, wystających spod inułów pasm włosów⁹⁰³ (il. 373, 378–383).

W dziełach warsztatów monachijskich dostrzec można również tendencję do stosunkowo głębokiego wybierania materiału w kącikach, między nasadą nosa a łukiem brwiowym widoczną na szeregu prac toruńskich (il. 384–387).

⁸⁹⁷ Weniger 2018a, s. 108.

⁸⁹⁸ Tamże, s. 113.

⁸⁹⁹ Miller 2021, nr kat. 14, s. 87–88.

⁹⁰⁰ Tamże, nr kat. 8, s. 85.

⁹⁰¹ Ta ostatnia rozpoznana jako dzieło norymberskie z pierwszej dekady XVI w. (Roller 2022).

⁹⁰² Ramisch 2018, s. 128.

⁹⁰³ Bayerische Frömmigkeit 1960, nr kat. 318, s. 198–199, Tafel 74.

Typ męskiej twarzy o lekko zapadniętych policzkach z podkreślonymi zmarszczkami mimicznymi – jak u np. figur z toruńskiego tryptyku, Ojców Kościoła z retabulum katedry warmińskiej – był dość powszechnym „dobrem wspólnym” tego czasu – znajduje pewną analogię w Bambergu – jest nią figura św. Bartłomieja z kościoła mariackiego (większość przedstawień apostołów także ukazana jest w tym samym tanecznym wyroku), czy też w przywołanych już figurach św. Opata, Piotra i Pawła (il. 388–391).

Pewne motywy z toruńskich figur wykazują podobieństwo z monachijskimi przykładami opracowania szat i draperii. Znajdująca się w kaplicy w Blütenburgu – wspomniana już – figura św. Jana Chrzciciela ukazuje zbliżony dukt szat, co rzeźba św. Jana Chrzciciela z toruńskiej fary staromiejskiej (il. 392–393). Na reliefie *Zesłania Ducha Świętego* z Pullach należy zwrócić uwagę także na sposób ukształtowania drapowań szat. Ich charakter jest zbliżony do tych z prac toruńskich, m.in. z brzeskiej kompozycji *Pokłonu Trzech Króli* (il. 394–395) – grzbiety fałd są bardzo wąskie, wyoblone, a miejscami zaostrome, układają się w drobne, jakby lejne, jedynie miejscami ostro łamane fałdy. Mniej typowym motywem wydaje się rozwiązanie lewej poły płaszcza Madonny z Fromborka – opadającej regularnym łukiem. Pomimo, że pojawia się on w pracach z kręgu Grassera, przykłady podobnego ukształtowania krawędzi szaty wydają się rozsiane po terenach dawnej Rzeszy – przywołać można wspomnianą już figurę św. biskupa spod Innsbrucku, ulmską rzeźbę Marii z retabulum w Bingen, górnołużycką Madonnę ze zbiorów Städtische Museen w Żytawie, czy też dolnofrankońską podobiznę Chrystusa Zmartwychwstałego ze zbiorów Stiftsmuseum w Aschaffenburgu (il. 349, 396–400). Jak można przypuszczać, raczej stanowią przykład korzystania z tych samych, rozpowszechnionych wzorców.

Podczas badań prowadzonych w ramach niniejszej pracy nie udało się znaleźć przekonujących analogii dla kolejnego charakterystycznego dla toruńskiej pracowni motywu – wywiniętego, podwianego jęzora – narożnika przerzuconej poły płaszcza. Tylko pewne podobieństwo do nieczęstego motywu wykazują rozproszone zabytki m.in. rzeźby św. Barbary z Sankt Wolfgang (koło Velburga, Palatynat) oraz św. Floriana z kościoła poddominikańskiego w Niederviehbach (dolna Bawaria) (il. 401–405). Charakterystyczna, lancetowata poła płaszcza, widoczna na rzeźbach św. Szymona i Bartłomieja z tryptyku św. Wolfganga, najpewniej oparta na wzorcach graficznych, znajduje cały szereg bliższych lub dalszych analogii w twórczości Mistrza Figur z Blütenburga, Tylmana Riemenschneidera, w środowisku Norymbergi czy też Eichstätt (il. 406–409).

W sztuce południa Rzeszy znaleźć można także pewne podobieństwa na gruncie ikonografii. Analogie dla wykorzystania przedstawień czterech Ojców Kościoła także są dość rozsiiane – oprócz prac Pachera, ciekawą analogię dla kompozycji i ikonografii stanowi retabulum głównego ołtarza św. Wolfganga w miejscowości Sankt Wolfgang (koło Velburga, Palatynat) (il. 410–411). Na skrzydłach przedstawione są tam malowane wyobrażenia świętych przy pracy wraz z symbolami Ewangelistów – podobnie jak w toruńskim tryptyku.

Proponowane przez Małgorzatę Kierkus-Prus analogie dla prac warsztatu św. Wolfganga z dziełami Gregora Erharta, figurą Madonny z Dzieciątkiem ze Stuttgartu (il. 412), czy też rzeźbą Chrystusa z retabulum w Heiligenstadt uznać trzeba za bardzo ogólne (il. 413)⁹⁰⁴.

Pomimo szeregu pewnych podobieństw obserwowanych między omawianą, toruńską pracownią a twórczością monachijską, analogie ograniczają się do pojedynczych motywów, z których przynajmniej część dostrzec można także poza Monachium.

Grupa toruńskich dzieł – Chrystusa Ubiczowanego z fary Starego Miasta, grupy *Pietas Domini* ze Świerczynek oraz krucyfiksu z Fromborka, jak się wydaje, także wykazuje pewne cechy południowoniemieckie, jednak jeszcze bardziej ogólne. Przywoływane w literaturze niderlandzkie pochodzenie typu *Paternitas*⁹⁰⁵ jest uzasadnione, jednak jego wykorzystanie na terenie dawnego Cesarstwa było powszechne⁹⁰⁶ – rozpowszechnione najpewniej za sprawą grafik (m.in. il. 414). Woźniński zwrócił uwagę na ukształtowanie zarostu rzeźby z toruńskiej fary zbliżone do prac Grassera⁹⁰⁷ (il. 415–417). Zbliżone upozowanie postaci wydaje się jednak dość powszechne w różnych środowiskach. Dość zbliżony sposób opracowania twarzy wyobrażeń Chrystusa z tej grupy warsztatowej widoczny jest na rzeźbie Ukrzyżowanego ze zwieńczenia przywoływanego już retabulum ołtarza głównego w kościele w Pullach (o ile nie jest dziełem neogotyckim, il. 418–421). Oblicza są chude, pociągłe, o szeroko rozstawionych, dużych oczach, ściągniętych brwiach, wydłużonych nosach i rozchylonych ustach. Luźno spleciona korona cierniowa niemieckiej figury także znajduje pewne analogie w figurach toruńskich, podobnie jak plastyczne, skręcone pukle opracowane przy użyciu świdra.

⁹⁰⁴ Kierkus-Prus 1997, s. 192, 194, 196, 197.

⁹⁰⁵ Woźniński 1996, s. 315.

⁹⁰⁶ Ostatnio na temat typu zob. Preising 2022.

⁹⁰⁷ Woźniński 1996, s. 314.

Nie udało się znaleźć jak dotąd bliższych analogii w kręgu południowoniemieckim, przy czym przywoływane przez Małgorzatę Kierkus-Prus podobieństwa twórczości kręgu tzw. Mistrza Krucyfiksu Franciszkańskiego ze sztuką Lubeki⁹⁰⁸ również uznać należy za bardzo ogólne.

*

Prowadzone na potrzeby niniejszej pracy badania porównawcze z rzeźbą niemiecką schyłku średniowiecza nie przyniosły jednoznacznych rozstrzygnięć w zakresie bezpośrednich źródeł stylu warsztatów toruńskich. W świetle zaprezentowanego materiału wydaje się, że jedyne bliższe analogie odnaleźć można w rzeźbie południowoniemieckiej, szczególnie w pracach z warsztatów Monachium. Podobieństwo wykazują jednak tylko niektóre motywy – typy męskich twarzy, niektóre kroje fałd, ale nie sposób wyróżnić zespołu wspólnych cech z jednego środowiska, pozwalających na wskazanie konkretnego źródła inspiracji. Nie można się zgodzić z Andrzejem Woźniakiem, jakoby „idiom, którym posługiwał się toruński warsztat trafił do Prus w formie czystej, niezapośredniczonej”⁹⁰⁹. Wydaje się, że domniemane wywodzenie któregoś z toruńskich mistrzów z południa Rzeszy uznać trzeba za mało prawdopodobne. Nie wskazują na to także omówione wcześniej źródła archiwalne. Jedyne uchwytny przez parę dziesięcioleci toruński twórca – mistrz Stenczel – od pierwszej wzmianki (1475 rok) jawi się jako mieszczanin toruński⁹¹⁰. Południowoniemieckie wzorce (filiacje stylowe) trafić do Torunia musiały najpewniej za pośrednictwem grafiki oraz bliżej nieuchwytnych wzorników – co może tłumaczyć spłaszczenie części motywów, które w rzeźbie bawarskiej mają dużą plastyczność i przestrzenny rozmach (np. względem twarzy i zarostów Apostołów z reliefu z Pullach). Ponadto w twórczości wiodącego toruńskiego warsztatu wyczuwalne są dość wyraźne echa silnie zakorzenionego lokalnie stylu pięknego – upodobanie do fałd agrafowych oraz wąskie, łukowato opadające ramiona postaci.

Z drugiej jednak strony niewykluczone, że inspiracje te do Torunia dotarły za pośrednictwem któregoś z osiadłych w mieście pod koniec XV wieku przybyszów z tego regionu. To przecież zapewne za ich sprawą pojawiły się na tych ziemiach typy ikonograficzne popularne szczególnie w południowych rejonach Cesarstwa, takie jak *Regina Coeli*⁹¹¹ oraz kult

⁹⁰⁸ Kierkus-Prus 1997, s. 157–158, 161.

⁹⁰⁹ Woźniak 2021, s. 23.

⁹¹⁰ APG, D, sygn. 300, sygn. 68.196: „Meister Stenczil ein maler unsrer mitburgere”.

⁹¹¹ Kruszelnicka 1973b, s. 54.

św. Wolfganga biskupa Ratyzbony⁹¹². Stosunkowo liczne świadectwa weneracji tego świętego zebrane przez Alicję Grabowską-Lysenko z dużych miast obszaru dawnych Prus krzyżackich, czynią z niego dość odosobnioną północną enklawę kultu, który był powszechnie obserwowanym zjawiskiem obszarów południowych i środkowych Niemiec, Austrii, Szwajcarii, Czech i Węgier⁹¹³.

Duży potencjał dla dalszych ustaleń w zakresie powiązań artystycznych Torunia z ośrodkami Rzeszy mogą mieć porównawcze badania stylu nielicznych przykładów malarstwa związanego z toruńskimi pracowniami. Niewykluczone, że jakieś rozwiązania zostały przyswojone przez toruńskie środowisko właśnie przez importowane prace malarskie. Jest to temat dość zaniedbany, ale nie mieści się w przyjętym kwestionariuszu niniejszej pracy.

W świetle powyższych analiz wydaje się, że w środowisku toruńskim aktywnych było przynajmniej kilka warsztatów rzeźbiarskich, spośród których tylko jeden wybijał się dużą skalą produkcji. Za prawdopodobne można uznać, że na jego czele stał uchwytny źródłowo mistrz Stenczel – nie ma na to jednak w pełni przekonujących dowodów. Pracownia ta charakteryzowała się dużym zróżnicowaniem jakości produktów, zachowując jednak raczej dobry, chociaż z pewnością nie wybitny poziom. Prace tego środowiska cechuje powtarzanie, przetwarzanie i kompilowanie dość ograniczonej liczby motywów przez szereg lat, co także przekonuje, że korzystano z grafik oraz wzorników, za pośrednictwem których przyswajano motywy sztuki południa Rzeszy, w tym okresie stanowiące już dobro wspólne schyłku gotyku. Toruńska produkcja zaspokajała potrzeby lokalne – miasta oraz niemal całego obszaru historycznego województwa chełmińskiego oraz pokrywającej się w większości z jego granicami diecezji chełmińskiej; zamówienia spoza regionu wydają się rzadkie i odosobnione.

Okresem największego rozwoju gospodarczego i kulturowego Torunia były niewątpliwie lata około 1400 roku. Obserwowana wówczas zamożność mieszczan, skala zagranicznych kontaktów handlowych i artystycznych już się nie powtórzyła. Miasto około roku 1500 nie było już ani tak potężne ani bogate. W krótkim czasie na przełomie XV i XVI

⁹¹² Na ten temat zjawiska w Prusach zob. **Grabowska-Lysenko 2020**. Ostatnio na temat postaci świętego oraz fenomenu kultu zob. **Wolfgang 2024** oraz szczególnie **Rimsl 2024**.

⁹¹³ **Grabowska-Lysenko 2020**, s. 79.

stulecia nastąpiło chwilowe odrodzenie gospodarki a co za tym idzie i produkcji artystycznej, która osiągnęła jednak wyłącznie regionalne znaczenie.

Rozdział VI

Uchwytnie pracownie snycerskie na terenie historycznej ziemi chełmińskiej

W całych dotychczasowych badaniach nad sztuką państwa zakonnego w Prusach, zarówno w XIV, jak i w XV wieku, przyjmowano dominującą rolę pracowni czynnych w wielkich miastach pruskich, które zaopatrywały również prowincje i pracowały na zewnątrz zbytu (na eksport poza granice Prus)⁹¹⁴. Jednym z nielicznych wyjątków zdaje się być produkcja rzeźbiarska z kręgu Madonn na Lwach, dla którego od czasów badań Karla H. Clasena przyjmowano rozproszenie pracowni także w mniejszych ośrodkach, np. w Brodnicy⁹¹⁵. Ten sposób myślenia naznacza także generalne rozpoznanie rzeźby późnogotyckiej (długo na przeszkodzie takim rozważaniom stał niewątpliwie stan rozpoznania zabytków ze świątyń mniejszych miejscowości i wsi). Tymczasem znaczne zróżnicowanie stylistyczne późnogotyckich rzeźb zachowanych na historycznej ziemi chełmińskiej szczególnie w wiejskich kościołach parafialnych, oraz możliwe do zakreslenia pewne kręgi warsztatowe ogniskujące się wokół innych miast, pozwalają przypuszczać, że oprócz pracowni działających w Toruniu, aktywne w regionie były także inne warsztaty ulokowane zapewne w mniejszych miejscowościach. Jak dotąd watek ten zaistniał jedynie w badaniach Janiny Kruszelnickiej.

Usystematyzowanie późnogotyckiej produkcji rzeźbiarskiej na ziemi chełmińskiej poza ośrodkiem toruńskim utrudnia przede wszystkim stosunkowo niewielka liczba zachowanych obiektów oraz ich mocne zróżnicowanie. Drugim bardzo istotnym problemem jest nieznaną proveniencją znacznej części zabytków, nieraz uniemożliwiająca próby zakreslenia topograficznych stref występowania dzieł o zbliżonych cechach.

Nie ulega wątpliwości, że Toruń – mimo kryzysu jaki spowodowały wojny polsko-krzyżackie – na przełomie XV i XVI stulecia pełnił wiodącą rolę największego ośrodka miejskiego regionu. Przez Annę Bogucką i Henryka Samsonowicza jako jedyny w utworzonym krótko po 1454 roku województwie chełmińskim⁹¹⁶ zaklasyfikowany został jako miasto

⁹¹⁴ Do nielicznych opracowań tematu eksportu z miast pruskich zaliczyć można wiekową już pracę Adama Bochanka poświęconą rzemiosłu artystycznemu (**Bochnak 1957**).

⁹¹⁵ **Clasen 1939a**, s. 88.

⁹¹⁶ **Mikulski 2017**, s. 242–243.

I kategorii – o największej liczbie mieszkańców oraz najszerszym zasięgu oddziaływania gospodarczego⁹¹⁷. Do miast średnich (II kategorii) zaliczały się Brodnica, Chełmno, Grudziądz i Nowe Miasto Lubawskie⁹¹⁸, przy czym w przypadku tego ostatniego populacja nie sięgała 2000 mieszkańców⁹¹⁹. Pozostałe ośrodki – małe (Chełmża, Golub, Kowalewo, Lidzbark Welski, Lubawa, Radzyń, Wąbrzeźno) oraz najmniejsze (Kurzętnik i Łasin) miały charakter w znacznym stopniu rolniczy⁹²⁰.

Nie można wykluczyć, że w niektórych większych miastach regionu – w Brodnicy, Chełmnie, Grudziądzu lub w Nowym Mieście Lubawskim – działały przynajmniej okresowo pomniejsze pracownie rzeźbiarskie zaspokajające lokalne potrzeby⁹²¹. Funkcjonowanie warsztatów uzależnione było z pewnością od zamożności regionu. Zbyt produktów zapewniany był przez obecność far miejskich oraz zamożniejszego mieszczaństwa dokonującego fundacji, a także klasztorów, gęstszej okolicznej sieci parafii wiejskich i znaczniejszych siedzib władców feudalnych – świeckich i duchownych. Wydaje się to szczególnie prawdopodobne w przypadku Chełmna, drugiego największego po Toruniu ośrodka (w okresie krzyżackim należącego do *civitates principales*), którego ludność w XV wieku sięgać miała około 3000 mieszkańców⁹²² oraz Grudziądza i Brodnicy, których populacje w tym czasie szacuje się na około 2000⁹²³. Dodatkowo, z domniemanymi warsztatami aktywnymi w Brodnicy wiąże się na ogół grupę rzeźb z kręgu Madonna na lwach z końca XIV stulecia⁹²⁴. W przypadku Chełmna i Grudziądza badania utrudnia niemal całkowity brak późnogotyckich zabytków zachowanych w świątyniach tych miast. Nic nie wiadomo o wolnej sprzedaży rzeźb i nastaw ołtarzowych produkowanych na skład na ziemi chełmińskiej m.in. podczas jarmarków, czego praktykowania nie można wykluczyć.

Stosunkowo niewielki popyt zapewniany nawet przez średniej wielkości miasta nieraz powodował konieczność prowadzenia przez malarzy i rzeźbiarzy dodatkowych działalności gospodarczych, które mogły być postrzegane za ich główne źródło dochodu, co może być

⁹¹⁷ Bogucka, Samsonowicz 1986, s. 113, 116, 119.

⁹¹⁸ Tamże, s. 116.

⁹¹⁹ Poraziński 1992, s. 65.

⁹²⁰ Bogucka, Samsonowicz 1986, s. 161, 211.

⁹²¹ Na temat zwiększenia liczby warsztatów snycerskich, także w mniejszych miejscowościach, odpowiadającej wzrostowi zapotrzebowania na produkcję nastaw ołtarzowych w drugiej połowie XV w. zob. Hasse 1976, s. 31, 35.

⁹²² Janiszewska-Mincer 1992, s. 231.

⁹²³ Tamże; Mikulski 2017, s. 259.

⁹²⁴ M.in.: Clasen 1939a, s. 88; Raczkowski 2013, s. 283; Czapska 2020, *Tronująca Madonna z Dzieciątkiem; św. Barbara; św. Barbara*, nr kat. 2–4, s. 86–97.

domniemanym powodem braku informacji w zachowanych źródłach o malarzach i rzeźbiarzach. Przykładem mogą być dwaj warszawscy rzemieślnicy – Jan, który zajmował się szewstwem⁹²⁵ oraz Piotr, który działał także na polu handlu futrami, solą i drewnem⁹²⁶.

Wyroby z większych, cieszących się zapewne renomą ośrodków z pewnością często były nieosiągalne finansowo przez plebanów i witryków świątyń pomniejszych miast i wsi, co zmuszało ich do korzystania z usług lokalnych, słabszych, a z pewnością tańszych warsztatów⁹²⁷. Jak dużym wydatkiem nawet dla miejskich wspólnot parafialnych był zakup nowej nastawy ołtarzowej w dużym ośrodku, ilustruje korespondencja zachowana w Archiwum Państwowym w Gdańsku. W dwóch listach z 13 listopada 1477 roku Rada miejska Nidzicy skierowała do gdańskich rajców oraz proboszcza fary Głównego Miasta prośbę o wyrażenie zgody na przeprowadzenie kwesty przed drzwiami kościoła mariackiego. Wykonana przez bliżej nieznanego gdańskiego malarza nowa nastawa ołtarzowa (*eyne Toffele*) okazała się zbyt droga na możliwości zamawiających. Stąd nidziczcy rajcy planowali zbiórkę, którą przeprowadzić miał ich wysłannik – stojąc przy drzwiach do kościoła wraz z gotową nastawą ołtarzową⁹²⁸.

Słabo przebadany pozostaje także problem rzemieślników aktywnych czasowo przy dworze biskupim, w klasztorach, działających na potrzeby kapituły katedralnej oraz nawet pomniejszych feudałów – rycerzy⁹²⁹. Z ostatnich badań Rafała Kubickiego wynika, że rycerstwu, a nieraz nawet sołtysom przyznawano przywileje korzystania z przenośnych ołtarzy, a niektórzy z panów przy swoich dworach mieli prywatne kaplice, jednak poświadczenia źródłowe nie zachowały się dla ziemi chełmińskiej⁹³⁰. Analogie z innych regionów wskazują, że na różnych dworach korzystano z usług takowych twórców. Na przykład w 1505 roku w Lidzbarku Warmińskim – głównej rezydencji biskupów warmińskich, a później w Baldze i Królewcu przebywać miał iluminator i skryba, niejaki Petrus („Ruthenus quidam barbatus Petro nomine”) – brodaty Rusin⁹³¹. Nie można wykluczyć, że jacyś twórcy chociaż czasowo działali także na ziemi chełmińskiej.

⁹²⁵ Dobrowolski 1965b, s. 23, 94.

⁹²⁶ Tamże, s. 124.

⁹²⁷ Nie można także pominąć odmiennych potrzeb praktyk religijnych mieszkańców wsi i małych miast względem wiernych w największych ośrodkach (Jakubek-Raczkowska 2014, s. 481–566).

⁹²⁸ APG, D, sygn. sygn. 62.145; 62.146.

⁹²⁹ Ostatnio, na temat fundacji rycerskich, jednak głównie w miastach zob. Kubicki 2024, s. 193–197.

⁹³⁰ Kubicki 2024, s. 194.

⁹³¹ Philippi 1864, s. 333 – autor niestety nie podaje źródła tej informacji. Na pracę Philippiego powołała się Kamila Wróblewska stwierdzając, że wzmiankowany Petrus miał pochodzić z Bremy, a jego „zadaniem było odnawianie

Osobny problem stanowi wytwórczość prowadzona w obrębie klasztorów ziemi chełmińskiej⁹³². Do przykładów prowadzenia szeroko zakrojonej wytwórczości stolarskiej i snycerskiej zaliczyć można stalle dla katedr w Gnieźnie (1478 rok) oraz na Wawelu zamówione przez biskupa Jakuba z Sienna w oliwskim klasztorze cystersów⁹³³. Wśród franciszkanów braniewskich odnotowany jest z kolei w 1522 roku snycerz – o. Martin Leuther⁹³⁴. W 1497 roku pojawia się w źródłach zakonnik nieznanego zgromadzenia – brat Johannes z Elbląga – malarz, który występował przez biskupem Watzenrodem i kanonikami warmińskimi przeciw Johannesowi Lichtenfeldowi⁹³⁵. W nieodległej od Torunia Bydgoszczy zachowały się także pojedyncze świadectwa związane z klasztorem bernardynów. Około 1520 roku wzmiankowany jest tam gwardian Cherubin – syn krakowskiego malarza Franciszka Węgrzyna, który również miał parać się malarstwem na potrzeby zgromadzenia. Świątynie zakonników dekorować miał polichromiami także zmarły w 1516 roku o. Franciszek z Sieradza, a zapewne pod koniec XV stulecia stalle wykonał Sylwester – znany też z innych realizacji dla konwentów bernardyńskich we Lwowie, Łowiczu oraz Wilnie⁹³⁶.

Wydaje się prawdopodobnym, że przynajmniej część najsłabszych dzieł powstać mogła w najmniejszych miasteczkach lub nawet na wsiach⁹³⁷. Umiejętność pracy w drewnie była najpewniej szeroko rozpowszechniona – „drzewo występowało powszechnie jako surowiec budowlany, jako najczęstsze tworzywo, jako podstawowy opał”⁹³⁸. Obecność rzemieślników wyrabiających z drewna przedmioty do rozmaitego użytku” na lokalne potrzeby w regionach bardziej zalesionych sięgała nawet kilkunastu w jednej osadzie⁹³⁹. Jak wynika z badań Rafała

ksiąg biskupa [Watzenrodego]” (Wróblewska 1981a, s. 14) – jednak w pracy niemieckiego badacza nie ma podstaw ku takim twierdzeniom.

⁹³² Na ziemi chełmińskiej ulokowane były jedynie w trzech miastach; w Toruniu – klasztor franciszkanów, dominikanów, benedyktynek-cysterek; Chełmnie – franciszkanów, dominikanów, benedyktynek-cysterek; Lubawie – franciszkanów.

⁹³³ Bochnak 1957, s. 8–10. Adam Bochank przypuszczał, że w oliwskim klasztorze wykonano także stalle dla katedry we Włocławku (Bochnak 1957, s. 10).

⁹³⁴ UASF [1913], nr 533, s. 139: „P. Kustos Alexander bittet P. Guardian Theophilus, den Bruder, der mit Br. Martin nach Danzig komme, dort aufzunehmen, bis weitere Weisung komme. Er gehe jetzt zur Visitation nach Warten burg, werde dann in Braunsberg und sobald als möglich in Danzig visitieren, um am 1. Mai die Kustodialversammlung in Neuenburg zu halten. Da der Bildhauer P. Martin Leuther seine Arbeit in Braunsberg noch nicht vollendet habe, so möge P. Guardian Theophilus sich einstweilen gedulden” 3 III 1522. Następnie jeszcze raz UASF [1913], nr 534, s. 139.

⁹³⁵ Memoriale [1889]: s. 101 – „In die Kathedra presentavit se Johannes Lichtenfeld domino nostro et presentibus dominis Enoch preposito et Cristanno decano proposuit, sibi multipliciter insidias a monachis positas, ita quod tuto non posset ire in Brabdeburg, et impetravit a domino sibi alium terminum prorogari quem dominus prorogavit ad moniniam Cantate, ut interea secundum informationes sibi factas inde ferat documenta sufficientia et efficacia, quibus se possit expurgare. De parte adversa presens fuit isto tempore frater Johannes de Elbing pictor” 22 II 1497.

⁹³⁶ Mincer 1991, s. 266.

⁹³⁷ Za zwrócenie na to uwagi dziękuję dr. Adamowi Sołce.

⁹³⁸ Samsonowicz 1954, s. 164.

⁹³⁹ Tamże, s. 174.

Kubickiego, we wsiach lokowanych na prawie chełmińskim reprezentacja rzemieślników była stosunkowo wysoka, wymieniani są wśród nich kowale, piekarze, krawcy, garncarze oraz pracujący w drewnie kołodzieje i stolarze⁹⁴⁰. Wśród ludności przenoszącej się z wsi do miast znaczną część stanowili także rzemieślnicy pracujący w drewnie⁹⁴¹. Nie można zatem wykluczyć, że w przypadku braku wystarczających funduszy, potrzebny element wyposażenia lub wystroju lokalnego kościoła wykonać mógł także wiejski rzemieślnik.

*

Pierwszą i dotychczas najwnikliwszą, chociaż niepozbawioną błędów próbą opracowania tego zagadnienia były po wielokroć tu cytowane badania Janiny Kruszelnickiej z lat 70. XX wieku zwieńczone wystawą *Kultura artystyczna ziemi chełmińskiej w czasach Kopernika* w 1973 roku. Badaczka na podstawie analizy stylistycznej wyszczególniła dwa kręgi warsztatowe. Jeden z nich na podstawie topograficznego rozmieszczenia zabytków zlokalizowała hipotetycznie w Wąbrzeźnie – z uwagi na umiejscowienie tam jednej z biskupich rezydencji. Do *oeuvre* tej pracowni włączyła rzeźby Madonny z Dzieciątkiem oraz św. Marii Magdaleny z Orzechowa (**nr kat. 67**), Madonny z Dzieciątkiem z Dźwierzna (**nr kat. 19**), św. Wolfganga (**nr kat. 88c**)⁹⁴², a także Madonny z Dzieciątkiem z Gronowa (**nr kat. 31**), św. Anny Samotrzcę z Dźwierzna (**nr kat. 20**) oraz św. niewiasty z Włók (**il. aneks**). Do potencjalnych dzieł tego samego warsztatu zaliczyła także figury Madonny z Dzieciątkiem i św. Diakona z Rywałdu (**nr kat. 79**), Marii z Wielkich Radowisk (**nr kat. 106**) oraz z Okonina (**nr kat. 66**), a także trzy krucyfiksy – dwa z Łobdowa (**nr kat. 52, 53**) oraz jeden z Wielkich Radowisk (**nr kat. 107**). Wiodącego twórcę pracowni uznała za wywodzącego się z toruńskiego warsztatu św. Wolfganga, na co wskazywać miało używanie podobnego zasobu form: „operowanie kaskadą łukowatych fałd na szatach oraz kształt silnie wydłużonego owalu większości głów kobiecych, wzorowany na głowach figur Mistrza Madonny z Wągrowca”⁹⁴³, który z czasem miał założyć własną pracownię charakteryzującą się produkcją o cechach pewnej ludowości⁹⁴⁴.

Kruszelnicka, przyjmując błędne założenie braku oddziaływania pracowni toruńskich na sztukę północno-wschodnich terenów historycznej ziemi chełmińskiej stwierdziła, że region

⁹⁴⁰ Kubicki 2024, s. 146–147.

⁹⁴¹ Samsonowicz 1954, s. 71.

⁹⁴² Kruszelnicka 1973a, s. 34.

⁹⁴³ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 13, s. 83.

⁹⁴⁴ Kruszelnicka 1973a, s. 34.

ten „skazany był niejako na penetrację sztuki innych regionów” oraz wykształcenie mniejszych pracowni zaspokajających „potrzeby mniej wymagających odbiorców”⁹⁴⁵. Autorka wykreowała taki warsztat wokół figury Madonny z Dzieciątkiem z Łąk Bratiańskich (**nr kat. 51**). Charakteryzować miał się on według badaczki tendencjami retrospektywnymi – w łąkowskiej rzeźbie zauważyła echa stylu Pięknych Madonn. W tej samej pracowni powstać miała grupa Ukrzyżowania z fary Nowego Miasta Lubawskiego (**nr kat. 60**) – przetwarzająca jej zdaniem anachroniczne wzorce grupy Ukrzyżowania z elbląskiego kościoła św. Mikołaja⁹⁴⁶ (**il. 422**), a także rzeźba św. biskupa z Głotowa (**il. 423**)⁹⁴⁷. Kontynuację rozwoju stylu tego warsztatu stanowić miały grupy dzieł z łuku tęczowego w farze Brodnicy (**nr kat. 5**) oraz wykonane przez innego twórcę figury z kościoła w Nieżywieniu (**nr kat. 55, 56**). Tę ostatnią grupę badaczka uznała za dzieła bardziej prowincjonalne⁹⁴⁸, a przestarzałych wzorców doszukiwała się w czternastowiecznej figurze tronującej Madonny z Dzieciątkiem z Nowego Miasta Lubawskiego (**il. 424**)⁹⁴⁹. Jako analogię dla rzeźby Marii z brodnickiej grupy Kruszelnicka wskazała rzeźbę św. Jadwigi z retabulum św. Jadwigi w kościele mariackim w Gdańsku⁹⁵⁰.

Badaczka wyszczególniła także luźną grupę rzeźb „zludowiałych”, będących przykładem późnej produkcji drugiej dekady lub nawet pierwszej połowy XVI stulecia – figury asysty z grupy Ukrzyżowania z kościoła w Zwiniarzu (**nr kat. 108**), świętej niewiasty z Lidzbarka Welskiego (**nr kat. 43**), grupy Ukrzyżowania z Linowa (**nr kat. 46**) i figur świętych niewiast z Byszwałdu (**nr kat. 9**)⁹⁵¹.

Do tematu dzieł mniejszych pracowni ustosunkował się Andrzej Wozniński, który przypuszczał, że „mniejsze, mniej znaczące warsztaty rzeźbiarskie” mogły działać na terenie dawnego państwa zakonnego w Prusach w mniejszych miejscowościach, takich jak Malbork, Braniewo, w stolicach biskupich – Chełmży, Fromborku i Kwidzynie a także w klasztorach – na co poświadczenie źródłowe dotyczyło cystersów w Oliwie oraz franciszkanów w Braniewie⁹⁵². Badacz podważył *oeuvre* stworzonego przez Kruszelnicką warsztatu mistrza Madonny Łąkowskiej stwierdzając, że „związki pomiędzy tymi rzeźbami są raczej wątpliwe”

⁹⁴⁵ Kruszelnicka 1973a, s. 42.

⁹⁴⁶ Tamże, s. 42–43.

⁹⁴⁷ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 19, s. 95.

⁹⁴⁸ Kruszelnicka 1973a, s. 43; Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 20, s. 96.

⁹⁴⁹ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 21, s. 97.

⁹⁵⁰ Kruszelnicka 1973a, s. 43.

⁹⁵¹ Tamże, s. 45; Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 30, s. 106–108.

⁹⁵² Wozniński 1996, s. 369.

a podobieństwa ogólne⁹⁵³. W katalogu wszystkie te zabytki określił jako dzieła nieokreślonego warsztatu aktywnego na Pomorzu Wschodnim⁹⁵⁴. Zgadając się z dostrzeżonymi przez Kruszelnicką analogiami między wykonanymi jakoby w Gdańsku rzeźbami świętych niewiast z Rożentala (nr kat. 77) i Iławy (il. 425) przyjął powstanie ich w bliżej nieznanym warsztacie⁹⁵⁵, podobnie jak rzeźb z Linowa (nr kat. 44, 45)⁹⁵⁶.

Problem produkcji lokalnej na ziemi chełmińskiej nie doczekał się pogłębionych analiz. Pionierskie ustalenia Janiny Kruszelnickiej, oparte często jednak na bardzo powierzchownych, ogólnych analogiach stylistycznych, pozostają jedynymi propozycjami usystematyzowania pozatoruńskiej wytwórczości. Późniejsze krytyczne uwagi Andrzeja Woźnińskiego, chociaż w wielu miejscach słuszne, nie przyniosły nowych ustaleń a temat ten pozostał właściwie niedostrzeżony przez kolejne dziesięciolecia.

*

Baza archiwalna, tak bogata dla Starego i Nowego Miasta Torunia, nie zachowała się zbyt obficie dla pozostałych miast i miasteczek ziemi chełmińskiej, nie pozwalając na uchwycenie aktywnych warsztatów malarskich i rzeźbiarskich. Nic w tym temacie nie wnoszą ani znana jedynie z dziewiętnastowiecznego opracowania księga ławnicza Grudziądz⁹⁵⁷, ani wydane drukiem księga sądowa przedmieść Chełmna⁹⁵⁸, ani spis czynszów chełmińskiej fary⁹⁵⁹. W opracowaniach historycznych również nie odnotowano ani malarzy i rzeźbiarzy, ani cechów ich zrzeszających⁹⁶⁰. Jedynym dotychczas uchwytnym źródłowo rzemieślnikiem był niejaki Jacob Moler z Nowego Miasta Lubawskiego („von Newenmarckte”), który 12 IV 1454 roku odnotowany został jako poseł miast pruskich⁹⁶¹. Nie ma jednak pewności, czy słowo *Moler*

⁹⁵³ Woźniński 1996, s. 370.

⁹⁵⁴ Tamże, nr kat. 19a, s. 438–439; nr kat. 21, 439–440; nr kat. 45, s. 449; nr kat. 172, s. 523; nr kat. 268, s. 558–559; nr kat. 272, s. 559–560; nr kat. 292, s. 567; nr kat. 297, s. 568; nr kat. 297, s. 568; nr kat. 337, s. 583; nr kat. 337, s. 583; nr kat. 341, s. 584; nr kat. 349, s. 587; nr kat. 366, s. 591; nr kat. 414, s. 609; nr kat. 396, s. 603; nr kat. 397, s. 603; nr kat. 491, s. 642.

⁹⁵⁵ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 24, s. 99–100; Woźniński 1996, s. 386–387; nr kat. 406, s. 606.

⁹⁵⁶ Woźniński 1996, nr kat. 273, s. 560.

⁹⁵⁷ Schoenwald 2016; Froelich 1868, m.in. s. 134–135; Froelich 1871.

⁹⁵⁸ KŁSPCh 1480–1559 [1990].

⁹⁵⁹ KCzFCh 1435–1496 [1994].

⁹⁶⁰ Brodnica – na temat mieszczaństwa Sobieszczyk 1993, organizacji cechowej Tandecki 1993; Tandecki 1997; Chełmno – m.in. Biskup 1968; Tandecki 1983; Grudziądz – Janiszewska-Mincer 1992; Nowe Miasto Lubawskie – Radziński 1992; Poraziński 1992.

⁹⁶¹ Akty stanów pruskich 1453–1457 [1884], s. 400.

nie było niezwiązanym z zawodem nazwiskiem/przydomkiem tej osoby – szczególnie, że w edycji zapisane zostało dużą literą.

Pierwszą grupą zbliżonych do siebie obiektów jest zespół rzeźb z okolic Brodnicy. Zaliczyć do nich należy figury Madonny, św. Jana Ewangelisty (**nr kat. 55, il. 426**) z Nieżywicia oraz świętych niewiast z nieco oddalonego Byszwałdu (**nr kat. 9, il. 427**). Chociaż odbiór dzieł byszwałdzkich jest znacznie utrudniony przez stan zachowania, rzeźby z dwóch świątyń wykazują szereg bliskich analogii – widoczne są one szczególnie w przypadku figur niewiast i Marii. Wymienić można zbliżone upozowanie sztywnych postaci – w lekkim, esowatym kontrapoście. Na bliskość wskazuje także opracowanie owalnych, idealizowanych, niemal pozbawionych ekspresji twarzy. Rzeźby wykazują także zbliżone proporcje postaci – duże głowy osadzone na krótkich szyjach, skrócone ręce. Na tożsamość warsztatową kieruje sposób ukształtowania fałd szat – szczególnie bliski układ promieniście rozchodzących się spod dekoltu wąskich fałd pischczalkowatych oraz niemal identyczny rytm fałd v-kształtnych o wąskich grzbietach na prawej, przerzuconej pole płaszcza rzeźb Madonny z Nieżywicia i św. niewiasty z Byszwałdu. Analogie wykazuje także ukształtowanie włosów Madonny oraz św. Barbary – o mało roztrzebionej strukturze, które na kształt wałków okalają twarze oraz ramiona świętych niewiast. Pewne podobieństwo w ukształtowaniu fałd płaszczy oraz sukni wykazują rzeźby Madonny oraz św. Jana z grupy Ukrzyżowania w brodnickiej farze (**nr kat. 5**), jednak oblicza ich wykazują znacznie wyższy poziom ekspresji.

Zespół ten, a przynajmniej z dużą dozą prawdopodobieństwa figury nieżywieckie i byszwałdzkie, powstały najpewniej w jednej pracowni, reprezentującej poprawny poziom. Umieszczenie prac w Brodnicy oraz zachowanie dwóch rzeźb z dwóch średniowiecznych nastaw ołtarzowych uchwytnych źródłowo w nieodległym Nieżywiciu, hipotetycznie może wskazywać, na lokalizację pracowni właśnie w Brodnicy – nie ma jednak na to w pełni przekonujących dowodów.

Druga grupa zbliżonych, chociaż niepozbawionych także różnic obiektów związana jest z farą Nowego Miasta Lubawskiego. Zaliczyć do niej należy grupę Ukrzyżowania (**nr kat. 60**) oraz figurę Chrystusa w Grobie (**nr kat. 63b**) – w przypadku jednak ostatniej rzeźby krytyczny stan zachowania znacząco utrudnia wyciągnięcie głębszych wniosków (**il. 428–430**). Trudno się zgodzić z Kruszelnicką, jakoby rzeźby z dawnej belki tęczowej powstać miały w tym samym warsztacie co rzeźba Madonny z Łąk Bratiańskich. Dzieła charakteryzuje dość prowincjonalny poziom artystyczny, wyraźnie operujący anachronicznymi motywami (broda Chrystusa, opracowanie włosów Marii i Ukrzyżowanego). Ukształtowanie przewiązanego

w osi perizonium rzeźby Chrystusa w Grobie jest bardzo bliskie do tego z figury Ukrzyżowanego, gdzie zrealizowano ten sam wzór, jednak w lustrzanym odbiciu. Podobne wydają się także dolny, ostrołóczy wykrój mocno podciętego kosza klatki piersiowej. Zwracają uwagę wyraziste rysy twarzy – widoczne także w figurze św. Jana – niskie czoło, duże, głęboko i szeroko osadzone oczy o opadających zewnętrznych kącikach, prosty, długi nos, wydatne łuki brwiowe, odstające oraz osadzone zbyt nisko uszy. Rzeźby różnią się jednak m.in. sposobem opracowania koron cierniowych – na figurze Ukrzyżowanego widoczna jest gruba, gęsto spleciona o formie torusa, zaś Chrystus w Grobie ukoronowany jest prostszą, o podwójnym, luźniejszym splocie. Figury powstały zapewne w bliżej nieznanej, lokalnej pracowni snycerskiej o wyrazistym stylu czerpiącym z wówczas anachronicznych rozwiązań. Nie można wykluczyć, że pracownia taka umiejscowiona była w Nowym Mieście – nie zachowały się bowiem rzeźby w zbliżonym stylu poza tym ośrodkiem; propozycja ta pozostać musi jednak w sferze domysłów.

Wyszczególnioną przez Janinę Kruszelnicką grupę obiektów powstałych jakoby w kręgu warsztatu św. Wolfganga, którą hipotetycznie ulokowała w Wąbrzeźnie, zdecydowanie należy zrewidować i rozbić to *oeuvre* na dwa mniejsze, znacznie spójniejsze zespoły. Pierwszy stanowią rzeźby Madonn z Dzieciątkiem z Okonina (**nr kat. 66**), Wielkich Radowisk (**nr kat. 106**) i Dźwierzna (**nr kat. 19**) – ocena pierwszej z nich jest możliwa jedynie na podstawie archiwalnej fotografii (**il. 435–437**). Wszystkie trzy dzieła powtarzają ten sam układ postaci – upozowane prosto, z zasiadającym półprofilem Dzieciątkiem przyciskany do prawej piersi oraz drugą ręką spoczywającą na przerzuconej pole płaszcza. Zbliżone są proporcje postaci – zbyt duże głowy osadzone na wąskich szyjach, ramiona nieproporcjonalnie wąskie. Tożsamy jest typ twarzy Marii – owalna, pucułowata twarz z podwójnym podbródkiem, dość wąskiej zuchwie, o lekko przymkniętych oczach i niskiej ekspresji. Na bliskość wskazują także szaty i korona Madonny – suknia spodnia prosta, o widocznych w osi równoległych fałdach piszczalkowatych, płaszcz spięty pod szyją, którego jedna z pół przykrywa większość opuszczonej ręki, druga zaś przerzucona na drugą stronę; korony o niskich, ostro zakończonych pałkach, z widocznymi miejscami na osadzenie niezachowanych fleuronów. Włosy figur opracowane blokowo – powierzchnia rozrzeźbiona jedynie nielączącymi się pojedynczymi ceowatymi i esowatymi nacięciami. Rzeźby są sobie bliskie, powtarzają ten sam typ przedstawiania, z tą różnicą, że figura z Wielkich Radowisk stanowi lustrzane odbicie dwóch pozostałych.

Do drugiej spójnej grupy zaliczyć można rzeźby z Orzechowa (**nr kat. 67**), figury Madonny z Dzieciątkiem oraz św. diakona z Rywałdu (**nr kat. 79**) a także pominięte przez Kruszelnicką cztery figurki świętych niewiast z parapetu chóru muzycznego w Linowie (**nr kat. 47**). Na bliskość wspomnianych figur wskazuje szereg cech i powtarzanych motywów (**il. 438–440**). Przede wszystkim, na pierwszy plan rzuca się sposób ukształtowania charakterystycznych twarzy – wydłużonych, owalnych, o blisko osadzonych, nieco wyłupiastych oczach, drobnych ustach, podwójnych podbródkach i niemal lalkowatym, lekko zdziwionym, jednak niepozbawionym uroku, naiwnym wyrazie. Włosy opracowane jedynie powierzchniowo, jednak w sposób bardziej zróżnicowany od poprzednio omówionej grupy – widoczny jest zarys meandrujących, płytkich pasm. Postaci – szczególnie rzeźb z Orzechowa oraz niezachowanej figury Madonny z Rywałdu – upozowane w identycznym, sztywnym, esowatym kontrapoście. Zbliżone są także proporcje ciała – głowy zbyt duże, masywne, osadzone na szerokich szyjach, korpusy drobne, wąskie. Powtarzają się typy układów fałd – szczególnie bliski sposób opracowania przerzuconych pół płaszczy obu figur z Orzechowa, rzeźby Marii z Rywałdu oraz nieznanej świętej z księgą z Linowa. Korony dość wysokie, z naprzemiennym układem niskich, ostrych pałek i wysokich, niezachowanych fleuronów. Oba przedstawienia św. Marii Magdaleny powielają ten sam, jednak odwrócony w lustrzanym odbiciu układ welonu na głowie. Zbliżone są także detale kostiumu – trójkątne wykroje obszytych bortami dekoltów sukni z opadającymi równolegle z jego krańca dwoma fałdami pisaćłkowatymi oraz uwidocznione spod krańców sukni czubki ostro zakończonych butów. Pewne podobieństwo do omówionego zespołu wykazuje także rzeźba świętej niewiasty z Włók (obecnie w Muzeum Okręgowym w Toruniu, **il. 441**), jednak grube warstwy przemalowań znacząco utrudniają odbiór i ocenę zabytku.

Trudno określić, gdzie mogły powstać oba omówione zespoły. Rzeźby zachowały się w kościołach położonych w centralnym pasie ziemi chełmińskiej. Niższej klasy wytwory mogły być sprzedawane na wolnym rynku, np. w Toruniu lub w innym mieście; nie można jednak wykluczyć, że w bliżej nieznanym ośrodku, np. Chełmnie lub Grudziądzu – działały inne, nieznane ze źródeł warsztaty snycerskie, podobnie jak to miało miejsce w okresie nowożytnym – w pierwszym z nich funkcjonowało przynajmniej parę pracowni rzeźbiarskich⁹⁶².

Przywołane przez Kruszelnicką analogie z dziełami toruńskimi uznać trzeba za zbyt ogólne i z tego powodu nietrafne. Jest także mało prawdopodobnym, by w Wąbrzeźnie znalazła

⁹⁶² Łyczak 2018, s. 87–91.

zatrudnienie pracownia rzeźbiarska. Miasto owo w średniowieczu, według szacunków Romana Czaj, liczyć mogło zaledwie około 300–400 mieszkańców, jego gospodarka miała charakter przede wszystkim rolniczy a w sferze rzemieślniczej i społecznej dominujące znaczenie dla mieszkańców miały nieodległe Toruń i Chełmno⁹⁶³.

Odrębną, bardzo spójną grupę stanowią rzeźby z Rożentala (**nr kat. 77**) oraz zachowane w Muzeum Okręgowym w Toruniu figury świętych niewiast z Ławy (**il. 425, 442–443**). Łączy je dość swobodny sposób ukazania postaci w esowatych kontrapostach. Analogie widoczne są także w proporcjach postaci o zbyt dużych głowach osadzonych na długich, smukłych szyjach oraz o krótkich korpusach z wysoko umieszczoną talią. Twarze o melancholijnych, zadumanych obliczach, wyciągnięte, o szerokich, wypukłych czołach, oczach drobnych, przymkniętych i długich nosach; podbródki podwójne. Włosy opracowane jedynie powierzchniowo – meandrującymi nacięciami. Analogiczne jest także opracowanie silnie zgeometryzowanych, drobnych fałd o wąskich grzbietach. Powtarzają się motywy kostiumologiczne – niskie diademy o ostrych pałkach i pierwotnie wyższych fleuronach, głęboki trójkątny, obszyty bortą dekolt rzeźby Marii powtarza figura św. Katarzyny z Ławy; podobnie palmetkowy układ fałd spódnicy sukni układających się powyżej przepasania, oraz opadający w osi układ prostych fałd puszczalkowatych (figury Madonny z Dzieciątkiem, św. Barbary, św. Małgorzaty i św. Katarzyny z Rożentala oraz św. Katarzyny z Ławy), zapięcie płaszcza plastyczną monilą i rozchodzący się spod niej promieniście układ puszczalkowatych fałd widocznych na przedstawieniu św. Doroty zaobserwować można także na figurze św. Barbary.

Zgodzić należy się z Andrzejem Woznińskim, że dzieła nie mają wyraźnych analogii w twórczości gdańskiej. Wykonane zostały zapewne w bliżej nieznanym warsztacie lokalnym – niewykluczone, że umiejscowionym poza ziemią chełmińską, np. w Ławie.

Wydaje się, że mniejsze, słabsze pracownie regionu wykorzystywały obiegowe wzorce rysunkowe lub graficzne. Widoczne jest to w grupie siedmiu krucyfiksów z Łobdowa (**nr kat. 52, 53**), Wielkich Radowisk (**nr kat. 107**), Papowa Biskupiego (**nr kat. 70**), Kurkocina (**nr kat. 40a**) oraz Golubia (**nr kat. 26, 27**), odbiegających od siebie stylem, jednak zbliżonych w sposobie ukazania postaci Ukrzyżowanego – opracowania opadającego na prawą pierś pukła włosów czy sposobu przewiązania perizonium.

⁹⁶³ Czaja 2005, s. 84–85.

Wśród zinwentaryzowanych prac znaczna część z nich wydaje się być dziełami odizolowanymi, a ich przeważnie co najwyżej poprawna jakość artystyczna wskazywałyby na lokalne wykonanie. Do takich dzieł zaliczyć można dobrej klasy zespół rzeźb ołtarzowych (**nr kat. 44, 45**) oraz grupę Ukrzyżowania z Linowa (**nr kat. 46**), grupę Ukrzyżowania z Kijewa (**nr kat. 39**), niezachowaną figurę Zmartwychwstałego z Kazanic (**nr kat. 37**), mniejszy krucyfiks z Golubia (**nr kat. 27**), krucyfiks z Chełmna (**nr kat. 11**), rzeźbę Madonny z Dzieciątkiem z Łąk Bratiańskich (**nr kat. 51**) oraz figurę Apostoła z Czarz (**nr kat. 18**). Wśród dzieł odosobnionych, szczególną grupę zabytków niewątpliwie wykonanych lokalnie stanowią dzieła niskiej rangi artystycznej o mocno złudowiałej formie. Są to krucyfiks z Płowęża (**nr kat. 74**), rzeźby Chrystusa Zmartwychwstałego z Kurkocina (**nr kat. 42**) i Skarlina (**nr kat. 82**), Madonny z Jastrzębia (**nr kat. 34**), mniejszy krucyfiks z Łobdowa (**nr kat. 53**) oraz niezachowane figury z Ostrowitego (**nr kat. 68**).

*

Działalność pomniejszych ośrodków wytwórczych rozsianych po historycznej ziemi chełmińskiej, wydaje się przedstawiać bardziej złożony charakter niż ten wysuwający się z dotychczasowych badań. Pomimo iż nie są znane źródła potwierdzające produkcję rzeźbiarską w innych ośrodkach regionu niż Toruń wydaje się, że zróżnicowanie stylistyczne i jakościowe oraz rozmieszczenie zachowanych zabytków pozwalają przypuszczać, że musiały takowe istnieć. Niektóre z zarysowanych grup stylistycznych występują w jednym ośrodku – np. Nowe Miasto Lubawskie, lub także w okolicy konkretnego miasta – np. Brodnica lub w rejonach pomiędzy paroma miejscowościami. Zlokalizowanie jednak potencjalnych pracowni w konkretnych miastach pozostać musi w sferze domysłów. Co zastanawiające, trudno uchwycić dość charakterystyczny i opisany dla regionu państwa zakonnego w Prusach w XIV i początku XV stulecia proces adaptacji i upraszczania konkretnych stylistyk oraz typów przedstawień zaczerpniętych z twórczości dużych miast, np. około 1400 roku Pięknych Madonn oraz Piet⁹⁶⁴. Wciąż także zbyt mało wiadomo na temat funkcjonowania rzemieślników klasztornych oraz działających przy dworach, m.in. biskupich. W dalszych badaniach kluczowe pozostają badania proveniencyjne, które mogą umożliwić rozpoznanie pierwotnych miejsc przeznaczenia wielu obiektów o nieznanym pochodzeniu, a także badania źródłowe, które mogą udowodnić funkcjonowanie w którymś z miast lub klasztorów pracowni rzeźbiarskich.

⁹⁶⁴ Na temat recepcji stylu pięknego na terenie państwa zakonnego zob. **Bilde von Prage 2021**, s. 168–176.

Rozdział VII

Problem importu dzieł spoza ziemi chełmińskiej

Wyizolowanie spośród znanych zabytków późnogotyckiej rzeźby snycerskiej dawnej ziemi chełmińskiej obiektów odróżniających się stylem, skłania do rozważenia problemu importu artystycznego. Pojęcie to będzie tu rozumiane jako zjawisko (w wielu przypadkach jedynie domniemanego) sprowadzenia dzieła z ośrodków poza granicami omawianego regionu.

Przedstawiciele zarówno świeckich jak i duchownych⁹⁶⁵ późnośredniowiecznych elit dawnych Prus krzyżackich utrzymywali kontakty z rozlicznymi bogatymi miastami Europy. Nie może to dziwić – patrycjuszowskie rody Torunia, podobnie jak innych miast dawnego państwa zakonnego, wywodziły się przede wszystkim z terenów Rzeszy – w XIV i XV stuleciu głównie z Westfalii (tzw. Hellwegu) i Lubeki ale także Śląska i innych regionów⁹⁶⁶. Co prawda wojny i będący ich konsekwencją kryzys XV wieku spowodowały widoczną, szczególnie w drugiej połowie stulecia, tzw. wymianę elit Torunia – nowe rody także wywodziły się głównie z terenów Cesarstwa⁹⁶⁷. Wiele kontaktów mogło być możliwych dzięki więziom rodzinnym. Znaczą rolę dla rozwoju połączeń (głównie handlowych) od Flandrii i Anglii po Ruś Czerwoną miała także przynależność Starego Miasta Torunia do związku hanzeatyckiego⁹⁶⁸. Znaczenie miasta w organizacji stopniowo słabło, podobnie jak jego ranga gospodarcza (kosztem Gdańska), i tak od 1466 roku dominującą rolę odgrywały kontakty z Królestwem Polskim oraz Śląskiem, jednak nadal należał do największych miast regionu⁹⁶⁹.

Odpowiednio wysoka zamożność oraz kontakty handlowe i osobiste umożliwiały zaistnienie na terenie dawnego państwa zakonnego w Prusach u kresu średniowiecza tzw. importów artystycznych. Przejawiały się one zarówno w realizowaniu konkretnych obiektów wykonywanych pod zamówienia, zakupów gotowych już prac produkowanych na skład – obie te formy często przez pośredników⁹⁷⁰ – oraz także przypadku – chociażby *casus retabulum Sędu Ostatecznego* Hansa Memlinga, które do Gdańska trafiło jako łup kapra Paula

⁹⁶⁵ W kontekście duchowieństwa wspomnieć należy także o studiach uniwersyteckich – to oni stanowili większość żaków z terenów Prus (Sumowski 2022, s. 95–108).

⁹⁶⁶ Tandecki 1999b, s. 203–204.

⁹⁶⁷ Tandecki 2004, s. 17.

⁹⁶⁸ Tandecki 1999b, s. 184–189.

⁹⁶⁹ Biskup 1992, s. 98–109.

⁹⁷⁰ Dla Gdańska m.in. Woźniński 2011, s. 310.

Benecke⁹⁷¹. Do ekskluzywnych, indywidualnych zamówień zaliczyć należy m.in. brugijskie mosiężne płyty nagrobne (np. małżeństwa von Soestów z toruńskiej fary staromiejskiej⁹⁷²). Niewykluczone, że część z uchwytnych w Prusach około 1400 roku praskich kamiennych rzeźb w stylu pięknym również wykonywana była na konkretne zamówienie⁹⁷³ (szczególnie obiektów o unikatowej formie i ikonografii). Importami są także obiekty produkowane z nastawieniem na eksport, kupowane już gotowe, takie jak w XIV i XV wieku angielskie rzeźby alabastrowe (pierwotnie najpewniej stanowiące elementy dużych i małych nastaw ołtarzowych)⁹⁷⁴ oraz retabula niderlandzkie z początku XVI wieku⁹⁷⁵.

Oprócz sprowadzania dzieł z wiodących ośrodków europejskich, wyróżnić można w średniowieczu także zjawisko zakupów dzieł wewnątrz regionu – dawnego państwa zakonnego – w innych, najczęściej większych miastach. Wśród nich dominującą rolę już w XV wieku odgrywał Gdańsk.

Zjawiska importów dzieł oraz osadzanie się twórców wykształconych w innych ośrodkach – nieraz z racji na skąpość źródeł nierozróżnialne od działalności sprowadzonych rzemieślników do realizacji konkretnych prac (obserwowane także w Toruniu), wydają się szeroko spotykanym fenomenem. Z pewnością najbardziej dotyczyło to ośrodków największych w regionie (Europie środkowej), takich jak Wrocław, którego (wraz ze Śląskiem) związki z Norymbergą u schyłku średniowiecza opracowała ostatnio Agnieszka Patała⁹⁷⁶, oraz Gdańsk⁹⁷⁷. W tym ostatnim metryka importów sięga trzeciej tercji XIV wieku – wysokiej klasy angielskich rzeźb alabastrowych⁹⁷⁸, od lat 30. XV stulecia uchwytnie są już dzieła niderlandzkiego malarstwa i rzeźby⁹⁷⁹, zaś u kresu średniowiecza pojawiają się także importy z Saksonii⁹⁸⁰. Znamienne wydaje się, że oprócz importów dzieł, w największych miastach regionu u kresu średniowiecza do czołowych twórców z dużymi warsztatami zaliczają się przede wszystkim przybyli z krajów niemieckich ukształtowani już twórcy – we Wrocławiu

⁹⁷¹ Ziemia 2011, s. 545–546.

⁹⁷² Ostatnio Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2024b.

⁹⁷³ Bodaj jedyne wnikliwe opracowane zjawisko importu w zakresie sztuki Prus. Ostatnio m.in. Jakubek-Raczkowska 2022a; Jakubek-Raczkowska 2022b.

⁹⁷⁴ Zjawisko wydaje się słabo przebadane (m.in. Massowa 1996).

⁹⁷⁵ Głównie antwerpskich (m.in. Szmydki 1986) ale również z Mechelen (zob. Binnebesel 2020, nr kat. 3–5, s. 169–178).

⁹⁷⁶ Patała 2018.

⁹⁷⁷ Na ten temat zob. Woźniński 2011.

⁹⁷⁸ Jakubek-Raczkowska 2007, nr kat. 4–5, s. 30–33.

⁹⁷⁹ M.in. obraz tablicowy *Pietas Patris* (ob. MNW) (Ziemia 2015, s. 120–121) oraz krucyfiks z kaplicy 11 tysięcy Dziewic (m.in. Jakubek-Raczkowska 2004, nr kat. 39, s. 186–193).

⁹⁸⁰ Retabulum cechu rzeźników z kościoła św. Katarzyny w Gdańsku (Jakubek-Raczkowska 2007, nr kat. 46–48, s. 106–111).

Jacob Beinhart wykształcony zapewne w Ulm⁹⁸¹, w Krakowie Wit Stwosz aktywny wcześniej i później głównie w Norymberdze⁹⁸², Michał Lancz z frankońskiego Kitzingen ukształtowany najpewniej w Norymberdze⁹⁸³ podobnie jak aktywny w stolicy Korony przynajmniej jakiś czas Hans von Kulmbach⁹⁸⁴, w Poznaniu wywodzący się z Alzacji Jan Schilling⁹⁸⁵, w Gdańsku zaś Michał z Augsburga⁹⁸⁶. Nawet w przypadku mniejszych i biedniejszych miast, np. ówczesnej Warszawy, odnotować można szereg rzeźb, m.in. z kościoła augustianów oraz tzw. krucyfiks Baryczki⁹⁸⁷ będących z pewnością dziełami południowoniemieckimi, czy też Bydgoszcz, do której fary zamówiono w 1460 roku dzieło poznańskiego malarza Wawrzyńca Stulera⁹⁸⁸. Wydaje się, że Toruń – jedno z największych miast ówczesnego Królestwa nie mógł być wyjątkiem.

1 . Importy na ziemię chełmińską w stanie badań

Zjawisko późnośredniowiecznych importów na historyczną ziemię chełmińską, chociaż dostrzegane w dotychczasowym stanie badań, nie doczekało się wnikliwego studium. Na drodze do pełnego rozpoznania tego problemu stoją dwie główne przeszkody. Pierwszą jest stosunkowo niewielka liczba obiektów zachowanych w regionie – znacząco utrudnia to określenie co w danym środowisku mogło być normą warsztatową, a co znacząco odbiegało stylem i jakością wykonania. Z problemem tym wiąże się niepełne rozpoznanie produkcji rzeźbiarskiej ościennych regionów – w przypadku Warmii, regionów dawnej diecezji pomezańskiej, Pomorza Gdańskiego oraz Kujaw z ziemią dobrzyńską opracowania tematu są już wiekowe, często nieaktualne, na ogół pozbawione dobrej jakości materiałów ilustracyjnych⁹⁸⁹. Dotkliwy jest także brak Katalogu Zabytków Sztuki dla większości powiatów

⁹⁸¹ Kaczmarek 2018a, s. 67.

⁹⁸² Dettloff 1961a, s. 20–25.

⁹⁸³ Spodaryk 2023, s. 94.

⁹⁸⁴ Sitek 2018. Na temat związków Krakowa z Norymbergą w dziedzinie sztuki zob. Walczak 2018.

⁹⁸⁵ Kaczmarczyk 1924, s. 17–23. Na temat związków artystycznych Poznania z Norymbergą zob. Dettloff [2011]; Dettloff 1919 [2011].

⁹⁸⁶ Woźniński 2002.

⁹⁸⁷ Mroczko 1986, s. 37–38. Rzeźby z kościoła augustianów przez autorkę uznane za dzieła toruńskie.

⁹⁸⁸ Kaczmarczyk 1924, s. 14–15; Mincer 1991, s. 266.

⁹⁸⁹ Na temat rzeźby całego regionu dawnego państwa zakonnego jedynie dwie niepublikowane prace doktorskie – Woźniński 1996; Kierkus-Prus 1997; warmińskiej jedynymi pozostają opracowania Kamili Wróblewskiej – Wróblewska 1972b; Wróblewska 1979; Wróblewska 1981a; Wróblewska 1981b; rzeźbę na Kujawach i ziemi dobrzyńskiej opracował Grzegorz Budnik (Budnik 1998).

regionu⁹⁹⁰. W przypadku Mazowsza i Wielkopolski późnogotycka plastyka pozostaje bez przekrojowych opracowań. Kolejnym problemem jest szczegółowe rozpoznanie proveniencji zachowanych obiektów, które umożliwiłoby określenie, jakie zabytki do świątyń trafiły spoza regionu w czasach nowożytnych i współczesnych.

*

Stan badań nad problemem importu późnogotyckich rzeźb na obszar historycznej ziemi chełmińskiej jest obszerny, jednak większość prac odnotowywała wyłącznie pojedyncze obiekty, stąd informacje są znacznie rozproszone. Dotychczas zwrócono uwagę na kierunki importów z terenów Rzeszy, Niderlandów, Śląska, Krakowa, Gdańska, Elbląga i w pojedynczych przypadkach z Malborka i Mazowsza.

Początkowo kierunkiem potencjalnym importów odnotowanym w literaturze były tereny Rzeszy – głównie jej południa. Pierwszą uwagę w tym temacie zawarł w swoim inwentarzu Johannes Heise. Opisując przechowywany przez nieżywiąckiego proboszcza zbiór zabytków odnotował relief ze sceną *Ostatniej wieczerzy* (**nr kat. 58**), który uznał za dzieło szwabskie⁹⁹¹. Wszyscy późniejsi (nie tak liczni) autorzy, powtarzali jego propozycję⁹⁹². Szereg atrybucji wysunął także Bernhard Schmid w sprawozdaniach po przeprowadzonych pracach konserwatorskich realizowanych na przełomie pierwszej i drugiej dekady XX wieku. Rzeźbę Boga Ojca z kościoła w Nowej Wsi Królewskiej (**nr kat. 13a**) uznał za dzieło prawdopodobnie norymberskie⁹⁹³, tryptyk św. Wolfganga zaś (**nr kat. 87**) za wytwór snycerza z kręgu mistrza figur apostołów z Blütenburga oraz malarza z kręgu Ruelanda Frueaufa z Salzburga, z widocznymi wpływami Georga Staeblera⁹⁹⁴. Toruńskie retabulum za południowoniemiecki import, uznane zostało także przez Georga Dehia⁹⁹⁵, Reinholda Heuera⁹⁹⁶ oraz przez Szczęsnego Dettloffa (dzieło frankońskie)⁹⁹⁷. Zdaniem Heuera, mistrz frankoński wykonać miał także relief *Zaśnięcia Marii* z toruńskiej fary staromiejskiej (**nr kat. 90**)⁹⁹⁸, czego

⁹⁹⁰ Bez opracowania pozostają wschodnie rubieże dawnej ziemi chełmińskiej (z Nowym Miastem Lubawskim, Lubawą i Działdowem), jedynie punktowo rozpoznane Pomorze Gdańskie oraz Warmia, tereny zaś dawnej diecezji pomezańskiej są całkowicie nieopracowane.

⁹⁹¹ Heise 1891, s. 389.

⁹⁹² Todoroska 1987 (*Ostatnia Wieczerza*); Ciecholewski 2000, s. 164.

⁹⁹³ Schmid 1910, s. 14.

⁹⁹⁴ Schmid 1912, s. 18–20.

⁹⁹⁵ Dehio 1926, s. 481.

⁹⁹⁶ Heuer 1931, s. 27.

⁹⁹⁷ Dettloff 1932 [2011], s. 35

⁹⁹⁸ Heuer 1916, s. 71–72.

nie wykluczała Alicja Karłowska⁹⁹⁹. Marian Rogoziński w swojej syntezie polskiego snycerstwa średniowiecza z kręgiem sztuki Wita Stwosza połączył grupę Ogrójców z Lubawy (**nr kat. 50**)¹⁰⁰⁰, co później (słusznie) podważył Andrzej Wozniński¹⁰⁰¹. W krąg importów południowoniemieckich Janina Kruszelnicka włączyła wyjątkowej rangi oraz figurę św. Piotra z Pluskowęsów (**nr kat. 73**), jako dzieło monachijskiego warsztatu Erazma Grassera¹⁰⁰². Atrybucję badaczki za wątpliwą uznał Adam Soćko. W katalogu wystawy zorganizowanej w związku z 1050-leciem chrztu Polski rzeźbę św. Piotra z Pluskowęsów uznał za przypuszczalne dzieło warsztatu Wita Stwosza¹⁰⁰³. Do odosobnionych atrybucji północnoniemieckich należała propozycja Małgorzaty Kierkus-Prus, która krucyfiks z toruńskiego kościoła mariackiego (**nr kat. 98**) uznała za hipotetyczny wytwór kręgu Bernta Notke¹⁰⁰⁴. W najnowszych badaniach Andrzeja Woznińskiego oraz Moniki Jakubek-Raczkowskiej i Juliusza Raczkowskiego także rozważano rzeźbę jako możliwy import, jednak bez możliwości określenia konkretnego kierunku (południe Rzeszy lub Niderlandy)¹⁰⁰⁵.

Z importami niderlandzkimi wiązano dotychczas jedynie dwa dzieła. Krystyna Mellin w karcie naukowej zabytku uznała skrzydło ołtarzowe z Nieżywicia (**nr kat. 57**) za dzieło niderlandzkie lub pomorskie¹⁰⁰⁶. Monika Jakubek-Raczkowska zgodziła się z tym poglądem, przyjmując wykonanie dzieła w nieokreślonym warsztacie pod wpływem niderlandzkim¹⁰⁰⁷. Jak już wspomniano, jako import, potencjalny niderlandzki uznano ostatnio także krucyfiks z kościoła pofranciszkańskiego w Toruniu¹⁰⁰⁸.

Pojedynczy autorzy wiązali także niektóre obiekty z pracowniami śląskimi. Ernst Gall w inwentarzu zabytków dawnego państwa zakonnego w Prusach za dzieło śląskie uznał tryptyk św. Wolfganga (**nr kat. 87**)¹⁰⁰⁹. Według ustaleń Kruszelnickiej rzeźba Chrystusa Frasobliwego z Rywałdu (**nr kat. 78**) oraz figura relikwiarzowa św. biskupa z Papowa Biskupiego, które

⁹⁹⁹ Karłowska 1956, s. 47–48.

¹⁰⁰⁰ Rogoziński 1937, s. 19.

¹⁰⁰¹ Wozniński 1996, nr kat. 278, s. 562.

¹⁰⁰² Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 12, s. 81–82.

¹⁰⁰³ Soćko 2016, s. 134.

¹⁰⁰⁴ Kierkus-Prus 1997, s. 43, 157–160, 209.

¹⁰⁰⁵ Wozniński 2021, s. 27; Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2024a, s. 62.

¹⁰⁰⁶ Mellin 1975.

¹⁰⁰⁷ Jakubek-Raczkowska 2007, nr kat. 43, s. 100–101.

¹⁰⁰⁸ Wozniński 2021, s. 27; Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2024a, s. 62.

¹⁰⁰⁹ Dehio, Gall 1952, s. 74.

to miały zostać wykonane na Śląsku, lub zostać wykonana na miejscu pod wpływami śląskimi¹⁰¹⁰

Nieliczne propozycje atrybucje dotyczyły także Małopolski. Jan Lankau i Nikodem Pajzderski poddominikański krucyfiks (**nr kat. 100**) uznali za dzieło szkoły krakowskiej¹⁰¹¹. Propozycja ta powtórzona została przez Mariana Sydowa¹⁰¹². W krąg konkretnego krakowskiego twórcy – Niklasa Haberschraka – Alfons Mańkowski włączył rzeźbę Chrystusa Ubiczowanego z toruńskiej fary staromiejskiej (**nr kat. 89**)¹⁰¹³.

Niewiele miejsca poświęcono dotychczas eksportowi warsztatów aktywnych w Elblągu. Janina Kruszelnicka dwa dzieła – *Pietę* z Lubawy (**nr kat. 49**)¹⁰¹⁴ oraz tryptyk z Nowego Miasta Lubawskiego (**nr kat. 61**) uznała za dzieła elbląskie lub powstałe w warsztacie pod wpływami tego ośrodka¹⁰¹⁵. Andrzej Woźniński podważył sugestie badaczki i wspomniane retabulum (słusznie) powiązał z Toruniem¹⁰¹⁶. Przyjął jednak, chociaż ze znakiem zapytania, elbląską proveniencję dla lubawskiej piety¹⁰¹⁷.

Niewątpliwie najliczniej w badaniach dotychczas pojawiały się atrybucje gdańskie. W niepublikowanej pracy magisterskiej Wojciech Popek zawarł pierwszą sugestię o możliwości pochodzenia rzeźby Ukrzyżowanego z toruńskiego kościoła pofranciszkańskiego z importu (**nr kat. 100**) – autor, jako miejsce wykonania, wskazał miasto nad Motławą¹⁰¹⁸. Janina Kruszelnicka w swoich badaniach większość dobrej klasy artystycznej dzieł sztuki zachowanych na terenie dawnej ziemi chełmińskiej, a odbiegających stylem od wykreowanego przez badaczkę obrazu *oeuvre* toruńskiego warsztatu św. Wolfganga uznała za prace gdańskie. Do dorobku nadmotławskich pracowni zaliczyła chełmżyńską grupę Ukrzyżowania (**nr kat. 14**)¹⁰¹⁹ oraz figurę Matki Bożej (**nr kat. 16**)¹⁰²⁰, rzeźby ołtarzowe z Linowa

¹⁰¹⁰ Kruszelnicka 1973a, s. 41; Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 16, s. 84–86; nr kat. 15, s. 84.

¹⁰¹¹ Lankau, Pajzderski 1924, s. 61.

¹⁰¹² Sydow 1929, s. 106.

¹⁰¹³ Mańkowski 1946, s. 259–260.

¹⁰¹⁴ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 22, s. 97–98; Kruszelnicka 1993, *Pieta*, nr kat. 40, s. 51. Powtarzane przez późniejszych autorów – m.in. Więckowiak 2002, s. 168–170. Jedynie autorzy dokumentacji konserwatorskiej, wciąż uznając ją za hipotetyczne dzieło elbląskie, zwrócili uwagę na analogie w kręgu twórczości mistrza Pawła z Gdańska (Gorek, Gościńska, Żurek, Zalewska 2018, s. 2, 7).

¹⁰¹⁵ Kruszelnicka 1973a, s. 27, 44.

¹⁰¹⁶ Woźniński 1996, kat. 340, s. 584. Co później przyjęto z wyjątkiem haseł katalogowych Arkadiusza Wagnera, który rozważał elbląską i toruńską proveniencję (Wagner 2024, nr kat 78, s. 228 – 229; nr kat 79, s. 230–231).

¹⁰¹⁷ Woźniński 1996, s. 313; nr kat. 279, s. 526; z czasem uznał zbieżności z twórczością elbląską za ogólne (Woźniński 2000, s. 87–88).

¹⁰¹⁸ Popek 1966, s. 30.

¹⁰¹⁹ Kruszelnicka 1967, s. 138–139; Kruszelnicka 1973a, s. 44; Kruszelnicka 1973b, s. 68.

¹⁰²⁰ Kruszelnicka 1973a, s. 44; Kruszelnicka 1973b, s. 43, s. 66–68; Kruszelnicka 1993, *Madonna w słonecznych promieniach*, nr kat. 43, s. 52.

(nr kat. 44)¹⁰²¹, Papowa Biskupiego (nr kat. 69)¹⁰²², rzeźbę Króla z kościoła św. Jakuba w Toruniu (nr kat. 97)¹⁰²³, relief *Zaśnięcia Marii* z toruńskiej fary staromiejskiej (nr kat. 90)¹⁰²⁴, krucyfiks poddominikański (nr kat. 100)¹⁰²⁵, figurę Apostoła z Byszałdu (nr kat. 10)¹⁰²⁶ oraz rzeźby z Rożentala (nr kat. 77)¹⁰²⁷. Roman Ciecholewski do gdańskiego *oeuvre* włączył figurę Madonny z Dzieciątkiem z Radzyna Chełmińskiego (nr kat. 76)¹⁰²⁸, zaś J. Maszkiewicz – autor dokumentacji prac konserwatorskich rzeźby Madonny z Dzieciątkiem z Wąbrzeźna (nr kat. 103) określił jej miejsce wykonania jako „warsztat późnogotycki gdański lub pokrewny”¹⁰²⁹. Andrzej Woziński podważył część propozycji Kruszelnickiej uznając rzeźby z Radzyna Chełmińskiego, Papowa Biskupiego, Rożentala, Chełmży, Linowa, Byszałdu, Pluskowosów i Rywałdu jako dzieła nieznanych warsztatów¹⁰³⁰ – podobnie pominiętą przez badaczkę figurę Madonny z Dzieciątkiem z Wąbrzeźna¹⁰³¹. Proweniencję gdańską przyjął za to w przypadku grupy Ogrójcowej z Lubawy¹⁰³². Małgorzata Kierkus-Prus ostrożniej niż Woziński podeszła do problemu gdańskich importów w regionie. Szereg dzieł ponownie włączyła do *oeuvre* pracowni tego ośrodka (z kręgu Michała z Augsburga) – rzeźby z Papowa Biskupiego¹⁰³³ i Madonny z Chełmży¹⁰³⁴. Rzeźbę Madonny z Dzieciątkiem Radzyna Chełmińskiego uznała za przykład połączenia wzorów elbląskich i gdańskich¹⁰³⁵. Ostatnio Monika Jakubek-Raczkowska oraz Juliusz Raczkowski zasugerowali możliwość, że to w Gdańsku wykonano relief ze sceną *Ostatniej modlitwy Marii* z toruńskiej

¹⁰²¹ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 23, s. 98–99; Kruszelnicka 1973a, s. 44.

¹⁰²² Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 25, 101; Kruszelnicka 1973a, s. 44–45; Kruszelnicka 1973b, s. 68; Kruszelnicka 1993, *Madonna z Dzieciątkiem, św. Katarzyna i nieznana Święta (św. Barbara?)*, nr kat. 47, s. 53–54.

¹⁰²³ Kruszelnicka 1968, s. 138; podobnie Wróblewska 1972, s. 34–35.

¹⁰²⁴ Kruszelnicka 1967, s. 138; zapewne krąg sztuki gdańskiej; Kruszelnicka 1973a, s. 45; wykonany w Gdańsku lub w Toruniu.

¹⁰²⁵ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 26, s. 101–103; Kruszelnicka 1993, nr kat. 45, s. 52–53. Ze znakiem zapytania.

¹⁰²⁶ Kruszelnicka 1973a, s. 44 – warsztat gdański, wpływy warmińskie.

¹⁰²⁷ Tamże; Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 24, s. 99–100.

¹⁰²⁸ Ciecholewski 1983, s. 320. Co przyjęło wielu autorów (Milewska 1985, s. 1; Pasierb 1993, s. 101; Ciecholewski 2000, s. 98).

¹⁰²⁹ Maszkiewicz 1983, s. 3.

¹⁰³⁰ Woziński 1996, s. 385–386; nr kat. 401; s. 385, nr kat. 372, s. 593–594; nr kat. 406, s. 606; nr kat. 25; nr kat. 273, s. 560; nr kat. 274, s. 560; nr kat. 21, 439–440; nr kat. 406, s. 606; nr kat. 385, s. 599; nr kat. 413, s. 608–609.

¹⁰³¹ Tamże, nr kat. 477, s. 638.

¹⁰³² Tamże, nr kat. 278, s. 562.

¹⁰³³ Kierkus-Prus 1997, s. 67, 69. Ostatnio inne zdanie wyraził Michał Kurkowski, uznając je za dzieła toruńskie (Kurkowski 2021, *św. Katarzyna*, nr kat. 6, s. 251).

¹⁰³⁴ Kierkus-Prus 1997, s. 60–67, 123–124.

¹⁰³⁵ Tamże, s. 123–124.

fary staromiejskiej – nie wykluczając, że dzieło do świątyni trafić mogła wtórnie, wraz z manierystycznym retabulum, w którym się znajduje¹⁰³⁶.

Do odosobnionych propozycji atrybucyjnych zaliczyć należy zaprezentowany w *Słowniku geograficznym Państwa Polskiego i ziem historycznie z Polską związanych* pogląd o malborskiej proveniencji artystycznej wszystkich rzeźb znajdujących się w retabulum ołtarza głównego w Byszwałdzie (**nr kat. 9, 10**)¹⁰³⁷. Tadeusz Chrzanowski i Marian Kornecki nie wykluczali zaś wykonania rzeźb z Nowogrodu (**nr kat. 65**) w kręgu sztuki Mazowsza¹⁰³⁸

Większość z przywołanych prac dotyczy zaledwie pojedynczych, przeważnie słabo uargumentowanych atrybucji. Wydaje się, że tak jak w pracach Janiny Kruszelnickiej, zbyt łatwo dzieła odmienne od ówczesnego wyobrażenia na temat lokalnych modusów stylowych uznano za prace importowane – gdańskie, czy też śląskie, tak w swoich analizach Andrzej Woziński chyba zbyt łatwo podważał nieraz słuszne spostrzeżenia Kruszelnickiej – szczególnie związane z pracowniami nadmotławskimi.

2. Archiwalne świadectwa importów

Niemal zupełnie niewykorzystanym dotychczas przez historyków sztuki źródłem wiedzy o importach artystycznych na terenie historycznej ziemi chełmińskiej są zachowane świadectwa archiwalne. Obecne rozpoznanie pozwala jednak przyjąć, że nie mają one wielkiego potencjału – są nieliczne, i generalnie nie odnotowują bezpośrednio dzieł rzeźbiarskich, wzmiankują ogólnie, bliżej nieznane wizerunki lub warsztaty rzemieślnicze (malarskie), niemniej potwierdzają konkretne ośrodki, z jakimi współpracowano w zakresie zleceń artystycznych. Wszystkie, jakie udało się odnaleźć w ramach kwerend na potrzeby niniejszej pracy, dotyczą Torunia – największego i najbogatszego ośrodka regionu, i wskazują na realne kontakty w tym zakresie w dwoma hanzeatyckimi miastami – Gdańskiem i Wrocławiem. Nie udało się jak dotąd wskazać żadnych archiwaliów, które potwierdzałyby otwarcie Torunia lub innych miast ziemi chełmińskiej na kontakty artystyczne z odleglejszymi ośrodkami niemieckimi lub niderlandzkimi.

¹⁰³⁶ Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2024d.

¹⁰³⁷ SGPP 8, szp. 883. Propozycja ta jest o tyle trudna do obronienia, że 5 zachowanych rzeźb reprezentują przynajmniej 3 różne tendencje stylowe, a dwie z nich pochodzą z pocz. XV wieku.

¹⁰³⁸ Chrzanowski, Kornecki 1984, s. 29.

Na istnienie tych nielicznych źródeł zwrócili uwagę niemieccy historycy na początku XX stulecia – Paul Simson oraz Reinhold Heuer. Pierwszy z nich, analizując problem uchwytnych źródłowo w Gdańsku malarzy i rzeźbiarzy, odnotował dwie wzmianki archiwalne z końca XV wieku, poświadczające zamawianie tu dzieł sztuki przez torunian¹⁰³⁹. Na jego badania powołał się Heuer, który wzbogacił problem importów o wątek dolnośląski¹⁰⁴⁰.

W Archiwum Państwowym w Gdańsku zachowały się dwa listy Rady Starego Miasta Torunia, skierowane do Rady gdańskiej, wprowadzone do literatury we wspomnianej już pracy Simsona¹⁰⁴¹, bezpośrednio świadczące o zamawianiu dzieł w tym ośrodku przez torunian. Pierwszy z nich spisany, 12 lipca 1499 roku¹⁰⁴², dotyczy sprawy mniszki – siostry Hedwigi (*Szwesztir Hedwigk*), zapewne z jedynego istniejącego wówczas w Toruniu żeńskiego klasztoru cysterek-benedyktynek. Za pośrednictwem toruńskiej Rady skarżyła się ona gdańskim rajcom na bliżej nieznanego z imienia malarza z Gdańska. Miał on przyjąć od niej zamówienie na wykonanie obrazu lub (najpewniej) nastawy ołtarzowej (*eyn Toffel*)¹⁰⁴³, na poczet której pobrał już pewne środki. W obliczu niedotrzymania terminu, mniszka domagała się szybkiego wykonania zamówienia lub zwrotu pieniędzy¹⁰⁴⁴. Drugi list, z 27 stycznia 1500 roku, zawiera skargę toruńskiej Rady Miasta, występującej w imieniu miejscowego klasztoru dominikanów. Zakonnicy zamówili u bliżej nieznanego gdańskiego malarza (którego gdańskim rajcom miał wskazać wysłannik/okaziciel (*Czeiger*)) także zapewne retabulum ołtarzowe (*Eyne toffel*), które nie zostało dostarczone w terminie. Dominikanie zapłacić mieli już 40 grzywien zaliczki¹⁰⁴⁵.

Znane późnośredniowieczne źródła pozwalają także na uchwycenie drugiego kierunku importów artystycznych – z Wrocławia. W 1512 roku Rada Starego Miasta Torunia miała przekazać bractwu przy kaplicy św. Mikołaja w toruńskiej farze świętojańskiej wizerunek

¹⁰³⁹ Simson 1913, s. 388–389.

¹⁰⁴⁰ Heuer 1916, s. 89, przypis 95. Na wzmiankę ostatnio zwrócili uwagę Raczkowscy, jako świadectwo zamawiania dzieł poza Toruniem, sugerując, że mogło chodzić o obraz (Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023a, s. 28, przypis 93).

¹⁰⁴¹ Simson 1913, s. 388–389.

¹⁰⁴² W archiwalnym inwentarzu widnieje błędna data roczna (1498), Simson podaje prawidłową. W oryginale zapis „xcix”.

¹⁰⁴³ Niemieckim terminem *Tofel/Tafel* określano w późnym średniowieczu tablicę, tabliczkę, płaskorzeźbę drewnianą i snycerskie ozdoby (Słownik historyczny 2020 (2), s. 247) ale także nastawy ołtarzowe – wskazuje na to szereg przykładów zachowanych umów na wykonanie retabulów (np. na gruncie śląskim zob. Patała 2018, s. 84–85). Na takie znaczenie słowa wskazuje również wykorzystywany w tym kontekście łaciński termin *tabula* (nr kat. 13) – mający to samo dosłowne znaczenie (tablica).

¹⁰⁴⁴ APG, D, sygn. 69.134.

¹⁰⁴⁵ Tamże, sygn. 69.152.

Najświętszej Marii Panny, który został wykonany w tymże roku we Wrocławiu¹⁰⁴⁶. Kontakty na niwie artystycznej potwierdza także wzmianka z rachunków witrażu toruńskiego kościoła św. Wawrzyńca. W 1507 roku zlecił on we Wrocławiu wykonanie kadzielnicy, która miała zawierać 3 grzywny srebra oraz 6 łutów ołowiu (?) za 56 grzywien bez 3 groszy¹⁰⁴⁷.

Pomimo iż zacytowane wzmianki są nad wyraz skąpe i z pewnością wrywkowe, źródła gdańskie i wrocławskie potwierdzają praktykę bezpośrednich zamówień w konkretnych warsztatach¹⁰⁴⁸. Ukazują także sposób realizacji takich zleceń obejmujących umowę zawierającą termin wykonania pracy, wpłacanie wykonawcy zaliczek oraz w wypadkach zaistnienia sytuacji spornych – korzystanie z pośrednictwa rad miejskich. Zastanawiać może rola wspomnianego w liście z 1500 roku okaziciela – wysłannika toruńskich dominikanów, który jawi się jako postać pośrednika.

Kontakty z Gdańskiem nie mogą dziwić – był on największym miastem regionu Prus Królewskich (a nawet całej Korony). Pełnił dominującą, szczególnie w obliczu stopniowego osłabienia znaczenia Torunia po 1466 roku, rolę gospodarczą i kulturową, którego związki z Toruniem, przede wszystkim handlowe (spław wiślany, pośrednictwo w handlu)¹⁰⁴⁹. Wrocław – „jedno z najlepiej rozwiniętych, najbogatszych miast środkowej Europy”, pomimo iż w drugiej połowie XV stulecia przeżywał pewien długotrwały kryzys, „rozległe kontakty [...] [tego miasta] nie zostały zerwane”. Do najważniejszych partnerów handlowych nadodrzańskiego ośrodka w okresie średniowiecza należały Norymberga, Kraków oraz Toruń¹⁰⁵⁰, dla którego Wrocław także był jednym z najważniejszych punktów. Związki tych miast, zarówno gospodarcze jak i społeczne doczekały się osobnego studium autorstwa Krzysztofa Kopińskiego¹⁰⁵¹. Oprócz znaczenia handlowego, stolica Dolnego Śląska miała także niepodważalną rolę w dziedzinie sztuki – uchwytli w jej orbicie są liczni twórcy ukształtowani na południu Rzeszy – w Norymberdze (o czym była już mowa), ale także w szwabskim Ulm, tak jak właściciel jednej z największych z tej części Europy pracowni – Jakob Beinhart¹⁰⁵². Udokumentowane związki Torunia z Wrocławiem (omówione także w rozdziale III) są tym ciekawsze, że żadne znane dzisiaj dzieło w Toruniu oraz regionie

¹⁰⁴⁶ **Thorner Denkwürdigkeiten [1904]**, s. 144.

¹⁰⁴⁷ **ŚRKT [2023]**, s. 165; **APT, AMT I**, sygn. 626-8, k. 4r. „Item szo hab ich lossenn machenn zw / Breszlau das rewhfasz sandte / Lorenz anno 1507 helt an solber / 3 mr. lotigk unnd 6 lot zw / Breslaw gewegenn kost ann / gelde unnd machelon 56 mr. / geringe minus 3 gr. Habe ich von / dieszem gelde genomen und betczalt etc”.

¹⁰⁴⁸ Zakupy gotowych produktów wykonanych na skład wydają się co do zasady słabiej uchwytne źródłowo.

¹⁰⁴⁹ **Biskup 1992**, s. 98–99, 102.

¹⁰⁵⁰ **Myśliwski 2009**, s. 496, 504.

¹⁰⁵¹ **Kopiński 2005**.

¹⁰⁵² **Patała 2022; Kaczmarek 2018a**.

nie wykazuje śląskich cech. Wzmianka archiwalna jest zatem jedynym, ważnym źródłem dla poznania kierunków zamówień, jakich dokonywano w późnośredniowiecznym Toruniu.

3. Importy na ziemię chełmińska **w świetle porównawczych analiz styloznawczych**

Spośród znanych zabytków z dawnej ziemi chełmińskiej niewątpliwie można wyróżnić szereg dzieł odbiegających stylem. Część z nich, z racji przeciętnej klasy artystycznej oraz braku lokalnych analogii – przy niedostępności precyzyjniejszych narzędzi – uznać należy za dzieła powstałe na miejscu (szczegółowo omówione w rozdziale VI). Wiele jednak zabytków można drogą wnikliwej analizy porównawczej połączyć z innymi ośrodkami wytwórczymi znajdującymi się poza granicami historycznej ziemi chełmińskiej.

Importy z terenów Europy Zachodniej

Przy obecnym stanie rozpoznania późnogotyckiej rzeźby regionu jedynie trzy obiekty zdradzają ewidentne cechy zachodnie, wskazujące na możliwość ich importu spoza granic dawnych Prus krzyżackich, a nawet północnych regionów Korony.

Do takich przykładów należy w pierwszej kolejności krucyfiks z kościoła pofranciszkańskiego w Toruniu (**nr kat. 98**). Rozpatrywany był on dotychczas przede wszystkim jako dzieło miejscowe lub – przez niewielu badaczy – wykonane w Gdańsku¹⁰⁵³, pod różnymi wpływami – niderlandzkimi¹⁰⁵⁴, westfalskimi¹⁰⁵⁵, południowoniemieckimi¹⁰⁵⁶, północnoniemieckimi¹⁰⁵⁷, a nawet renesansowymi z Italii¹⁰⁵⁸. W najnowszych badaniach Andrzej Woźniński¹⁰⁵⁹ a następnie Monika Jakubek-Raczkowska oraz Juliusz Raczkowski¹⁰⁶⁰, mając na uwadze wysoka klasę tego dzieła oraz jego wyróżniające się na tle produkcji rodzimej

¹⁰⁵³ Popek 1966, s. 30; Kruszelnicka 1967, s. 137–138.

¹⁰⁵⁴ Kruszelnicka 1973a, s. 36–37; Woźniński 1996, s. 312; Woźniński 2005b, s. 211–214, 221

¹⁰⁵⁵ Kruszelnicka 1973a, s. 36–37.

¹⁰⁵⁶ Woźniński 1996, s. 313–315; Woźniński 2005b, s. 220.

¹⁰⁵⁷ Kierkus-Prus 1997, s. 158–159, 209.

¹⁰⁵⁸ Woźniński 2005b, 214–216, 217–219.

¹⁰⁵⁹ Woźniński 2021, s. 27.

¹⁰⁶⁰ Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2024a, s. 62.

cechy formalne, zwrócili jednak uwagę na możliwość jego importu z południa Rzeszy lub Niderlandów.

Dzieło to stanowi niewątpliwie jedno z najwybitniejszych i najbardziej oryginalnych dzieł zachowanych w regionie, nie znajdujące żadnych analogii ani na gruncie toruńskim, ani całego obszaru dawnego państwa zakonnego w Prusach (**il. 444**). Z pewnością za bezpodstawne uznać trzeba domniemane związki z najpewniej toruńskimi rzeźbami (**il. 445–446**) – Chrystusa Ubiczowanego z toruńskiej fary staromiejskiej (**nr kat. 89**) oraz Piety Pańskiej ze Świerczynek (**nr kat. 84**). Figury łączy w zasadzie jedynie smukłość postaci. Zabytek pofranciszkański wybija się szlachetnością proporcji ciała, rysów, dbałością o ukazanie szczegółów anatomicznych – powiek, nabrzmiatych żył, stawów, mięśni, drobiazgowego opracowania kosza klatki piersiowej o wykroju zbliżonym do litery M oraz rzeźbiarsko wykonanego pępka. Dwie pozostałe figury cechuje wiele błędów anatomicznych, takich jak chude, wręcz patykowate ręce o zbyt drobnych dłoniach. Chociaż na powierzchni ciał widoczne są także zarysy żył oraz mięśni – ukazane są jednak w sposób bardziej konwencjonalny, schematyczny, mniej plastyczny. Klatki piersiowe są płaskie, o jedynie lekko, guzikowato zarysowanych żebrach, o płaskich brzuchach, bez tak wyraźnego dolnego wykroju kosza, mięśni brzucha oraz pępka. Odbiega także rażąco inne ukształtowanie perizoniów – w przypadku rzeźby Ukrzyżowanego obie poły są długie – jedna, jakby podwiana, zawija się przy prawym biodrze, druga zaś opada między udami owijając się wokół prawego uda. U dwóch pozostałych rzeźb formy są prostsze.

Biorąc pod uwagę formalne wyizolowanie tego szlachetnego dzieła, można przyjąć możliwość, że stanowi ono import z bliżej nieznanego ośrodka snycerskiego zachodniej części Europy. Jedyne nieco zbliżone stylem dzieła przywołał Andrzej Wosiński – twarz Chrystusa z kolekcji w Bremie oraz niektóre oblicza świętych z monachijskich stall wykonane przez warsztat Erasma Grasser (**il. 447–449**) trzeba uznać jak dotąd za najtrafniejsze, jednak nadal zbyt ogólne¹⁰⁶¹. Niestety, piszącemu te słowa nie udało się znaleźć w pełni przekonujących analogii.

¹⁰⁶¹ Wosiński 1996, s. 313; Wosiński 2021, s. 26.

Nie można też stwierdzić, czy obiekt trafił do Torunia jeszcze u schyłku średniowiecza (co przyjmują Raczkowscy¹⁰⁶²), czy później, na potrzeby nowej protestanckiej aranżacji belki tęczowej¹⁰⁶³.

Kolejnym dziełem, którego związki z lokalną produkcją wydają się nikłe, jest rzeźba św. Piotra z Pluskowęsów (w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie, **nr kat. 73, il. 450**). Analiza tej rzeźby jest utrudniona w związku z jej niekompletnym stanem zachowania (brakiem gruntu oraz polichromii); jej proveniencja nie jest poświadczona – z pewnością trafiła do wiejskiego kościoła parafialnego wtórnie, ze świątyni w dużym mieście. Jest to obiekt wyjątkowej klasy artystycznej, całkowicie odosobniony na ziemi chełmińskiej oraz na terenie dawnego państwa zakonnego.

Bardzo szybko dostrzeżono wysoką rangę rzeźby oraz brak analogii w regionie, traktując ją niemal od momentu wprowadzenia do dyskursu naukowego w latach 70. XX wieku jako import. Janina Kruszelnicka związała tę figurę z monachijskim warsztatem Erazma Grassera na podstawie podobieństwa, które dostrzegła względem półpostaci św. Piotra ze stall katedry monachijskiej (**il. 451–452**). Zabytek, co podniósł już Adam Soćko, wskazując raczej na związki z kręgiem Wita Stwosza, uznał, że dostrzeżone przez toruńską badaczkę podobieństwo fizjonomii „jest rzeczywiście duże, ale dotyczy raczej ogólnego schematu twarzy niż cech warsztatowych”¹⁰⁶⁴.

Należy się zgodzić z Soćką – pewne zbieżności z pracami Grassera uznać trzeba za zbyt ogólne. Nie są znane też żadne potwierdzone dzieła z kręgu monachijskiego twórcy, które w średniowieczu dotarłyby tak daleko – za ziemie ówczesnej Korony¹⁰⁶⁵.

Sugestia poznańskiego badacza o wykonaniu figury w kręgu Stwosza jest wiarygodna. Autor przywołał bardziej przekonujące analogie, jak twarz postaci Kazimierza Jagiellończyka oraz niektórych płaczków z jego nagrobka, twarz Chrystusa z epitafium Volckamera z Norymbergi, a dla typów zmarszczek – oblicza apostołów z retabulum mariackiego z Krakowa (**il. 453–456**). Odnótował także esowate ukształtowanie poły płaszcza znane

¹⁰⁶² Ostatnie dzieło sztuki w kościele w przededniu sekularyzacji konwentu: **Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2017**.

¹⁰⁶³ Nie można także wykluczyć, że rzeźba trafiła do pofranciszkańskiej świątyni już w nowożytności, np. w trakcie prac remontowych prowadzonych przez protestantów w kościele i klasztorze w latach 60. XVI wieku (por. **nr kat. 98**).

¹⁰⁶⁴ **Soćko 2016**, s. 134.

¹⁰⁶⁵ W pewnym stopniu do wyjątku należy obraz tablicowy ze sceną *Biczowania* z toruńskiej fary staromiejskiej oraz retabulum z Sątóp (ob. w MWM), w którego stylu doszukano się stylu monachijskiego malarza Jana Polacka (**Labuda 2015**, s. 122) – nie ma jednak póki co przekonujących analiz pozwalających uznać te dzieła za importy.

z innych realizacji warsztatu mistrza – wspomniane już norymberskie epitafium, czy też rzeźby Madonny z Dzieciątkiem ze zbiorów Victoria and Albert Museum w Londynie (**il. 458–459**).

Należy się zgodzić ze wskazanymi podobieństwami. Wyraziste twarze męskie o chmurnym wyrazie, przez równolegle ułożone, płytke zmarszczki czoła, plastyczne, ściągnięte brwi z pionowymi zmarszczkami pomiędzy nimi, duże, lekko wylupiate oczy, o rzeźbiarsko opracowanych, dość plastycznych powiekach o migdałowatym wykroju, nieco jakby podkrążone, wyraziste zmarszczki mimiczne (tzw. kurze łapki, czy skośnie opadające od nasady nosa bruzdy) są zdecydowanie bliskie z przytoczonymi przykładami. Podobnie ukształtowane są również brody – dość krótkie, opracowane z wąsami, z wygolonym pasmem pod nosem, ułożone z mocno, spiralnie skręconych pukli, opracowanych dość plastycznie. Do bardzo podobnego rozwiązania fizjonomii twarzy zaliczyć można także dwie rzeźby trzymaczy herbowych z kręgu Stwosza, datowane na ok. 1519 rok, ze zbiorów Bergbau- und Gotikmuseum w Leogang (**il. 460–461**). Jako bliższą analogię dla ukształtowania przerzuconej poły płaszcza św. Piotra wskazać można figurę muzykującego anioła ze zbiorów Gerharta Bollerta (ob. w Bayerisches Nationalmuseum w Monachium, **il. 457**). Draperia wspomnianej rzeźby jest zdecydowanie bardziej płaska – podobnie jak na rzeźbie pluskowęskiej.

Trudno wyjaśnić jaką drogą dzieło z kręgu aktywnego w Norymberdze i Krakowie mistrza trafić miało w okolice Torunia. Najbliższa znana realizacja związana jest z nieodległym Włocławkiem – w kujawskiej katedrze znajduje się nagrobek bp. Piotra z Bnina. Nie można wykluczyć, że w siedzibie biskupiej znajdować się mogło wcześniej więcej dzieł z kręgu Stwosza. Nie można także wykluczyć, że rzeźba trafiła do regionu w XIX/XX wieku, jako prywatny zakup antykwareczny, który w bliżej nieznanych okolicznościach znalazł się w kościele parafialnym.

Ostatnim przykładem dzieła pozbawionego lokalnego kontekstu jest relief ze sceną *Ostatniej Wieczery* z kościoła w Nieżywiciu (ob. w zbiorach muzeum Diecezjalnego w Pelplinie, **nr kat. 58, il. 463**). Nieznana pozostaje jego proveniencja – nie można przede wszystkim wykluczyć, że stanowi XIX-wieczny zakup antykwareczny. W 1891 roku, Johannes Heise wymienia go jako element zbiorów ks. Hundsdorfa – proboszcza¹⁰⁶⁶.

Pewne podobieństwo widoczne jest w reliefie *Ostatniej Wieczery* ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie (nr inw. Śr.418 – **il. 462**). Bliskie analogie znajduje

¹⁰⁶⁶ Heise 1891, s. 389.

charakterystyczny sposób ukształtowania głów postaci, przede wszystkim dwóch apostołów o długich brodach, sztywno wysuniętych do przodu, ukształtowanych z dwóch, obszernych pukli. Jeden z uczniów, siedzący po lewicy Chrystusa, dodatkowo ma specyficzną fryzurę – stosunkowo krótkie, skręcone włosy o rozbudowanym wolumenie. Oba dzieła wydają się być wytworami południowoniemieckimi. Bardzo bliską analogię znaleźć można w grupie rzeźb apostołów z dwóch procesyjnych drzewców z dekoracją rzeźbiarską (niem. *Tragstangen*) wykonanych w Ingolstadt ze zbiorów Bayerisches Nationalmuseum w Monachium (il. 465–464).

Dzieła gdańskie na dawnej ziemi chełmińskiej

Na ile pozwala obecny stan wiedzy, najliczniejszą grupę znanych obiektów, wykonanych poza ziemią chełmińską, powiązać można z Gdańskiem – największym miastem ówczesnego Królestwa Polskiego. Ów potężny ośrodek produkcji rzeźbiarskiej już od końca XIV stulecia, a szczególnie w pierwszych dekadach XV wieku, swoją wytwórczością zaspokajał popyt rozległych obszarów państwa zakonnego w Prusach i terenów basenu Bałtyku¹⁰⁶⁷. U kresu średniowiecza, w drugiej i trzeciej dekadzie XVI wieku uchwytą jest druga fala gdańskiej produkcji na zbyt, szczególnie z kręgu pracowni Michała Schwartza z Augsburga oraz mistrza Pawła, sięgająca w rejony Prus Książęcych a nawet na ziemie finlandzkie¹⁰⁶⁸. Analiza szeregu dzieł zachowanych z kościołów ziemi chełmińskiej – w zestawianiu z cytowanymi danymi archiwalnymi – pozwala upatrywać w tym ośrodku jednego z ważniejszych rynków zaopatrzenia dla zleceniodawców z terenu dawnej ziemi chełmińskiej.

Jednym z przykładów, którego gdańską proveniencję potwierdza analiza stylistyczna, jest bardzo wysokiej klasy figura Madonny z katedry w Chełmży w typie *Regina Coeli* unoszonej przez anioły (ob. w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie, nr kat. 16, il. 466). Charakterystyczny sposób ukształtowania głowy, osadzonej na wydłużonej szyi, o owalnej, pociągłej twarzy, wysokim, wypukłym czole, blisko osadzonych przymkniętych oczach z lekko opadającymi zewnętrznymi kącikami, o długim, prostym nosie, starannie wyrzeźbionych ustach, stosunkowo płaskiej brodzie i podwójnym podbródku, zbliża tę rzeźbę

¹⁰⁶⁷ Na ten temat m.in. Jakubek-Raczkowska 2004; Jakubek-Raczkowska 2006; Grochowska 2017, s. 570–574; Grochowska 2018.

¹⁰⁶⁸ Snycerska produkcja tego ośrodka u schyłku średniowiecza wymaga nowszych badań – szczególnie zjawisko eksportu schyłku średniowiecza jedynie wyrywkowo przebadane (Walanus 1999; Woiński 2002; Woiński 2011; Woiński 2012).

do przedstawienia Marii z retabulum z Suchego Dębu ze zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku oraz – tylko niewiele luźniej – do rzeźby Madonny z Dzieciątkiem z Goręczyna (il. 467). Niemal identyczne jest u wszystkich trzech ukształtowanie włosów Matki Bożej – z przedziałkiem na środku, opracowanych w półplastycznych, falujących pasmach (il. 468–470). Na bliskość warsztatową wskazują także zastosowane w tych obiektach elementy kostiumologiczne (il. 471–473). Podobnie jak u dzieł z Suchego Dębu i Goręczyna, Madonna chełmyńska odziana jest w suknię o dopasowanym, podkreślającym zarys biustu staniku i wyraźnie odciętej, luźnej spódnicy o powierzchni pokrytej gęstym, regularnym układem wąskich fałd piszczalkowatych. Jej rękawy są długie, na przedramionach zwężające się, drapowane drobno poprzecznymi fałdkami. Analogie wykazuje także ukształtowanie płaszcza o dość obszernym otworze na głowę, szerokiej taśmie spinającej go na piersi oraz lekko odstających krawędziach pól (efekt szczególnie widoczny na ramionach i na wysokości klatki piersiowej). Z rzeźbą z Goręczyna wiąże chełmyńską Madonnę motyw jakby podwianego krańca przerzuconej poły płaszcza, z charakterystycznym jęzorem oraz małżowiną, sposób osadzenia promieni glorii w bokach figury oraz ukształtowanie ceowatego w kształcie sierpa księżycy oraz chmurzastej plinty. Można dodać, że cechy gdańskie wykazuje także uformowanie postaci aniołów unoszących chełmyńską Madonnę – zwłaszcza fryzur (długich, gęsto skręconych loków o wygolonym czubku głowy – szerokiej tonsurze) i bardzo luźnych, miejscami podebranych szat, jakie znajdujemy na przykład w przedstawieniu anioła ze sceny *Zwiastowania* ze wspomnianego retabulum (il. 474–475).

Kilka kolejnych rzeźb można łączyć z kręgiem czynnego w Gdańsku mistrza Pawła. Snycerz stał na czele jednej z najpłodniejszych i najbardziej charakterystycznych pracowni rzeźbiarskich regionu. Nieraz utożsamiany z odnotowywanym w latach 20. XVI wieku Pawłem Syme a nawet z Pawłem Schnitzerem uchwytnym w Królewcu. Udokumentowana aktywność rzeźbiarza przypadła na czwartą i piątą dekadę tego stulecia. Do miasta przybył zapewne z południa Rzeszy. Poświadczonymi dziełami mistrza są rzeźba św. Krzysztofa oraz figuralne kapitele z gdańskiego tzw. Dworu Artusa. Do najważniejszych dzieł przypisanych twórcy zaliczyć należy figurę Chrystusa *Salvatora* z bazyłki mariackiej oraz monochromatyczne rzeźby i reliefy z niezachowanego retabulum *Pokłonu trzech króli* z kościoła św. Katarzyny¹⁰⁶⁹.

Rozpoznana przez Andrzeja Woźnińskiego, jak najbardziej słusznie, jako dzieło gdańskie¹⁰⁷⁰ grupa Ogrójca z Lubawy, obejmująca rzeźby Chrystusa i samodzielne

¹⁰⁶⁹ Woźniński 2002, s. 36–67.

¹⁰⁷⁰ Woźniński 1996, nr kat. 278, s. 562; Woźniński 2002, s. 79.

przedstawienia trzech apostołów (**nr kat. 50, il. 476–479**). Do tego kręgu wpływów pozwala zaliczyć owe figury przede wszystkim zarówno ogólne ukształtowanie ich brył rzeźbiarskich i draperii, jak i typologiczne szczegóły – charakterystyczny sposób ukształtowania głów, zarostów oraz włosów postaci. Głowy są duże, o szerokich twarzach, lekko napuchnięte, z blisko osadzonymi oczami, o wyrazistej, jednak dość prostej mimice; zarosty gęste, bujne, opracowane jedynie powierzchniowo, podobnie włosy ukazane (rzeźby św. Jakuba oraz Chrystusa) w grubych pasmach o jedynie płytkich, meandrujących nacięciach, zakończonych wolutkami – schematyczne, dekoracyjne układy. Draperie szat, prócz linearnych, płaskich, także mięsiste, jakby ciężkie, o wąskich, obłych grzbietach i podessanych krawędziach.

Bliskie analogie (szczególnie dla postaci Chrystusa oraz św. Jakuba) w sposobie opracowania twarzy, włosów i zakrywającego niemal całe policzki zarostu widoczne są przede wszystkim w zaliczanych do kręgu mistrza Pawła rzeźbach *Ecce Homo* oraz krucyfiksie (**il. 480–483**) z ponorbertańskiego kościoła w Żukowie, Chrystusa Zmartwychwstałego z Żuławki Sztumskiej¹⁰⁷¹ (**il. 484–486**) oraz nieco bardziej drobiazgowo potraktowanych figurach Ukrzyżowanego z Słupska oraz Grójca. Postać św. Jana również znajduje odpowiedniki w kręgu twórczości mistrza Pawła. Lubawska rzeźba zestawia dwa motywy zastosowane w rzeźbie tegoż świętego z grupy Ukrzyżowania gdańskiej bazyliki mariackiej (**il. 488–489**) – zgiętą w łokciu prawą rękę z dłonią na prawej części twarzy oraz lewą dłoń z księgą, pomiędzy której stronice wsunięte palce. Na analogiczne w rzeźbie św. diakona z Żukowa – obecnie w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie (**il. 487**) opracowanie fałdy szaty okalającej prawą nogę zwrócił już uwagę Wozniński¹⁰⁷².

Chociaż szereg analogii wskazuje na gdański krąg mistrza Pawła, z pewnością trudno zestawiać jakość dzieł takich jak rzeźby z dawnego retabulum *Pokłonu trzech króli* z kościoła św. Katarzyny czy też Chrystusa Salvatora z bazyliki mariackiej.

Do dzieł wykazujących cechy oddziaływania tego kręgu należy, jak się wydaje, Pieta z Lubawy (**nr kat. 49, il. 490**), dotychczas przeważnie łączona (tylko częściowo przekonująco) z dziełami elbląskimi¹⁰⁷³; a związana z wpływami mistrza Pawła dopiero w dokumentacji prac konserwatorskich z 2018 roku¹⁰⁷⁴. Charakterystyczne cechy tej rzeźby znajdują szereg analogii

¹⁰⁷¹ Przez Woznińskiego uznanej za zaginioną – znajduje się w MOT.

¹⁰⁷² Wozniński 2002, s. 79.

¹⁰⁷³ Flik, Kruszelnicka 1973, nr kat. 22, s. 97–98; Kruszelnicka 1993, *Pieta*, nr kat. 40, s. 51, Więckowiak 2002, s. 168–170; Wozniński 1996, s. 313; nr kat. 279, s. 526 – opatrzył to znakiem zapytania, podobnie Gorek, Gościńska, Żurek, Zalewska 2018, s. 2; Kierkus-Prus 2000, s. 42.

¹⁰⁷⁴ Gorek, Gościńska, Żurek, Zalewska 2018, s. 7.

na gruncie produkcji gdańskiej. Zaliczyć do nich można typ twarzy Marii o melancholijnym obliczu, drobnych przymkniętych oczach, wąskim, długim nosie, drobnych ustach i o wąskiej, lekko szpiczastej brodzie; gęsto drapowaną w poprzek podwikę; zasłaniający czoło welon o pionowych, regularnych fałdach; zarzucony na głowę płaszcz, którego krawędź została wywinięta, odsłaniając welon nad czołem; suknię o dopasowanym staniku, wysoko przepasaną, nad przepasaniem widoczna palmetka. Wszystkie te cechy odnaleźć można w szeregu prac gdańskich, łączonych z działalnością mistrza Pawła – zaginionej grupie św. Anny Samotrzcę z Frydlądu (il. 491)¹⁰⁷⁵, u rzeźb Marii bolesnej z grupy Ukrzyżowania z gdańskiego kościoła św. Katarzyny (il. 492)¹⁰⁷⁶ oraz bazyliki mariackiej (il. 493)¹⁰⁷⁷. Przywołane rzeźby łączy sposób ukazania postaci – esowato wygięte ciała z przechyloną głową – szczególnie bliska rzeźba z kościoła mariackiego z ustawieniem ramion na nierównej wysokości. Proporcje figury z Lubawy są jednak nieco inne – korpus jest drobniejszy. Twarz lubawskiej rzeźby sprawia wrażenie bardziej naiwnej o ustach zbyt drobnych, osadzonych zbyt wysoko, o znacznie drobniejszych oczach. Poprzecznie drapowana podwika marszczona jest gęściej, układy fałd proste, raczej równoległe – podobnie jak na figurze św. Anny z Frydlądu. Wywiniecie płaszcza na głowie modelowane jest bardziej twardo – jego drapowanie ograniczone do jednej v-kształtnej niecki. Pomimo licznych zbieżności, lubawska Pieta reprezentuje niższą rangę artystyczną. W gdańskich pracach z kręgu mistrza Pawła nie są też częste analogie dla drapowań prawej poły płaszcza o zawijających się układach i dość płaskich fałd o bardzo wąskich grzbietach – wskazać można tu figurę *Ecce Homo* z Żukowa (il. 495, 497). Trzeba wskazać także, że bliskie podobieństwo wykazują prace elbląskie, np. w reliefach elbląskiego retabulum *Pokłonu Trzech Króli* oraz figurach apostołów ze skrzydeł nastawy przewoźników wiślanych (il. 494, 496).

Z uwagi na zakres przemałowań, niepewna, choć prawdopodobna, jest wreszcie gdańska proveniencja rzeźby Apostoła z Byszwału (nr kat. 10, il. 498). Pewne cechy tej rzeźby – przede wszystkim dość szeroka, wyrazista twarz o mocnych, jakby podpuchniętych kościach jarzmowych, blisko osadzone, duże oczy oraz wysoko umieszczone usta – nasuwają skojarzenia z pracami z kręgu mistrza Pawła, m.in. figurami św. apostołów z retabulum w Mingajnach (il. 499). Od prac z kręgu gdańskiego rzeźbiarza odbiega jednak poziom rzeźby oraz szereg motywów. Zbliżony sposób ukazania apostoła – z dużą głową na krótkiej, zbyt

¹⁰⁷⁵ Woiński 2012, s. 262.

¹⁰⁷⁶ Rzeźba powszechnie łączona z mistrzem Pawłem (m.in. Kocyński 1963, s. 244), co podważył dopiero Woiński (Woiński 2002, s. 30).

¹⁰⁷⁷ Woiński 2002, s. 49.

nisko osadzonej szyi, wąskich, opadających ramionach, jakby przykurczonymi rękami trzymanymi blisko torsu, ze spodnią szatą wykładającą się na plintę dostrzegalny jest w grupie rzeźb św. Olafa, Grzegorza i Mikołaja z gdańskiego kościoła św. Katarzyny (**il. 500**). Różni je jednak sposób ukształtowania draperii płaszcza – figurę z Byszwałdu cechują grzbiety szersze, spłaszczone o dość charakterystycznym motywie trzech fałd, rozchodzących się promieniście spod prawej ręki, z których każda wzdłużnie przedzielona podessaniem. Przywodzą one na myśl płaskorzeźbę św. Jana Chrzciciela z Ogrójca na tylnej ścianie mensy ołtarza głównego w bazylice mariackiej w Gdańsku (**il. 501**).

Dziełem, które można związać z gdańskim kręgiem warsztatowym wydaje się zdekompletowany, nieintegralny tryptyk z Czarnowa (**nr kat. 17, il. 502**). Malowane kwatery skrzydeł oraz reliefowe półkoliście zamknięte zwieńczenie (być może dodane wtórnie) nie znajdują analogii na ziemi chełmińskiej. Jedynym, jaki dotąd udało się odszukać przykładem podobnego typu zwieńczenia jest niezachowany przykład z gdańskiego kościoła św. Józefa (**il. 503**). Łączą je także pewne nowożytnie elementy – obramienie z fryzem uproszczonego listowia akantowego. W czarnowskim reliefie pojawiają się klasycyzujące detale architektoniczne. Omawiane dzieło jest jednak niższej klasy. Pewne analogie nadmotławskie znajdują także motywy z malowanych przedstawień świętych Dziewic – nie mieszczą się jednak w temacie niniejszej pracy. W kontekście gdańskim zwraca natomiast uwagę dobrej klasy, harmonijnie zakomponowana płaskorzeźba św. Anny – jednak jest elementem wtórnym, umieszczonym tam w drugiej połowie XX wieku.

Pewne analogie w produkcji nad Motławą wykazuje rzeźba św. Jana Chrzciciela z Nieżywicia (**nr kat. 56**). Dotychczas omawiana zawsze łącznie z pozostałymi dwiema zachowanymi w kościele figurami Madonny z Dzieciątkiem oraz św. Jana Ewangelisty (**nr kat. 55**). Wspomniane figury są prostsze, wykazują obiegowe, typowe elementy prostego kostiumu oraz nieco naiwną urodę (**il. 504–506**). Postać Chrzciciela jest bardziej subtelna. Pewne podobieństwo w opracowaniu twarzy św. Jana Chrzciciela widoczne jest w figurze tegoż świętego w retabulum św. Barbary w bazylice mariackiej w Gdańsku (**il. 507–508.**). Zbliżone niskie czoło, szeroko osadzone oczy o opadających zewnętrznych kąciach, opadająca na czoło grzywka o obrysie trójkątnym, mogą być jednak wynikiem korzystania ze wspólnych wzorów graficznych. Rzadki wydaje się motyw wielbłądziejego pyska – spotykany również w plastyce gdańskiej – np. reliefowe przedstawienie św. Jana z tyłu stipesu głównego ołtarza (**il. 509**). Nie można jednak wykluczyć, że wszystkie trzy figury powstały w jednym warsztacie – są zbliżonych rozmiarów i proporcji ciała.

W stronę warsztatów Gdańska kieruje również analiza dwóch dzieł pasyjnych: grupy Ukrzyżowania z Chełmży (**nr kat. 14**) oraz krucyfiksu, pochodzącego prawdopodobnie z toruńskiego kościoła dominikanów (obecnie eksponowanego w kaplicy Centrum Dialogu przy ul. Łaziennej 22, **nr kat. 100**) (**il. 510–511**). Dotychczas nie przedstawiono przekonujących argumentów dotyczących stylistycznej proveniencji tych rzeźb, których analizę porównawczą utrudnia sposób eksponowania i stan zabrudzenia figur chełmyńskich, stąd istotne wydaje się, że analogie – choć wyłącznie dla rzeźb Ukrzyżowanego, znaleźć można w kręgu twórczości gdańskiej. Szeroka, masywna, jakby wzniesiona klatka piersiowa postaci oraz sposób przewiązania perizonium na lewym boku, z jedną połą opadającą wzdłuż uda, drugą zaś przeciągniętą pod prawym (w przypadku krucyfiksu poddominikańskiego detal ten nie zachował się) zbliżona jest w ogólnym typie, do sposobu opracowania łączonych z oddziaływaniem pracowni gdańskich¹⁰⁷⁸ rzeźb Chrystusa na krzyżu ze Słupska (**il. 513**) i Żukowa (**il. 512**) (ta druga również pozbawiona jest drugiej poły). Zbliżone do nich jest także ukształtowanie dwóch opadających na piersi pukli włosów z chełmyńskiej rzeźby. Toruński krucyfs poddominikański wykazuje podobieństwo do zabytku słupskiego w opracowaniu żył na ciele Chrystusa ciemną polichromią oraz ukształtowaniu wysokiej, czepcowej korony cierniowej. Rzeźby z pewnością nie powstały w tym samym warsztacie, jednak wykazują zbieżności, zdradzające wspólnotę wykorzystanych wzorców. Oba krucyfiksy – poddominikański oraz chełmyński – stanowią najbliższe dla siebie analogie w sposobie ukształtowania masywnego ciała Chrystusa z charakterystycznym wcięciem w tali i ustawienia szczupłych rąk. Rzeźby asysty z Chełmży, oprócz elementów kostiumologicznych figury św. Marii Magdaleny (rozciętych rękawów oraz spódnicy wyłożonej powyżej przepasania) pozbawione są jednak analogii na gruncie gdańskim.

Rzeźby zostały wykonane w bliżej nieznanych warsztatach gdańskich lub pracujących pod wpływem ośrodka albo operujących zbliżonymi wzorami co wiodące pracownie gdańskie.

Do obiektów być może związanych z Gdańskiem należy krucyfs z Kijewa (**il. 514**). Ocena tej rzeźby jest zdecydowanie utrudniona przez zły stan zachowania – liczne warstwy przemalowań zniekształcających jej odbiór. Mimo to, rzeźba reprezentuje wysoki poziom artystyczny – co może wskazywać na jej pochodzenie z chełmińskiego kościoła dominikanów – kijewska świątynia znajdowała się bowiem pod ich patronatem (**nr kat. 38**). Układ wąskiego perizonium, przewiązanego węzłem na prawym boku, z jedną połą wsuwającą się pomiędzy

¹⁰⁷⁸ Wozniński 2002, s. 52, 80.

uda i znikającą za lewą nogą, powieliła rozwiązania znane z rzeźb związanych z warsztatami gdańskimi – Ukrzyżowanego z toruńskiego kościoła dominikanów (**nr kat. 100**), katedry w Chełmży (**nr kat. 14a**) (w lustrzanym odbiciu) oraz w szeregu prac związanych z kręgiem mistrza Pawła przywołanych już wcześniej – z fary w Słupsku (**il. 513**) oraz z kościoła poklasztornego w Żukowie (**il. 512**) – ten ostatni bez dodatkowej poły między udami. Na gdańskie pochodzenie wskazywać może także udrapowanie perizonium – z charakterystyczną szeroką fałdą pischczalkowatą, która została do pewnej długości rozdzielona z prostym zakończeniem – widoczna np. na reliefie św. Jana Chrzciciela z bazyliki mariackiej w Gdańsku (**il. 509**). Zły stan zachowania uniemożliwia jednak bardziej przekonujące powiązanie rzeźby z pracowniami gdańskimi.

Dziełem trudnym do jednoznacznej interpretacji – przypuszczalnie gdańskim¹⁰⁷⁹, jest korpus nastawy ołtarzowej z reliefem *Ostatniej Modlitwy Marii* z toruńskiej fary staromiejskiej. Nie znajduje żadnych analogii w plastyce regionu (**nr kat. 90, il. 515**)¹⁰⁸⁰. Odmienne są zarówno sylwetki postaci, jak i ich proporcje – są bardzo smukłe, chude, o wąskich barkach z ramionami osadzonymi niemal pod kątem prostym. Proporcje figur są silnie zachwiane – głowy znacznie powiększone, korpusy albo znacznie skrócone, albo wręcz nienaturalnie wyciągnięte, podobnie nogi i ręce. Oblicza są dość stypizowane, spłaszczone – apostołów są raczej naiwne, w większości niemal w groteskowych, przerysowanych grymasach – oczy duże, ale bardzo rozciągnięte i silnie spłaszczone, nosy przeważnie dość długie, proste, mimika ograniczona do powielanych paru typów zmarszczek na czole, między brwiami i okalających usta. Motywy układów szat także nie znajdują podobieństw w dziełach toruńskich, m.in. jakby podwiane poły płaszcza Marii i jej welonu. Pozbawiana analogii jest przede wszystkim bardzo widoczna dążność do dekoracyjności – zróżnicowane malowane i ryte ornamenty bort, mankietów, utensyliów, tła (o ile jest oryginalne), wzorów imitujące drogie tkaniny jedwabne. Z bliżej nieznanых powodów kompozycja „nie zmieściła” się w klocach drewna reliefu i część ciał postaci, stojących skrajnie z lewej strony, została wyryta na tylnej ścianie płytkiej szafy – nie można jednak wykluczyć, że plecy korpusu są wtórne, a skrajny klocek płaskorzeźby się nie zachował.

Pewne analogie wykazują prace gdańskie – m.in. wspomniane już rzeźby z tryptyku z Suchego Dębu (**il. 516**). Oblicze Marii jest podobnie pociągłe, o wygładzonych,

¹⁰⁷⁹ Co sugerowała już Janina Kruszelnicka (**Kruszelnicka 1967**, s. 138; **Kruszelnicka 1973a**, s. 45 – ze znakiem zapytania) a ostatnio nie wykluczyli tego Raczkowscy (**Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2024d**).

¹⁰⁸⁰ Na związki z toruńskim tryptykiem św. Wolfganga zwrócił uwagę jako pierwszy Gwido Chmarzyński (**Chmarzyński 1934**, s. 38).

idealizowanych rysach, podobnie opracowanych łukach brwiowych, prostym, dość długim nosie, przymkniętych oczach o opadających zewnętrznych kącikach i lekko odstającej brodzie (il. 517–518). Zbliżone jest także ukształtowanie wyciągniętej, wąskiej szyi, z poprzecznie zaznaczonymi, jakby fałdkami. Przedstawienia Apostołów z reliefu (szczególnie z najwyższego rzędu) przypominają te Boga Ojca i Chrystusa z korpusu tryptyku – pod kątem proporcji postaci o dużych, lekko spłaszczonych głowach, osadzonych na bardzo krótkich szyjach, niemal bezpośrednio między wzniesionymi ramionami (il. 519–521). Na to środowisko wskazuje także drobiazgowo opracowanie faktur i bordiur tkanin, wykorzystanie świdra do opracowania dekoracyjnych układów włosów i zarostów oraz dość miękko łamane fałdy o miejscami, jakby podessanych grzbietach.

Relief stanowi ciekawy przykład bliżej nieznanej produkcji – niewykluczone, że gdańskiej, o dość dobrej jakości rzemiosła. Warsztat ów cechowała duża tendencja do dekoracyjności – na podkreślenie zasługuje mnogość zastosowanych typów fryzur i zarostów, zróżnicowanie typów twarzy, oraz zastosowanie licznych rytowań i tłoczeń, imitujących drogie wzorzyste tkaniny zarówno na szatach, jak i w tle, ale też na powierzchni atrybutów. Zwraca uwagę nieczęsty zabieg imitacji faktur tkanin za pomocą drobnych pionowych rowków ciągniętych w gruncie (np. suknia Madonny) lub nacięć (rozwiązany welon) oraz zróżnicowanie ornamentyki bordiur ubiorów.

*

W świetle przedstawionych analiz udało się wzbogacić dorobek gdańskich warsztatów snycerskich u kresu średniowiecza w kontekście eksportu na tereny dawnej ziemi chełmińskiej. Omówione prace – najpewniej późnośredniowieczne importy z Gdańska lub ośrodków tworzących pod jego wyraźnym wpływem, są wytworami różnych pracowni związanych z miastem nad Motławą i reprezentują zróżnicowany poziom jakości artystycznej. Wydaje się, że od drugiej dekady XVI wieku na ziemi chełmińskiej pojawiły się liczne dzieła wykonane w Gdańsku. Trudno określić tego przyczynę – powodem mogła być, jak sugerowała Janina Kruszelnicka, nowatorskość gdańskich prac, wyraźna jej zdaniem w zestawianiu z dość zachowawczymi pracami toruńskimi¹⁰⁸¹.

¹⁰⁸¹ Kruszelnicka 1973a, s. 44; Kruszelnicka 1973b, s. 69–70.

Dzieła elbląskie na dawnej ziemi chełmińskiej

Snycerska produkcja Elbląga o silnym, indywidualnym rysie stylistycznym, pomimo iż doczekała się paru opracowań¹⁰⁸², nadal pozostaje słabo rozpoznana – szczególnie skala jej oddziaływania. Na niepełny obraz wytwórczości ośrodka wpływa niewątpliwie nikły stan zachowania obiektów oraz bazy archiwalnej (znaczna część zarówno zabytków jak i dokumentów przepadła pod koniec II wojny światowej), mało zaawansowany stan inwentaryzacji zabytków zachowanych *in situ* obszaru potencjalnego oddziaływania (niemal całkowity brak zeszytów Katalogu Zabytków Sztuki oraz duże braki w kart ewidencyjnych w urzędach ochrony zabytków), słabej jakości opracowanie zbiorów średniowiecznych muzeów regionu (przede wszystkim Muzeum Archidiecezji Warmińskiej w Olsztynie), niewystarczająco przebadana produkcja nieodległego ośrodka wytwórczego w Królewcu¹⁰⁸³ oraz niedostępność regionów, obecnie znajdujących się w obwodzie królewieckim.

Przykładem prawdopodobnie elbląskiej produkcji w dawnym województwie chełmińskim była – na ile pozwala to ocenić archiwalna fotografia (jedyne źródło wiedzy o wyglądzie zabytku) – rzeźba Madonny z Dzieciątkiem z toruńskiej fary staromiejskiej, nigdzie do tej pory nie reprodukowana. Reprezentowała ona wysoką rangę artystyczną, o dość oryginalnym w całym regionie motywie leżącego Dzieciątka, ciągnącego za kraniec poły płaszcza Marii (**nr kat. 93, il. 522**). Pewną analogię dla charakterystycznie opracowanej lewej poły, z opadającym ku dołowi szerokim jęzorem, powyżej którego umieszczona jest plastyczna małżowina, stanowi rzeźba św. Szymona z toruńskiego tryptyku (**il. 523**). Wydaje się jednak, że bliższe są jej analogie widoczne wśród dzieł gdańskich – np. rzeźba św. Grzegorza z kościoła św. Katarzyny (obecnie w Muzeum Narodowym w Gdańsku), z dynamicznie ciągnącą się, łukowatą fałdą o spiczastym zakończeniu (**il. 524**). Silne podobieństwo do tej figury wykazują także dzieła elbląskie. Obok zbliżonego formowania draperii wskazać można w nich również na nieco trójkątny kształt twarzy o szerokich czołach, opracowanie kręconych włosów oraz dość oryginalne upozowanie ruchliwego Dzieciątka. Jako pewne analogie można przytoczyć rzeźbę Madonny z Dzieciątkiem z miejscowości Veliuona na Litwie oraz figurę dłuta Schoffsteina z kościoła Bożego Ciała w Elblągu (dziś w zbiorach Muzeum narodowego

¹⁰⁸² Do najważniejszych, najnowszych należą: Wróblewska 1981a; Woźniński 1996; Kierkus-Prus 1997; Rynkiewicz-Domino 1998; Nawrocki 1999; Kierkus-Prus 2000; Woźniński 2000.

¹⁰⁸³ Wróblewska 1981a; Wróblewska 1994.

w Gdańsku) a także figury św. niewiast z Babiaka (**il. 525 - 529**). Toruńska figura miała jednak inne proporcje – bardziej przysadziste.

Ciekawą, zwartą grupę stanowią powiązane ze sobą warsztatowo rzeźby Madonny z Dzieciątkiem z Radzyna Chełmińskiego (**nr kat. 76**), Madonny i świętych dziewic z Papowa Biskupiego (**nr kat. 69**) oraz Madonny z Dzieciątkiem z Wąbrzeźna (**nr kat. 103**) (**il. 530–534**). Chociaż poszczególne dzieła z tej grupy różnią się jakością wykonania, a stan zachowania utrudnia ich porównanie (niektóre przeszły poważne, fałszujące ingerencje konserwatorskie), to wykazują one wyraźne cechy wspólne. W stanie obecnym, najbardziej odstaje rzeźba z Wąbrzeźna – fotografie z czasu konserwacji pokazują jej oryginalne partie, które nie pozostawiają wątpliwości, że upozowaniem, gestyką, uformowaniem stroju, a przede wszystkim koncepcją figurki Dzieciątka ona także wpisuje się w tę grupę warsztatową.

Wszystkie te figury, upozowane są w nienaturalnych kontrapostach – ciężar ciała spoczywa na prawej nodze, lewa zgięta w kolanie, wystawiona lekko do przodu, korpus przechylony na lewą stronę świętych, co wraz z mocno wygiętym biodrem zarysowuje się w łuk na kształt litery C – dostrzegalne szczególnie w postaciach Madonn (figury z Wąbrzeźna oraz św. Katarzyny z Papowa Biskupiego w lustrzanym odbiciu) (**il. 530–534**). Łączą jej proporcje i budowa smukłych sylwetek o dużych głowach, osadzonych na wyciągniętych szyjach, drobnych i krótkich torsach, stosunkowo szerokich ramionach i wysoko umieszczonej talii. W efekcie tej stylizacji, wszystkie wydają się nienaturalnie szczupłe, jakby wrzecionowate. Zbliżone jest także ukształtowanie owalnych, pociągłych twarzy o szerokich, wysokich i wypukłych czołach, blisko osadzonych oczach i stosunkowo wąskich żuchwach (**il. 535–539**). Włosy rzeźb (oprócz przerzeźbionej fryzury Madonny z Papowa Biskupiego) są kręcone, opracowane głębokimi, powtarzalnymi nacięciami, ułożone w luźnych, półplastycznych puklach o dużej średnicy. Zwraca uwagę także powtarzalność gestów postaci – jedna z rąk, odstawiona od korpusu, podtrzymuje przerzuconą poję płaszcz; w przypadku figur Madonn nagie Dzieciątko unoszone jest w podobny sposób – wysoko, na linii bioder. Jest Ono drobne, rachityczne o wypukłym brzuszku, nieproporcjonalnie dużej główce, owalnej, puciołowej twarzyczce, krótkich loczkach odsłaniających odstające uszka, ruchliwe.

Bliskim elementem łączącym omawiany zespół jest ukostiumowanie postaci (słabiej uchwytne w uszkodzonej a następnie nieprzekonująco zrekonstruowanej rzeźbie

z Wąbrzeźna)¹⁰⁸⁴. Niewiasty odziane są w długie suknie o cechach wczesnorenesansowej mody niemieckiej – o obcisłych stanikach z głębokimi i szerokimi dekolami o półkolistym lub łukowatym wykroju, obszytymi wydatnym lamowaniem, spod którego wystają rąbki koszul (wyjątkiem jest tylko niezidentyfikowana święta). Wszystkie suknie są wysoko przepasane – naddatek tkaniny jest lekko wyciągnięty i tworzy ozdobną „falbankę” zasłaniającą pasek (wyjątkiem jest znów niezidentyfikowana święta, u której suknia jest przepasana wąskim rzemykiem); ponad przepasaniem u wszystkich postaci widoczny jest promienisty układ podszytych plis, u niektórych przypominający przestylizowany układ muszli. Dolne partie sukien, krojone z naddatkiem (jedynie u św. Katarzyny sięga tylko do podstawy), miękko opływają biodra, spływając do dołu wąskimi piszczalkowatymi fałdkami (układ ten nie jest raczej wynikiem modnego wówczas kroju z klinów, lecz próbą odwzorowania naturalnych drobnych regularnych spływów). Najbardziej zróżnicowane i ozdobne są rękawy. U sukien świętych niewiast z Papowa sięgają do nadgarstka, wszyte zgodnie z modą XVI wieku dość nisko w partii ramion; budowane są tu z rurkowatych odcinków, między którymi widoczne są bufiaste fragmenty koszul (niestety, efekt ten fałszuje nieudana wtórna polichromia), u nasady natomiast zaopatrzone są w pionowo nacinane bufki. Inaczej uformowane są rękawy sukni Madonny z tego zespołu – trzystopniowe bufki są utworzone z rękawów koszuli, drobno umarszczonych w pionowe fałdki, w dwóch miejscach – ściągniętych szerokimi opaskami; Madonna z Radzyna ma suknię z wąskimi rękawami i wydatnym naddatkiem, zakrywającym połowę dłoni; u Madonny z Wąbrzeźna rękawy utrzymane są jeszcze w formach XV-wiecznych (luźne i marszczone poprzecznie). Charakterystycznym elementem, szczególnie dwóch figur Madonn z Papowa Biskupiego oraz Radzyna Chełmińskiego jest sposób udrapowania lewej poły płaszcza, przerzuconej poprzecznie, bardzo sztywnej, nisko opadającej pod lewym przedramieniem, a na froncie formującą plastyczną v-kształtną niecką oraz krótkim jęzorem i małżowiną u dolnej krawędzi. Powtarzają się też drobne detale – pod koronami postaci noszą ozdobne opaski (w większości egzemplarzy wtórnie zniekształcone).

Rzeźbiarze najpewniej nie do końca rozumieli elementy kostiumu przedstawianego na figurach. Z promieniście rozchodzące się fałdki powyżej naddatka spódnicy wyłożonego na przepasaniu tworzył mało logiczne, ornamentalne jakby muszelki, dodatkowo liczba fałd poniżej i powyżej pasa się nie zgadza. Twórcy rzeźb najpewniej powielali jakiś wzór, który nie był dla nich zrozumiały.

¹⁰⁸⁴ Za konsultację kostiumologiczną składam wyrazy wdzięczności dr hab. Monice Jakubek-Raczkowskiej, prof. UMK.

Wydaje się, że dotychczas jedynie Małgorzata Kierkus-Prus trafniej oceniła, co prawda tylko jedną z omawianych figur – z Radzyna Chełmińskiego, uznając ją za efekt połączenia wzorów elbląskich i gdańskich¹⁰⁸⁵.

Bardzo bliska analogię dla układu postaci stanowi łączona z gdańskim warsztatem mistrza Pawła¹⁰⁸⁶ figura Madonny z Dzieciątkiem z kościoła św. Katarzyny w Braniewie (wywieziona podczas II wojny światowej – obecnie w Ostpreußisches Landesmuseum w Lüneburgu, **il. 540**). Kompozycja figur – szczególnie Marii i Dzieciątek, forma korony oraz kształt przerzuconej poły płaszcza z nisko opadającą, plastyczną, v-kształtną niecką są bardzo zbliżone (**il. 541–545**). Odmienne są jednak proporcje postaci, sposób opracowania włosów, rodzaj drapowań, urody niewiast i Dzieciątek. Twórcy korzystać jednak musieli z bardzo podobnych wzorców.

Bliskie podobieństwo można znaleźć w dwóch rzeźbach z terenu Pomezanii – Marii z Dzieciątkiem z kościoła w Nowym Targu (nieopodal Sztumu) – co dostrzegł już Andrzej Woźniński¹⁰⁸⁷ oraz skradzionej figury niezidentyfikowanej niewiasty ze zbiorów oddziału Muzeum Zamkowego w Malborku – Zamku w Kwidzynie (**il. 546–547**). Przedstawienia łączy ten sam układ ciała z lewą ręką w eleganckim geście podtrzymująca kraniec lewej poły, wykrój stanika sukni, jakby trójkątny obrys twarzy, skręcone włosy ułożone w stosunkowo grubych, zawiniętych pasmach o dużej średnicy, typ rozchodzącej się ku górze korony, a pierwsza z nich także upozowanie i urodę Dzieciątka.

Grupa tych dzieł wydaje się mieć najbliższe analogie w środowisku elbląskim. To w pracach Schofstaina spopularyzował się typ kontrapostu z silnym wygięciem torsu w literę C. Wśród dzieł jego kręgu spotyka się także zbliżony typ nienaturalnie wyciągniętej budowy sylwety, jakby nie było ciała pod suknią, urody kobiecej – pociągłe oblicza o szerokich i wysokich, jakby podgolonych czołach, z drobnymi, przymkniętymi oczami o szerokim rozstawie, sposobu rachitycznej budowy ruchliwych Dzieciątek z odstającymi brzuszka. Elementem najbardziej charakterystycznym są wybujałe formy ufryzowań – skręcone, jakby rozwiane, układające się w dość wydatne pasma – szczególnie bliskie wspomnianej już rzeźbie z kościoła Bożego Ciała (włosy ma kształtowane jednak nieco odmiennie), figury z Babiaka, litewskiej miejscowości Veliuona (**il. 548–551**). Zbliżone są także typy ubiorów, m.in. bufiaste rękawy, podebranie powyżej paska naddatku spódnicy widoczne oraz szerokie, głębokie

¹⁰⁸⁵ Kierkus-Prus 1997, s. 123–124.

¹⁰⁸⁶ M.in. Woźniński 2012, s. 263–266.

¹⁰⁸⁷ Todoroska 1987 (*Madonna 1*); Kluczwajd 1993, nr kat. 39, s. 51; Woźniński 1996, s. 385–386.

łódkowate dekolty m.in. na figurach ze skrzydeł malborskiego tryptyku (obecnie w kościele św. Katarzyny w Braniewie), postaci Marii z grupy św. Anny Samotrzcę z kolegiaty w Dobrym Mieście, św. niewiast z kościoła Ducha Świętego w Kętrzynie oraz Kumehnen w Sambii, figurek ze skrzydeł retabulum św. Wawrzyńca z kościoła mariackiego w Elblągu (**il. 552–556**).

W figurach świętych niewiast z Papowa Biskupiego fałdy mają bardzo wąskie, miejscami ostro zakończone grzbiety, łamią się ostro – układ jest raczej typowy – dwie fałdy v-kształtne, znajdujące swoim duktem liczne analogie elbląskie, m.in. rzeźby z Babiaka (**il. 557–560**). Spłaszczone wywinięcia krańców pól podobne są do opracowania figur ze skrzydeł retabulum przewoźników wiślanych oraz Pokłonu trzech króli z elbląskiej katedry (**il. 561–562**). Podobnie te z pozostałych figur, którym jednak bliżej m.in. do przedstawień ze skrzydeł retabulum św. Wawrzyńca z Elbląga (**il. 563–564**). Nie znajduje jednak analogii w tym środowisku motyw nisko opadającej, wydatnej v-kształtnej niecki utworzonej z przerzuconej poły płaszcza.

*

Problem importu prac elbląskich na obszar historycznej ziemi chełmińskiej był dotąd niemal niedostrzegany. W świetle przedstawionych analiz, udało się połączyć z tym ośrodkiem sześć zabytków. Zmienia to ocenę środowiska zarówno toruńskiego, jak i mniejszych ośrodków omawianego regionu, które najwyraźniej były otwarte także na zakup retabulów w Elblągu, a także skali elbląskiego eksportu.

Zarysowany tu przegląd nie wyczerpuje całej problematyki dzieł, które mogły powstać w ośrodkach niż miasta ziemi chełmińskiej. Pewna liczba zinwentaryzowanych na potrzeby tej pracy, późnogotyckich dzieł rzeźbiarskich pozostaje nierozpoznana. Na tle rodzimej produkcji wydają się wyizolowane, ale trudno wskazać źródło ich form (w ramach tej pracy nie udało się znaleźć w pełni przekonujących analogii, mogących powiązać je z konkretnymi ośrodkami). Dotyczy to m.in. krucyfiksów z kościoła św. Jakuba w Toruniu (**nr kat. 94**), Madonny z Boluminka (**nr kat. 2**) i Gronowa (**nr kat. 31**), rzeźb św. Wawrzyńca i Mikołaja z Nowogrodu (**nr kat. 65**), a także niezłej klasy artystycznej figury Frasnobliewego, która wtórnie trafiła do klasztoru kapucynów w Rywałdzie Królewskim (**nr kat. 78**). Przyczyny mogą być różne. Po pierwsze, nie znamy w pełni produkcji innych rozproszonych ośrodków dawnych

ziem krzyżackich. Rzeźba snycerska obszarów dawnych Prus Książęcych oraz Warmii pozostaje słabo opracowana zarówno pod kątem zachowanych zabytków, jak i materiałów archiwalnych. Po drugie, nie mamy pełni wiedzy o możliwościach i stylach warsztatów pracujących na miejscu, choćby w samym Toruniu. Zachowane dzieła to zaledwie wycinek dawnej produkcji, na którym opieramy nasze obecne rozeznanie.

Mimo że nie wszystkie dzieła udało się w pełni zidentyfikować, przeprowadzone badania terenowe oraz studia archiwalne pozwalają na zmianę postrzegania dynamiki wymiany artystycznej na dawnej ziemi chełmińskiej. Zjawisko zamawiania w odleglejszych ośrodkach pruskich, źródłowo potwierdzone jedynie dla Torunia, musiało być powszechniejsze. Trudny do wyjaśnienia jest dysonans widoczny w Toruniu pomiędzy importami z zachodniej Europy w obrębie nielicznych rzeźb o przeważnie niejasnej proveniencji, a przykładami (bardzo niewielu zachowanych w regionie) zabytków malarstwa, wśród których stosunkowo liczne mają metrykę niderlandzką. W świetle przekonujących analiz Moniki Jakubek-Raczkowskiej oraz Juliusza Raczkowskiego, jako najpewniej brugijski import z kręgu tzw. Mistrza Legendy św. Urszuli potraktować można panoramę pasyjną z kościoła św. Jakuba w Toruniu¹⁰⁸⁸. Z podobnego kierunku (południowe Niderlandy) pochodzi także skrzydło ołtarzowe z toruńskiej fary staromiejskiej ze scenami *Zwiastowania*, *Adoracji Dzieciątka* oraz *Obrzezania*¹⁰⁸⁹. Adam S. Labuda z kręgiem oddziaływania stylu monachijskiego malarza Jana Polacka powiązał obraz ze sceną *Biczowania* (obecnie w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie)¹⁰⁹⁰ (il. 565), przywołani już badacze tablicę z wyobrażeniem *Zdjęcia z Krzyża* połączyli zaś z malarstwem kręgu Hugona van der Goesa¹⁰⁹¹ (il. 566). Za import uznać także należy niezachowany i niemal niedostrzegany w dotychczasowych badaniach portret Johana Bodeckhera (von Bodeck), który według Józefa Flika miał powstać w 1495 roku¹⁰⁹² (il. 567).

W świetle analiz zachowanych zabytków wyjątkowo wyraźnie rysuje się fakt zamawiania gotowych dzieł w różnych warsztatach Gdańska. Wydaje się, że import ograniczał się przede wszystkim do bogatszych parafii – np. fary staromiejskiej w Toruniu, do klasztorów (m.in. w Toruniu i Chełmnie) oraz do świątyń pozostających pod patronatem biskupim i kapitulnym – katedry oraz kościołów miejskich¹⁰⁹³. W parafiach wiejskich, położonych bliżej

¹⁰⁸⁸ Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2020.

¹⁰⁸⁹ Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023a, s. 29.

¹⁰⁹⁰ Labuda 2015, s. 122.

¹⁰⁹¹ Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023a, s. 30.

¹⁰⁹² Flik 1982, s. 10.

¹⁰⁹³ Papowo Biskupie (we władanie biskupów chełmińskich w 1506 r. (Rozynkowski 2014, s. 42). Biskup okresowo rezydował w papowskim zamku – stąd m.in. list wysłany w 1516 r.), Byszwałd (oraz Kazanice, z których

granic zarówno ówczesnego województwa, jak i diecezji chełmińskiej, mogło dochodzić do zamawiania obiektów w pomniejszych ośrodkach produkcyjnych, położonych np. w Pomezanii, na Kujawach lub północnym Mazowszu.

Pomimo zachowanych świadectw źródłowych, wskazujących na sprowadzanie gotowych dzieł z Wrocławia, w istniejącym materiale zabytkowym nie udało się wskazać żadnej realizacji śląskiej.

Problemem otwartym pozostaje także słabo rozpoznane zjawisko sprowadzania rzemieślników z innych ośrodków, choćby na krótki pobyt, na potrzeby wykonania konkretnych dzieł. W regionie znane są informacje jedynie dotyczące jednego malarza – mistrza Antoniusa, który przebywał w Toruniu około roku, wykonując prace dla bractwa kupieckiego (zob. rozdział III.2).

pochodzić może rzeźba), Radzyń Chełmiński (biskupi chełmińscy wzięli w 1503 r. w zastaw (**ADP, DE–B**, sygn. 21), Wąbrzeźno i Lubawa, katedra w Chełmży (**Dygdala 2009**, aneks nr 13, tabela 21).

ZAKOŃCZENIE

Zaprezentowane badania, skupione na możliwie wnikliwej analizie niemal 150 późnogotyckich rzeźb powstałych w drugiej połowie XV i na początku XVI stulecia z terenów dawnej ziemi chełmińskiej, stały się podstawą do szerszych rozważań na gruncie historii sztuki, historii regionu, technik i technologii dzieł sztuki.

Analizy bezspornie potwierdziły, że Toruń był ośrodkiem produkcji rzeźbiarskiej, w którym aktywnych było kilka pracowników. Tylko jedną z nich – tzw. warsztat św. Wolfganga, skupiającą przynajmniej paru twórców o różnym temperamencie oraz poziomie opanowania rzemiosła, uznać można za dużą i istotną. Powstały w niej, obok licznych pomniejszych, także realizacje duże i prestiżowe, m.in. retabula dla ołtarzy głównych dwóch katedr – chełmińskiej i warmińskiej. Nie udało się wprawdzie ostatecznie połączyć któregoś z zachowanych zabytków ze znanym ze źródeł twórcą, jednak za prawdopodobne należy uznać, że na czele tzw. warsztatu św. Wolfganga stać mógł mistrz Stenczel – jedyny rzemieślnik, dla którego zachowane źródła potwierdzają wieloletnią aktywność, zamożność oraz prowadzenie dużej pracowni.

Toruń, produkcją rzeźbiarską zaspokajający potrzeby przede wszystkim regionu administracyjnego – dawnego województwa chełmińskiego oraz diecezji chełmińskiej – o bardzo zbliżonych granicach, jawi się jako prężny, ale jednak niemal wyłącznie regionalny ośrodek. Czołowi twórcy raczej nie byli, jak to nieraz przyjmowano, ukształtowanymi w którymś z miast południa Rzeszy mistrzami, przybyłymi do Torunia. Tutejsze dzieła wykazują przetwarzanie, powielanie i zestawianie dość ograniczonej liczby wzorców graficznych i zapewne rysunkowych, z których część w tym czasie była już niejako dobrem wspólnym środkowej Europy. Nie znajdują też wyraźnych analogii dla całokształtu swych specyficznych form rzeźbiarskich. Wydaje się, że w porównaniu z największymi miastami Korony – Gdańskiem, Poznaniem, Krakowem, Elblągiem, czołowi twórcy Torunia byli pochodzenia miejscowego. Wyczuwalne w ich twórczości echa stylu pięknego skłaniają do tego, by uznać te pracownie za wierne lokalnej tradycji, choć przyjmujące i przetwarzające aktualne wzorce.

Oprócz produkcji miejscowej, uchwytne są także świadectwa zamawiania dla Torunia i ziemi chełmińskiej dzieł w innych ośrodkach – przede wszystkim w Gdańsku, Elblągu oraz Wrocławiu. Nabytki te wiązać można jednak najpewniej tylko ze świątyniami Torunia,

niektórymi kościołami klaszternymi oraz tymi pod patronatem biskupim i kapitulnym. Na historycznej ziemi chełmińskiej działały także pomniejszych, lokalne pracownie, zaspokajające potrzeby mniej zamożnych i/lub mniej wymagających zleceniodawców – osadzone prawdopodobnie w innych miastach, takich jak Chełmno, Brodnica, Grudziądz lub Nowe Miasto Lubawskie.

*

Niniejsza praca z pewnością nie wyczerpuje problemu późnogotyckiej produkcji rzeźbiarskiej na historycznej ziemi chełmińskiej. Pomimo możliwie dogłębnych badań, większość rzeźb należy uczciwie uznać za relikty bliżej nieznanymi kompozycji – możliwe, że dalsze badania pozwolą na lepsze rozpoznanie proveniencji i pierwotnych kontekstów funkcjonowania chociaż części zabytków. Nie można wykluczyć, że kwerendy w archiwach krajowych, niemieckich, szwedzkich i rosyjskich, mogą w przyszłości przynieść znalezienie nieznanymi dotąd średniowiecznych i nowożytnych źródeł dla Torunia i regionu; podobnie jak wnikliwe badania magazynów muzealnych państw ościennych – w których mogą znajdować się liczne dzieła zaginione, przede wszystkim podczas ostatniej wojny. Niewykluczone, że kolejne prace konserwatorskie przyniosą nowe interpretacje i rozpoznania wielu rzeźb. Na pogłębienie zasługuje także wykazujący duży potencjał problem badań technologicznych – m.in. śladów pozostawionych po ławach snycerskich, stosowanych materiałów, sposobów wykończenia powierzchni, technik i technologii wykonania polichromii.

*

Toruń na mapie ośrodków produkcji rzeźbiarskiej około 1500 roku ówczesnego Królestwa wydaje się być miejscem o raczej regionalnym znaczeniu, jednak ważnym, odrębnym i charakterystycznym. Odmiennym wprawdzie od największych centrów, takich jak Gdańsk lub Kraków, które przyjmowały nie tylko impulsy z zewnątrz, ale i osobowości twórcze o wielkim talencie i oddziaływaniu, niemniej jednak – pod względem artystycznym – produktywnym i oryginalnym. Jego twórczość, wyrastająca z lokalnej tradycji zakorzenionej w stylu pięknym, przyjęła u kresu średniowiecza w większości obiegowe wzorce, twórczo je przetwarzając, dostosowując do miejscowych potrzeb i możliwości, zachowując jednocześnie wysoki poziom rzemiosła – wpisując się tym samym w ostatnie zwarte zjawisko w rzeźbie średniowiecznej Środkowej Europy, jakim był tzw. styl łamany.

ANEKS

Wykaz uchwytnych źródłowo fundacji ołtarzy oraz donacji na rzecz już istniejących z drugiej połowy XV i początku XVI w. w kościołach ziemi chełmińskiej oraz pojedynczych spoza jej granic z potencjalnie późnogotyckim wyposażaniem

BRODNICA

kościół pw. św. Katarzyny

1. Ołtarz Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny, Jedenastu tysięcy Dziewic, św. Rafała Archanioła, św. Walentego i Wszystkich Świętych (?)

Podczas wizytacji bp. Olszowskiego na ołtarzu Ścięcia św. Jana Chrzciciela znajdować się miała mała tabliczka zawierająca informację o poświęceniu ołtarza przez bp. Jana Konopackiego w 1520 roku¹⁰⁹⁴.

CHELMNO

kościół pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny

2. Ołtarz główny (Najświętszej Marii Panny?)

Data fundacji nieznana. W niedatowanej zapisce z lat między 1481 a 1494 odnotowany w związku z wykazem świec wielkanocnych¹⁰⁹⁵.

3. Ołtarz św. Jana

Data fundacji i miejsce funkcjonowania nieznane. Odnotowany tylko raz w 1515 roku – wówczas donację w wysokości 4 skojców na rzecz istniejącego już ołtarza przekazał duchowny Paweł Wherner¹⁰⁹⁶.

CHELMŹA

katedra pw. Trójcy Świętej

4. Ołtarz główny (Trójcy Świętej)

Ufundowany przez bp. Nicolausa Crapitza¹⁰⁹⁷, najpewniej przed 1508 rokiem. Wskazuje na to wzmianka pochodząca z okolic tego roku, wymieniająca pośród innych fundacji na rzecz katedry chełmżyńskiej przeznaczenie znacznych legatów na wykonanie nastawy do głównego ołtarza¹⁰⁹⁸. Według Tadeusza Chrzanowskiego i Mariana Korneckiego „ołtarz był niewątpliwie tryptykowy, a zachowana rzeźba Boga Ojca stanowiła, jako grupa Trójcy Św. w układzie tzw. Tronu Łaski,

¹⁰⁹⁴ Vis. 1667–1672 [1904], s. 514: „Consecratum in honorem Dei Omnipotentis, Conceptionis B.M.V., 11 millium virginum, s. Raphaelis Archangeli, s. Valentini atque Omnium Sanctorum per Rndum in Christo Patrem et Dnum Dnum Ioannem Dei gratia episcopum Culmensem annoDni 1520, prout membrana parva in hucusque conservata et authentice reproducta testatur”.

¹⁰⁹⁵ KCzFCh 1435–1496 [1994], nr 491.

¹⁰⁹⁶ KLSPCh 1480–1559 [1990], nr 208; Oliński 2008, s. 182.

¹⁰⁹⁷ Chrzanowski, Kornecki 1972, s. 18–19.

¹⁰⁹⁸ UBC 1466–1774 [1887], nr 774, s. 634: „Etiam fecit H. P. sua fieri tabulam maiorem in summa altari ecclesie Culmensis, prout apparet, pro cuius confectione exposuit marcas CC. et XX et aliquot marcas leves Prutenicales, demptis aliquot marcis, quas addidit capitulum, et forte IX” (edytowany dokument pochodzić miał z Aufzeichnung des Culmer Domkapitels ueber die Geschenke des Bischofs Nicolaus an seine Kathedrale, ok. 1508).

wypełnienie jego części środkowej, co zresztą zgodne jest z wezwaniem dawnej katedry”¹⁰⁹⁹. Około 1630 roku anachroniczna nastawa została według wizytacji bp. Olszowskiego przeniesiona do Nowej Wsi Królewskiej i ustawiona na głównym ołtarzu¹¹⁰⁰. W górnej partii (zwieńczeniu (?)) – „in summitate”) zachowanej najpewniej wówczas gotyckiej strukturze umieszczona była data 1508¹¹⁰¹. Najpewniej jeszcze późnogotycka nastawa wzmiankowana jest w kolejnych wizytacjach: w 1706 r.: „maius Altare deauratum Smae Trinitatis”¹¹⁰²; 1714 r.: „In minori Choro est Altare Smae Trinitatis structurae antiquae”¹¹⁰³; 1719 r.: „Altare majus Sanctissimae Trinitatis sculptures antiquitatis”¹¹⁰⁴. Gotyckie retabulum zostało zastąpione nowym, zapewne krótko przed 1724 r., kiedy to wzmiankowane jest nowe – ufundowane przez Bartłomieja Bagniewskiego chorążego michałowskiego¹¹⁰⁵.

FROMBORK

katedra pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny i św. Andrzeja

5. Ołtarz główny (Najświętszej Marii Panny)

Ufundowany przez bp. Nicolausa Tungena. Środki na jego wykonanie pochodziły z testamentowego legatu spisane go 29 I 1489 roku¹¹⁰⁶. Na ten cel biskup przeznaczył 200 dobrych grzywien¹¹⁰⁷. Pierwsza wzmianka o retabulum pochodzi z księgi rachunkowej z lat 1502–1503 dotyczącej zakupu Tczewa przez bp. Watzenrodego¹¹⁰⁸. Jak wynika z artykułu Brachvogela, księga ta zawierała spis pożyczek i darowizn zaciągniętych na poczet zakupu miasta, w tym z legatów pozostawionych po bp. Tungenie¹¹⁰⁹. W 1503 r. bp Watzenrode zapłacił kapitule 25 grzywien na rachunek na retabulum do głównego ołtarza z legatów bp. Nicolausa dla malarza z Torunia¹¹¹⁰. Dalej Enoch Kobelau¹¹¹¹, prepozyt i *magister fabricae ecclesiae*, pobiera z tych samych legatów 17 grzywien i 16 denarów (?), by zapłacić malarzowi¹¹¹². Jako że środki z testamentowej fundacji Tungena zostały wydane na zakup miasta, fundacja retabulum

¹⁰⁹⁹ Chrzanowski, Kornecki 1972, s. 18–19.

¹¹⁰⁰ Vis. 1667–1672 [1905], s. 685: „maius altare ss. Trinitatis, sculpturae non vulgaris, ex cathedrali ecclesia per Rndum olim Thomam Romanowski, vicecustodem et secretarium quondam ecclesiae praefatae, post devastationem primi belli Gustaviani circa annum 1630 transvectum, [...]”.

¹¹⁰¹ Vis. 1667–1672 [1905], s. 686: „Appositus est in summitate annus 1508, antiquitatis notitia”.

¹¹⁰² ADP, C, sygn. 32, s. 289.

¹¹⁰³ Tamże, sygn. 49, s. 90.

¹¹⁰⁴ Tamże, sygn. 85, k. 9r. (1719).

¹¹⁰⁵ Tamże, k. 11r. (1724 r.): „In quia Ecclesia videre est Altare Majus magnificentia, exsumpte Illisrium ac magnifum Dmni, Bartholomsi Bagniewski Vexiliferi Michaloviensis”.

¹¹⁰⁶ Tungen zostawił legaty na realizację trzech nastaw ołtarzowych – do ołtarza biskupiego w prezbiterium, do ołtarza Krzyża Świętego, przed prezbiterium oraz ołtarza głównego (AAW, DM, sygn. C 12, k. 2v: „Item pro duab[us] tabulis ad altarae epi[sco]pi in choro, et crucis ante choru[m] in eccle[si]a Varmien[sis] comparandis legavit duce[n]tas m[a]r[c]as bonas, Item pro tabula nova facienda ad summu[m] altarae in choro eccl[esi]ae Varmien[sis] legavit ducentas marcas bonas”). Tekst testamentu był edytowany w 1877 r. (Testament Tungena [1877], s. 117), na co zwrócił uwagę już Brachvogel (Brachvogel 1930, s. 67). Wróblewska przytacza błędne tłumaczenie: „Wreszcie, co jest bardzo istotne, dwa razy po 200 grzywien na realizację podwójnego [!] obrazu dla głównego ołtarza biskupa w chórze katedry fromborskiej, krzyża na belkę tęczową [!] w tymże chórze [!] oraz również dwieście „dobrych grzywien na porządzenie nowego obrazu w chórze” (Wróblewska 1981a, s. 11).

¹¹⁰⁷ AAW, DM, sygn. C 12, k. 2v.

¹¹⁰⁸ Brachvogel odnalazł ten dokument w archiwum w Królewcu (Koningsberger Staatsarchiv. Rep. 128. Regestrum super opido Dirszan et eius proventibus) (Brachvogel 1930, s. 75).

¹¹⁰⁹ Brachvogel 1930, s. 75–76. Na ten temat m.in.: Karłowska 1959, s. 120.

¹¹¹⁰ Brachvogel 1930, s. 76: „Item ad rationem pro tabula ad summum altare conventa super mutuatis pecuniis de legatis quondam d. Nicolai tulit pictor in Thorm mr. 25”.

¹¹¹¹ Według Wróblewskiej, a za nią Tracza, Kobelau miał być pełnomocnikiem biskupa w sprawie retabulum (Wróblewska 1972a, s. 154; Tracz 2023, s. 256).

¹¹¹² Brachvogel 1930, s. 76: „Item venerabilis Enoch praepositus et magister fabrice ex parte mutuate pecunie de legatis quibus supra ad solvendum pictori tulit mr. 17 d. 16”.

(wspomniane wyżej dwie płatności) została pokryta z podatków miejskich, z których wypłacono łącznie 42 grzywny 16 denarów (?)¹¹¹³. W księdze kustodialnej przywołanej przez Brachvogela znajdowała się informacja o konsekracji ołtarza głównego, która miała zostać dokona przez biskupa pomocniczego Johanna Simbalińskiego w 1509 roku¹¹¹⁴. Odnotowany w inwentarzach sreber i szat liturgicznych z 1578 roku¹¹¹⁵ oraz 1583–1612¹¹¹⁶. Został zastąpiony nowszą nastawą w XVIII wieku. Wydaje się, że gotycka nastawa nie znajdowała się już na mensie ołtarza głównego w czerwcu 1738 roku. W księdze wydatków związanych z wystawieniem nowej nastawy ołtarzowej znajduje się wzmianka o przenoszeniu retabulum ołtarza Mszy porannej na miejsce ołtarza większego¹¹¹⁷. W tym czasie poliptyk przeniesiono do zachodniej kruchty¹¹¹⁸. Nowe retabulum ołtarza głównego zostało ufundowane według Tracza i Karpowicza przez bp. Adama Grabowskiego 1750 roku¹¹¹⁹, konsekrowane zaś 19 IX 1751 roku¹¹²⁰.

FROMBORK

szpital pw. Ducha Świętego

6. Ołtarz św. Antoniego Pustelnika

Konsekrowany drugiego dnia wielkanocnego 1505 roku przez bp. pomocniczego Jana Simbalińskiego¹¹²¹ – wyznaczonego przez Watzenrodego do zorganizowania działalności antonitów we Fromborku¹¹²². W 1581 roku znajdował się w zakrystii¹¹²³. Niewykluczone, że fundacja *altarii* także była jego dziełem. Protokół wizytacyjny z l. 1626–1636 nie odnotowuje już tej nastawy¹¹²⁴.

¹¹¹³ **Brachvogel 1930**, s. 76: „Ad istam exempcionem Dirsoviensem de legatis pecuniis per d. quondam Nicolaum episcopum mutuatae sunt in anno utsupra mr. 952 1/2. Super quibus isto anno de censibus ex Dirsau perceptis solute sunt mr. 42 d. 16 pro tabula utsupra”.

¹¹¹⁴ **Tamże**, s. 78. Według Tracza konsekracji dokonać miał Watzenrode (**Tracz 2023**, s. 256). Podczas kwerend w zasobach AAW nie udało znaleźć się takich wzmianek w księdze rachunkowej kapituły z l. 1508–1547 (AAW, RF, sygn. 11), ani w księdze wydatków z 1513 r. (AAW, RF, sygn. 10)

¹¹¹⁵ **Schatzverzeichnisse [1886]**, s. 518: „Invetarium altaris majoris in choro praefatae ecclesie”.

¹¹¹⁶ **AAW, B**, sygn. 1a, k. XXIII.

¹¹¹⁷ **AAW, RF**, sygn. 6, k. 1r: „fuit commissum Reverendissimo Domino Canonico Ruggieri, ut fabricam Altaris Maturi transportari, et in locum Altaris majoris adaptari et collocari eamque deaurari faceret, in hunc finem fuerunt Eidem Reverendissimo Domino consignati”.

¹¹¹⁸ **Boetticher 1894**, s. 90–91. Według Kurowskiego wówczas ustawiono go w nawie północnej (**Kurowski 2000**, s. 184)

¹¹¹⁹ **Tracz 2023**, s. 257. Wykonano je według Tracza nie jedynie z racji zmiany preferencji estetycznych, ale również ze względu na „chęć dokończenia długofalowej modernizacji liturgiczno-artystycznej chóru katedry w duchu postanowień reformy trydenckiej, zapoczątkowanej jeszcze przez biskupa Szymona Rudnickiego” (**Tracz 2023**, s. 258). O nowej strukturze ołtarzowej zob. **Karpowicz 2006**.

¹¹²⁰ **Ulbrich 1926–1929**, s. 10. Według Ulbricha znajdować się miał w prezbiterium z pewnością do wiosny 1750 r.); **Tracz 2023**, s. 258. Umowę na wykonanie nowej nastawy sporządzono już w marcu 1747 r. (AAW, RC, sygn. 7a).

¹¹²¹ **AAW, B**, sygn. 2–2a, k. 12r–12v.

¹¹²² **Heilsberger Chronik [1889]**, s. 370; **Kronika Lidzbarska [2008]**, s. 52.

¹¹²³ **AAW, B**, sygn. 2–2a, k. 12r–12v: „Inventa est ibi q[uod] dem carlula pergamenea vetustate pene corrupta etarro, sa in quo amrtalum visitor esse latere a Joanne q... Episcopo Simbaliensis Fabianii Varmiensis episcopi in pontificalibus ... consecrate esse in Honore S. Antoni feria 2a Paschae Anno, 1505 sed nescitur cuius ex superradietr... tuius altaribus sit titulus, pertutis [...] ad majus altare pertmu isse ex eo quond tota Ecclesia fuit quondam reliqiosor[...] S. Antonii. In proxima visitation annitatum reperibus, [...] ires eiusma [...] consecrationis schedulae tum exlitterunt, sed aliae duae nunc repertae non sunt”.

¹¹²⁴ **AAW, RC**, sygn. 6, k. 18v–19v.

KAZANICE

kościół pw. św. Jakuba Apostoła

Do rzadkich przykładów zachowanych informacji na temat konkretnych ołtarzy i ich konsekracji zaliczyć można wiejski kościół parafialny w Kazanicach.

7. Ołtarz główny (Najświętszej Marii Panny, św. Jakuba i św. Barbary)

W 1498 roku bp. Nicolaus Crapitz miał dokonać konsekracji ołtarza¹¹²⁵.

8. Ołtarz św. Andrzeja, św. Walentego i św. Katarzyny

W 1498 roku bp. Nicolaus Crapitz miał dokonać konsekracji ołtarza¹¹²⁶.

LUBAWA

kościół pw. św. Anny

9. Ołtarz św. Anny, Dziewicy Marii i Jej Syna

Dnia 25 XI 1535 roku bp. Jan Dantyszek dokonał konsekracji ołtarza¹¹²⁷.

LUBAWA

kościół pw. św. Barbary

10. Ołtarz św. Jerzego i św. Barbary

Jak wynika z protokołu wizytacji bp. Potockiego z 1706 roku ołtarz został erygowany przez bp. Nicolausa Crapitza. Wizytator odnotował, że retabulum było malowane, nie rzeźbione. Na początku XVIII stulecia znajdowało się w zakrystii¹¹²⁸.

LUBAWA

kościół pw. św. Jerzego

11. Ołtarz św. Barbary

Ufundowany wraz z prebendą dla polskiego kaznodziei w 1505 roku przez bp. Nicolausa Crapitza¹¹²⁹.

¹¹²⁵ Vis. 1667–1672 [1903], s. 387: miała wówczas być widoczna tabliczka z inskrypcją mówiącą o poświęceniu: „pro ut tabella ibidem appensa et in haec verba exarata testatur: Anno Dni 1498 die solis mensis 22. Iulii Illmus et Rmus DnusD. Nicolaus, episcopus Culmensis, maius altare consecravit in honorem omnipotentis Dei, B. M. V., Iacobi apostoli et b. Barbarae, virginis, martyris. Anno Dni 1498 die solis mensis 22. Iulii Illmus et Rmus DnusD. Nicolaus, episcopus Culmensis, maius altare consecravit in honorem omnipotentis Dei, B. M. V., Iacobi apostoli et b. Barbarae, virginis, martyris”.

¹¹²⁶ Vis. 1667–1672 [1903], s. 387: „Alterum ad septemtrionem porrectum idem Crapicius consecravit in honorem ss. Nicolai pontificis, Andreae apostoli, Valentini martyris et Catherinae, virginis, martyris. Incursu deinde bellorum depopulationumque execratam fuisse praesumendum est”.

¹¹²⁷ ADP, DE–V, sygn. 18a.

¹¹²⁸ ADP, C, sygn. 33, s. 373: „Sacristia ad latus septemtrionale ad intra Altare S. Georgii M. et Barbarae Vir.M. quae Imago Stae Barbarae, ideo picta, ne perveas memoria Erecti Altaris Stae Barbarae, ab Illrmo, Rndimo, Dno Nicolao Crapitz. Decens altare est, depictum, quamvis non sculptum”.

¹¹²⁹ ADP, C, sygn. 33, s. 394.

TORUŃ

Kaplica szpitalna św. Piotra i Pawła

12. Ołtarz św. Piotra i Pawła (?)

Pojedyncza wzmianka związana jest z fundacją uposażenia przez Konrada Gesselina przy bliżej nieznanym ołtarzu 14 III 1468 roku¹¹³⁰. Dokument ten jest potwierdzeniem fundacji z 1453 roku.

TORUŃ

Kościół pw. Ducha Świętego

13. Ołtarz św. Katarzyny

Beneficjum ufundowane już w 1392 roku¹¹³¹, jednak 31 VIII 1500 roku donacji na jego rzecz dokonał Johannes Irganc¹¹³² – proboszcz klasztoru benedyktynek od 1463 do po 1500 roku¹¹³³.

14. Ołtarz w kaplicy św. Elżbiety

Ufundowane zapewne przez Johanna Irganca przed 24 X 1498 roku, kiedy to z jego inicjatywy wystawiono w Rzymie przywilej odpustowy dla kaplicy¹¹³⁴.

TORUŃ

kościół pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty

15. Ołtarz bractwa pielgrzymów (później św. Stanisława)

Ufundowany został przed 1541 rokiem. Wzmiankowany jeszcze w 1596 roku¹¹³⁵.

16. Ołtarz Czternastu Świętych Wspomożycieli

Funkcjonował zapewne przy drugim od wschodu filarze oddzielającym nawę północną od głównej. Ufundowany przez Lucasa Tetza zmarłego najpewniej przed 1541 rokiem¹¹³⁶. Ostatni raz wspomniany w spisie beneficjów z 1541 roku¹¹³⁷, niewykluczone, że funkcjonował jeszcze później, jednak z pewnością pod inną nazwą.

17. Ołtarz główny (św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty)

Z wykazu prebend z 1541 roku wynika, że beneficjum p.w. *SS Joannis Baptistae et Evangelistae* przy ołtarzy głównym zostało ufundowane przez Hieronima Waldaua¹¹³⁸ – proboszcza fary staromiejskiej od

¹¹³⁰ ADP, DE–V, sygn. 10; APT, AMT I, sygn. 2039.

¹¹³¹ Sumowski 2014b.

¹¹³² Wykaz prebend 1541 [1977], s. 173.

¹¹³³ Sumowski 2014b.

¹¹³⁴ Tamże.

¹¹³⁵ Semrau 1908, s. 82.

¹¹³⁶ Sumowski 2012, s. 204.

¹¹³⁷ Wykaz prebend 1541 [1977], s. 169.

¹¹³⁸ Wykaz prebend 1541 [1977], s. 152; AADDT, ABKT, sygn. 51, Regestrum omnium Beneficiorum sive Ministeriorum Totius Civitatis Thorn pro Fraternitate Sacerdotum Anno 1541 conscriptum – k. 7v: „Imum icium sive Ministerium sub Titulo SS Joannis Baptistae et Evangelistae in summo Altari est erectum beneficium. Fundatum olim a Vnpli Dno Jeronimo Waldau olim Canonico Varmiensis et Culmensis Ecclesiarum et Parocho [...]”.

1466 roku¹¹³⁹, który zmarł po 22 VI 1495, kiedy to po raz ostatni został odnotowany w źródłach¹¹⁴⁰. Data fundacji nie jest pewna – Sumowski podaje lata jego urzędowania na probostwie – 1466–1495¹¹⁴¹. Kanonik Strzesz w wizytacji bp. Olszowskiego przytacza zaś rok 1490¹¹⁴². Wydaje się, że skoro fundacja na rzecz głównego ołtarza realizowana była przez Radę Miejską w 1495 r., jako testamentowa¹¹⁴³, retabulum mogło zacząć powstawać zapewne od tego roku. Niewykluczony jest też wkład rajców¹¹⁴⁴ – to oni zostali przez plebana wyznaczeni, do wspólnego z proboszczem wyznaczania altarzysty¹¹⁴⁵ – pełnili zatem częściowo funkcje patronackie. Wydaje się za tym przemawiać fundacja na rzecz głównego ołtarza w wysokości 32 florenów węgierskich dokonana przez Jana Olbrachta i jego brata Zygmunta

w 1494 roku¹¹⁴⁶ – przypuszczać można, że na ołtarzu głównym nie znajdowało się wówczas retabulum. Bogate wyposażenie ołtarza głównego (*hohen altar*) odnotowane zostało w inwentarzu kościelnym z 1546 roku¹¹⁴⁷. Retabulum istniało zapewne jeszcze w 1596 roku – inwentarz sreber odnotowuje główny ołtarz z okazałym wyposażeniem w utensylia liturgiczne¹¹⁴⁸. Późnogotycka struktura uległa rozebraniu najpewniej po przejściu świątyni przez jezuitów, a przed 1631 r. – według Woźniaka, wówczas „notowany jest brak retabulum” – badacz jednak nie podaje źródeł tej informacji¹¹⁴⁹. Nowa nastawa powstała z inicjatywy proboszcza Walentego Szczawińskiego (pleban w l. 1615–1634)¹¹⁵⁰.

18. Ołtarz Góry Oliwnej

Dwa beneficja przy tym ołtarzu ufundował Jan Kranich – zmarły w 1518 roku¹¹⁵¹.

19. Ołtarz Najświętszej Marii Panny

Przy skrajnym zachodnim filarze oddzielającym nawę główną od północnej. Pierwsze znane beneficjum mariackie ufundowane zostało przez Dorotę Armknechtynne w 1439 roku. Niewykluczone, jak sugerował Oliński, że początkowo funkcjonowało przy skrajnym zachodnim ołtarzu przyfilarowym w północnej nawie. Po fundacji Johanna Smolego miałyby zostać przeniesione na ołtarz św. Katarzyny¹¹⁵². Najstarszą uchwytną fundacją przy tym ołtarzu jest ta z 1504 roku, której dokonał wspomniany już ówczesny proboszcz¹¹⁵³. Uposażył on prebendę kaznodziejską – w tym samym dokumencie wymienione są także utensylia przeznaczone przez duchownego do tego ołtarza, m.in. srebrny, złożony kielich¹¹⁵⁴. Na fundację tę przeznaczył rentę w wysokości 30 grzywien zakupioną 22

¹¹³⁹ Sumowski 2012, s. 136.

¹¹⁴⁰ Tamże, s. 138.

¹¹⁴¹ Tamże, s. 29.

¹¹⁴² Vis. 1667–1672 [1903], s. 197: „Anno a reconciliata Divinitate 1490 Venerabilis Reverendus Ieronimus Waldaw, plebanus Thorunensis, fundavit beneficium in maiori altari ecclesiae huius”.

¹¹⁴³ Sumowski 2022, s. 328, 375, 446, 483; Księga długów [1964], nr 157. Pleban przekazał na ten cel 25 grzywien rocznego czynszu (Sumowski 2014a, s. 71).

¹¹⁴⁴ Co zasugerował już Woźniński (Woźniński 1996, s. 281).

¹¹⁴⁵ Sumowski 2022, s. 483.

¹¹⁴⁶ Zapiski Waldaua [1907], nr 52.

¹¹⁴⁷ APT, KŚJ, sygn. 13, Regestrum Anno 1546, k. 21v.

¹¹⁴⁸ Semrau 1908, s. 73.

¹¹⁴⁹ Woźniak 2002, s. 282.

¹¹⁵⁰ Łyczak 2015, s. 85 – tam starsza literatura. Według Woźniaka, stare retabulum musiało się wydawać niezadawalające (Woźniak 2002, s. 282).

¹¹⁵¹ Oliński 2008, s. 207.

¹¹⁵² Tamże, s. 204.

¹¹⁵³ Sumowski 2012, s. 176–178.

¹¹⁵⁴ APT, AMT I, sygn. 2679; Semrau 1908, s. 79 („Calix argenteus deauratus, cuius in pede habentur sequentia uerba: Opera et impensis Joannis Schmolle”); Heuer 1916, s. 71; Sumiński 2022, s. 447.

V 1500 roku¹¹⁵⁵. Odnotowany w 1541 roku¹¹⁵⁶.

Okolo 1620 roku zapewne **zachowany do dziś gotycki relief** wkomponowany został w manierystyczną, wykonaną pod wymiar strukturę nowej nastawy ołtarzowej¹¹⁵⁷. Odnotowany w wizytacji bp. Olszowskiego¹¹⁵⁸, w 1706 r.¹¹⁵⁹, 1724¹¹⁶⁰. Nie odnotowuje go wizytacja z 1743¹¹⁶¹ oraz inwentarz z 1798 roku¹¹⁶². Wzmiankowany ponownie w niedatowanym, najpewniej pochodzącym z końca XVIII lub początku XIX w. inwentarzu¹¹⁶³, a następnie w wizytacji z 1814 roku¹¹⁶⁴ a także inwentarzach z 1817 r.¹¹⁶⁵, z 1842 (uzupełnionego w 1845 roku)¹¹⁶⁶ oraz niedatowanym z 1. poł. XIX stulecia¹¹⁶⁷. W 1946 r. retabulum przeniesiono na wschodnią ścianę nawy północnej¹¹⁶⁸. Tam też odnotowane, m.in. w 1952 roku¹¹⁶⁹. Po pracach konserwatorskich z 1972 r. nastawę ustawiono w kreowanej wówczas tzw. Kaplicy kopernikańskiej¹¹⁷⁰.

20. Ołtarz Korony Cierniowej

Ołtarz znajdować się miał przy wejściu do prezbiterium, przy filarze łuku tęczowego od południa. Pierwsze beneficjum zostało ufundowane przez Henryka z Rogowa, kasztelana sandomierskiego (najpewniej w latach 1461–1473), drugie zaś około 1484 roku – przez Gotarda z Redlina, starostę rogozińskiego¹¹⁷¹. Wernicke, na podstawie sprawozdań Rady Miejskiej, przyjął, że już w 1454 roku (w poniedziałek po Święcie Trzech Króli) przed radą stanąć miał ławnik – Johann Trost, w sprawie rycerza Heinza von Rogau. Rada chciała wznieść dla niego ołtarz w farze, naprzeciw ław rajców, który miał on uposażyć i opłacić jego wystawienie¹¹⁷². Zapewne chodziło o tę samą postać – Hinczę z Rogowa, który w 1452 był starostą nieszwskim¹¹⁷³. Dnia 24 IX 1497 roku wikariusz Paul Ulrich wraz z kucharką Ewą Lanacową sporządzili testamentową fundację na rzecz ołtarza¹¹⁷⁴. Z dokumentu wynika, że pełne

¹¹⁵⁵ **Księga długów** [1964], nr 160; **Oliński 2008**, s. 359; **Sumowski 2012**, s. 177.

¹¹⁵⁶ **AADDT, ABKT**, sygn. 51, Regestrum omnium Beneficiorum sive Ministeriorum Totius Civitatis Thorn pro Fraternitate Sacerdotum Anno 1541 conscriptum – k. 9v: „Vigesimumoctavum Beneficium sub Titulo Bsmæ V M. fundatum a Vnbli Dno Joanne Smolle olim Canonico Culmensis et S. Joannis Parochialis Ecclesiae in Thorn Plebano”. Inne jej odpisy zob. **Semrau 1908**, s. 79; **Wykaz prebend 1541** [1977], s. 169).

¹¹⁵⁷ **Woźniak 2002**, s. 291.

¹¹⁵⁸ **Vis. 1667–1672** [1903], s. 209: „Ad altare Dormitionis Mariae, veteri sculptum arte, nec usquequaqnam vulgari, optima consertum mensa”.

¹¹⁵⁹ **ADP, C**, sygn. 33, s. 253: „Altare Assumptionis B. M. Virginis ad tertiam columnam nunc pauperibus huius Ecclesiae, qui Decoram eius conservent”;

¹¹⁶⁰ **AADDT, ABKT**, sygn. 40, k. 5r, „Ad tertiam Columnam Altare Assumptionis B. V. M. vetus sculptum ejusdem curam habent Pauperes”; sygn. 42, k. 5r, „Ad tertiam columnam Altare Assumptionis Bae VM”.

¹¹⁶¹ **Tamże**, sygn. 45.

¹¹⁶² **Tamże**, sygn. 44, Inwentarz z 1798 r., s. 1–40.

¹¹⁶³ **Tamże**, Inwentarz rzeczy w kościele sgo Jana teraz rzetelnie znajdujących się, nr 59/68 u: „Ołtarz umierającej Matki Boskiej z dwoma nagrobkami”.

¹¹⁶⁴ **Tamże**, Wizytacja generalna z 1814 r., s. 6: „Altare Dormitionis B. Mariae veteri sed non omino vulgari manu sculpta, optima coopertum mensa”.

¹¹⁶⁵ **APT, AMT II**, sygn. XVII 55, Inwentarz z 1817 r., nr 68: „Das Altar der Sterbendes Mutter Gottes nebst den zwei Epitaffia”.

¹¹⁶⁶ **AADDT, ABKT**, sygn. 37, Inwentarz z 1842, uzupełniony 1845 r., nr 20: „Das Altar des Entschlafens Der heil. Jungfrau Maria vor einen alten Keinesweges aber ge[...] Hand geschnitzt Ist mit dem besten Tisch versehen”.

¹¹⁶⁷ **APT, K&J**, sygn. 2, k. 155v.

¹¹⁶⁸ **Tajchman, Pawłowski 1971**, s. 2; **Dorawa 1972**, s. 414; **Tusiacka 1972**, s. 4.

¹¹⁶⁹ **Toruń 1952**, s. 32: na uwagę zasługują rzeźby gotyckie „w ołtarzu przy wschodniej ścianie nawy północnej (koniec XV w.)”.

¹¹⁷⁰ M.in. z racji na i tak już wtórne miejsce funkcjonowania (**Tajchman, Pawłowski 1971**, s. 2). Na temat koncepcji i powstawania tzw. kaplicy kopernikowskiej zob. **Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023**, s. 74–76.

¹¹⁷¹ **Oliński 2008**, s. 203.

¹¹⁷² **APT, AMT II**, sygn. X 25, s. 73.

¹¹⁷³ **PSB 1961**.

¹¹⁷⁴ **APT, AMT I**, sygn. 2603.

patrocinium ołtarza zawierało oprócz Korony Cierniowej, także Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny, św. Jakuba i św. Henryka¹¹⁷⁵. Ołtarz wzmiankowany w 1546¹¹⁷⁶ i 1596 roku¹¹⁷⁷. Z 1684 r. pochodzi wzmianka, jakoby ołtarz Korony Cierniowej został sprzedany jezuickiej Kongregacji Studentów (?) wraz z wizerunkiem i sprzętami – obrusami, antepediami, świecznikami¹¹⁷⁸.

21. Ołtarz św. Anny

Przy drugim od wschodu filarze oddzielającym nawę południową i główną. Funkcjonowały przy nim dwa beneficja – jedno ufundowane przez Matheo i Martina Teschnerów z pewnością przed 1463 rokiem, kiedy to zmarł ten drugi¹¹⁷⁹. Druga zaś erygowana przez rodzinę Vasanów, powstać mogła w drugiej połowie XIV lub w pierwszej XV wieku¹¹⁸⁰. Zachował się dość obszerny zbiór dokumentów pierwszej połowy XVI stulecia związany z funkcjonowaniem ołtarza, m.in. jego inwentarz z 1543 roku¹¹⁸¹. Gotycka nastawa ołtarzowa została usunięta po wizytacji bp. Olszowskiego – wzmiankowana jest jeszcze wówczas dawna, rzeźbiona struktura¹¹⁸².

22. Ołtarz św. dziewięciu Reginy i Florentyny oraz św. Rafała Archaniola

Funkcjonował przy skrajnym wschodnim filarze oddzielającym nawę główną od północnej. Został ufundowany przez proboszcza Raphaela Weimera, potwierdzenie donacji wystawiono 19 VI 1520 roku¹¹⁸³. Z szesnastowiecznej Kroniki Miasta Torunia wynika, że w 1519 roku został wykonany wizerunek św. Reginy, który opłacono ze składek za niecałe 24 grzywny¹¹⁸⁴. Ołtarz o takim patrocinium funkcjonował jeszcze w 1583 roku – zachował się spis długów ołtarza z tego czasu¹¹⁸⁵ oraz w 1596 roku¹¹⁸⁶.

23. Ołtarz św. Fabiana i Sebastiana

Umiejscowienie nieznane. Według Wernickego, powołującego się na niezachowane dokumenty, ufundowany przez rajców Heinricha Kriegera i Johanesa von Rockendorff IV w 1480 roku – ten sam ołtarz miał być w 1505 r. przekazany przez bp. Nicolausa Crapitza proboszczowi Stephanowi Friedenwaldowi¹¹⁸⁷. Ołtarz nie był już wzmiankowany w spisie beneficjów z 1541 roku¹¹⁸⁸.

24. Ołtarz św. Marii Magdaleny (św. Marii Magdaleny, św. Filipa, św. Jakuba, św. Agnieszki i św. Jadwigi)

¹¹⁷⁵ APT, AMT I, sygn. 2603.

¹¹⁷⁶ APT, K&J, sygn. 13, Inwentarz z 1546 r., k. 23r.

¹¹⁷⁷ Semrau 1908, s. 82, „Altare Spinae Coronae”

¹¹⁷⁸ AADDT, ABKT, sygn. 51, Historia Templi Sancti Joannis – s. 71: „Altare Spinea commutatum in Congregationis studiosorum, Imago ab eisdem comparata, aliaq ornamenta mapparum antependiorum Candelaborum”.

¹¹⁷⁹ Oliński 2008, s. 205.

¹¹⁸⁰ Tamże, s. 205–206.

¹¹⁸¹ APT, AMT I, sygn. 2985-3.

¹¹⁸² Vis. 1667–1672 [1903], s. 200: „Tres deinde cardinales columnae sua serie, quamvis prima epitaphiis tantum, servit, sed duae posteriores experunt altaria, antiquitatis prisca munimenta [sic!]. Altare s. Annae ad secundam columnam, sculptum, cuius mensa saxo integro strata est”.

¹¹⁸³ APT, AMT I, sygn. 2928.

¹¹⁸⁴ Kronika Torunia [1900], s. 48: „In dem jahr [1519] wart s. Reginen bilde durch vleissige almussen von 24 mark silbers minus 7 ½ schot schwer gezeuget”.

¹¹⁸⁵ APT, AMT I, sygn. 834a-3.

¹¹⁸⁶ Semrau 1908, s. 78, 83.

¹¹⁸⁷ APT, AMT II, sygn. X 25, s. 70, 400. W innym miejscu – przy tym ołtarzu w 1505 r. miało zostać przekazane probostwo Stephanowi Friederwaldowi (APT, AMT II, sygn. X 25, s. 421).

¹¹⁸⁸ Wykaz prebend 1541 [1977].

Chociaż pierwsza znana fundacja na jego rzecz pochodzi z 1419 roku¹¹⁸⁹, kolejne nadania miały miejsce pod koniec XV stulecia. Z 25 V 1498 roku pochodzi dokument zatwierdzający nowe nadania poczynione przez Jana Borycza, Jana Scherera i Mikołaja Czenkera z żoną Barbarą, na rzecz ołtarza św. Marii Magdaleny, św. Filipa, Jakuba, Agnieszki i Jadwigi¹¹⁹⁰.

25. Ołtarz św. Maternusa¹¹⁹¹ i św. Aleksego

Ufundowany został przed 1541 rokiem. Wzmiankowany jeszcze w 1596 roku¹¹⁹².

26. Ołtarz św. Michała Archaniola

Przy pierwszym od wschodu filarze oddzielającym nawę południową od głównej. Umiejscowiony był przy ławach rajcowskich. Ufundowany został przez Johanna Rackendorfa i jego żonę 20 I 1475 roku¹¹⁹³. Jeszcze tego samego roku (16 IX) fundacja została powiększona o 10 grzywien, które przeznaczono na oświetlenie ołtarza¹¹⁹⁴. Dnia 24 IX 1481 roku bp chełmiński Stefan z Niborka rekomendował nowego wikarego¹¹⁹⁵. Według ustaleń Wernickego, który powoływał się na niezachowany dokument z 1505 roku, pełne wezwanie ołtarza miało zawierać oprócz św. Michała, także Męczenników tebańskich oraz św. Sebastiana. Miał wówczas być przy tym ołtarzu przedstawiony przez bp. Nicolausa Crapitza Radzie Miasta Torunia nowy proboszcz fary – Stephan Friedewald¹¹⁹⁶. Ołtarz pod tym wezwaniem wzmiankowany jeszcze w 1596 roku¹¹⁹⁷. W wizytacji bp. Olszowskiego nie jest już wzmiankowany¹¹⁹⁸.

27. Ołtarz św. Mikołaja

W skrajnej zachodniej kaplicy przy południowej nawie. Z 13 XII 1481 roku pochodzi potwierdzenie fundacji wieczystej mszy świętej w kaplicy św. Mikołaja dokonanej przez zmarłego rycerza Nicolausa z Zalendorffa¹¹⁹⁹. Kaplica wzmiankowana także w bliżej nieznanym, przywołanym przez Wernickego inwentarzu sreber (?) (*silberergebniß*) sporządzonym 25 VI 1528 roku¹²⁰⁰. Bliżej nieznaną nastawą ołtarzową zawierającą małe wizerunki świętych, określona jako dawna (*vetustum*) wzmiankowana była w kaplicy w 1671 roku¹²⁰¹.

28. Ołtarz św. Wolfganga (św. Bartłomieja, Szymona i Judy Apostołów, św. Wolfganga, św. Małgorzaty, Doroty, Apolonii i Agnieszki)

Ufundowany przez wikariusza tegoż kościoła oraz kanonika kapituły chełmińskiej Caspara Welkera, który uposażył dwie prebendy przy tymże ołtarzu. Dokument je erygujący wystawiony został 14 II 1505 roku¹²⁰². Potwierdzenie fundacji wystawiono 16 X 1506 roku¹²⁰³. Według protokołu wizytacji bp.

¹¹⁸⁹ Oliński 2008, s. 198.

¹¹⁹⁰ APT, AMT I, sygn. 2606, 2607.

¹¹⁹¹ Trudno wyjaśnić, dlaczego w większości opracowań, łacińską formę *sub titulo sancti Materni* tłumaczy się na rodzaj żeński – św. Materny (Oliński 2008, s. 202; Sumowski 2012, s. 30).

¹¹⁹² Semrau 1908, s. 82.

¹¹⁹³ APT, AMT I, sygn. 2137.

¹¹⁹⁴ Tamże, sygn. 2144.

¹¹⁹⁵ Tamże, sygn. 2344.

¹¹⁹⁶ APT, AMT II, sygn. X 25, s. 54.

¹¹⁹⁷ Semrau 1908, s. 81.

¹¹⁹⁸ Vis. 1667–1672 [1903], s. 200.

¹¹⁹⁹ ADP, DE–V, sygn. 11.

¹²⁰⁰ APT, AMT II, sygn. X 25, s. 55.

¹²⁰¹ Vis. 1667–1672 [1903], s. 200.

¹²⁰² APT, KŚJ, sygn. 1; AADDT, ABKT, sygn. 51, s. 33, nr B4 (nowożytny odpis). Kasper Welker funduje prebendę przy ołtarzu św. Bartłomieja – wikarię dla dwóch duchownych – dokument wystawiony 14 II 1505 w zamku lubawskim.

¹²⁰³ ADP, DE–V, sygn. 17.

Olszowskiego fundacja miała nastąpić około 1502, zaś jego poświęcenie w 1506 roku¹²⁰⁴. Legat w wysokości 16 grzywien na jego rzecz przekazał w 1513 roku Martin Schererdtfager¹²⁰⁵. Odnotowany w 1524 r.¹²⁰⁶, w wykazie prebend z 1541 r.¹²⁰⁷, w spisie sreber z 1596¹²⁰⁸, wizytacji z lat 1667–1672 (tutaj po raz pierwszy dokładnie określona jego lokalizacja)¹²⁰⁹, a także protokołach i inwentarzach z 1706¹²¹⁰, 1724¹²¹¹, 1730¹²¹², 1798¹²¹³, 1814¹²¹⁴, 1819¹²¹⁵ oraz z lat 1842 i 1845¹²¹⁶.

Z ołtarzem związane **zachowane retabulum**, które funkcjonowało przy skrajnym zachodnim filarze oddzielającym nawę główną od południowej aż do 1950 roku.

¹²⁰⁴ **Vis. 1667–1672 [1903]**, s. 201: „fundavit circa annum 1502; altare hoc ss. Bartholomaei, Simonis et Iude, apostolorum, Wulfgangi, Margarethae, Dorotheae, Apolloniae, Agnetis, virginum, die Veneris, in crastino s. Hedvigis electae, anno 1506 in castro Lubaviensi, Culmensis dioecesis, erexit litterarumque huiusmodi erectionis in grandi pargameno instrumentum Honorabilis Nicolaus Crapicz, clericus dioecesis Vladislaviensis, confecit sub signo tali genuine express: scutum in trunco desecto appensum cum insigniis armorum Rola”.

¹²⁰⁵ **APT, AMT II**, sygn. X 25, s. 70, 421.

¹²⁰⁶ **UBC 1466–1774 [1887]**, nr 827, s. 694–695 – wzm. o wikarii św. Wolfganga. **APD, DE-V**, sygn. 18.

¹²⁰⁷ **Wykaz prebend 1541 [1977]**, s. 160–162.

¹²⁰⁸ **Semrau 1908**, s. 80–81; **AADDT, ABKT**, sygn. 26, nr 154–155; sygn. 27: „In cista sub quarta Almatia S. Wolffgangi 1. Ministerij”. Znajdowały się wówczas przy ołtarzu: „1. Calix argenteus deauratus, habens in medietate sequentes literas S. V. S. Z. B. C. Patina argentea deaurata, manu insignata et cruce. 2. Pacificale rotundum argenteum deauratum, habens in medio ligneum vitae, et reliquias varii generis. In circumferentia globulos maiores corallinos 12. In auersa vero parte imaginem B. Jacobi sculptum. 3. Ampullae duae argenteae, quatuor in locis deauratae, et sequenti signo notate” (**Semrau 1908**, s. 80–81). „1. Calix argenteus deauratus sculptus habens imagines S. Margarethae, S. Andreae, B. Virginis, Crucifixi, Barbarae etc. Cum patina argentea deaurata imagino S. Wolffgangi insignita. 2. Pacificale rotundum argenteum non deauratum continens in [...] lapiddos rubeos quinq[ue] in medio imago B Virginis [...]. 3. Ampullae duae argenteae, tribus in locis deauratae, et alfabre factae, insignio\tae tali signo: C. W. Scatulae duae cum corporatibus”.

¹²⁰⁹ **Vis. 1667–1672 [1903]**, s. 201: „Altare s. Volffgangi, episcopi, cuius statua, concinne sculpta, sanctis apostolis Bartholomaeo et Simone non dissimilis artificii associata, mensam habens integro marmore clausam, fundavit circa annum 1502 Vnblis Gaspar Weller de Stargardia, canonicus Culmensis, ecclesiae parochialis ss. Ioannis Baptistae et Ioannis Evangelistae, maiori oppidi Thorunensis vicarius perpetuus”.

¹²¹⁰ **ADP, C**, sygn. 33, s. 253: „Altare Sancti Volfangi ad Tertiam Columnam”.

¹²¹¹ **AADDT, ABKT**, sygn. 40, k. 5r–5v: „Ad 3tiam Columnam Altare S. [pozostawiono miejsce na wpisanie imienia] cuius statua concinne sculpta Smae Apost: Bartholomaeo et Simone [...] similis artificii asociata, habet foundationem ab Ad 1502 Gaspari Weller Canonici Culmensis”.

¹²¹² **Tamże**, sygn. 42, k. 3v: „Ad tertiam Columnam Altare inqua statuae sculptilae Ss. Apostolorum Bartholomaei et Simonis Judae habent foundationis ab Anno 1502 Gaspari Weller”.

¹²¹³ **Tamże**, sygn. 44, Inwentarz z 1789 r.: „18vo Altare S. Wolffgangi Episcopi omni vacans devote et ornata”. Co zastanawiające, ołtarz został pominięty w wizytacji z 1743 r. (**Tamże**, sygn. 45).

¹²¹⁴ **Tamże**, sygn. 44, Inwentarz z 1814 r.: „t. Ołtarz Sgo Wolffgang z Apostołami Szymona i Bartolamea”. Dopisek ołówkiem: „cokolwiek ozdobiony”; Wizytacja z 1814 r.: „19. Altare S. Wolffgangi Eppi ad latera sua Effigies Ss. Simonis eet Bartholomei Aplorum habentis – Hoc altare est veteris sed sat decentis sculpturae – mensa ex integro saxo”.

¹²¹⁵ **Tamże**, sygn. 37, Inwentarz z 1819 r. z późniejszymi uzupełnieniami: „t) das Altar des heiligen Wolffgang des bischofs nebs denen Apostoln Simon und Bartholomaeui”.

¹²¹⁶ **Tamże**, Inwentarz z 1842 i 1845 r.: „19. Der Altar der heil Wolfgang des Bischofs, den zu seinen Seiten die Abbildungen der heil Apostel Simon und Barthol nebst einer Statue der gezeißelte Heiland vorstellend hat. Dieses Altar ist zwar von alter, zeilich [?] [...] Bildhauer Arbeit. Der Tisch besteht aus einen marmorenen Stein”.

29. Ołtarz Trójcy Świętej

Marcin Sumowski określił czas fundacji beneficjum na XV/XVI wiek¹²¹⁷. Wzmiankowany był w 1541¹²¹⁸ oraz 1596 roku¹²¹⁹. Ołtarz ten znajdować się miał w trzeciej, licząc od wschodu, kaplicy przy południowej nawie¹²²⁰. Zdaniem Olińskiego, fundatorów beneficjum (co za tym idzie zapewne również retabulum) szukać należy wśród członków rodzin von Allenów lub Schottdorfów¹²²¹. Według Kruszelnickiej „musiał ulec zniszczeniu przed 1671 r.”¹²²² – kiedy to w dawnej kaplicy z tymże ołtarzem wizytator opisuje retabulum św. Wawrzyńca z kościoła tegoż świętego. Jak zauważa Woźniak, przedmiejaska świątynia została rozebrana w 1656 r., zatem w tym czasie nastawa została przeniesiona do fary¹²²³. Retabulum Trójcy Świętej mogło już nie istnieć. Niewykluczone, że pozostałości po nastawie umieszczono w retabulum Koronacji NMP¹²²⁴ – Woźniak zwrócił uwagę na połączenie patrociniów¹²²⁵. Zastanawiające jest, że po raz pierwszy w 1706 r. to podwójne wezwanie pojawia się nie przy ołtarzu z korpusu nawowego, a przy retabulum ołtarza głównego¹²²⁶. Następnie dotyczy już bocznego retabulum pod łukiem tęczowym – w 1724¹²²⁷, 1730¹²²⁸, 1798¹²²⁹ oraz 1814 roku¹²³⁰.

30. Ołtarz w kaplicy św. Elżbiety

W drugiej od wschodu kaplicy przy nawie południowej. Chociaż funkcjonowała ona jeszcze przed latami 1414–1417, kiedy to jest wzmiankowana¹²³¹, dwie uchwytnie fundacje na jej rzecz miały miejsce później – przez Katarzynę Watzenrodynne (po 1438 roku), a następnie doposażone przez Lucasa Watzenrodego – bp. warmińskiego, który pełnił tę funkcję w latach 1489–1512¹²³². Ołtarz funkcjonował jeszcze w 1596 roku¹²³³.

¹²¹⁷ Sumowski 2012, s. 30.

¹²¹⁸ Tekst znany z paru odpisów, m.in.: AADDT, ABKT, sygn. 51, Regestrum omnium Beneficiorum sive Ministeriorum Totius Civitatis Thorn pro Fraternitate Sacerdotum Anno 1541 conscriptum: k. 8r „9num Beneficium sub titulo Sanctae Trinitatis”. Kruszelnicka podaje błędną datę powstania tego spisu i określa go inwentarzem (Flik, Kruszelnicka 1968, nr kat. 8, s. 39;), co następnie powtarzają Woźniński, Kluczajd (Kruszelnicka 1993, nr kat. 30, s. 48; Kluczajd 2002, nr kat. 13, s. 27; Woźniński 1996, nr kat. 461, s. 631).

¹²¹⁹ Wydany przez Semraua (Semrau 1908). W AADDT znajdują się dwa egzemplarze (AADDT, ABKT, sygn. 26; sygn. 27). Przy ołtarzu znajdowały się: dwa srebrne pozłacane kielichy, srebrna pozłacana patena, srebrny krzyż z kamieniami, okrągły pacyfikał srebrny pozłacany, dwie srebrne ampułki, dwie ampułki cynowe i relikwie za szkłem (Semrau 1908, s. 80).

¹²²⁰ Oliński 2008, s. 187.

¹²²¹ Tamże, s. 200–201.

¹²²² Flik, Kruszelnicka 1968, s. 39.

¹²²³ Woźniak 2002, s. 284.

¹²²⁴ Na połączenie patrociniów zwrócił uwagę Woźniak (Woźniak 2002, s. 284).

¹²²⁵ Woźniak 2002, s. 284.

¹²²⁶ ADP, C, sygn. 33, s. 253: „Altare maius Coronationis B M Virginis seu Smae Trinitatis”.

¹²²⁷ AADDT, ABKT, sygn. 40, k. 4v: „Coronationis B. V. Mariae seu Smae Trinitatis”.

¹²²⁸ Tamże, sygn. 42, k. 3r: „Altare Coronationis Bae V Mae seu Ssae Trinitatis”.

¹²²⁹ Tamże, sygn. 44, Inwentarz 1798 – s. 4: „Altare Ss. Trinitatis cum operculo /:vulgo z zasuwą:/ ceruleo colore depictum spartim inauratum. In Imagine B.M.V. est vestis argentea”.

¹²³⁰ Tamże, Wizytacja 1814: „2. Altare Beatissimae coronatae seu pietest Smae Trinitatis”.

¹²³¹ Sumowski 2012, s. 29.

¹²³² Semrau 1913, s. 39.

¹²³³ Semrau 1908, s. 82.

TORUŃ

kościół pw. św. Jakuba

Niewiele wiadomo o późnośredniowiecznych fundacjach liturgicznych w obrębie fary Nowego Miasta – znane są jedynie dwa przekazy na temat późnośredniowiecznych fundacji.

31. Ołtarz św. Anny

Beneficjum według Sumowskiego ufundowane miało zostać w 1512 roku przez nowomiejskiego proboszcza¹²³⁴. Badacz powoływał się na edycję *Thorner Denkwürdigkeiten*. W treści dokumentu oraz we wzmiance z opracowania Wernickego wynika, że w 1512 roku Rada Miasta przekazała duchownemu Clementowi ołtarz i beneficjum św. Anny – nie ma mowy o fundacji¹²³⁵.

32. Ołtarz św. Katarzyny

Dotychczas nieodnotowywany w literaturze. W 1512 roku Rada Miasta przekazała go wraz z beneficjum proboszczowi nowomiejskiej fary Clementowi na czas pełnienia funkcji kaznodziei¹²³⁶.

TORUŃ

kościół pw. św. Jerzego

33. Ołtarz św. Krzyża

Pierwsze beneficjum ufundowane w bliżej nieznanym czasie przez trzech braci zwanych Dreybecherami jeszcze w XIV wieku, drugie zaś w 1350 roku przez Gertrudę von Allena¹²³⁷. Zachowała się niedatowana precyzyjnie, jednak najpewniej późnopiętnastowieczna księga czynności liturgicznych przy tym ołtarzu zawierająca inwentarz¹²³⁸.

WĄGROWIEC

kościół pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny

34. Ołtarz główny (Najświętszej Marii Panny, św. św. Piotra i Pawła, Trzech Króli, św. św. Benedykta i Bernarda oraz św. Urszuli i jej towarzyszek¹²³⁹)

Jak wynika z kroniki cysterskiej został konsekrowany 13 X 1493 roku¹²⁴⁰. Wystawiony staraniem opata Jana de Lutzelfosta, który w 1495 r. stanąć miał przed sądem królewskim z powodu oskarżenia go o płacenie za rzeźby do omawianego retabulum w Toruniu sfałszowanymi pieniędzmi¹²⁴¹. Na podstawie pełnego patrocinium ołtarza Arkadiusz Wypych próbował rekonstruować układ retabulum: „W centralnej kwaterze umieszczona była pośrodku rzeźba Maryi z Dzieciątkiem [...], po jej bokach,

¹²³⁴ Sumowski 2012, s. 34.

¹²³⁵ *Thorner Denkwürdigkeiten* [1904], s. 144.

¹²³⁶ Tamże: „und zwar so lange, als Er unser Prediger sein wird”.

¹²³⁷ Wykaz prebend 1541 [1977], s. 173.

¹²³⁸ APT, AMT I, sygn. 2614.

¹²³⁹ Nowicki 2016, s. 199; BMW, Kronika wągrowiecka, s. 8: „[...] in honorem Beatissimis Virginis et Apostolorum Petri et Pauli, Trium Regum, S. Benedicti et Bernardi, Ursula socia[...] eius”.

¹²⁴⁰ BMW, Kronika wągrowiecka, s. 8: „1493. 13. Octobris. Consecratum est Altare maius in Ecclesia per Christum Dominum Vincentum Episcopum Ennensem et Syffraganeum Posnaniensem”. Pierwszym badaczem wprowadzającym kronikę wągrowiecką do publikacji był Wyrwa (Wyrwa 1998, s. 95; Wyrwa 2010, s. 120–121).

¹²⁴¹ BMW, Kronika wągrowiecka, s. 8: „Hic Abbas Cut insimiatum est (Altare maius getrigit, quod illi infanste cessit[...] cut aliquid famos humanos et traditioni conceda[...]) hic dicitur occulte in [...]lonno eudisse peccuniam, quae peccunia Torunias agnita fiut, dum pretium imaginum sculptam pro maiori altari exolucet”.

[...] dwie rzeźby apostołów, w predelli pokłon Trzech Króli na awersach lub rewersach malowane (postaci) Benedykta i Bernarda, zaś w kwaterach skrzydeł, być może malowane sceny z legendy świętej Urszuli i towarzyszek”¹²⁴². Janusz Nowicki zaś podaje, że „nastawa mogła mieć formę tryptyku. W skrzyni środkowej centralnie umieszczonej figurze Marii z Dzieciątkiem i aniołami mogły asystować na krawędziach postacie świętych Piotra i Pawła oraz Benedykta i Bernarda z Clairvaux. Na skrzydłach bocznych były ukazane reliefowe sceny z życia Marii i dzieciństwa Chrystusa, a wśród nich przedstawienie Pokłonu Trzech Króli. W niszach predelli były zapewne ulokowane relikwie głów lub popiersia relikwiarzowe św. Urszuli i jej towarzyszek, których relikwie opactwo w Łeknie – przed jego translokacją do Wągrowca po 1392 r. – posiadało od połowy XIII w.”¹²⁴³. Obie próby wydają się bardzo słabo umocowane w źródłach. Retabulum zapewne spłonęło podczas pożaru w 1747 roku¹²⁴⁴.

¹²⁴² Wypych 2014b, s. 5.

¹²⁴³ Nowicki 2016, s. 199, 201.

¹²⁴⁴ KZSP 5/27, s. 33.

WYKAZ SKRÓTÓW

AADDT – Archiwum Akt Dawnych Diecezji Toruńskiej
APT – Archiwum Państwowe w Toruniu
BNM – Bayerisches Nationalmuseum w Monachium
BPMSW – Biblioteka Publiczna Miasta Stołecznego w Warszawie
BuGM – Bergbau- und Gotikmuseum w Leogang
DDME – Domschatz und Diözesanmuseum Eichstätt
DMF – Diözesanmuseum we Freising
EMB – Ermländischen Museum Braunsberg
FG – Fränkische Galerie w Kronach
IS PAN – Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk
KZSP – Katalog Zabytków Sztuki w Polsce
LMW – Landesmuseum Württemberg w Stuttgarcie
MAHE – Muzeum Archeologiczno-Historyczne w Elblągu
MAO – Muzeum Archidiecezjalne w Olsztynie
MDNML – Muzeum im. Działyńskich w Nowym Mieście Lubawskim
MDP – Muzeum Diecezjalne w Pelplinie
MDPł – Muzeum Diecezjalne w Płocku
MDT – Muzeum Diecezjalne w Toruniu
MDW – Muzeum Diecezjalne we Włocławku
MG – Moravská galerie w Brnie
MK – Muzeum w Kwidzynie (oddział MZM)
MNG – Muzeum Narodowe w Gdańsku
MNK – Muzeum Narodowe w Krakowie
MNW – Muzeum Narodowe w Warszawie
MOB – Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy
MOT – Muzeum Okręgowe w Toruniu
MPPP – Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie
MPŚ – Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku
MWM – Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie

MZL – Muzeum Ziemi Lubawskiej w Lubawie
MZM – Muzeum Zamkowe w Malborku
NCDM – Nacionalinis Mikalojaus Konstantino Čiurlionio dailės muziejus w Kownie
OLM – Ostpreußisches Landesmuseum w Lüneburgu
SGPP – Słownik Geograficzny Państwa Polskiego i Ziem Historycznie z Polską Związanych
SLM – Suermondt-Ludwig-Museum w Akwizgranie
SMA – Stiftsmuseum w Aschaffenburgu
SME – Städtisches Museum Elbing
SMPK – Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz
SMZ – Städtische Museen w Żytawie
TNT – Towarzystwo Naukowe w Toruniu
VAM – Victoria and Albert Museum w Londynie
WBPCKT – Wojewódzka Biblioteka Publiczna Książnica Kopernikańska w Toruniu
ZB – Zamek Biskupi w Lidzbarku Warmińskim (oddział MWM)

BIBLIOGRAFIA

MATERIAŁY ARCHIWALNE:

Archiwum Akt Nowych [dalej AAN]

Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego (sygn. 2/14/0) [dalej MWRiOP]:

sygn. 7030: Wydział Sztuki – konserwatorzy wojewódzcy – protokoły ze zjazdów konserwatorów I–XIV i XX.

Archiwum Akt Dawnych Diecezji Toruńskiej [dalej AADDT]

Akta Bazyliki Katedralnej w Toruniu (sygn.: P/97) [dalej ABKT]:

sygn. 16: Kościół św. Wawrzyńca – dokumenty 1690–1828.

sygn. 26: Inwentarz sreber 1596, [brak paginacji].

sygn. 27: Inwentarz sreber 1596, [brak paginacji].

sygn. 31: Inwentarz kościoła parafialnego świętych Janów 1644, uzupełniany 1647, 1650, 1654, [brak paginacji].

sygn. 32: Inwentarz kościoła parafialnego świętych Janów 1644, uzupełniany 1647, 1650, 1654, [brak paginacji].

sygn. 33: Inwentarz kościoła parafialnego świętych Janów 1650, [brak paginacji].

sygn. 37: Inwentarze kościoła 1815–1929, [brak paginacji].

sygn. 39: Wizytacja dekanalna 1644.

sygn. 40: Wizytacja dekanalna 1724.

sygn. 42: Wizytacja dekanalna 1730.

sygn. 44: Inwentarze kościoła 1798 i 1814, [brak paginacji].

sygn. 45: Wizytacja dekanalna 1724, [brak paginacji].

sygn. 51: Księga Rzeczy Godnych Pamięci, [brak paginacji].

sygn. 64: Aufnahmen des Wandbildes im Presbyterium der Pfarrkirche in Thorn – 1908–1911.

sygn. 615: Korespondencja z konserwatorem i inspektorem budowlanym 1897–1944, [brak paginacji].

Archiwum Fary Chełmińskiej (sygn. P/11) [dalej AFCh]:

sygn. 143: Wizytacja generalna bpa Feliksa Kretkowskiego 1724–1730.

Akta Parafii Lubawskiej (sygn P/49) [dalej APL]:

sygn. 15: Pfarr-Kirchen-Inventarium [1707–1890].

Parafia pod wezwaniem Świętego Jakuba Apostoła w Toruniu (sygn. P/96) [dalej PŚJT]:

sygn. 426: Inventarium der katholischer Pfarr-Kirche zu St. Jacob in Thorn pro 1865, [brak paginacji].

sygn. 427: Inventarium der katholischer Pfarr-Kirche zu St. Jacob in Thorn pro 1865, [brak paginacji].

sygn. 428: Inventarium der katholischen Pfarr Kirche ad St. Jacobum in Thorn pro 1869 [uzupełniony w 1886], [paginacja od 44, braki stron].

sygn. 429: Inventarium der katholischen Pfarr Kirche ad St. Jacobum in Thorn pro 1870 [błąd – inwentarz dotyczy lat 1878 i 1879].

sygn. 432: Inventarium der katholischen Pfarrkirche zu St. Jakob in Thorn in decanate Thorn pro 1913.

sygn. 433: Inventarium der katholischen Pfarrkirche zu St. Jakob in Thorn in decanate Thorn pro 1913.

sygn. 438: Pfarr-Achiv der Pfarrstelle zu Thorn bei St. Jacob. Betreffend: Inventar.

sygn. 439: Inventarium der katholischen Pfarrkirche zu St. Jakob in Thorn in decanate Thorn pro 1911/1912.

sygn. 441: Inventarium der katholischen Pfarr -kirche zu st. Jakob in Thorn im dekanate Thorn pro 1915–1916.

Archiwum Archidiecezji Warmińskiej [dalej AAW]

Archiwum Biskupie [dalej AB]:

Wizytacje, sygn. B [dalej B]:

sygn. 1a: Descriptio Episcopatus Varmiensis cum suis Parochiis et aliis Sacerdotis-Auctore Reveren dissime Martino Comero Episcopo Varmiensis [...] – Vol. I [1583–1612].

sygn. 2–2a: Wizytacja generalna kościołów diecezji warmińskiej z 1581.

Archiwum Kapituły [dalej AK]:

Dokumenty kapituły, sygn. I [dalej I]:

sygn. R 14: Remonty w katedrze fromborskiej 1903–1909.

Rachunki katedry fromborskiej, sygn. RC [dalej RC]:

sygn. 6: Opis ołtarzy w katedrze (ins. 1626–1639) z racji wizytacji katedry 1639.

sygn. 7a: Inwentarze i katalogi katedry i kościoła parafialnego we Fromborku XVIII–XIX w.

Regestra Fabricae, sygn. RF [dalej RF]:

sygn. 6: Ratio Altaris Majoris in Ecclesia Varmiensi erecti Anno Domini 1750^{mo}.

sygn. 10: Regestrium Fabricae – 1513.

sygn. 11: Książka rachunkowa kapituły warmińskiej we Fromborku 1508–1547.

Archiwum Kolegiaty Dobromiejskiej (sygn. DM) [dalej DM]:

sygn. C 12: Testament Biskupa Mikołaja Tungena z Fromborka.

Archiwum Diecezjalne w Pelplinie [dalej ADP]

Akta Kapituły Katedralnej Chełmińskiej [dalej AKKCh]:

sygn. B VI 1: Acta concernentia Ecclesiam Cathedralem Culmensem 1251–1789.

Akta Koserwatora Diecezjalnego [dalej AKD]:

sygn. 15: Straty wojenne 1939–1946 materialne.

sygn. 16: Straty wojenne 1939–1946 materialne.

Culmensia [dalej C]:

sygn. 14: Wizytacja dziekańska dekanatu chełmińskiego 1641.

sygn. 17a: Inwentarz dóbr biskupstwa chełmińskiego z 1661 r.

sygn. 19: Wizytacja generalna bp. A. Olszowskiego 1667–1672.

sygn. 22: Wizytacja generalna dekanatu nowomiejskiego, przeprowadzona przez kan. Tomasza Szulc Prątnickiego w 1681 (uwzględnia dokumentację do 1697).

sygn. 32: Wizytacja generalna bpa T. Potockiego 1700.

sygn. 33: Wizytacja generalna bpa T. Potockiego 1706.

sygn. 38: Dekrety wizytacyjne z wizytacji bpa Feliksa Kretkowskiego 1724–1730.

sygn. 49: Acta Curiae et Consistorii 1742–1746.

sygn. 54: Wizytacja bpa Wojciecha Leskiego 1749–1756.

sygn. 68: Wizytacja bpa Karola Hohenzollerna 1785–1795 – dekanaty Lidzbark i Toruń.

sygn. 69: Wizytacje bpa K. Hohenzollerna 1785–1793 – dekanaty Brodnica, Chełmno, Nowe Miasto.

sygn. 70: Wizytacja dekanatu Radzyń 1785–1794.

sygn. 79: Wizytacje parafii Radowiska i Kurkocin 1789–1811.

sygn. 80: Wizytacje parafii Bursztynowo i Rywałd 1667–1817.

sygn. 85: Nowa Wieś Królewska 1619–1833.

Diploma et Epistolae – B [dalej DE–B]:

sygn. 21: Przekazanie przez króla Aleksandra miasta Radzynia w zastaw bpowi Mikołajowi – 1503.

Diploma et Epistolae – Varia [dalej DE–V]:

sygn. 10: Potwierdzenie fundacji wikarii w kościele św. Piotra i Pawła w Toruniu – 1468.

sygn. 11: Potwierdzenie fundacji wikarii w kaplicy św. Mikołaja w farze Starego Miasta Torunia – 1481.

sygn. 14: Potwierdzenie odpustów dla Bractwa Bożego Ciała przy farze Starego Miasta Torunia – 1499.

sygn. 17: Potwierdzenie fundacji wikarii przy ołtarzu św. Bartłomieja w farze Starego Miasta Torunia – 1506.

sygn. 18: Bp Jan Konopacki kupuje w Kijewie 7 włók ziemi dla brata Jerzego Konopackiego – 1524.

sygn. 18a: Potwierdzenie konsekracji ołtarza w kościele św. Anny w Lubawie przez bp. Jana Dantyszka – 1535.

Wizytacje biskupów chełmińskich 1969–1991 [dalej WBCh]:

sygn. 1: Dekanat bierzgłowski 1970.

sygn. 2: Dekanat bierzgłowski 1975.

sygn. 5: Dekanat brodnicki 1973.

sygn. 6: Dekanat brodnicki 1978.

sygn. 8: Dekanat brodnicki 1990.

sygn. 11: Dekanat chełmiński 1974.
sygn. 13: Dekanat chełmiński 1985.
sygn. 15: Dekanat chełmżyński 1969.
sygn. 16: Dekanat chełmżyński 1974.
sygn. 17: Dekanat chełmżyński 1979.
sygn. 18: Dekanat chełmżyński 1985.
sygn. 41: Dekanat golubski 1976.
sygn. 42: Dekanat golubski 1982.
sygn. 43: Dekanat golubski 1987.
sygn. 58: Dekanat lembarski 1984.
sygn. 64: Dekanat lidzbarski 1971.
sygn. 65: Dekanat lidzbarski 1976.
sygn. 66: Dekanat lidzbarski 1982.
sygn. 68: Dekanat lubawski 1972.
sygn. 69: Dekanat lubawski 1977.
sygn. 70: Dekanat lubawski 1983.
sygn. 71: Dekanat lubawski 1990.
sygn. 77: Dekanat nowomiejski 1972.
sygn. 78: Dekanat nowomiejski 1977.
sygn. 79: Dekanat nowomiejski 1983.
sygn. 85: Dekanat radzyński 1973.
sygn. 86: Dekanat radzyński 1978.
sygn. 87: Dekanat radzyński 1984.
sygn. 88: Dekanat radzyński 1990.
sygn. 104: Dekanat toruński 1975.
sygn. 105: Dekanat toruński 1980.
sygn. 106: Dekanat toruński I 1985.
sygn. 107: Dekanat toruński II 1986.
sygn. 111: Dekanat wąbrzeski 1973.
sygn. 112: Dekanat wąbrzeski 1978.
sygn. 113: Dekanat wąbrzeski 1985.

Archiwum Diecezjalne w Płocku [dalej ADPI]

Acta Visitationes [dalej AV]:

- sygn. 1: Akta wizytacyjne bpa Wojciecha Baranowskiego z 1591 r.
- sygn. 9: Akta wizytacji z r. 1609, dekanaty: sierpecki, szreński, zakroczymski, przasnyski.
- sygn. 262: Akta wizytacji z l. 1739–1740, dekanaty: Płock, Bielsk, Sierpc, Gostynin, Nowe Miasto, Płońsk, Przasnysz, Janowo, Ciechanów, Biezuń, Mława, Szreńsk, Bodzanów, Wyszogród, Raciaż.
- sygn. 292: Akta wizytacji dekanatu Sierpc z 1775 i 1776 r.
- sygn. 380: Akta wizytacji dekanatu Lipno z 1844 r.
- sygn. 382: Akta wizytacji dekanatu Lipno z 1845 r.
- sygn. 385: Akta wizytacji dekanatu Lipno z l. 1820–1830.
- sygn. 419: Akta wizytacji dekanatu Lipno z 1842 i 1843 r.
- sygn. 420: Akta wizytacji dekanatu Sierpc z 1817 r.

Archiwum Diecezjalne we Włocławku [dalej ADW]

Akta biskupów kujawsko-kaliskich [dalej ABK-K]:

- sygn. 043: Wizytacja dekanatu brzeskiego z 1824 r.
- sygn. 046: Wizytacja dekanatu nieszawskiego z 1824 r.

Akta biskupów kujawsko-pomorskich [dalej ABK-P]:

- sygn. 024: Wizytacje dekanatów: brzeskiego, radziejowskiego i nieszawskiego z lat 1598–1599.
- sygn. 025: Wizytacje diecezji kujawsko-pomorskiej z lat 1582–1584. Synod dekanatów pomorskich z 1585 r. Dochody kapituły włocławskiej z 1590 r.
- sygn. 026/1: Wizytacje archidiakonatów: włocławskiego i kruszwickiego, oraz karmelitów w Gdańsku, z lat 1583-1599. Wykaz taks katedry włocławskiej z 1527 r.
- sygn. 028: Wizytacja archidiakonatu włocławskiego z 1626 r.
- sygn. 029: Wizytacje diecezji włocławskiej z lat 1632–1638.
- sygn. 0212: Wizytacja archidiakonatu włocławskiego z 1699 r. z późniejszymi dopiskami.
- sygn. 0213/1: Wizytacja archidiakonatu włocławskiego z lat 1639–1647.
- sygn. 0214: Wizytacja archidiakonatu włocławskiego z 1711 r.
- sygn. 0217: Wizytacja (stan) kościoła w Brześciu Kujawskim z 1724 r.
- sygn. 0218: Wizytacja kościoła parafialnego w Brześciu Kujawskim z 1724 r.
- sygn. 0219: Wizytacja archidiakonatu włocławskiego z 1725 r.
- sygn. 0222: Wizytacja dekanatu nieszawskiego z 1761 r.
- sygn. 0226: Wizytacja dekanatów: nieszawskiego, służewskiego i bobrownickiego z 1766 r.,
- sygn. 0227: Wizytacja dekanatów: brzeskiego i radziejowskiego z 1766 r.
- sygn. 0239: Wizytacja dekanatów: brzeskiego i radziejowskiego z 1779 r.

sygn. 0241: Wizytacja dekanatów: służewskiego i nieszawskiego z 1779 r.

sygn. 0259: Wizytacja dekanatu nieszawskiego z 1786 r.

sygn. 0280: Wizytacja dekanatu nieszawskiego z 1816 r.

Nieszawa – archiwum parafialne [dalej Ni-AP]

sygn. 10: Wizytacja parafii z 1711 r. – odpis.

Nowogród – archiwum parafialne [dalej No-AP]

sygn. 1: k. 16r—20r. Wizytacja parafii z 1819 r.

sygn. 1: k. 36r—38r. Opis stanu Probostwa Nowogrodzkiego z 1833 r.

sygn. 1: k. 97r—103v. Opis kościoła sprzed pożaru 1900 r.

sygn. 1, k. 109r—112r. List proboszcza do Konsystorza Diecezji Płockiej z 17 lipca 1906 r.

Archiwum Muzeum Narodowego w Gdańsku [AMNG]

sygn. KR-3902: Protokół zdawczo-odbiorczy z dn. 8 II 1982 r.

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

Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie [dalej AMNW]

Wystawa sztuka warszawska od średniowiecza do poł. XX w. [dalej WSW]:

sygn. 183/8: Dokumentacja: obrazy z wystawy i kościołów 1961–1962.

Archiwum osobiste Tadeusza Dobrzeńskiego [dalej AOTD]:

sygn. S 10/46: Wystawa sztuki średniowiecznej w Instytucie Propagandy Sztuki – fotografie.

Archiwum Państwowe w Bydgoszczy [dalej APB]

Urząd Wojewódzki Pomorski w Toruniu 1919–1939 [dalej UWP]:

sygn. 3577: Akta specjalne w sprawie: Kościół Nowemiasto 1910–1926.

sygn. 4373: Kościół katolicki w Golubiu 1921–1926.

sygn. 24547: Akta generalia – sprawy konserwatorskie. Zabytki.

sygn. 24554: Pomorze – konserwator zabytków i sztuki. T. II.

sygn. 24555: Remonty, konserwacje, przebudowy zabytków 1925–1939.

sygn. 26799: Opis zabytków miasta Torunia.

Archiwum Państwowe w Gdańsku [dalej APG]

Dokumenty (sygn. 300D) [dalej D]:

sygn. 39.79: List Wielkiego Komtura do rady Miasta Gdańska w sprawie malarza Jürgena z Gdańska – 1438.

sygn. 54.524: List Johanna Balynskyego do Rady Miasta Gdańska w sprawie malarza Christopha Paula – 1524.

sygn. 62.144: List Rady Miasta Nidzicy do Rady Miasta Gdańska w sprawie kwesty na rzecz odbudowy kościoła w Nidzicy – 1474.

sygn. 62.145: List Rady Miasta Nidzicy do Rady Miasta Gdańska w sprawie kwesty na rzecz nowego kościelnego wizerunku – 1477.

sygn. 62.146: List Rady Miasta Nidzicy do Rady Miasta Gdańska w sprawie kwesty na rzecz nowego kościelnego wizerunku – 1477.

sygn. 67.249: List Rady Miasta Królewca do Rady Miasta Gdańska w sprawie wizerunku zakupionego u mistrza Steffena – 1505.

sygn. 67.257: List Rady Miasta Królewca do Rady Miasta Gdańska w sprawie zamówionego i mistrza Steffena ołtarza – 1506.

sygn. 68.196: List Rady Miasta Torunia do Rady Miasta Gdańska w sprawie mistrza Stencela z Torunia – 1476.

sygn. 69.134: List Rady Miasta Torunia do Rady Miasta Gdańska w sprawie zamówienia siostry Hedwigi – 1499.

sygn. 69.152: List Rady Miasta Torunia do Rady Miasta Gdańska w sprawie zamówienia toruńskich dominikanów – 1500.

sygn. 70.159: Umowa między mieszkańcami Lęborka a Michałem z Gdańska na wykonanie ołtarza do kościoła w Lęborku – 1512.

sygn. 73.3: List mieszkańców Starej Kościelnicy do Rady Miasta Gdańska w sprawie zamówienia u mistrza Jürgena z Gdańska – 1438.

sygn. 73.19: List z nieznannej miejscowości do Rady Miasta Gdańska w sprawie mistrza Jürgena.

Archiwum Państwowe w Olsztynie [dalej APO]

Urząd Konserwatora Zabytków Sztuki i Historii Prowincji Prus Wschodnich (sygn. 42/367) [dalej UKPW]:

sygn. 225: Frauenburg, Heiligen Geist-Hospital und Armeekapelle.

sygn. 414: Preussisch Eylau, evangelische Kirche.

Archiwum Państwowe w Toruniu [dalej APT]

Akta miasta Torunia, kat. I [dalej AMT I]:

sygn. 626-1: Inwentarz paramentów kościelnych należących do kościoła św. Wawrzyńca – 1409.

sygn. 626-2/3: Inwentarz paramentów kościelnych należących do kościoła św. Wawrzyńca – 1473.

sygn. 626-6: Rachunki z budowy lub remontu kościoła św. Wawrzyńca – 1422.

sygn. 626-7: Rozliczenia finansowe Henryka 'Czuger' kuratora kościoła św. Wawrzyńca – 1503.

sygn. 626-8: Rozliczenia finansowe Jana Lisemana kuratora kościoła św. Wawrzyńca – 1501–1508.

sygn. 834a-1/2: Dochody i rozchody kościoła św. Wawrzyńca za rok 1427, 1442 i 1443.

sygn. 834a-3: Rachunki dotyczące ołtarza św. Reginy za rok 1583.

sygn. 938-2: Stwierdzenie fundacji altarii NMP w kościele św. Jana w Toruniu – 1439.

sygn. 1030: Stwierdzenie fundacji altarii św. Andrzeja kościele św. Jana w Toruniu – 1446.

sygn. 1523: Poświadczenie fundacji wikarii w Toruniu – 1454.

sygn. 1685: Informacja o wyroku śmierci 65 zdrajców wydanym przez Radę Miasta Torunia – 1456.

sygn. 1686: Zeznanie Helwiga Mikołaja w sprawie spisku przeciwko radzie miasta Torunia i królowi polskiemu – 1456.

sygn. 2039: Potwierdzenie fundacji wikarii w szpitalu św. Piotra i Pawła w Toruniu – 1468.

sygn. 2084: Inwentarz wikarii – 1472.

sygn. 2137: Potwierdzenie fundacji ołtarza w kościele św. Jana w Toruniu – 1475.

sygn. 2144: Potwierdzenie fundacji ołtarza w kościele św. Jana w Toruniu – 1475.

sygn. 2344: Rekomendacja wikarego do ołtarza św. Michała w kościele św. Jana w Toruniu – 1481.

sygn. 2395: Zezwolenie dla Rady Miasta Torunia na użytkowanie przenośnego ołtarza – 1482.

Sygn. 2603: Testament na rzecz ołtarza Korony Cierniowej w kościele św. Jana w Toruniu – 1497.

Sygn. 2606: Informacja o zapisach fundacyjnych na rzecz ołtarza św. Marii Magdaleny w kościele św. Jana w Toruniu – 1498.

Sygn. 2607: Potwierdzenie fundacji na rzecz ołtarza św. Marii Magdaleny w kościele św. Jana w Toruniu – 1498.

sygn. 2614: Księga czynności liturgicznych ołtarza św. Krzyża w kościele św. Jerzego w Toruniu – XV w.

sygn. 2679: Potwierdzenie bpa Mikołaja o przekazaniu przez Jana Smollego 30 grzywien rocznego czynszu na rzecz kościoła św. Jana w Toruniu.

sygn. 2928: Potwierdzenie fundacji ołtarza św. Reginy w kościele św. Jana w Toruniu – 1520.

sygn. 2934: Przyznanie odpustu uczestnikom procesji – 1521.

sygn. 2985: Zapiski związane z fundacją wikarii św. Anny w kościele św. Jana w Toruniu.

Akta miasta Torunia, kat. II [dalej AMT II]:

sygn. III 71: Wykaz czynszów Starego i Nowego Miasta Torunia – 1409, 1517, 1518.

sygn. IX 5: Księga Ławnicza Starego Miasta Torunia 1515–1529.

sygn. IX 9-1: Księga ławnicza Starego Miasta Torunia 1363–1428.

sygn. IX 9-3: Księga ławnicza Starego Miasta Torunia 1456–1479.

sygn. IX 9-52: Księga ławnicza Nowego Miasta Torunia 1387–1450.

sygn. X 15: Protokoły wizytacji dekanatu toruńskiego z lat 1697–1792.

sygn. X 25: Julius Emil Wernicke, Die Kirchen der Stadt Thorn und ihres Gebietes, 1856 (?).

sygn. X 64: Materialsammlung zur Geschichte der Kirche der Kreise Thorn und Culm, 1836 (?).

sygn. XVI 5: Rachunki miejskiego urzędu ceglanego.

sygn. XVI 6: Rachunki miejskiego urzędu budowlanego

sygn. XVI 9: Rachunki miejskiego urzędu wapienniczego.

sygn. XVI 14: Rachunki budowlane Nowego Miasta Torunia.

sygn. XVI 19: Rachunki budowlane osób prywatnych i urzędu budowlanego Nowego Miasta Torunia.

sygn. XVI 24: Rachunku urzędu budowlanego Starego Miasta Torunia.

sygn. XVI 26: Rachunki urzędu cegielniczego i wapiennego Miasta Torunia.

sygn. XVI 1781: Zapiski rachunkowe osób prywatnych – 1387–1568.

sygn. XVII 2: Inwentarz sprzętów kościoła NMP w Toruniu – 1673.

sygn. XVII 55: Rechnungen der St. Johannis-Kirchen – Kassen und Zwar.

Bractwo Artusowe [dalej BA]:

sygn. 8: Aelteste Rechnungen 1494–1514.

sygn. 9: St. Georgen-Register der Artushofer 1503.

Kościół św. Jana w Toruniu [dalej KśJ]:

sygn. 1: Potwierdzenie fundacji wikarii przy ołtarzu św. Bartłomieja w kościele św. Jana w Toruniu – 1505.

sygn. 2: Sprawy majątkowe – korespondencja, umowy dzierżawne, inwentarz – 1801–1843.

sygn. 5: Rachunki kościoła św. Jana – ok. 1380–1553.

sygn. 7: Rachunki kościoła św. Jana – 1432–1502.

sygn. 8: Księga czynszów kościoła św. Jana – 1468–1499.

sygn. 9: Rachunki kościoła św. Jana – 1469, 1516–1522.

sygn. 10: Rachunki kościoła św. Jana – 1500–1524.

sygn. 11: Rachunki kościoła św. Jana – 1509–1520.

sygn. 12: Rachunki kościoła św. Jana – 1520–1553.

sygn. 13: Rachunki oraz inwentarz kościoła św. Jana – 1546–1553.

sygn. 14: Księga rachunkowa beneficjum św. Mikołaja – 1591–1619.

Kościół NMP w Toruniu [dalej KNMP]:

sygn. 1: Przyznanie odpustu dla kaplicy św. Barbary na Barbarce – 1475.

Listy cechowe [dalej LC]:

Archiwum Państwowe we Wrocławiu [dalej APW]

Księgi [dalej K]:

Sygn. G5, 59: Libri excessum et signaturarum.

Archiwum Wydziału Konserwacji Zabytków Kościelnych Kurii Diecezjalnej w Toruniu [dalej WKZK]

Boluminek: Boluminek, [brak paginacji].

Dzwierzno: Dzwierzno, [brak paginacji].

Gostkowo: Gostkowo, [brak paginacji].

Gorzenica: Gorzenica, [brak paginacji].

Grzywna: Grzywna, [brak paginacji].

Kazanie: Wydziału Konserwacji Zabytków Kościelnych, Kuria diecezjalna w Toruniu, Kazanie, [brak paginacji].

Linowo: Wydziału Konserwacji Zabytków Kościelnych, Kuria diecezjalna w Toruniu, Linowo, [brak paginacji].

Lubawa: Lubawa, [brak paginacji].

Łobdowo: Łobdowo, [brak paginacji].

Nieżywiec: Nieżywiec, [brak paginacji].

NML: Nowe Miasto Lubawskie, [brak paginacji].

Nowa Wieś: Nowa Wieś Królewska, [brak paginacji].

Okonin: Okonin, [brak paginacji].

Ostrowite: Ostrowite, [brak paginacji].

Papowo B.: Papowo Biskupie, [brak paginacji].

Pluskowęsy: Pluskowęsy, [brak paginacji].

Radoszki: Radoszki, [brak paginacji].

Rożental: Rożental, [brak paginacji].

Rywałd: Rywałd, [brak paginacji].

Skarlin: Skarlin, [brak paginacji].

Toruń–Antoni: Toruń – parafia św. Antoniego, [brak paginacji].

Tylice: Tylice, [brak paginacji].

Wąbrzeźno: Wydziału Konserwacji Zabytków Kościelnych, Kuria diecezjalna w Toruniu, Wąbrzeźno, b.p.

Wlk. Radowiska: Wielkie Radowiska, [brak paginacji].

Zwiniarz: Zwiniarz, [brak paginacji].

Archiwum Wystaw Działu Inwentaryzacji, Digitalizacji i Dokumentacji Muzealnej w Muzeum Okręgowym w Toruniu [dalej AWDI]

sygn. 1973/2: Materiały do wystawy Kultura artystyczna ziemi chełmińskiej w czasach Kopernika.

Archiwum Zamku Królewskiego na Wawelu [dalej AZKW]

Państwowe Zbiory Sztuki – Dział II [dalej PZS – D II]:

sygn. 22/1/1/643/8: Restytucje mienia państwowego.

sygn. 22/1B/2/643/13: Restytucje mienia państwowego.

Biblioteka Monsterii w Wąchocku [dalej BMW]

Kronika wągrowiecka: Kronika wągrowiecka [kserokopia – oryginał zaginiony].

ŹRÓDŁA EDYTOWANE:

Akta procesu [2014]: *Akta procesu kanonizacyjnego Doroty z Mątow od 1394 do 1521*, z krytycznego wydania Ryszarda Stachnika, przy współpracy Anneliese Birch-Hirschfeld Triller i Hansa Westpfahla 1978 przekł. Julian Wojtkowski, Olsztyn 2014.

Akty stanów pruskich 1453–1457 [1884]: *Acten der Ständetage Preussens unter der Herrschaft des Deutschen Ordens T. 4, (August 1453 bis September 1457)*, wyd. Max Töppen, Leipzig 1884.

CA [1917]: *Cracovia artificium 1300 – 1500*, (Źródła do Dziejów Historii Sztuki i Cywilizacji w Polsce, 4), oprac. Jan Ptaśnik, Kraków 1917.

CA [1990]: *Cracovia artificium. Supplementa. Krakowskie środowisko artystyczne czasów Wita Stwosza*, oprac. Bolesław Przybylski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1990.

CA [2000]: *Cracovia artificium. Supplementa 1462–1475*, oprac. Bolesław Przybylski, Kraków 2000.

Heilsberger Chronik [1889]: *Die Heilsberger Chronik von Martin Oesterreich. Beilage. Acta sub pontificatu Rmi Domini Mauritii, episcopi Warmiensis* [odpis Thomasa Tretera z 1594], [w:] **SRW [1889]**, s. 220–468.

HuS 1450–1454 [1882]: *Verteilung von Hand- und Spanndiensten auf die Einwohner der Altstadt Thorn c. 1450–54*, „Mitteilungen des Copernicus-Vereins für Wissenschaft und Kunst zu Thorn” H. 4 (1882), s. 25–47.

Inw. dóbr 1614–1759 [1927]: *Inwentarz dóbr biskupstwa chełmińskiego z r. 1614 – z uwzględnieniem późniejszych do r. 1759 inwentarzy* (Fontes – Towarzystwo Naukowe w Toruniu, t. 22), opr. Alfons Mańkowski, Toruń 1927.

Inw. k. św. Mikołaja [1983]: Karola Ciesielska, *Inwentarze kościoła św. Mikołaja i klasztoru dominikanów w Toruniu z lat 1817 i 1831*, „Zapiski historyczne” XLVIII (1983), z. 3, s. 185–226.

Inw. NMP 1678–1821 [1982]: Karola Ciesielska, *Inwentarze kościoła Najświętszej Marii Panny i klasztoru bernardynów w Toruniu z lat 1678–1821*, „Zapiski historyczne” XLVII (1982), z. 4, s. 201–226.

Inw. NMP 1724 [1989]: Bogusław Dybaś, *Inwentarz kościoła NMP i budynków klasztornych spisany przy przejmowaniu ich przez bernardynów 7–12 XII 1724 roku*, [w:] **Miscellanea 1989**, s. 163–169.

KCzFCh 1435–1496 [1994]: *Księga czynszów fary chełmińskiej (1435–1496)* (Towarzystwo Naukowe w Toruniu, Fontes 78), wyd. Zenon Nowak, Janusz Tandecki, Toruń 1994.

KKMT 1453–1495 [2007]: *Księga kamlarii miasta Torunia z lat 1453–1495*, wyd. Krzysztof Kopiński, Krzysztof Mikulski, Janusz Tandecki, (Źródła do dziejów średniowiecznego Torunia, cz. 3), Toruń 2007.

KLMP 1489–1517 [1995]: *Księga ławnicza miasta Płocka 1489–1517*, oprac. Danuta Poppe, Warszawa 1995.

KLNMT 1387–1450 [1973]: *Księga ławnicza Nowego Miasta Torunia 1387–1450* (Towarzystwo Naukowe w Toruniu, Fontes 63), oprac. Karola Ciesielska, Warszawa – Poznań 1973.

KLSTMT 1428–1443 [1992]: *Księga ławnicza Starego Miasta Torunia 1428–1443* (TNT Fontes 75), cz. 1: 1428–1443, oprac. Karola Ciesielska, Janusz Tandecki, Toruń 1992.

KLSMT 1444–1456 [1993]: *Księga ławnicza Starego Miasta Torunia* (TNT Fontes 76), cz. 2: 1444–1456, oprac. Karola Ciesielska, Janusz Tandecki, Toruń 1993

KLSMT 1456–1479 [2007]: *Księga ławnicza Starego Miasta Torunia (1456–1479)*, wyd. Krzysztof Kopiński, Janusz Tandecki, (Towarzystwo Naukowe w Toruniu, Fontes 99), Toruń 2007.

KLSMT 1479–1501 [2018]: *Księga ławnicza Starego Miasta Torunia (1479–1515)*, Cz. 1: 1479–1501, wyd. Krzysztof Kopiński, Krzysztof Mikulski, Janusz Tandecki, (Towarzystwo Naukowe w Toruniu, Fontes 113), Toruń 2018.

KLSMT 1502–1515 [2018]: *Księga ławnicza Starego Miasta Torunia (1479–1515)*, Cz. 2: 1502–1515, wyd. Krzysztof Kopiński, Krzysztof Mikulski, Janusz Tandecki, (Towarzystwo Naukowe w Toruniu, Fontes 113), Toruń 2018.

KLSPCh 1480–1559 [1990]: *Księga ławnicza sądu przedmiejskiego Chełmna 1480–1559*, wyd. Zenon Nowak, Janusz Tandecki, Warszawa 1990.

Kronika Lidzbarska [2008]: *Kronika Lidzbarska*, oprac. Carl P. Woelky, tłum. Julian Wojtkowski, Olsztyn 2008.

Kronika Torunia [1900]: *Die älteste Thorner Stadtchronik*, oprac. Max Töppen, Danzig 1900.

Księga długów [1964]: *Księga długów miasta Torunia z okresu wojny trzynastoletniej*, oprac. Karola Ciesielska, Irena Janosz-Biskupowa, Toruń 1964.

Księga proskrybowanych 1358–1412 [2013]: *Księga proskrybowanych Nowego Miasta Torunia (1358–1412)*, wyd. Bożena Wyrozumska, (TNT, Fontes 107), Toruń 2013.

Księga Theudenkusa [1937]: *Księga Theudenkusa* (TNT Fontes 33), oprac. Leon Koczy, Toruń 1937.

Księgi szosu 1394–1435 [2002]: *Księgi szosu i obciążeń mieszkańców Starego Miasta Torunia z lat 1394 – 1435*, (Źródła do dziejów średniowiecznego Torunia, cz. 1), wyd. Krzysztof Mikulski, Janusz Tandecki, Antoni Czacharowski, Toruń 2002.

Liber scabinorum 1363–1428 [1936]: *Liber scabinorum Veteris Civitatis Thoruniensis 1363–1428*, oprac. Kazimierz Kaczmarczyk, Toruń 1936.

Lustracja 1535 [1979]: Jerzy Maciejewski, Janusz Małłek, *Nieznany rękopis wąbrzeski z roku 1535*, Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska XVI – Nauki Humanistyczno-Społeczne, z. 100 (1979), s. 51–75.

MDZP 1981: *Materiały do dziejów ziemi płockiej. Z archiwaliów diecezjalnych płockich XVIII wieku*, cz. I, oprac. Michał M. Grzybowski, Płock 1981.

MDZP 1999: *Materiały do dziejów ziemi płockiej. Z archiwaliów diecezjalnych płockich XVIII wieku*, T. 10: Ziemia dobrzyńska, oprac. Michał M. Grzybowski, Płock 1999.

Memoranda Baumgartena [1989]: *Opis Torunia z początku XVIII wieku. Tzw. Memoranda Jana Baumgartena*, oprac. Marek Fabiszewski, [w:] **Miscellanea 1989**, s. 111–161.

Memoriale [1889]: *Memoriale domini Lucae, episcopi Warmiensis*, [w:] **SRW [1889]**, s. 1–171.

Miscellanea 1989: *Miscellanea źródłowe do historii kultury i sztuki Torunia*, oprac. Bogusław Dybaś, Marek Fabiszewski, (Źródła i materiały do dziejów sztuki polskiej, T. XXII), Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989.

Rachunki NMP 1565–1566 [1989]: *Rachunki z przebudowy klasztoru franciszkańskiego na gimnazjum, z lat 1565–1566*, oprac. Marek Fabiszewski, [w:] **Miscellanea 1989**, s. 13–20.

Schatzverzeichnisse [1886]: Franz Hipler, *Die ältesten Schatzverzeichnisse der ermländischen Kirchen*, „Zeitschrift für die Geschichte und Altertumskunde Ermlands”, Bd. 8 (1886), s. 494–598.

Spis beneficjów 1541 [1973]: Karol Górski, *Spis beneficjów kościelnych Torunia z 1541 r.: nowe źródło do dziejów miasta (komunikat)*, „Zapiski Historyczne”, 38 (1973), z. 3, s. 83–87.

SRW [1889]: *Scriptores rerum Warmiensium oder Quellenschriften zur Geschichte Ermlands*, Bd. 2, oprac. Carl P. Woelky, Braunsberg 1889.

Statuty [1990]: *Statuty toruńskiego rzemiosła artystycznego i budowlanego z XVI – XVIII w.*, wyd. Bogusław Dybać, Janusz Tandecki, Marek Farbiszewski, (Źródła i materiały do dziejów sztuki polskiej, T. XXIII), Warszawa–Toruń 1990.

ŚRKT [2023]: *Średniowieczne rachunki kościołów toruńskich*, (TNT, Fontes 121), ed. Alicja Sumowska, Marcin Sumowski, Piotr Oliński, Toruń 2023.

Testament Tungena [1877]: *Das Testament des Bischofs Nikolaud von Tüngen von 29. Januar 1489*, „Pastoralblatt für die Diözese Ermland”, 9. Jahrgang, 1. Oktober 1877, Nr 10, s. 117–119.

Thorner Denkwürdigkeiten [1904]: *Thorner Denkwürdigkeiten von 1345–1547*, oprac. Albert Voigt, „Mitteilungen des Copernicus-Vereins für Wissenschaft und Kunst zu Thorn”, H. 13 (1904).

Treter [1889]: *Matthias Treter's Fortsetzung der Heilsberger Chronik*, [w:] **SRW [1889]**, s. 501–578.

UASF [1913]: *Urkundenbuch der alten sächsischen Franziskanerprovinzen*, Bd. II: *Die Kustodie Preussen*, oprac. Leonhard Lemmens, Düsseldorf 1913.

UBC 1466–1774 [1887]: *Urkundenbuch des Bisthums Culm*, T. 2: *Das Bisthum Culm unter Polen 1466–1774*, oprac. Carl Peter Woelky, Danzig 1887.

Vis. 1647 [1900]: *Visitationes ecclesiarum dioecesis Culmensis et Pomesaniae Andrea Leszczynski episcopo A. 1647. factae*, (TNT Societas Literaria Torunensis – Fontes, T. 4), Toruni 1900

Vis. 1667–1672 [1902]: *Visitationes episcopatus Culmensis Andrea Olszowski Episcopo A. 1667–72 factae*, (TNT Societas Literaria Torunensis – Fontes, T. 6) z. 1, oprac. Bruno Czapla, Toruni 1902.

Vis. 1667–1672 [1903]: *Visitationes episcopatus Culmensis Andrea Olszowski Episcopo A. 1667–72 factae*, (TNT Societas Literaria Torunensis – Fontes, T. 7) z. 2, Toruni 1903.

Vis. 1667–1672 [1904]: *Visitationes episcopatus Culmensis Andrea Olszowski Episcopo A. 1667–72 factae*, (TNT Societas Literaria Torunensis – Fontes, T. 8) z. 3, Toruni 1904.

Vis. 1667–1672 [1905]: *Visitationes episcopatus Culmensis Andrea Olszowski Episcopo A. 1667–72 factae*, (TNT Societas Literaria Torunensis – Fontes, T. 9) z. 4, Toruni 1905.

Wykaz prebend 1541 [1977]: Karol Górski, Maciej Gołombiowski, *Wykaz prebend kościelnych Torunia z 1541 roku*, „Zapiski Historyczne” 42 (1977), z. 4, s. 149–175.

Zapiski Waldausa [1907]: *Die Aufzeichnungen des Thorner Pfarrers Hieronymus Waldau*, oprac. Otto Günther, „Zeitschrift des Westpreussischen Geschichtsvereins” H. XLIX (1907), s. 221–251.

MATERIAŁY NIEPUBLIKOWANE:

Karty ewidencji zabytków ruchomych:

Ambrosiewicz, Okoń (Orzechowo – Madonna): Maciej Ambrosiewicz, Emanuel Okoń, Rzeźba – Matka Boska z Dzieciątkiem, kościół par. pw. św. Marii Magdaleny w Orzechowie, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1985 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 6026).

Ambrosiewicz, Okoń (Orzechowo – św. Maria): Maciej Ambrosiewicz, Emanuel Okoń, Rzeźba – św. Maria Magdalena, kościół par. pw. św. Marii Magdaleny w Orzechowie, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1985 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 6027).

Barton 1974 (Frombork – krzyż): Joanna Barton, Krucyfiks tęczowy, Frombork – katedra, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1974 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Olsztynie, delegatura w Elblągu).

Barton 1974 (Frombork – Pokłon): Joanna Barton, Poliptyk /dawny ołtarz główny/ Płaskorzeźba: Pokłon Trzech Króli, Frombork – katedra, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1974 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Olsztynie, delegatura w Elblągu).

Barton 1974 (Frombork – poliptyk): Joanna Barton, Poliptyk /dawny ołtarz główny/, Frombork – katedra, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1974 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Olsztynie, delegatura w Elblągu).

Barton 1974 (Frombork – św. Ambroży): Joanna Barton, Poliptyk /dawny ołtarz główny/ Rzeźba: św. Ambroży, Frombork – katedra, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1974 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Olsztynie, delegatura w Elblągu).

Barton 1974 (Frombork – św. Hieronim): Joanna Barton, Poliptyk /dawny ołtarz główny/ Rzeźba: św. Hieronim, Frombork – katedra, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1974 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Olsztynie, delegatura w Elblągu).

Barton 1974 (Frombork – Zwiastowanie): Joanna Barton, Poliptyk /dawny ołtarz główny/ Płaskorzeźba: Zwiastowanie, Frombork – katedra, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1974 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Olsztynie, delegatura w Elblągu).

Binnebesel 2023 (Boluminek – Papież 1): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – Św. Papież, Kościół par. pw. św. Wojciecha i św. Katarzyny w Boluminku, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Boluminek – Papież 2): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – Św. Papież, Kościół par. pw. św. Wojciecha i św. Katarzyny w Boluminku, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Brodnica – Krzyż 1): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – Krucyfiks, Kościół par. pw. św. Katarzyny w Brodnicu, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Brodnica – Krzyż 2): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – Krucyfiks tęczowy, Kościół par. pw. św. Katarzyny w Brodnicu, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Brodnica – Maria): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – Maria Bolesna, Kościół par. pw. św. Katarzyny w Brodnicu, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Brodnica – św. Jan): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – św. Jan Ewangelista, Kościół par. pw. św. Katarzyny w Brodnicu, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Chełmno – Krzyż): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – Krucyfiks, Kościół par. pw. Wniebowzięcia NMP w Chełmnie, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Chełmża – Krzyż): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – Krucyfiks, Konkatedra pw. Trójcy Świętej w Chełmży, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Chełmża – Madonna): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – Maria Bolesna, Konkatedra pw. Trójcy Świętej w Chełmży, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Chełmża – Relief): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – Złożenie do Grobu, Konkatedra pw. Trójcy Świętej w Chełmży, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Chełmża – św. Jan): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – św. Jan Ewangelista, Konkatedra pw. Trójcy Świętej w Chełmży, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Chełmża – św. Maria): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – św. Maria Magdalena, Konkatedra pw. Trójcy Świętej w Chełmży, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Dźwierzno – Madonna): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – Madonna z Dzieciątkiem, Kościół par. pw. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Dźwierzno – św. Anna): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – św. Anna Samotrzeć, Kościół par. pw. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Dźwierzno – Zmartwychwstały): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – Chrystus Zmartwychwstały, Kościół par. pw. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Gostkowo – św. dominikanin): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – św. dominikanin, kościół par. pw. Wniebowzięcia NMP w Gostkowie, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Gostkowo – św. Niewiasta): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – św. Niewiasta, kościół par. pw. Wniebowzięcia NMP w Gostkowie, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Grzywna – Madonna): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – Madonna z Dzieciątkiem, kościół par. pw. św. Katarzyny w Grzywnie, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Kijewo – Krzyż): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – Krucyfiks, kościół par. pw. św. Wawrzyńca w Kijewie Królewskim, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Kijewo – Maria): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – Maria Bolesna, kościół par. pw. św. Wawrzyńca w Kijewie Królewskim, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Kijewo – św. Jan): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – św. Jan Ewangelista, kościół par. pw. św. Wawrzyńca w Kijewie Królewskim, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Kurkocin – Krzyż): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – Krucyfiks, Kurkocin, kościół par. pw. św. Bartłomieja w Kurkocine, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Kurkocin – Maria): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – Maria Bolesna, kościół par. pw. św. Bartłomieja w Kurkocine, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Kurkocin – św. Jan): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – św. Jan Ewangelista, kościół par. pw. św. Bartłomieja w Kurkocine, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Łobdowo – Krzyż): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – Krucyfiks, kościół par. pw. św. Małgorzaty w Łobdowie, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Nieżywięc – Madonna): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – Madonna z Dzieciątkiem, kościół par. pw. św. Jana Chrzciciela w Nieżywięciu, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Nieżywięc – św. Jan Ch.): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – św. Jan Chrzciciel, kościół par. pw. św. Jana Chrzciciela w Nieżywięciu, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Nieżywięc – św. Jan Ew.): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – św. Jan Ewangelista, kościół par. pw. św. Jana Chrzciciela w Nieżywięciu, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Nowa Wieś – Bóg Ojciec): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – Bóg Ojciec, kościół par. pw. św. Jana Chrzciciela w Nowej Wsi Królewskiej, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Orzechowo – Madonna): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – Madonna z Dzieciątkiem, kościół par. pw. św. Marii Magdaleny w Orzechowie, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Orzechowo – św. Maria): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – św. Maria Magdalena, kościół par. pw. św. Marii Magdaleny w Orzechowie, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Papowo B. – Madonna): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – Madonna z Dzieciątkiem, kościół par. pw. św. Mikołaja w Papowie Biskupim, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Papowo B. – św. Katarzyna): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – św. Katarzyna, kościół par. pw. św. Mikołaja w Papowie Biskupim, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Papowo B. – św. Niewiasta): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – św. Niewiasty, kościół par. pw. św. Mikołaja w Papowie Biskupim, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Papowo T. – św. Barbara): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – św. Barbara, kościół par. pw. św. Mikołaja w Papowie Toruńskim, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Papowo T. – św. Niewiasta): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – św. Niewiasta (Katarzyna?), kościół par. pw. św. Mikołaja w Papowie Toruńskim, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Rywałd – Chrystus): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – Chrystus Frasobliwy, Sanktuarium Matki Bożej w Rywałdzie, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Świerczynki – Madonna): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – Madonna z Dzieciątkiem, Kościół par. pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Świerczynkach, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Świerczynki – Pietas): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – Pietas Domini, Kościół par. pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Świerczynkach, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Toruń – Krzyż): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – Krucyfiks, kościół pw. św. Jakuba w Toruniu, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Toruń – Madonna): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – Madonna z Dzieciątkiem, kościół pw. św. Jakuba w Toruniu, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Toruń – Mąż Boleści): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – Mąż Boleści, Bazylika katedralna św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Toruń – św. Jan): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – św. Jan Ewangelista, Bazylika katedralna św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Toruń – Tryptyk 1): Wiktor Binnebesel, Ołtarz – tryptyk św. Wolfganga, Bazylika katedralna św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Toruń – Tryptyk 2): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – św. Wolfgang, Bazylika katedralna św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Toruń – Tryptyk 3): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – św. Bartłomiej, Bazylika katedralna św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Toruń – Tryptyk 4): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – św. Szymon, Bazylika katedralna św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Toruń – Tryptyk 5): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – św. Wolfgang [z predelli], Bazylika katedralna św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Toruń – Tryptyk 6): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – św. Maria Magdalena, Bazylika katedralna św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Toruń – Tryptyk 7): Wiktor Binnebesel, Obraz – skrzydło ołtarzowe – św. Grzegorz i św. Augustyn; św. Małgorzata i św. Apolonia, Bazylika katedralna św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w

Toruniu, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Toruń – Tryptyk 8): Wiktor Binnebesel, Obraz – skrzydło ołtarzowe – św. Hieronim i św. Ambroży; św. Dorota i św. Agnieszka, Bazylika katedralna św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Toruń – Ubiczowany): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – Chrystus Ubiczowany, Bazylika katedralna św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Toruń – Zaśnięcie NMP): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – Zaśnięcie NMP, Toruń – Bazylika katedralna św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Toruń – Zmartwychwstały 1): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – Chrystus Zmartwychwstały, Bazylika katedralna św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Toruń – Zmartwychwstały 2): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – Madonna z Dzieciątkiem, kościół pw. św. Jakuba w Toruniu, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Binnebesel 2023 (Włocławek – relief): Wiktor Binnebesel, Rzeźba – Ostatnia Wieczerza, Włocławek – katedra, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2023 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu delegatura we Włocławku).

Birecki 1996 (Toruń – Krzyż): Piotr Birecki, Krucyfiks gotycki, Kościół par. pw. Wniebowzięcia NMP w Toruniu, karta ewidencyjna zabytku ruchomego, 1996 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 7051).

Birecki 2001 (Dźwierzno – Madonna): Piotr Birecki, Rzeźba – Madonna z Dzieciątkiem, Kościół par. pw. Wniebowzięcia NMP w Dźwierznie, karta ewidencyjna zabytku ruchomego, 2001 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 1275).

Birecki 2001 (Dźwierzno – św. Anna): Piotr Birecki, Rzeźba – Święta Anna Samotrzec, Kościół par. pw. Wniebowzięcia NMP w Dźwierznie, karta ewidencyjna zabytku ruchomego, 2001 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 1276).

Birecki 2001 (Dźwierzno – Zmartwychwstały): Piotr Birecki, Rzeźba – Chrystus Zmartwychwstały, Kościół par. pw. Wniebowzięcia NMP w Dźwierznie, karta ewidencyjna zabytku ruchomego, 2001 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 6476).

Bogacz, Miśkowiec, Szczepaniak, Warzyńska (Toruń – plebania): J. Bogacz, J. Miśkowiec, A. Szczepaniak, A. Warzyńska, Plebania parafii rzym.–kat. Matki Bożej Zwycięskiej, Toruń, karta ewidencyjna zabytków architektury i budownictwa, [brak daty] l. 90. XX w., (dostęp w Archiwum Wydziału Konserwacji Zabytków Kościelnych Kurii Diecezjalnej w Toruniu)

Chojnacka 1988 (Boluminek – Madonna): B. Chojnacka, Rzeźba – Matka Boska z Dzieciątkiem, Kościół par. pw. św. Wojciecha i św. Katarzyny w Boluminku, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1988 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, delegatura w Bydgoszczy).

Chojnacka 1988 (Boluminek – Papież 1): B. Chojnacka, Rzeźba – popiersie papieża, Kościół par. pw. św. Wojciecha i św. Katarzyny w Boluminku, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1988 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, delegatura w Bydgoszczy).

Chojnacka 1988 (Boluminek – Papież 2): B. Chojnacka, Rzeźba – popiersie papieża, Kościół par. pw. św. Wojciecha i św. Katarzyny w Boluminku, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1988 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, delegatura w Bydgoszczy).

Chrzanowski 1963 (Brześć – Relief): Tadeusz Chrzanowski, Rzeźba Pokłon Trzech Króli, Brześć Kujawski, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1963 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, delegatura we Włocławku).

Chrzanowski 1965 (Kurkocin – św. Zakonnik): Tadeusz Chrzanowski, Feretron – rzeźba św. Diakona (Szczepan?), kościół pw. św. Bartłomieja w Kurkocinie, karta ewidencyjna zabytku ruchomego, 1965 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Chrzanowski 1965 (Kurkocin – Zmartwychwstały): Tadeusz Chrzanowski, Rzeźba – Chrystus Zmartwychwstały, kościół par. pw. św. Bartłomieja w Kurkocinie, karta ewidencyjna zabytku ruchomego, 1966 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Chrzanowski 1965 (Łobdowo – Krzyż 1): Tadeusz Chrzanowski, Rzeźba – Krucyfiks, kościół par. pw. św. Małgorzaty w Łobdowie, karta ewidencyjna zabytku ruchomego, 1965 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Chrzanowski 1965 (Łobdowo – Krzyż 2): Tadeusz Chrzanowski, Rzeźba – Krucyfiks, kościół par. pw. św. Małgorzaty w Łobdowie, karta ewidencyjna zabytku ruchomego, 1965 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Chrzanowski 1965 (Nowa Wieś – Bój Ojciec): Tadeusz Chrzanowski, Rzeźba Boga Ojca, Kościół par. pw. św. Jana Chrzciciela w Nowej wsi Królewskiej, 1965 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Chrzanowski 1966 (Rywałd – Chrystus): Tadeusz Chrzanowski, Rzeźba Chrystusa Frasobliwego, Sanktuarium Matki Bożej Rywałdzkiej w Rywałdzie, karta ewidencyjna zabytku ruchomego, 1966 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Chrzanowski 1966 (Wąbrzeźno – Madonna): Tadeusz Chrzanowski, Rzeźba Matki Boskiej z Dzieciątkiem, Kościół pw. św. Apostołów Szymona i Judy Tadeusza w Wąbrzeźnie, karta ewidencyjna zabytku ruchomego, 1966 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Ciara 1968 (Płowęż – krzyż): Zdzisław Ciara, Krucyfiks /na belce tęczowej/, Kościół pw. św. Małgorzaty w Płowężu, karta ewidencyjna zabytku ruchomego, 1968 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Dembińska 1971 (Wągrowiec – Madonna): Barbara Dembińska, Rzeźba – Matka Boska z Dzieciątkiem, Kościół par. pw. Wniebowzięcia NMP w Wągrowcu, karta ewidencyjna zabytku ruchomego, 1971 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Poznaniu).

Dettlaff 1984 (Brodnica – Grupa): Jan Dettlaff, Rzeźba – Grupa Ukrzyżowania z tęczy, Kościół św. Katarzyny w Brodnicy, karta ewidencyjna zabytku ruchomego, 1984 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Dettlaff 1984 (Brodnica – Krzyż): Jan Dettlaff, Rzeźba – Ukrzyżowanie, Kościół św. Katarzyny w Brodnicy, karta ewidencyjna zabytku ruchomego, 1984 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Dettlaff 1984 (Grzywna – Madonna): Jan Dettlaff, Rzeźba – Matka Boska z Dzieciątkiem, kościół par. pw. św. Katarzyny w Grzywnie, karta ewidencyjna zabytku ruchomego, 1984 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu), sygn. 1280.

Dettlaff 1984 (Kurkocin – Grupa): Jan Dettlaff, Rzeźba – Grupa Ukrzyżowania, Kościół par. pw. św. Bartłomieja w Kurkocinie, karta ewidencyjna zabytku ruchomego, 1984 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu), sygn. 1542.

Dettlaff 1984 (Kurkocin – ołtarz św. Huberta): Jan Dettlaff, Ołtarz boczny p.w. św. Huberta /prawy/, Kościół par. pw. św. Bartłomieja w Kurkocinie, karta ewidencyjna zabytku ruchomego, 1984 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu), sygn. 1538.

Dettlaff 1984 (Kurkocin – św. Dominikanin): Jan Dettlaff, Rzeźba – św. Dominikański – prawy ołtarz boczny, Kościół par. pw. św. Bartłomieja w Kurkocinie, karta ewidencyjna zabytku ruchomego, 1984 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu), sygn. 1560.

Dettlaff 1984 (Kurkocin – Zmartwychwstały): Jan Dettlaff, Rzeźba – Chrystus Zmartwychwstały, kościół pw. św. Bartłomieja w Kurkocinie, karta ewidencyjna zabytku ruchomego, 1984 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu), sygn. 1541).

Dettlaff 1984 (Łobdowo – Krzyż): Jan Dettlaff, Rzeźba – Krucyfiks, kościół par. pw. św. Małgorzaty w Łobdowie, karta ewidencyjna zabytku ruchomego, 1984 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu), sygn. 1579.

Dettlaff 1984 (Płowęż – krzyż): Danuta Dettlaff, Rzeźba – Krucyfiks, kościół par. pw. św. Małgorzaty w Płowężu, karta ewidencyjna zabytku ruchomego, 1984 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu), sygn. 2492.

Dettlaff 1984 (Świerczynki – Madonna): Jan Dettlaff, Rzeźba – Matka Boska z Dzieciątkiem, Kościół par. pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Świerczynkach, karta ewidencyjna zabytku ruchomego, 1984 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu), sygn. 4860.

Dettlaff 1984 (Świerczynki – Ołtarz): Jan Dettlaff, Ołtarz główny, Kościół par. pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Świerczynkach, karta ewidencyjna zabytku ruchomego, 1984 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu), sygn. 4816.

Dettlaff 1984 (Świerczynki – Pietas): Jan Dettlaff, Rzeźba – Pietas Domini, Kościół par. pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Świerczynkach, karta ewidencyjna zabytku ruchomego, 1984 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu), sygn. 4861.

Dettlaff 1984 (W. Radowiska – Krzyż): Jan Dettlaff, Rzeźba – Krucyfiks, Kościół par. pw. św. Jakuba w Wielkich Radowiskach, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1984 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu), sygn. 1624.

Dettlaff 1985 (Papowo T. – ołtarz): Danuta Dettlaff, Ołtarz boczny pw. N Serca P. Jezusa (prawy), kościół par. pw. św. Mikołaja w Papowie Toruńskim, 1985 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu), sygn. 5115.

Dettlaff 1985 (Papowo T. – św. Barbara): Jan Dettlaff, Rzeźba – św. Barbara, kościół par. pw. św. Mikołaja w Papowie Toruńskim, 1985 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu), sygn. 7442.

Dettlaff 1985 (Papowo T. – św. niewiasta): Jan Dettlaff, Rzeźba – św. Niewiasta, kościół par. pw. św. Mikołaja w Papowie Toruńskim, 1985 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu), sygn. 7443.

Domagała 1964 (Okonin – baldachim): Roman Domagała, Baldachim ambony, Kościół par. pw. św. Kosmy i Damiana w Okoninie, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1964 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Domagała 1965 (Linowo – Barbara): Roman Domagała, Rzeźba – św. Barbara, Linowo, 1965 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu), sygn. 5779).

Domagała 1965 (Linowo – Dorota): Roman Domagała, Rzeźba – św. Dorota, Linowo, 1965 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 5778).

Domagała 1965 (Linowo – Maria): Roman Domagała, Rzeźba – Rzeźba Matki Boskiej z Dzieciątkiem, Linowo, 1965 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 5777).

Domagała 1965 (Linowo – ołtarz): Roman Domagała, Ołtarz główny, Linowo, 1965 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 5766).

Dorawa 1993 (Chelmża – Grupa): Marian Dorawa, Rzeźba – Wielka Pasja, Katedra pw. Trójcy Świętej w Chelmży, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1993 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Dorawa 1993 (Chelmża – Krzyż): Marian Dorawa, Rzeźba – Krucyfiks, Katedra pw. Trójcy Świętej w Chelmży, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1993 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Dorawa 1993 (Chelmża – Madonna): Marian Dorawa, Rzeźba – Matka Boska, Katedra pw. Trójcy Świętej w Chelmży, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1993 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Dorawa 1993 (Chelmża – św. Jan): Marian Dorawa, Rzeźba – św. Jan Ewangelista, Katedra pw. Trójcy Świętej w Chelmży, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1993 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Dorawa 1993 (Chelmża – św. Maria): Marian Dorawa, Rzeźba – św. Maria Magdalena, Katedra pw. Trójcy Świętej w Chelmży, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1993 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Dorawa 1995 (Chelmża – Relief): Marian Dorawa, Rzeźba – Złożenie do Grobu, Katedra pw. Trójcy Świętej w Chelmży, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1995 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Dorawa 2000 (Okonin – ambona): Marian Dorawa, Ambona, Okonin, kościół par. pw. św. Kosmy i Damiana w Okoninie, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2000 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, nr 2224).

Dzieliński 1987 (Nowogród – św. Mikołaj): D. Dzieliński, Rzeźba – św. Mikołaj, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1987 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, delegatura we Włocławku, sygn. 1760).

Frąckowska 2009 (Toruń – św. Barbara): Anna Frąckowska, Figura św. Barbary, kościół pw. św. Antoniego w Toruniu, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2009 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Frycz 1961 (Włocławek – relief): Jerzy Frycz, Rzeźba – Wieczera Pańska, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1961 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, delegatura we Włocławku).

Hankowska 1982 (Brześć – Relief): R. Hankowska, Rzeźba – Pokłon Trzech Króli, Kościół par. pw. św. Stanisława Biskupa w Brześciu Kujawskim, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1982 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, delegatura we Włocławku).

Juraszowa 1971 (NML – Grupa): Romana Juraszowa, Rzeźby: Pasja, Kościół par. pw. św. Tomasza w Nowym Mieście Lubawskim, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1971 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Olsztynie, delegatura w Elblągu).

Juraszowa 1971 (NML – Krzyż): Romana Juraszowa, Rzeźb: Pasja – Chrystus na krzyżu, Kościół par. pw. św. Tomasza w Nowym Mieście Lubawskim, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1971 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Olsztynie, delegatura w Elblągu).

Juraszowa 1971 (NML – Madonna): Romana Juraszowa, Ołtarz główny /retabulum/ – rzeźba: Matka Boska tzw. Łąkowska, kościół par. pw. św. Tomasza Apostoła, Nowe Miasto Lubawskie, karta ewidencyjna zabytku ruchomego, 1971 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Olsztynie, delegatura w Elblągu).

Juraszowa 1971 (NML – Maria): Romana Juraszowa, Rzeźb: Pasja – Madonna, Kościół par. pw. św. Tomasza w Nowym Mieście Lubawskim, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1971 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Olsztynie, delegatura w Elblągu).

Juraszowa 1971 (NML – św. Jan): Romana Juraszowa, Rzeźb: Pasja – Święty Jan, Kościół par. pw. św. Tomasza w Nowym Mieście Lubawskim, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1971 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Olsztynie, delegatura w Elblągu).

Juraszowa 1975 (Lubawa – Chrystus): Romana Juraszowa, Rzeźba: Chrystus w Ogrójcu, kościół poklasztorny pw. Św. Jana Chrzciciela w Lubawie, karta ewidencyjna zabytku ruchomego, 1975 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Olsztynie, Delegatura w Elblągu, sygn. 1933).

Juraszowa 1975 (Lubawa – św. Jakub): Romana Juraszowa, Rzeźba: św. Apostoł /?/ - /z Golgoty/, kościół poklasztorny pw. Św. Jana Chrzciciela w Lubawie, karta ewidencyjna zabytku ruchomego, 1975 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Olsztynie, Delegatura w Elblągu, sygn. 1935).

Juraszowa 1975 (Lubawa – św. Jan): Romana Juraszowa, Rzeźba: św. Jan /?/ - /z Golgoty/, kościół poklasztorny pw. Św. Jana Chrzciciela w Lubawie, karta ewidencyjna zabytku ruchomego, 1975 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Olsztynie, Delegatura w Elblągu, sygn. 1934).

Juraszowa 1975 (Lubawa – św. Piotr): Romana Juraszowa, Rzeźba: św. Piotr /?/ - /z Golgoty/, kościół poklasztorny pw. Św. Jana Chrzciciela w Lubawie, karta ewidencyjna zabytku ruchomego, 1975 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Olsztynie, Delegatura w Elblągu, sygn. 1936).

Kluczajd 1989 (Toruń – Madonna): Katarzyna Kluczajd, Rzeźba – Matka Boska z Dzieciątkiem, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1989 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 2988).

Kluczajd 1991 (Toruń – św. Jan): Katarzyna Kluczajd, Rzeźba – św. Jan Ewangelista, Bazylika katedralna pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1991 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 3333).

Kluczajd 1991 (Toruń – Zaśnięcie NMP): Katarzyna Kluczajd, Rzeźba – Zaśnięcie Marii, Bazylika katedralna pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1991 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 3312).

Kornecki 1965 (W. Radowiska – Krzyż): Marian Kornecki, Krucyfiks procesyjny, kościół par. pw. św. Jakuba w Wielkich Radowiskach, karta ewidencyjna zabytku ruchomego, 1965 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Kornecki 1966 (Kurkocin – Grupa): Marian Kornecki, Rzeźba Grupy Ukrzyżowania, Kurkocin 1966 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Kornecki 1966 (Nowa Wieś – Anioł 1): Marian Kornecki, Rzeźba Anioła, Kościół par. pw. św. Jana Chrzciciela w Nowej Wsi Królewskiej, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1966 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 5232).

Kornecki 1966 (Nowa Wieś – Anioł 2): Marian Kornecki, Rzeźba Anioła, Kościół par. pw. św. Jana Chrzciciela w Nowej Wsi Królewskiej, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1966 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 5233).

Kornecki 1966 (Orzechowo – Madonna): Marian Kornecki, Rzeźba NMP z Dzieciątkiem, kościół par. pw. św. Marii Magdaleny w Orzechowie, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1966 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Kornecki 1966 (Orzechowo – św. Maria): Marian Kornecki, Rzeźba św. Marii Magdaleny, kościół par. pw. św. Marii Magdaleny w Orzechowie, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1966 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Kornecki 1966 (Rywałd – Diakon): Marian Kornecki, Rzeźba św. Diakona, Sanktuarium Matki Bożej w Rywałdzie, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1966 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 5644).

Kornecki 1966 (Rywałd – Madonna): Marian Kornecki, Rzeźba Matki Boskiej z Dzieciątkiem, Sanktuarium Matki Bożej w Rywałdzie, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1966 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 6980).

Kornecki 1966 (W. Radowska – Madonna): Marian Kornecki, Rzeźba Matki Boskiej z Dzieciątkiem, kościół par. pw. św. Jakuba w Wielkich Radowskich, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1966 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Kriegseisen 1997 (Toruń – Krzyż): Jacek Kriegseisen, Rzeźba – Krucyfik, Bazylika katedralna pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1997 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 3088).

Liżewska 1994 (Lubawa – ołtarz): Iwona Liżewska, Ołtarz, kościół par. pw. Nawiedzenia NMP i św. Anny w Lubawie, Karta ewidencji zabytku ruchomego, 1994 (dostęp w Archiwum Narodowego Instytutu Dziedzictwa w Warszawie).

Liżewska 1996 (Frombork – Madonna): Iwona Liżewska, Rzeźba – Maria z Dzieciątkiem, d. ołtarz główny /poliptyk/, Frombork – katedra, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1996 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Olsztynie, delegatura w Elblągu).

Liżewska 1996 (Frombork – św. Ambroży): Iwona Liżewska, Poliptyk /dawny ołtarz główny/ Rzeźba: św. Ambroży, Frombork – katedra, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1996 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Olsztynie, delegatura w Elblągu).

Liżewska 1996 (Frombork – św. Augustyn): Iwona Liżewska, Poliptyk /dawny ołtarz główny/ Rzeźba: św. Augustyn, Frombork – katedra, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1996 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Olsztynie, delegatura w Elblągu).

Nawrocki (Ostrowite – Ołtarz): Zbigniew Nawrocki, Ołtarz p.w. Objawienia Serca Jezusowego, Kościół par. pw. św. Marii Magdaleny w Ostrowitem, karta ewidencji zabytku ruchomego, l. 60. XX w. (?) [brak daty] (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Nawrocki 1963 (Pluskowęsy – św. Piotr): Zbigniew Nawrocki, Figura świętego, kościół pw. św. Jana Chrzciciela w Pluskowęsach, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1963 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Nawrocki 1965 (Nowogród – św. Mikołaj): Zbigniew Nawrocki, Figura: św. Wawrzyniec / Ołtarz p.w. św. Franciszka [św. Mikołaj], kościół par. pw. Ścięcia św. Jana Chrzciciela w Nowogrodzie, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1965 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, delegatura we Włocławku).

Nawrocki 1965 (Nowogród – św. Wawrzyniec): Zbigniew Nawrocki, Figura / Ołtarz p.w. św. Franciszka [św. Wawrzyniec], kościół par. pw. Ścięcia św. Jana Chrzciciela w Nowogrodzie, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1965 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, delegatura we Włocławku, sygn. 1802).

Nowina-Konopka 1983 (Nowa Wieś – Bóg Ojciec): Roman Nowina-Konopka, Rzeźba Boga Ojca, Kościół par. pw. św. Jana Chrzciciela w Nowej Wsi Królewskiej, karta ewidencyjna zabytku ruchomego, 1983 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 5197).

Nowina-Konopka 1983 (Rywałd – Chrystus): Roman Nowina-Konopka, Rzeźba Chrystusa Frasobliwego, Sanktuarium Matki Bożej Rywałdzkiej w Rywałdzie, karta ewidencyjna zabytku ruchomego, 1983 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 5599).

Owsiany 2002 (Linowo – Barbara): Krzysztof Owsiany, Rzeźba św. Barbary, Kościół par. pw. św. Michała Archaniola w Linowie, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2002 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 5779).

Owsiany 2002 (Linowo – biskup): Krzysztof Owsiany, Rzeźba św. Mikołaj, Kościół par. pw. św. Michała Archaniola w Linowie, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2002 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 6998).

Owsiany 2002 (Linowo – Dorota): Krzysztof Owsiany, Rzeźba św. Dorota, Kościół par. pw. św. Michała Archaniola w Linowie, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2002 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 5778).

Owsiany 2002 (Linowo – Krzyż): Krzysztof Owsiany, Krucyfiks z belki tęczowej, Kościół par. pw. św. Michała Archaniola w Linowie, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2002 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 7005).

Owsiany 2002 (Linowo – Maria Bolesna): Krzysztof Owsiany, Rzeźba z belki tęczowej – Matka Boża, Kościół par. pw. św. Michała Archaniola w Linowie, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2002 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 7006).

Owsiany 2002 (Linowo – św. Jan): Krzysztof Owsiany, Rzeźba z belki tęczowej – św. Jan Ewangelista, Kościół par. pw. św. Michała Archaniola w Linowie, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2002 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 7007).

Owsiany 2002 (Linowo – św. Maria): Krzysztof Owsiany, Figura św. Marii Magdaleny, Kościół par. pw. św. Michała Archaniola w Linowie, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2002 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 7010).

Owsiany 2002 (Linowo – św. Niewiasta 1): Krzysztof Owsiany, Figura NN świętej, Kościół par. pw. św. Michała Archaniola w Linowie, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2002 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 7008).

Owsiany 2002 (Linowo – św. Niewiasta 2): Krzysztof Owsiany, Figura NN świętej, Kościół par. pw. św. Michała Archaniola w Linowie, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2002 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 7009).

Owsiany 2002 (Linowo – św. Niewiasta 3): Krzysztof Owsiany, Figura NN świętej, Kościół par. pw. św. Michała Archaniola w Linowie, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2002 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 7011).

Pokora 1981 (Pluskowęsy – św. Piotr): E. Pokora, Rzeźba – św. Piotr, Pluskowęsy, , karta ewidencji zabytku ruchomego, 1981 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 2700).

Popek 1974 (Nieżywieć – Madonna): Wojciech Popek, Rzeźba Matki Boskiej z Dzieciątkiem, kościół par. pw. św. Jana Chrzciciela w Nieżywieciu, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1974 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Popek 1974 (Nieżywieć – św. Jan Ew.): Wojciech Popek, Rzeźba św. Jana Ewangelisty, kościół par. pw. św. Jana Chrzciciela w Nieżywieciu, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1974 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Raczkowski 2006 (Jastrzębie – Maria): Juliusz Raczkowski, Rzeźba – Matka Boska Bolesna, Kościół par. pw. Nawiedzenia NMP w Jastrzębiu, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2006 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Raczkowski 2006 (Jastrzębie – św. Biskup): Juliusz Raczkowski, Rzeźba – św. Biskup (Stanisław lub Mikołaj?), Kościół par. pw. Nawiedzenia NMP w Jastrzębiu, karta ewidencji zabytku ruchomego, 2006 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Rejmanowski (Papowo B. – krzyż): M. Rejmanowski, Krucyfiks, karta ewidencji zabytku ruchomego, b.d. (l. 60. XX w.?) (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Rejmanowski (Papowo B. – Madonna): M. Rejmanowski, Rzeźba M. Boskiej z Dzieciątkiem, karta ewidencji zabytku ruchomego, b.d. (l. 60. XX w.?) (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Rejmanowski (Papowo B. – św. Katarzyna): M. Rejmanowski, Rzeźba św. Katarzyny [!], karta ewidencji zabytku ruchomego, b.d. (l. 60. XX w.?) (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Rejmanowski, Jaskulska 1967 (Chelmno – Krzyż): M. Rejmanowski, H. Jaskulska, Rzeźba – Krucyfiks, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1967 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Rejmanowski, Jaskulska 1967 (Kijewo – Grupa): M. Rejmanowski, H. Jaskulska, Belka tęczowa – „Pasja”, kościół par. pw. św. Wawrzyńca w Kijewie Królewskim, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1967 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Rejmanowski, Jaskulska 1967 (Kijewo – Krzyż): M. Rejmanowski, H. Jaskulska, Rzeźba – Krucyfiks, kościół par. pw. św. Wawrzyńca w Kijewie Królewskim, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1967 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Rejmanowski, Jaskulska 1967 (Papowo B. – Madonna): M. Rejmanowski, H. Jaskulska, Rzeźba – Matka Boska z Dzieciątkiem, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1967 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Rygielska 1983 (Kijewo – Grupa): Ewa Rygielska, Rzeźby – Grupa Ukrzyżowania, kościół par. pw. św. Wawrzyńca w Kijewie Królewskim, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1983 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 2517).

Rygielska 1983 (Kijewo – Krzyż): Ewa Rygielska, Rzeźba – Krucyfiks, kościół par. pw. św. Wawrzyńca w Kijewie Królewskim, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1983 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 2522).

Rymaszewska (Toruń – Mąż Bolesci): Maria Rymaszewska, Rzeźba – Chrystus, Bazylika katedralna pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu, karta ewidencji zabytku ruchomego, l. 50./60. XX w. (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Rymaszewska 1961 (Toruń – Madonna): Maria Rymaszewska, Ołtarz Matki Boskiej – Madonna z Dzieciątkiem, kościół pw. św. Jakuba w Toruniu, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1961 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 2988).

Rymaszewska 1964 (Toruń – Krzyż): Maria Rymaszewska, Krucyfiks z grupy ukrzyżowania, Bazylika katedralna pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1964 (?) (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Rymaszewski (Barbarka – ołtarz): B. Rymaszewski, Ołtarz pw. Św. Barbary, Kaplica św. Barbary na Barbarce, karta ewidencji zabytku ruchomego, [brak daty; 1964?] (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Rymaszewski (Świerczynki – Madonna): Bogdan Rymaszewski, Rzeźba – Madonna z Dzieciątkiem, Kościół par. pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Świerczynkach, karta ewidencji zabytku ruchomego, [brak daty; 1964?] (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Rymaszewski (Świerczynki – ołtarz): Bogdan Rymaszewski, Ołtarz gł., Kościół par. pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Świerczynkach, karta ewidencji zabytku ruchomego, [brak daty; 1964?] (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Rymaszewski 1964 (Toruń – św. Jan): Marian Rymaszewski, Rzeźba – św. Jan Ewangelista, Bazylika katedralna św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1964 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Rymaszewski, Wąsowicz (Chelmża – Krzyż): B. Rymaszewski, J. Wąsowicz, Rzeźba – Chrystus rozpięty na krzyżu, katedra pw. Trójcy Świętej w Chelmży, karta ewidencji zabytku ruchomego, [brak daty, po 1952 r.] (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Rymaszewski, Wąsowicz (Chelmża – Madonna): B. Rymaszewski, J. Wąsowicz, Rzeźba – Matka Boska, katedra pw. Trójcy Świętej w Chelmży, karta ewidencji zabytku ruchomego, [brak daty, po 1952 r.] (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Rymaszewski, Wąsowicz (Chelmża – Relief): B. Rymaszewski, J. Wąsowicz, Rzeźba – Złożenie do Grobu, katedra pw. Trójcy Świętej w Chelmży, karta ewidencji zabytku ruchomego, [brak daty, po 1952 r.] (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Rymaszewski, Wąsowicz (Chelmża – św. Jan): B. Rymaszewski, J. Wąsowicz, Rzeźba – św. Jan Ewangelista, katedra pw. Trójcy Świętej w Chelmży, karta ewidencji zabytku ruchomego, [brak daty, po 1952 r.] (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Rymaszewski, Wąsowicz (Chelmża – św. Maria): B. Rymaszewski, J. Wąsowicz, Rzeźba – św. Maria Magdalena, katedra pw. Trójcy Świętej w Chelmży, karta ewidencji zabytku ruchomego, [brak daty, po 1952 r.] (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Rymaszewski, Wąsowicz (Dźwierzno – Madonna): B. Rymaszewski, J. Wąsowicz, Rzeźba – Madonna z Dzieciątkiem, Kościół par. pw. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny, karta ewidencji zabytku ruchomego, [brak daty, po 1952 r.] (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Rymaszewski, Wąsowicz (Dźwierzno – św. Anna): B. Rymaszewski, J. Wąsowicz, Rzeźba – św. Anna Samotrzecia, Kościół par. pw. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny, karta ewidencji zabytku ruchomego, [brak daty, po 1952 r.] (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Rymaszewski, Wąsowicz 1968 (Papowo T. – ołtarz): Bogdan Rymaszewski, Janusz Wąsowicz, Ołtarz pw. Serca Jezusa, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1968 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu), sygn. 5118.

Sądowski 1985 (Wąbrzeźno – Madonna): B. Sądowski, Rzeźba – Matka Boska z Dzieciątkiem, Kościół pw. św. Apostołów Szymona i Judy Tadeusza w Wąbrzeźnie, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1985 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 6167).

Sądowski 1986 (Nieżywieć – Madonna): B. Sądowski, Rzeźba – Matka Boska z Dzieciątkiem, kościół par. pw. św. Jana Chrzciciela w Nieżywieniu, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1986 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 46).

Sądowski 1986 (Nieżywieć – św. Jan Ch.): B. Sądowski, Rzeźba – Św. Jan Chrzciciel, kościół par. pw. św. Jana Chrzciciela w Nieżywieniu, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1986 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 42).

Sądowski 1986 (Nieżywieć – św. Jan Ew.): B. Sądowski, Rzeźba – św. Jan Ewangelista, kościół par. pw. św. Jana Chrzciciela w Nieżywieniu, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1986 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 64).

Szczerbiński 1990 (Chelmno – Krzyż): Sławomir Szczerbiński, Rzeźba – Krucyfiks, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1990 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Tusiecka 1971 (Gostkowo – św. Niewiasta): Rzeźba – Święta Otylia /?/, Kościół par. pw. Wniebowzięcia NMP w Gostkowie, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1971 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Tusiecka 1971 (Gostkowo – św. Zakonnik): Rzeźba – Św. Benon, Kościół par. pw. Wniebowzięcia NMP w Gostkowie, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1971 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu).

Tylicki 1993 (Toruń – św. Jan): Jacek Tylicki, Rzeźba – Św. Jan Ewangelista, Bazylika katedralna św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1993 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 3060).

Tylicki 1993 (Toruń – tryptyk – skrzydła 1): Jacek Tylicki, Obrazy – dwie malowane kwatery na prawym skrzydle po stronie zewnętrznej w ołtarzu głównym św. Wolfganga, Bazylika katedralna św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1993 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 3041).

Tylicki 1993 (Toruń – tryptyk – skrzydła 2): Jacek Tylicki, Obrazy – dwie malowane kwatery na prawym skrzydle po stronie wewnętrznej w ołtarzu głównym św. Wolfganga, Bazylika katedralna św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1993 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 3046).

Tylicki 1993 (Toruń – tryptyk – skrzydła 3): Jacek Tylicki, Obrazy – dwie malowane kwatery na lewym skrzydle po stronie wewnętrznej w ołtarzu głównym św. Wolfganga, Bazylika katedralna św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1993 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 3044).

Tylicki 1993 (Toruń – tryptyk – skrzydła 4): Jacek Tylicki, Obrazy – dwie malowane kwatery na lewym skrzydle po stronie zewnętrznej w ołtarzu głównym św. Wolfganga, Bazylika katedralna św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1993 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 3045).

Tylicki 1993 (Toruń – tryptyk): Jacek Tylicki, Ołtarz główny – św. Wolfganga, Bazylika katedralna św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1993 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 3039).

Tylicki 1993 (Toruń – Ubiczowany): Jacek Tylicki, Rzeźba – Ecce Homo, , Bazylika katedralna św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1993 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 3316).

Tylicki 1993 (Toruń – Zmartwychwstały): Jacek Tylicki, Rzeźba – Chrystus Zmartwychwstały, Bazylika katedralna św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1993 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 3055).

Wieczorkiewicz 1980 (Golub – Krzyż 1): Hanna Wieczorkiewicz, Rzeźba – Krucyfiks, Kościół par. pw. św. Katarzyny w Golubiu-Dobrzyniu, karta ewidencyjna zabytku ruchomego, 1980 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 1749)

Wieczorkiewicz 1980 (Golub – Krzyż 2): Hanna Wieczorkiewicz, Rzeźba – Krucyfiks, Kościół par. pw. św. Katarzyny w Golubiu-Dobrzyniu, karta ewidencyjna zabytku ruchomego, 1980 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 1748)

Wiśniewska 1988 (Włocławek – relief): Danuta Wiśniewska, Rzeźba – Ostatnia wieczerza, Włocławek – katedra, 1988 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, delegatura we Włocławku, sygn. Włocławek – 30/61/88/3080)

Żurowska-Gangi 1982 (Gostkowo – św. Niewiasta): Rzeźba – Świąta, kościół par. pw. Wniebowzięcia NMP w Gostkowie, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1982 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 4790).

Żurowska-Gangi 1982 (Gostkowo – św. zakonnik): Rzeźba – św. Jacek, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1982 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 4795).

Żurowska-Gangi 1982 (Gostkowo – zaplecek): Zaplecek chrzcielnicy, karta ewidencji zabytku ruchomego, kościół par. pw. Wniebowzięcia NMP w Gostkowie, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1982 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 4812).

Żurowska-Gangi 1982 (Papowo B. – Krzyż): Krucyfiks, kościół par. pw. św. Mikołaja w Papowie Biskupim, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1982 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 5083).

Żurowska-Gangi 1982 (Papowo B. – Madonna): Rzeźba – Madonna z Dzieciątkiem, kościół par. pw. św. Mikołaja w Papowie Biskupim, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1982 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 5077).

Żurowska-Gangi 1982 (Papowo B. – św. Katarzyna): Rzeźba – św. Katarzyna, kościół par. pw. św. Mikołaja w Papowie Biskupim, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1982 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 5084).

Żurowska-Gangi 1982 (Papowo B. – św. niewiasta): Rzeźba – św. Barbara (?), kościół par. pw. św. Mikołaja w Papowie Biskupim, karta ewidencji zabytku ruchomego, 1982 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 5083).

Dokumentacje konserwatorskie i badawcze oraz projekty prac konserwatorskich:

Cupa 2023: Adam Cupa, Badania próbek warstw malarskich z Papowa, Toruń 2023 (dostęp w Pracowni Konserwacji Zabytków RENOMA Hanna Rubnikowicz-Gózdź, Toruń).

Cybulska, Matwiejszyn 2008: Katarzyna Cybulska, Kamila Matwiejszyn, Dokumentacja prac konserwatorskich i restauratorskich. Rzeźba polichromowna Chrystus Zmartwychwstały. Parafia Rzymskokatolicka pod wezwaniem śś. Piotra i Pawła w Dębowej Łące, powiat Wąbrzeźno, Toruń 2008 (dostęp w Archiwum Katedry Konserwacji-Restauracji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej UMK w Toruniu, nr inw. 1223).

Dąbrowska, Bliskowski 1972: Krystyna Dąbrowska, Leopold Bliskowski, Dokumentacja konserwatorska, Toruń 1972 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 216).

Deptuła 1997: Maciej Deptuła, Dokumentacja konserwatorska dotycząca rzeźby „N/n święty” z Muzeum Diecezjalnego w Pelplinie, Malbork 1997 (dostęp w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie).

Dobrzeńska 2009: Karina Dobrzeńska, Dokumentacja prac konserwatorskich i restauratorskich. Rzeźba drewniana polichromowana, złożona z przedstawieniem Madonny z Dzieciątkiem, około 1480 r., z kościoła pw. Św. Jana Chrzciciela w Nieżywiciu, Toruń 2009 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. W/4717).

Dobrzeńska 2016: Karina Dobrzeńska, Dokumentacja prac konserwatorskich i restauratorskich. Regencyjny ołtarz główny z 2 ćw. XVIII w., 1740 r., z kościoła pw. Św. Jana Chrzciciela w Nieżywiciu. II etap prac konserwatorskich, Toruń 2016 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. W/5135).

Dok. Nowogród 1980–1998: Hanna Drzewiecka, Alina Łukaszewicz, Tytus Sawicki, Alina Bartłomiejus, Jerzy Chłopicki, Piotr Słupczyński, Ewa Ceborska, Dokumentacja konserwatorska rzeźby św. Wawrzyńca, Toruń 1980–1998 (dostęp w Archiwum Katedry Konserwacji-Restauracji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej UMK w Toruniu, nr inw. 345).

Dorawa 1971a: Marian Dorawa, CHEŁMŹA – katedra, projekt belki tęczowej gotyckiej pasji, 1971 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu), sygn. W/4311.

Dorawa 1971b: Marian Dorawa, Dokumentacja historyczno-konserwatorska do projektu wyposażenia „Kaplicy Kopernikowskiej” (Aniołów Stróżów), Toruń 1971 (dostęp Narodowy Instytut Dziedzictwa. Oddział terenowy w Toruniu, sygn. 398).

Flicińska 1999/2000: Barbara Flicińska, Dokumentacja konserwatorska rzeźby „Madonny”, Toruń 1999/2000 (dostęp w Archiwum Katedry Konserwacji-Restauracji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej UMK w Toruniu, nr inw. 1013).

Gabinet 2002: Magdalena Gabinet, Dokumentacja prac konserwatorskich i restauratorskich. Rzeźba – klęczący papież. Rzeźba drewniana, polichromowana, I poł. XVI w. Własność kościoła parafialnego p.w. św. Wojciecha w Boluminku, Toruń 2002 (dostęp w Archiwum Katedry Konserwacji-Restauracji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej UMK w Toruniu, nr inw. 1105).

Gmińska-Nowak 2024a: Barbara Gmińska-Nowak, Analiza dendrochronologiczna Poliptyku Fromborskiego – Frombork, Katedra Wniebowzięcia NMP i św. Andrzeja, maszynopis, Toruń 2024.

Gmińska-Nowak 2024b: Barbara Gmińska-Nowak, Analiza dendrochronologiczna nastawy ołtarza św. Wolfganga. Toruń, Kościół pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty, maszynopis, Toruń 2024.

Gorek, Gościńska, Żurek, Zalewska 2018: Przemysław Gorek, Marta Gościńska, Anna Żurek, Karolina Zalewska, Dokumentacja prac konserwatorskich. Pieta. Muzeum Ziemi Lubawskiej w Lubawie, Warszawa 2018 (maszynopis).

Horwatt-Baniewicz 1995–1996: Hanna Horwatt-Baniewicz, Dokumentacja konserwatorska Tryptyk Gotycki z Nowego Miasta Lubawskiego, Toruń 1995–1996 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Olsztynie, delegatura w Elblągu, sygn. E/10788).

Horwatt-Baniewicz 1996: Anna Horwatt-Baniewicz, Dokumentacja konserwatorska – Rzeźba „święta Barbara”, Toruń 1996 (dostęp w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie).

Horwatt-Baniewicz 2010: Hanna Horwatt-Baniewicz, Dokumentacja prac konserwatorsko-restauratorskich ołtarz główny p. w. NMP z kościoła p. w. św. Janów w Świerczynkach, Toruń 2011 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. W/4783).

Horwatt-Baniewicz 2011: Hanna Horwatt-Baniewicz, Dokumentacja prac konserwatorsko-restauratorskich z II etapu prac przy ołtarzu głównym p. w. Najświętszej Marii Panny z kościoła p. w. św. Janów w Świerczynkach, Toruń 2011 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. W/4865).

Kaczor 1983: Ryszard Kaczor, Dokumentacja z przebiegu przeprowadzonych prac konserwatorskich przy średniowiecznej figurze św. Barbary, maszynopis, Grudziądz 1983 (dostęp w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie).

Kłosiński, Fidler, Birecki 2003: Jacek Kłosiński, Dagmara Fidler, Piotr Birecki, Dokumentacja prac konserwatorskich przeprowadzonych przy ołtarzu głównym w kościele p.w. św. Katarzyny Aleksandryjskiej w Grzywnie, Toruń 2004 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. W/4460).

Kłosiński, Fidler, Birecki 2004a: Jacek Kłosiński, Dagmara Fidler, Piotr Birecki, Dokumentacja prac konserwatorskich przeprowadzonych przy figurze św. Anny Samotrzcę z kościoła parafialnego p.w. św. [sic!] Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Dźwierznie, Toruń 2004 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. W/4420).

Kłosiński, Fidler, Birecki 2004b: Jacek Kłosiński, Dagmara Fidler, Piotr Birecki, Dokumentacja prac konserwatorskich przeprowadzonych przy figurze Matki Boskiej z Dzieciątkiem z kościoła parafialnego p.w. św. [sic!] Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Dźwierznie, Toruń 2004 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. W/4421).

Knieszner-Lang, Lang: Joanna Knieszner-Lang, Krzysztof Lang, Dokumentacja rzeźby polichromowanej, b.d. (l. 90. XX w.?), dostęp: Muzeum Diecezjalne w Toruniu.

Konieczna, Urbanek 1987: Ewa Konieczna, Małgorzata Urbanek, [Dokumentacja prac konserwatorskich rzeźby św. Rocha ze zbiorów Muzeum Diecezjalnego w Pelplinie], Gdynia 1987 (dostęp w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie).

Kostyk, Wnorowska 1994–1997: Anna Kostyk, Joanna Wnorowska, Dokumentacja konserwatorska rzeźby polichromowanej „św. Stanisław”, Toruń 1994–1997 (dostęp w Archiwum Katedry Konserwacji-Restauracji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej UMK w Toruniu, nr inw. 1105).

Kowalewska, Bliskowski 1974: Danuta Kowalewska, Leopold Bliskowski, Dokumentacja konserwatorska. Miejscowość – Wągrowiec. Obiekt – Rzeźba „Madonny z dzieciątkiem”, Toruń 1974 (dostęp w Narodowym Instytucie Dziedzictwa – oddział terenowy w Toruniu, sygn. 260).

Maszkiewicz 1983: J. Maszkiewicz, Dokumentacja konserwatorska gotyckiej Madonny z Dzieciątkiem z parafii rzymsko-katolickiej w Wąbrzeźnie, Toruń 1983 (maszynopis, dostęp w archiwum parafii).

Milewska 1985: Anna Milewska, Dokumentacja konserwatorska drewnianej rzeźby ołtarzowej „Madonna z Dzieciątkiem” z Radzyna Chełmińskiego I ćw. XVI wieku, Warszawa 1985 (dostęp w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie).

Owsiany, Wąskowska-Owsiany 2002: Krzysztof Owsiany, Anna Wąsowicz-Owsiany, Dokumentacja prac konserwatorskich wykonanych ołtarzu głównym z kościoła parafialnego p.w. św. Michała Archaniola w Linowie, Toruń 2002 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. W/4413).

Owsiany, Wąskowska-Owsiany 2004: Krzysztof Owsiany, Anna Wąsowicz-Owsiany, Dokumentacja prac konserwatorskich przy grupie Ukrzyżowania z kościoła parafialnego p.w. św. Michała Archaniola w Linowie, Toruń 2004 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. W/4414).

Pietruszewski 1987a: Zbigniew Pietruszewski, Dokumentacja konserwatorska – Madonna w Glorii, Toruń 1987 (dostęp w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie).

Pietruszewski 1987b: Zbigniew Pietruszewski, Dokumentacja konserwatorska – Nieznany święty, Toruń 1987 (dostęp w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie).

Pilecka 2017: Elżbieta Pilecka, Rzeźba Chrystusa w typie ikonograficznym Chrystus Umęczony – Mąż Boleści – z kaplicy Kopernika w kościele św. Janów w Toruniu (obecnej katedrze), [w:] **Ziemlewicz 2017**, s. 29–47.

Pill 2019: Edgar Pill, Dokumentacja konserwatorska I etapu prac konserwatorskich przy lewym wewnętrznym skrzydle polipptyku z archikatedry we Fromborku, Toruń 2019 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Olsztynie, delegatura w Elblągu).

Pill 2020: Edgar Pill, Dokumentacja konserwatorska II etapu prac konserwatorskich przy prawym wewnętrznym skrzydle polipptyku z archikatedry we Fromborku, Toruń 2019 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Olsztynie, delegatura w Elblągu).

Ptak 1958: Kunegunda Ptak, Dokumentacja prac konserwatorskich przy rzeźbie Madonny z Dzieciątkiem, Toruń 1958 (dostęp w Wydziale Konserwacji Zabytków Kościelnych, Kuria diecezjalna w Toruniu).

Rechewicz 1969: A. Rechewicz, Dokumentacja konserwatorska prac przy wystroju kościoła w Skralinie, Gdańsk 1969 (dostęp w Wydziale Konserwacji Zabytków Kościelnych, Kuria diecezjalna w Toruniu).

Rochowicz 1985: Mirosława Rochowicz, Dokumentacja przeprowadzonych prac konserwatorskich. Grupa rzeźb „Ukrzyżowania” z kościoła pofranciszkańskiego w Nowym, Gdańsk 1985 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, delegatura w Bydgoszczy, sygn. N/1).

Roznerska 1999: Maria Roznerska, Dokumentacja konserwatorska rzeźby świętego Jana Ewangelisty z kościoła katedralnego świętych Janów w Toruniu, Toruń 1999 (dostęp w biurze Miejskiego Konserwatora Zabytków w Toruniu, sygn. 1934).

Sadlej 1984: Paweł Saldej, Dokumentacja konserwatorska rzeźby gotyckiej „Madonna z Dzieciątkiem”, Warszawa 1987, praca dyplomowa ASP w Warszawie (dostęp w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie).

Sobolewski, Kryś 2012: Bartosz Sobolewski, Łukasz Kryś, Dokumentacja badań konserwatorskich wraz z programem prac konserwatorskich dla wyposażenia kościoła parafialnego p.w. św. Małgorzaty w Łobdowie, Toruń 2012 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. K/4915/3) [brak paginacji].

Tańska 2001: Barbara Tańska, Dokumentacja konserwatorska i fotograficzna rzeźb przyściennych „św. Barbara” i „św. Katarzyna” z kościoła pw. św. Mikołaja w Papowie Biskupim, Toruń 2001 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. W/4496).

Tusiacka 1972: Zofia Tusiacka, Ołtarz „Zaśnięcia Marii Panny” w Kościele Św. Jana. Dokumentacja naukowo-historyczna wykonana na zlecenie Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Bydgoszczy, Toruń 1972 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. 214).

Warszycka 2003: Barbara Warszycka, Dokumentacja konserwatorska – Grupa Ukrzyżowania z kościoła parafialnego p.w. św. Katarzyny w Golubiu, Toruń 2003 [b.p.] (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu, sygn. W/4384)

Warszycki, Warszycka 1993: Andrzej Warszycki, Barbara Warszycka, Wytyczne konserwatorskie dotyczące kościoła św. Jakuba w Toruniu – architektura – wystrój malarski – wyposażenie, Toruń 1993 (dostęp w biurze Miejskiego Konserwatora Zabytków w Toruniu, sygn. 2882).

Wolańska 1967: Maria Wolańska, Dokumentacja opisowo-fotograficzna z przebiegu prac konserwatorskich – rzeźba św. Andrzeja, Gdańsk 1967 (dostęp w Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie, sygn. KON-441).

Wolski 1958: Jerzy Wolski, brak tytułu [Dokumentacja konserwatorska prac przy polipptyku fromborskim], Toruń 1958 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Olsztynie, delegatura w Elblągu, sygn. 1825).

Wypych 2014a: Arkadiusz Wypych, Matka Boska z Dzieciątkiem. Rzeźba z ok. 1510 r. z kościoła pod wezwaniem Wniebowzięcia NMP. w Wągrowcu. Opis stanu zachowania i program prac konserwatorskich, Kostrzyn Wielkopolski 2014 (dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony zabytków w Poznaniu, załącznik do pozwolenia 3/2014/B z dn. 27 I 2014) [brak paginacji].

Wypych 2014b: Arkadiusz Wypych, Dokumentacja prac konserwatorskich. Matka Boska z Dzieciątkiem z kościoła pocysterskiego pod wezwaniem Wniebowzięcia NMP. w Wągrowcu, dostęp w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony zabytków w Poznaniu, sygn. 194/52).

Ziemlewicz 2017: Joanna Ziemlewicz, Dokumentacja prac konserwatorskich i restauratorskich przy elementach wyposażenia wnętrza kaplicy tzw. kopernikowskiej w toruńskiej katedrze pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty, Toruń 2017 (dostęp w Biurze Miejskiego Konserwatora Zabytków w Toruniu, sygn. 7311).

Żurek, Krokowska 2020: Anna Żurek, Beata Krokowska, Dokumentacja prac konserwatorskich, ołtarz Matki Boskiej Lipskiej, 1722, kościół pw. św. Anny w Lubawie, Warszawa 2020, (dostęp: Archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Olsztynie, Delegatura w Elblągu).

Żurek, Zalewska 2019: Anna Żurek, Karolina Zalewska, Dokumentacja prac konserwatorskich 5 rzeźb, ok. 1500. Kościół św. Wawrzyńca w Rożentalu, Warszawa 2019 (maszynopis).

Żyngiel 1970: Piotr Żyngiel, Dokumentacja opisowo – fotograficzna z przebiegu prac konserwatorskich. Rożental – Kościół paraf. P.w. św. Wawrzyńca. Rzeźby: św. Św. Dorota, Katarzyna Aleks, Barbara i Małgorzata XV/XVI, Gdańsk 1970 (dostęp w Wydziale Konserwacji Zabytków Kościelnych, Kuria diecezjalna w Toruniu).

Opracowania niepublikowane:

Binnebesel 2020: Wiktor Binnebesel, Rzeźba Madonny z Dzieciątkiem ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu. Nieznane dzieło warsztatów z Mechelen, praca magisterska pod kierunkiem dr. hab. Juliusza Raczkowskiego, prof. UMK, UMK Toruń 2020.

Guzowski 2022: Łukasz Guzowski, Zespół stall średniowiecznych z Bazyliki katedralnej pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu. Problematyka historyczna, zabytkoznawcza i konserwatorska, praca magisterska pod kierunkiem dr. hab. Juliusza Raczkowskiego, prof. UMK, UMK Toruń 2022.

Jakubek-Raczkowska 2004: Monika Jakubek-Raczkowska, Rzeźba gdańska przełomu XIV i XV wieku, rozprawa doktorska pod kierunkiem Kingi Szczepkowskiej-Naliwajek, UMK w Toruniu, Toruń 2004.

Karłowska 1956: Alicja Karłowska, *Poliptyk fromborski i plastyka toruńska przełomu wieku XV i XVI*, praca magisterska, UAM w Poznaniu, Poznań 1956.

Kierkus-Prus 1997: Małgorzata Kierkus-Prus, *Twórczość warsztatów snycerskich w Gdańsku, Elblągu i Toruniu w latach 1485–1525*, rozprawa doktorska pod kierunkiem Jerzego Gądomskiego, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1997.

Klawitter 1952: Adelaida Klawitter, Tryptyk św. Wolfganga w Toruniu, praca magisterska, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 1952.

Kowalski 2015a: Tomasz Kowalski, Wizerunek łaskami słynący jako nośnik wartości kulturowych na przykładzie średniowiecznych rzeźb kultowych w sanktuariach maryjnych w Polsce, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. Moniki Jakubek-Raczkowskiej, Instytut Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa, Wydział Sztuk Pięknych UMK, [mps], Toruń 2015. Dostęp: Archiwum Zakładu Historii Sztuki Średniowiecznej i Nowożytnej UMK w Toruniu.

Kowalski 2021: Tomasz Kowalski, Cudowne wizerunki z obszaru dawnych Prus Królewskich. Fenomen kultury religijnej i artystycznej oraz przedmiot ochrony, Praca doktorska pod kierunkiem Moniki Jakubek-Raczkowskiej, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, 2021.

KZSP Działdowo 1954: Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, Województwo OLSZTYŃSKIE, Powiat DZIAŁDOWO, opr. Tadeusz Chrzanowski, Marian Kornecki, Jan Samek, Warszawa 1954 (dostęp Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Pracownia KZSP, nr inw. 51).

KZSP NML 1954: Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, Województwo OLSZTYŃSKIE, Powiat NOWE MIASTO, opr. Olgierd Zagórski, Ignacy Trybowski, Warszawa 1954 (dostęp Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Pracownia KZSP, nr inw. 59).

Lejman 1966a: Katarzyna Lejman, Pasja z łuku tęczowego w kościele pokatedralnym w Chełmży, praca magisterska pod kierunkiem Gwidona Chmarzyńskiego, UMK w Toruniu, Toruń 1966.

Piecuch 1997: Anna Piecuch, Późnogotycka rzeźba św. Barbary z kaplicy w Barbarce pod Toruniem, praca seminaryjna [brak daty – 1997?], dostęp w archiwum dawnego Zakładu Historii Sztuki Średniowiecznej i Nowożytnej UMK w Toruniu.

Piniecka 2021: Justyna Piniecka, Ostatnia Modlitwa Marii. Późnogotycki relief w kaplicy Kopernika w kościele św. św. Jana Ewangelisty i Jana Chrzciciela w Toruniu. Problematyka historyczna i zabytkoznawcza, praca magisterska pod kierunkiem dr. hab. Juliusza Raczkowskiego, prof. UMK, UMK Toruń 2021.

Popek 1966: Wojciech Popek, Późnogotycka rzeźba z kościoła św. Jana w Toruniu, praca magisterska, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 1966.

Rydelska 2021: Lena Rydelska, Studium zabytkoznawcze średniowiecznej rzeźby Mater Dolorosa z Kościoła p.w. Wniebowzięcia NMP w Gostkowie, praca licencjacka pod kierunkiem dr. hab. Juliusza Raczkowskiego, prof. UMK, UMK w Toruniu, Toruń 2021.

Rydelska 2023: Lena Rydelska, Nierozpoznane rzeźby drewniane z terenów ziemi chełmińskiej. Przyczynek do badań nad czternastowiecznymi warsztatami snycerskimi w państwie zakonnym w Prusach, praca magisterska pod kierunkiem dr. hab. Juliusza Raczkowskiego, prof. UMK, UMK w Toruniu, Toruń 2023.

Sinoracka 2017: Gotycka figura Marii z Dzieciątkiem z kościoła św. Jakuba w Toruniu: aktualne problemy badawcze i konserwatorskie, praca licencjacka pod kierunkiem dr. hab. Juliusza Raczkowskiego, prof. UMK, UMK w Toruniu, Toruń 2017.

Sinoracka 2019: Katarzyna Sinoracka, Studium zabytkoznawcze gotyckiej Piety z kościoła św. Wawrzyńca w Kijewie Królewskim. Przyczynek do badań nad działalnością warsztatów snycerskich czynnych na przełomie XIV i XV wieku w Toruniu, praca magisterska pod kierunkiem dr. hab. Juliusza Raczkowskiego, prof. UMK, UMK w Toruniu, Toruń 2019.

Tajchman, Pawłowski 1971: Jan Tajchman, Henryk Pawłowski, Dokumentacja techniczna. Kaplica poświęcona pamięci i epoce M. Kopernika Toruń k. św. Jana. Projekt koncepcyjny uporządkowania wnętrza – architektura, Toruń 1971 (dostęp Narodowy Instytut Dziedzictwa. Oddział terenowy w Toruniu, sygn. 136/6).

Tandecki 1996: Janusz Tandecki, Kaplica i ołtarz Bożego Ciała (Najświętszego Sakramentu) w katedrze św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu), brak daty (przed 1996?), Dostęp w biurze MKZ w Toruniu.

Woziński 1996: Andrzej Woziński, *Rzeźba drewniana na Pomorzu Wschodnim w latach 1450–1550*, rozprawa doktorska pod kierunkiem prof. Alicji Karłowskiej-Kamzowej, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 1996.

Wróblewska 1981a: Kamila Wróblewska, Późnogotycka snycerka Warmii i Sambii około 1466 – około 1525, rozprawa doktorska pod kierunkiem Mariana Kutznera, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań–Olsztyn–Toruń 1981.

Zalska 1966a: Katarzyna Zalska, Rzeźba Trójcy Św. w kościele parafialnym w Świerczynkach, praca magisterska, UMK, Toruń 1996.

Zimna-Kawecka 2011: Karolina Zimna-Kawecka, Działalność konserwatorska na terenie województwa pomorskiego w latach 1920–1939, rozprawa doktorska pod kierunkiem dr. hab. Mariana Arsyńskiego, prof. UMK, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 2011.

Muzealne karty naukowe:

Birkholz 1982 (św. Roch): Zenon Birkholz, św. Roch, karta naukowa zabytku, dostęp w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie, 1982.

Buchholz-Todoroska 1986 (Dominikanin): Małgorzata Buchholz-Todoroska, Święty Dominik, nr inw. 140/I, karta naukowa zabytku, dostęp w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie, 1987.

Buchholz-Todoroska 1993 (Apostoł): Małgorzata Buchholz-Todoroska, Nieznany święty, nr inw. 161/I, karta naukowa zabytku, dostęp w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie, 1993.

Buchholz-Todoroska 1993 (Madonna): Małgorzata Buchholz-Todoroska, Madonna /pierw. z Dzieciątkiem/, nr inw. 46/I, karta naukowa zabytku, dostęp w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie, 1993.

Buchholz-Todoroska 1993 (św. Anna): Małgorzata Buchholz-Todoroska, św. Anna Samotrzec, nr inw. 46/I, karta naukowa zabytku, dostęp w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie, 1993.

Cencora 1982 (św. Anna): Elżbieta Cencora, św. Anna Samotrzec, karta naukowa zabytku, dostęp w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie, 1982.

Ciecholewski 1988 (św. Barbara): Roman Ciecholewski, Postać św. Barbary, nr inw. 54/I, karta naukowa zabytku, dostęp w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie, 1988.

Dembińska 1981 (Mąż Boleści): Barbara Dembińska, Rzeźba: Vir Dolorum, nr inw. 786, karta naukowa zabytku, dostęp w Muzeum Archidiecezjalnym w Gnieźnie, 1981.

Dzieciątko (MONA): brak autora, *Dzieciątko Jezus – fragment rzeźby*, hasło w bazie MONA Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. Śr.390 MNW, brak daty.

Jan Ch. (MONA): brak autora, św. Jan Chrzciciel, hasło w bazie MONA Muzeum Okręgowego w Toruniu, nr inw. MT/Rz/101/SN.

Kluk 2011 (św. Andrzej): Iwona B. Kluk, św. Andrzej, nr inw. Sz.ś.-28 OMO, karta naukowa zabytku, dostęp w gabinecie kustosza Działu Sztuki Dawnej i Rzemiosła Artystycznego MWiM, 2011.

Konopczyńska 1982 (Anioł): Magdalena Konopczyńska, Anioł, karta naukowa zabytku, dostęp w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie, 1982.

Król (MONA): brak autora, Król z grupy Pokłonu Trzech Króli, hasło w bazie MONA Muzeum Okręgowego w Toruniu, nr inw. MT/Ad/230/Rz/SN.

Kruszelnicka (Anioł): Janina Kruszelnicka, Archanioł Gabriel, nr inw. MT/Ad.229/Rz/SN, karta naukowa zabytku, dostęp pracownia Działu Sztuki Polskiej i Europejskiej, [brak daty].

Kruszelnicka (Anna): Janina Kruszelnicka, św. Anna Samotrzec, nr inw. MT/Ad/243/Rz/SN, karta naukowa zabytku, dostęp pracownia Działu Sztuki Polskiej i Europejskiej, [brak daty].

Kruszelnicka (Bóg Ojciec): Janina Kruszelnicka, Bóg-Ojciec z Tronu Łaski, nr inw. MT/Ad.225/Rz/SN, karta naukowa zabytku, dostęp pracownia Działu Sztuki Polskiej i Europejskiej, [brak daty].

Kruszelnicka (Jan Ch.): Janina Kruszelnicka (?) [brak autora], św. Jan Chrzciciel, nr inw. MT/Rz/101/SN, karta naukowa zabytku, dostęp pracownia Działu Sztuki Polskiej i Europejskiej, [brak daty].

Kruszelnicka (Król): Janina Kruszelnicka, Król z grupy Pokłonu Trzech Króli, nr inw. MT/Ad/230/Rz/SN, karta naukowa zabytku, dostęp pracownia Działu Sztuki Polskiej i Europejskiej, [brak daty].

Kruszelnicka (Marcin): Janina Kruszelnicka, św. Marcin, nr inw. MT/Ad.227/Rz/SN, karta naukowa zabytku, dostęp pracownia Działu Sztuki Polskiej i Europejskiej, [brak daty].

Kruszelnicka (Pielgrzym): Janina Kruszelnicka, św. Pielgrzym, nr inw. MT/Ad.228/Rz/SN, karta naukowa zabytku, dostęp pracownia Działu Sztuki Polskiej i Europejskiej, [brak daty].

Kruszelnicka (Wolfgang): Janina Kruszelnicka, św. Wolfgang, nr inw. MT/Ad.226/Rz/SN, karta naukowa zabytku, dostęp pracownia Działu Sztuki Polskiej i Europejskiej, [brak daty].

Kruszelnicka [Włóki]: Janina Kruszelnicka, Nieznana święta, nr inw. MT/Rz/6/SN, karta naukowa zabytku, dostęp pracownia Działu Sztuki Polskiej i Europejskiej, [brak daty].

Kruszelnicka 1973 (Diakon): Janina Kruszelnicka, Święty Diakon, nr inw. MT/Rz/97/SN, karta naukowa zabytku, dostęp pracownia Działu Sztuki Polskiej i Europejskiej MOT, 1973.

Maria Magdalena (MONA): brak autora, św. Maria Magdalena, hasło w bazie MONA Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. Śr.286.

Mellin 1975 (Skrzydło): K. [Krystyna?] Mellin, Skrzydło ołtarza z Nieżywiecia, nr inw. MNG/SD/455/M, karta naukowa zabytku, dostęp u Kierownika Działu Sztuki Dawnej MNG, 1975.

Sęczykowska 1982: Elżbieta Sęczykowska, Ołtarz szafiasty, nr inw. 126/I, karta naukowa zabytku, dostęp w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie, 1982.

Sierzchała 2013 (św. Mikołaj): Piotr Sierzchała, Rzeźba – Święty Mikołaj, nr inw. MDWł – 1852 – R, karta naukowa zabytku, dostęp w Muzeum Diecezjalnym we Włocławku, 2013.

Sierzchała 2013 (św. Wawrzyniec): Piotr Sierzchała, Rzeźba – Nieznany Święty (Wawrzyniec ?), nr inw. MDWł – 1851 – R, karta naukowa zabytku, dostęp w Muzeum Diecezjalnym we Włocławku, 2013.

Todoroska 1987 (Anioł): Małgorzata Todoroska, Anioł /?/, nr inw. 42/I, karta naukowa zabytku, dostęp w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie, 1987.

Todoroska 1987 (Madonna 1): Małgorzata Todoroska, Madonna z Dzieciątkiem, nr inw. 45/I, karta naukowa zabytku, dostęp w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie, 1987.

Todoroska 1987 (Madonna 2): Małgorzata Todoroska, Madonna z Dzieciątkiem, nr inw. 50/I, karta naukowa zabytku, dostęp w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie, 1987.

Todoroska 1987 (Madonna 3): Małgorzata Todoroska, Madonna z Dzieciątkiem, nr inw. 39/I, karta naukowa zabytku, dostęp w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie, 1987.

Todoroska 1987 (Madonna Apokaliptyczna): Małgorzata Todoroska, Madonna Apokaliptyczna, nr inw. 43/I, karta naukowa zabytku, dostęp w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie, 1987.

Todoroska 1987 (Nieznany święty): Małgorzata Todoroska, Nieznany święty, nr inw. 52/I, karta naukowa zabytku, dostęp w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie, 1987.

Todoroska 1987 (Ostatnia Wieczerza): Małgorzata Todoroska, Ostatnia wieczerza, nr inw. 2/I, karta naukowa zabytku, dostęp w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie, 1987.

Todoroska 1987 (św. Roch): Małgorzata Todoroska, św. Roch, nr inw. 47/I, karta naukowa zabytku, dostęp w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie, 1987.

OPRACOWANIA PUBLIKOWANE:

25 lat diecezji 2017: Małgorzata Krzyżanowska-Witkowska, Łukasz Wyszomirski, Paweł Kupsik, Joanna Kulczewska, Krzysztof Rynkowski, *25-lat diecezji toruńskiej*, Bydgoszcz 2017.

25 lat koronacji 1994: *25-lecie. Koronacja figury Maryi i Dzieciątka Jezus z Lip k/Lubawy na Pomorzu, 2 lipca 1969–1994*, red. Mieczysław Rozmarynowicz, Pelplin 1994.

Album Steinera: *Toruń i miasta ziemi chełmińskiej na rysunkach Jerzego Fryderyka Steinera z pierwszej połowy XVIII wieku (tzw. Album Steinera)*, oprac. Marian Arsyński, Marian Biskup, Jerzy Dygdała, Michał Woźniak, Toruń 1998.

Argumenta 1999: *Argumenta, articuli, questiones. Studia z historii sztuki średniowiecznej. Księga jubileuszowa dedykowana Marianowi Kutznerowi*, red. Anna Błażejewska, Elżbieta Pilecka, Toruń 1999.

Ars sacra 1993: *Ars sacra. Dawna sztuka diecezji toruńskiej*, [kat. wystawy] red. Michał Woźniak, Toruń – Muzeum Okręgowe w Toruniu, 5 XI–31 XII 1993, Toruń 1993.

Arszyński 1994: Marian Arsyński, *Sztuka sakralna na obszarze diecezji toruńskiej do początków XIX wieku*, [w:] **Diecezja toruńska 1994:**, s. 80–124.

Askanas 1991: Kazimierz Askanas, *Sztuka Płocka*, Płock 1991.

Baciński 2005: Jarosław Baciński, *Zamek biskupów chełmińskich w Wąbrzeźnie*, Wąbrzeźno 2005.

Baranowski 2003: Andrzej J. Baranowski, *Koronacje wizerunków maryjnych w czasach baroku. Zjawisko kulturowe i artystyczne*, Warszawa 2003.

Barącz 1891: Sadok Barącz, *Cudowne obrazy Matki Najświętszej w Polsce*, Lwów 1891.

Bayerische Frömmigkeit 1960: *Bayerische Frömmigkeit : 1400 Jahre christliches Bayern* [kat. wystawy], München – Stadtmuseum, 14 VII–30 IX 1960, München 1960.

Bazylika katedralna 2003: *Bazylika katedralna świętych Janów w Toruniu* (Towarzystwo Naukowe w Toruniu – Prace popularnonaukowe, nr 68. Zabytki Polski Północnej, nr 12), red. Marian Biskup, Toruń 2003.

Becker 2005: Paweł Becker, A. K., *Matka Boża Zamkowa i św. Ludwik*, Witaj. Biuletyn Sanktuarium Matki Bożej Brzemiennej w Wąbrzeźnie, (2005), nr 9, s. 15–16.

Betlejewski 1903 [2022]: Antoni Betlejewski, *Łąki Bratjańskie. Obrazek historyczny łąk w powiecie lubawskim z czasów pogańskich, z czasu cudownego objawienia się Matki Boskiej i założenia klasztoru łąkowskiego oo. reformatów* [reprint], Nowe Miasto Lubawskie 2022.

Betlejewski 1903: Antoni Betlejewski, *Łąki Bratjańskie. Obrazek historyczny łąk w powiecie lubawskim z czasów pogańskich, z czasu cudownego objawienia się Matki Boskiej i założenia klasztoru łąkowskiego oo. reformatów*, Toruń 1903.

Bevers 1987: *Meister E. S. Ein Oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik* [kat. wystawy], München – Staatliche Graphische Sammlung, 10 X 1986–15 II 1987, München 1987.

Bewegte Zeiten 2018: *Bewegte Zeiten. Der Bildhauer Erasmus Grassler (um 1450–1518)* [kat. wystawy], Hrsg. von Renate Eikermann, Christoph Kürzeder, München – Bayerischen Nationalmuseum, 19 IV–29 VI 2018, München 2018.

Białłowicz-Krygierowa 1978: Zofia Białłowicz-Krygierowa, *Zabytki Mogilna, Trzemeszna, Strzelna i okolic od gotyku do baroku*, [w:] **Studia z dziejów ziemi mogileńskiej 1978**, s. 317–432.

Białłowicz-Krygierowa 1981a: Zofia Białłowicz-Krygierowa, *Studia nad snycerstwem XIV wieku w Polsce*, Cz. 1: *Początki śląskiej tradycji ołtarza szafiastego*, (Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Wydział Nauk o Sztuce – Prace Komisji Historii Sztuki, 12), Warszawa–Poznań 1981.

Białłowicz-Krygierowa 1981b: Zofia Białłowicz-Krygierowa, *Studia nad snycerstwem XIV wieku w Polsce*, Cz. 1: *Początki śląskiej tradycji ołtarza szafiastego – Katalog*, (Monografie Muzeum Narodowego w Poznaniu, 17), Poznań 1981.

Białostocki 2010: Jan Białostocki, *Sztuka XV wieku od Parlerów do Dürera*, Warszawa 2010.

Bieliński 1870: Wojciech Bieliński, *Krotkie wspomnienie historyczne o klasztorze i kalwaryji łąkowskiej XX. Reformatów przy Nowem Mieście w Prusach Zachodnich*, Gdańsk 1870.

Bilde von Prage 2021: Monika Jakubek-Raczkowska, Monika Czapska, *Bilde von Prage. Czeska rzeźba kamienna stylu pięknego około 1400 w państwie krzyżackim w Prusach. Katalog wystawy czasowej w Muzeum Zamkowym w Malborku 17 października 2020 – 03 stycznia 2021*, Malbork 2020.

Binnebesel 2023: Wiktor Binnebesel, *Późnogotycki tryptyk z Nowego Miasta Lubawskiego – nowe rozpoznanie*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie” 321 (2023) nr 2, 301–323.

Binnebesel 2024: Wiktor Binnebesel, *Późnogotycki tryptyk św. Włfganga z toruńskiej fary staromiejskiej i prace konserwatorskie kierowane przez Conrada Steinbrechta w świetle nieznanej korespondencji*, „Studia Zamkowe” T. XI 2024, s. 101–119.

Birecki 2005: Piotr Birecki, *Sztuka w dziejach Wąbrzeźna*, [w:] *Historia Wąbrzeźna*, T. 1, red. Krzysztof Mikulski, Wąbrzeźno 2005, s. 11–30.

Birecki 2006: Piotr Birecki, *Prace restauratorskie i konserwatorskie przeprowadzone przy malowidle ściennym przedstawiającym św. Krzysztofa w kościele farnym pw. św. Katarzyny w Brodnicy (komunikat)*, [w:] **Szkice Brodnickie 2006**, s. 81–84.

Birecki 2017: Piotr Birecki, *Dzieje sztuki*, [w:] *Dzieje regionu kujawsko-pomorskiego*, red. Andrzej Radziwiński, Toruń 2017, 452–524.

Birecki, Oleksiak 2016: Piotr Birecki, Krzysztof Oleksiak, *Gotyckie kościoły wiejskie diecezji toruńskiej*, Toruń 2016.

Biskup 1968: Marian Biskup, *Dzieje Chełmna i jego regionu. Zarys monograficzny*, Toruń 1968.

Biskup 1992: Marian Biskup, *Historia Torunia*, T. II, cz. I: *U schyłku średniowiecza i w początkach odrodzenia (1454–1548)*, (*Historia Torunia*, red. Marian Biskup), Toruń 1992.

Błachut 2001: Adam Jan Błachut, *Zapomniany przyczynek do dziejów sanktuarium Matki Bożej w Łąkach Bratiańskich i reformackiego malarza Rafała Credo (1830–1867)*, „Studia Franciszkańskie” 11 (2001), s. 195–202.

Błachut 2003: Adam Jan Błachut, *Najstarszy opis koronacji figury Matki Bożej w Łąkach Bratiańskich w 1752 roku*, „Studia Franciszkańskie” 13 (2003), s. 249–276.

Błażejewska 2005: Anna Błażejewska, *Kryzys sztuk plastycznych na obszarze Prus po pokoju toruńskim 1466 roku w kontekście wcześniejszej spuścizny artystycznej tego regionu*, [w:] **TKHS X**, s. 60–70.

Błażejewska 2010: Anna Błażejewska, *Rzeźba w państwie krzyżackim od jego początków do wojny trzynastoletniej*, [w:] **Fundacje 2010b**, s. 166–194.

Błażejewska 2013: Anna Błażejewska, *Rzeźba w Prusach Krzyżackich do połowy XIV wieku. Źródła stylu*, Toruń 2013.

Błażejewska 2017: Anna Błażejewska, *Średniowieczne wyposażenie kościoła dominikanów w Toruniu w kontekście dominikańskiej duchowości i duszpasterstwa – głos w dyskusji*, [w:] **Dzieje i skarby 2017**, s. 139–161.

Błażejewska, Pilecka 2009: Anna Błażejewska, Elżbieta Pilecka, *Sztuka średniowieczna*, [w:] **Dzieje sztuki Torunia 2009**, s. 15–185.

Błażejewska, Pilecka 2021: Anna Błażejewska, Elżbieta Pilecka, *Rzeźba średniowieczna w zbiorach Muzeum Archidiecezjalnego w Gnieźnie*, [w:] *Skarbiec Katedry Gnieźnieńskiej*, red. Jarosław Bogacz, Poznań 2021, s. 59–93.

Bochnak 1950: Adam Bochnak, *Wit Stwos w Polsce*, Warszawa 1950.

Bochnak 1957: Adam Bochnak, *Eksport z miast pruskich w głąb Polski w zakresie rzemiosła artystycznego*, [w:] *Studia pomorskie*, T. II, red. Michał Walicki, Wrocław 1957.

Boetticher 1894: Adolf Boetticher, *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreussen*, H. 4: *Das Ermland*, Königsberg 1894.

Bogucka, Samsonowicz 1986: Maria Bogucka, Henryk Samsonowicz, *Dzieje miast i mieszczaństwa w Polsce przedrozbiorowej*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1986.

Bonsdorff 1993: Jan von Bonsdorff, *Kunstproduktion und Kunstverbreitung im Ostseeraum des Spätmittelalters*, (Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja Finska Fornminnesföreningens Tidskrift 99), Helsinki -

Borzyszkowski 1986: Józef Borzyszkowski, *Sanktuaria maryjne Pomorza w diecezji chełmińskiej – legenda, tradycja i historia*, „Studia Pelplińskie” 17 (1986), s. 31–56.

Brachvogel 1930: Eugen Brachvogel, *Die Neueausstattung des Domes zu Frauenburg am Ausgang des Mittelalters*, „Zeitschrift für die Geschichte und Altertumskunde Ermlands”, Bd. 24, H. 1 (1930), s. 49–80.

Brachvogel 1936: Eugen Brachvogel, *Der Hochaltar des Domes in Frauenburg zur Zeit des Kopernikus*, „Zeitschrift für die Geschichte und Altertumskunde Ermlands” Bd. 26 (1936), s. 70–94.

Breisig 2011: Eva M. Breisig, *Die Vermittlung des neuen Stils. Zur Funktion von Druckgrafik und Zeichnung in der Zeit Niclaus Herhaerts*, **Gerhaert 2011**, s. 135–149.

Brosig 1930: Alfred Brosig, *Plastyka gotycka na Pomorzu*, Toruń 1930.

Brzostowska 2021: Izabela Brzostowska, *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen – Inventarzabytków prowincji Prusy Zachodnie*, [w:] **Inwentaryzacja 2021**, s. 183–198.

Brzozowska 1968: Ludmiła Brzozowska, *Ołtarz św. Jodoka z Sątóp*, „Rocznik Olsztyński” T. 8 (1968), s. 49–99.

Budnik 1998: Grzegorz J. Budnik, *Rzeźba gotycka na Kujawach i ziemi dobrzyńskiej* [kat. wystawy], Włocławek – Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej, Włocławek 1998.

Bystroń-Kwiatkowska 2023: Anna Bystroń-Kwiatkowska, *Technika wykonania średniowiecznego krucyfiksu z XVIII-wiecznej belki tęczowej kościoła pw. św. Jakuba Apostoła w Toruniu (komunikat)*, [w:] **Dzieje i skarby 2023**, s. 273–287.

Cattersel 2014: Vincent Cattersel, *Methodology and Results of the Technical Research of Seventy-seven Statues from the Elsloo Group, Mainly Preserved in Belgium*, [w:] **Masterly Hand 2014**, s. 207–217.

Chmarzyński 1933: Gwido Chmarzyński, *Toruń dawny i dzisiejszy*, Toruń 1933.

Chmarzyński 1934 [2014]: Gwido Chmarzyński i jego dzieło „Sztuka w Toruniu”, (Ludzie nauki i sztuki Torunia, t. I), red. Emanuel Okoń, Toruń 2014.

Chmarzyński 1934: Gwido Chmarzyński, *Sztuka w Toruniu. Zarys dziejów*, Toruń 1934.

- Chmarzyński 1935:** Gwido Chmarzyński, *Organizacja Muzeum Pomorskiego w Toruniu*, „Pamiętnik Muzealny” (1935), z. 4, s. 66–77.
- Chmarzyński 1936–1939:** Gwido Chmarzyński, *Sztuka pomorska*, [w:] **SGPP 4**, szp. 353–399.
- Chmarzyński 1953:** Gwido Chmarzyński, *Historia sztuki*, [w:] **Warmia i Mazury 1953a**, s. 199–374.
- Chmielewski 1909:** Kazimierz Chmielewski, *Człowiek prehistoryczny w Prusiech Zachodnich oraz Przewodnik po zbiorach Towarzystwa Naukowego w Toruniu*, „Zapiski historyczne” t. 1 (1909), nr 7/8.
- Chociszewski 1874:** Józef Chociszewski, *Żywoty świętych patronów narodu polskiego. Dla ludu i młodzieży*, Poznań 1874.
- Chociszewski 1882:** Józef Chociszewski, *Pielgrzymka do ważniejszych miejsc w ziemiach polskich wstawionych cudownymi obrazami N. Maryi Panny zawierająca najpotrzebniejsze nabożeństwo dla pielgrzymujących i opisy naszych głównych miejsc cudownych*, Poznań–Grudziądz 1882.
- Chodzyński 1921:** S. Chodzyński, *Bazylika katedralna we Włocławku*, „Kronika Diecezji Kujawsko-Kaliskiej” R. XV (1921), s. 42–47.
- Chorostian 1989:** Bogusława Chorostian, *Katedra p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny i św. Andrzeja Apostoła we Fromborku*, Frombork 1989.
- Chrzanowski 1981:** Tadeusz Chrzanowski, *Zabytki ziemi dobrzyńskiej*, „Ziemia” 1981, s. 137–164.
- Chrzanowski 2008:** Tadeusz Chrzanowski, *Sztuka w Polsce, T 1: Od Piastów do Jagiellonów*, Warszawa 2008.
- Chrzanowski, Kornecki 1970:** Tadeusz Chrzanowski, Marian Kornecki, *Wota srebrne. Z badań nad sztuką sarmatyzmu w Polsce*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2 (1970), s. 209–214.
- Chrzanowski, Kornecki 1972:** Tadeusz Chrzanowski, Marian Kornecki, *Mecenat artystyczny biskupa chełmińskiego Mikołaja III Crapitza*, „Biuletyn Historii Sztuki” XXXIV (1972), nr 1, s. 7–22.
- Chrzanowski, Kornecki 1984:** Tadeusz Chrzanowski i Marian Kornecki, *Dwa gotyki pomorsko-pruskie: krzyżacki i mieszczański*, „Zeszyty naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego” 27 (1984), nr 2, s. 3–35.
- Chrzanowski, Kornecki 1986:** Tadeusz Chrzanowski, Marian Kornecki, *Złotnictwo toruńskie manieryzmu i baroku – przemiany formy*, [w:] **Sztuka Torunia i ziemi chełmińskiej 1986**, s. 247–272.
- Chrzanowski, Kornecki 1988:** Tadeusz Chrzanowski, Marian Kornecki, *Złotnictwo toruńskie. Studium o wyrobach cechu toruńskiego od wieku XIV do 1832 roku*, Warszawa 1988.
- Chwalewik 1927:** Edward Chwalewik, *Zbiory polskie. Archiwa biblioteki gabinety galerje muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w ojczyźnie i na obczyźnie w porządku alfabetycznym według miejscowości ułożone*, T. II: N–Ż, Warszawa–Kraków 1927.
- Ciara 1959:** Zdzisław Ciara, *Konserwacja późnogotyckiego ołtarza z Fromborka*, „Rocznik olsztyński” T. II, 1959, s. 326–330.
- Ciecholewski 1983:** Roman Ciecholewski, *Rzeźba gotycka w pelplińskim Muzeum Diecezjalnym*, „Studia Pelplińskie” 14 (1983), s. 307–321.
- Ciecholewski 2000:** Roman Ciecholewski, *Quis ut Deus. Schätze aus dem Diözesanmuseum Pelplin – Kunst zur Zeit des Deutschen Ordens / Skarby Muzeum Diecezjalnego w Pelplinie – sztuka z czasów Zakonu Krzyżackiego*, Lüneburg 2000.
- Cieślak 1960:** Edmund Cieślak, *Walki ustrojowe w Gdańsku i Toruniu oraz w niektórych miastach hanzeatyckich w XV w.*, Gdańsk 1960.

Cieślińska, Wróblewska 1971: *Sztuka dawna w zbiorach muzeów województwa olsztyńskiego. Katalog wystawy z okazji dwudziestolecia konserwacji muzealiów w województwie olsztyńskim* [kat. wystawy], Olsztyn 1971.

CIP IV/1: Corpus Inscriptionum Poloniae., T. IV: *Województwo wrocławskie*, z. 1: *Kujawy brzeskie*, oprac. Andrzej Mietz, Jan Pakulski, Wrocław–Toruń 1985.

Claritas et consolantia 2017: *Claritas et consolantia. Funkcje, formy i znaczenia w sztuce średniowiecza. Księga poświęcona pamięci Kingi Szczepkowskiej-Naliwajek w dziesiątą rocznicę śmierci*, red. Monika Jakubek-Raczkowska, Juliusz Raczkowski, Toruń—Warszawa 2017.

Clasen 1939a: Karl Heinz Clasen, *Die Mittelalterliche Bildhauerkunst in Deutschordensland Preussen. Die Bildwerke bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*, I. Text, Berlin 1939.

Clasen 1939b: Karl Heinz Clasen, *Die Mittelalterliche Bildhauerkunst in Deutschordensland Preussen. Die Bildwerke bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*, II. Tafeln, Berlin 1939.

Clasen 1974: Karl Heinz Clasen, *Der Meister der Schönen Madonnen. Herkunft, Entfaltung und Umkreis*, Berlin – New York 1974.

Cystersi w Polsce 1991: *Cystersi w średniowiecznej Polsce. Kultura i sztuka*. [kat. wystawy], red. Krystyna Sobkowicz, Gniezno – Muzeum Początków Państwa Polskiego, 21 września – 30 listopada 1987, Poznań 1991.

Czacharowski 1983: Antoni Czacharowski, *Toruń średniowieczy (do roku 1454)*, [w:] *Toruń dawny i dzisiejszy. Zarys dziejów*, red. Marian Biskup, (Towarzystwo Naukowe w Toruniu, prace popularnonaukowe, nr 41), Warszawa–Poznań–Toruń 1983, s. 21–132.

Czaja 2005: Roman Czaja, *W cieniu średniowiecznego zamku (1246–1534)*, [w:] *Historia Wąbrzeźna*, T. 1, red. Krzysztof Mikulski, Wąbrzeźno 2005, s. 77–96.

Czapska 2013a: Monika Czapska, *Chrystus w Ogrójcu ze zbiorów Muzeum Zamkowego w Malborku i średniowieczna pobożność pasyjna*, [w:] **Święci orędownicy 2013**, s. 69–84.

Czapska 2013b: Monika Czapska, *Od zamówienia do gotowego dzieła, czyli proces tworzenia rzeźby drewnianej w średniowieczu*, [w:] **Święci orędownicy 2013**, s. 147–163.

Czapska 2020: Monika Czapska, [hasła kat.]: *Tronująca Madonna z Dzieciątkiem; św. Barbara; św. Barbara*, [w:] **Bilde von Prague 2020**, nr kat. 2–4, s. 86–97.

Czapska, Burtyn 2016: Monika Czapska, Bartłomiej Burtyn, *Wypożyczenie kościoła w czasach Conrada Steinbrechta*, [w:] **Kościół NMP w Malborku 2016**, s. 219–245.

Czapska, Ratuszna 2022: Monika Czapska, Jolanta Ratuszna, *Chrystus w Ogrójcu* [hasło kat.], [w:] **Rzeźba kamienna 2022**, nr kat. 8, s. 357–365.

Czernik 2020: Zbigniew Czernik, *Wzgórza katedralne we Fromborku. Dzieje architektury, jej przemiany i funkcje XIII–XX w.*, Olsztyn 2020.

Czyżniewska, Rumiński 2013: Lucyna Czyżniewska, Marek Rumiński, *Opus temporis. Toruńskiej katedry historia najnowsza. Prace konserwatorskie i restauratorskie w latach 2000–2013*, [w:] **Opus temporis 2013**, s. 13–30.

Dąbkowska 2007: Monika Dąbkowska, *Ołtarz główny w kościele pw. św. Tomasza Apostoła w Nowym Mieście Lubawskim*, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki” 18 (2007), z. 1–4, s. 106–111.

Dąbrowski, Becker 2020: Paweł Dąbrowski, Paweł Becker, *Skarby Wąbrzeskie*, Wąbrzeźno 2020.

Dehio 1906: Georg Dehio, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler – Nordostdeutschland*, Berlin 1906.

Dehio 1926: Georg Dehio, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler – Nordostdeutschland*, Berlin 1926.

Dehio 1940: Georg Dehio, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler – Nordostdeutschland*, Bd. II: *Nordostdeutschland*, Berlin 1940.

Dehio-Antoni 1993: *Dehio-Handbuch der Kunstdenkmäler West- und Ostpreußen. Die ehemaligen Provinzen West- und Ostpreußen (Deutschordensland Preußen) mit Bütower und Lauenburger Land*, bearb. von Michael Antoni, München 1993.

Dehio-Gall 1952: *Deutschordensland Preußen*, (Georg Dehio Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler bearbeitet von Ernst Gall), bearbeitet unter Mitwirkung von Bernhard Schmid, Grete Tiemann, München – Berlin 1952.

Dek. nowomiejski 1998: *Dekanat nowomiejski*, (Diecezja toruńska. Historia i teraźniejszość, red. Stanisław Kardasz, T. 13), Toruń 1998.

Dekanat bierzgłowski 1996: *Dekanat bierzgłowski*, (Diecezja toruńska. Historia i teraźniejszość, red. Stanisław Kardasz, T. 2), Toruń 1996.

Dekanat brodnicki 1998: *Dekanat brodnicki*, (Diecezja toruńska. Historia i teraźniejszość, red. Stanisław Kardasz, T. 3), Toruń 1998.

Dekanat chełmiński 1996: *Dekanat chełmiński*, (Diecezja toruńska. Historia i teraźniejszość, red. Stanisław Kardasz, T. 4), Toruń 1996.

Dekanat chełmżyński 1995: *Dekanat chełmżyński*, (Diecezja toruńska. Historia i teraźniejszość, red. Stanisław Kardasz, T. 5), Toruń 1995.

Dekanat Golub 1994: *Dekanat Golub*, (Diecezja toruńska. Historia i teraźniejszość, red. Stanisław Kardasz, T. 7), Toruń 1994.

Dekanat lidzbarski 1999: *Dekanat Golub*, (Diecezja toruńska. Historia i teraźniejszość, red. Stanisław Kardasz, T. 10), Toruń 1999.

Dekanat lubawski 1995: *Dekanat lubawski*, (Diecezja toruńska. Historia i teraźniejszość, red. Stanisław Kardasz, T. 11), Toruń 1995.

Dekanat radzyński 1997: *Dekanat radzyński*, (Diecezja toruńska. Historia i teraźniejszość, red. Stanisław Kardasz, T. 14), Toruń 1997.

Dekanat wąbrzeski 1994: *Dekanat wąbrzeski*, (Diecezja toruńska. Historia i teraźniejszość, red. Stanisław Kardasz, T. 18), Toruń 1994.

Dekanaty toruńskie 1995: *Dekanaty toruńskie*, (Diecezja toruńska. Historia i teraźniejszość, red. Stanisław Kardasz, T. 15–17), Toruń 1995.

Derkowska-Kostkowska, Warmijak 1992: Bogna Derkowska-Kostkowska, Szczepan Warmijak, *Gotycka rzeźba pomorska i starodruki z XV wieku ze zbiorów Muzeum Diecezjalnego i Biblioteki Diecezjalnej w Pelplinie*, Bydgoszcz 1992 (brak autora, brak numeracji stron).

Dettloff [2011]: Szczęśny Dettlof, *Trzy najstarsze brązy nagrobne w katedrze poznańskiej*, [w:] *Szczęśny Dettlof o sztuce i zabytkach Poznania. Wybór studiów i artykułów z lat 1916–1947*, Poznań 2011, s. 53–63.

Dettloff 1919 [2011]: Szczęśny Dettlof, *Stosunki artystyczne biskupa poznańskiego Uriela z górki z Norymbergą. Przyczynek do dziejów średniowiecznej sztuki wielkopolskiej*, [w:] *Szczęśny Dettlof o sztuce i zabytkach Poznania. Wybór studiów i artykułów z lat 1916–1947*, Poznań 2011, s. 70–103.

Dettloff 1932 [2011]: Szczęśny Dettlof, *Rzeźba polska do początku XVIII w.*, [w:] *Szczęśny Dettlof o sztuce i zabytkach Poznania. Wybór studiów i artykułów z lat 1916–1947*, Poznań 2011, s. 20–52.

Dettloff 1932: Szczęśny Dettlof, *Rzeźba polska do początku XVIII w.*, [w:] *Wiedza o Polsce*, T. 2, Warszawa 1932, s.

Dettloff 1961a: Szczęśny Dettloff, *Wit Stosz*, T. I, Wrocław 1961.

Dettloff 1961b: Szczęśny Dettloff, *Wit Stosz*, T. II, Wrocław 1961.

Dettloff, Dobrowolski 1952: Szczęśny Dettloff, Tadeusz Dobrowolski, *Rzeźba*, [w:] *Sztuka polska 1952*, s. 45 – 58.

Deutsch 1933: Werner Deutsch, *Gotische Bildwerke des Deutschordenslandes*, „Pantheon” Bd. 12 (1933), s. 340–345.

Dialog 2014: *Dialog – Transfer – Konflikt. Künstlerische Wechselbeziehungen im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, (Weröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Bd. 33), hrsg. Wolfgang Augustyn, Ulrich Söding, Passau 2014.

Diecezja chełmińska 1928: *Diecezja chełmińska. Zarys historyczno-statystyczny*, Pelplin 1928.

Diecezja pelplińska I: Danuta Dettloff, Jan Dettloff, *Kościół Diecezji Pelplińskiej. Nasze dziedzictwo*, t. 1, Bydgoszcz b.d. (ok. 2010?).

Diecezja toruńska 1994: *Diecezja toruńska. Historia i teraźniejszość*, (Diecezja toruńska. Historia i teraźniejszość, red. Stanisław Kardasz, T. 1), Toruń 1994.

Dittrich 1887: Franz Dittrich, *Die mittelalterliche Kunst im Ordenslande Preußen*, Köln 1887.

Dittrich 1892: Franz Dittrich, *Die neue Dekoration des Domes zu Frauenburg*, „Zeitschrift für christliche Kunst“, 5 (1892), s. 307–318.

Dittrich 1913: Franz Dittrich, *Der Dom zu Frauenburg*, „Zeitschrift für die Geschichte und Altertumskunde Ermlands“, Bd. 18, H. 3 (1913), s. 549–708.

Dittrich 1916: Franz Dittrich, *Der Dom zu Frauenburg*, *Zeitschrift für die Geschichte und Altertumskunde Ermlands*, Bd. 19, H. 1 (1916), s. 1–172.

Dobrowolski 1935: Tadeusz Dobrowolski, *Wystawa polskiej sztuki gotyckiej* (rec.), „Rocznik Krakowski” 26 (1935), s. 208–230.

Dobrowolski 1965a: *Historia sztuki polskiej*, red. Tadeusz Dobrowolski, T. I, Kraków 1965.

Dobrowolski 1965b: Tadeusz Dobrowolski, *Życie, twórczość i znaczenie społeczne artystów polskich i w Polsce pracujących w okresie późnego gotyku (1440–1520). Z pogranicza historii, teorii i socjologii*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1965.

Dobry 1993: Artur Dobry, *Rzeźba Chrystusa w Ogrójcu ze zbiorów Muzeum Zamkowego w Malborku*, „Nasza przeszłość” 80 (1990), s. 107–130.

Dobry 2007: Artur Dobry, *Skulptur von Christus am Ölberg* [hasło kat.], [w:] *Imagines potestatis. Insignien und Herrschaftszeichen im Königsreich Polen und im Deutschen Orden. Katalog der Ausstellung im Schlossmuseum in Marienburg 8. Juni – 30 September 2007*, red. Janusz Trupinda, nr kat. IV.16, s. 345–348.

Dobrzeńiecki 1964: Tadeusz Dobrzeńiecki, *Ze studiów nad rzeźbą gotycką na Mazowszu*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” T. VIII (1964), s. 35–90.

Dobrzeńiecki 1971: Tadeusz Dobrzeńiecki, *U źródeł przedstawię: „Tron Łaski” i „Pietas Domini”*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 15 (1971), s. 221–312.

Dobrzeńiecki 1979: Tadeusz Dobrzeńiecki, *Gotycka płaskorzeźba ze sceną Pokłonu Trzech Króli – odnaleziony pierwowzór znanych od dawna jego kopii*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 23 (1979), s. 117–208.

Dobrzeńiecki 1980: Tadeusz Dobrzeńiecki, *Rzeźba sakralna w Polsce*, Warszawa 1980.

Doering 1913: Oscar Doering, *Michael Pacher und die Seinen: Eine Tiroler Künstlergruppe am Ende des Mittelalters*, (Monographien zur Geschichte der christlichen Kunst, Bd. III), [brak miejsca wydania] 1913.

Domasłowski 1978: Jerzy Domasłowski, *Uwagi i programy ideowych i systemach dekoracyjnych gotyckich malowideł ściennych w budowach świeckich na terenie Prus Krzyżackich i Królewskich*, [w:] *Sztuka pomorza Bałtyku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Gdańsk, listopad 1976*, Warszawa 1978, s. 149–165.

Domasłowski 1982: Jerzy Domasłowski, *Malowidła ścienne w toruńskich średniowiecznych wnętrzach mieszczańskich*, Rocznik Muzeum w Toruniu, T. VIII (1982), s. 28–46.

Domasłowski 1990a: Jerzy Domasłowski, *Malarstwo ścienne*, [w:] **Malarstwo gotyckie na Pomorzu 1990**, s. 10–58.

Domasłowski 1990b: Domasłowski 1990: Jerzy Domasłowski, *Malarstwo tablicowe poza Gdańskiem w drugiej połowie XV i w początkach XVI wieku*, [w:] **Malarstwo gotyckie na Pomorzu 1990**, s. 153–175.

Domasłowski 1997: Jerzy Domasłowski, *Matka Boża z Lip*, „Nowości. Dziennik Toruński”, 66 (1997), s. 9.

Domasłowski 2003: Jerzy Domasłowski, *Wyposażenie wnętrza*, [w:] **Bazylika katedralna 2003**, s. 109–228.

Domasłowski, Jarzewicz 1998: Jerzy Domasłowski, Jarosław Jarzewicz, *Kościół Najświętszej Marii Panny w Toruniu*, (Zabytki Polski Północnej, nr 10), Toruń 1998.

Dorawa 1972: Marian Dorawa, *Kościół św. Jana w Toruniu w czasach Mikołaja Kopernika. Próba rekonstrukcji wyposażenia*, „Studia warmińskie” 9 (1972), s. 405–430.

Dorawa 1975: Marian Dorawa, *Katedra Świętej Trójcy w Chełmży*, (Zabytki Polski północnej, nr 1), Warszawa–Poznań–Toruń 1975.

Dorawa 1995 [5]: Marian Dorawa, *Zabytki dekanatu chełmińskiego*, [w:] **Dekanat chełmiński 1995**, s. 19–27.

Dorawa 2003: Marian Dorawa, *Chełmińska katedra Świętej Trójcy*, Kraków 2003

Drączkowski 2010: Andrzej Drączkowski, *Figura św. Barbary z kościoła NMP w Hawie* [hasło kat.], [w:] **Fundacje 2010a**, nr kat. I.5.15, s. 112.

Drączkowski 2011a: Andrzej Drączkowski, *Figura św. Jana Chrzciciela* [hasło kat.], [w:] **Obok 2011**, nr kat. 4.6, s. 188.

Drączkowski 2011b: Andrzej Drączkowski, [hasła kat.], [w:] *150 lat Muzeum Okręgowego w Toruniu. 1861–2011*, red. Anna Ziemlewska, Toruń 2011, *św. Anna Samotrzcę*, nr kat. III.6.2, s. 134; *św. Jan Chrzciciel*, nr kat. VI.6.5.1, s. 197–198.

Drews 1684: Joann Drews, *Methodus Peregrinationis Menstrua Mariana: ad Imagines Deipara Virginis per Ditiones Regni Polonia & Magni Ducatus Litvania, miraculis celebriores [...] proposita*, Vilnius 1684 [brak paginacji].

Dutkiewicz 1965: Józef E. Dutkiewicz, *Rzeźba*, [w:] *Historia sztuki polskiej. Wydanie drugie przejrane i uzupełnione*, Kraków 1965, s. 291–365.

Dygdała 2009: Bogusław Dygdała, *Struktury parafialne diecezji chełmińskiej w XVII–XVIII wieku*, Toruń 2009.

Dygdała 2016: Jerzy Dygdała, *Lubawa – biskupie miasto w szlacheckiej Rzeczypospolitej (1466–1772)*, [w:] *Lubawa. Dzieje miasta i regionu*, red. Kazimierz Grążawski, Lubawa 2016, s. 139–198.

Dzieje Grudziądza 1992: *Dzieje Grudziądza*, T. 1: *do roku 1920*, red. Jerzy Danielewicz, Grudziądz 1992.

Dzieje i skarby 2002: *Dzieje i skarby kościoła świętojańskiego w Toruniu. Materiały z konferencji przygotowanej przez Toruński Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki w X rocznicę ustanowienia diecezji toruńskiej (Toruń, 22–23 marca 2002)*, red. Katarzyna Kluczajd, Michał Woźniak, Toruń 2002.

Dzieje i skarby 2005: *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. Katarzyna Kluczajd, Toruń 2005.

Dzieje i skarby 2010: *Dzieje i skarby kościoła świętojakubskiego w Toruniu. Materiały z IV Sesji Naukowej Toruńskiego Oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki, z cyklu Dzieje i skarby kościołów toruńskich, zrealizowanej przy współpracy Biblioteki Uniwersyteckiej UMK w Toruniu, 26–28 października 2009 roku*, red. Katarzyna Kluczajd, Toruń 2010.

Dzieje i skarby 2017: *Dzieje i skarby dominikańskiego kościoła pw. św. Mikołaja w Toruniu*, (Dzieje i skarby kościołów toruńskich tom VI), red. Anna Błażejewska, Katarzyna Kluczajd, Elżbieta Pilecka, Toruń 2017.

Dzieje i skarby 2023: *Dzieje i skarby kościoła św. Jakuba w Toruniu. Nowe rozpoznanie*, (Dzieje i skarby kościołów toruńskich, T. VII), red. Anna Błażejewska, Elżbieta Pilecka, Alicja Saar-Kozłowska, Toruń 2023.

Dzieje sztuki Torunia 2009: Anna Błażejewska. Katarzyna Kluczajd, Bogusław Mansfeld, Elżbieta Pilecka, Jacek Tylicki, *Dzieje sztuki Torunia*, Toruń 2009.

Dzieje Torunia 1933: *Dzieje Torunia : praca zbiorowa z okazji 700-lecia miasta*, red. Kazimierz Tymieniecki, Toruń 1933.

Dzieła sztuki Pomorza 1966: *Komunikaty na sesję naukową poświęconą dziełom sztuki Pomorza zorganizowaną w 500-lecie pokoju toruńskiego*, Toruń 1966.

Egg 1968: Erich Egg, *Spätgotische Kunst aus den Studiensammlungen des Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum* [kat. wystawy], Innsbruck – Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 1968.

Egg 1973: Erich Egg, *Kunst in Tirol. Baukunst und Plastik*, Innsbruck–Wien–München 1973.

Egg 1985: Erich Egg, *Gotik in Tirol. Die Flügelaltäre*, Innsbruck 1985.

Egg 1989: Erich Egg, *Kunst zwischen Schwaben und Tirol – Mittelalter und Renaissance*, [w:] *Schwaben/Tirol. Historische Beziehungen zwischen Schwaben und Tirol von der Römerzeit bis zur Gegenwart* [kat. wystawy], Bd.: *Beiträge*, hrsg. Bernhard Hagel, Augsburg, 7 VII–15 X 1989, Augsburg 1989, s. 326–334.

Ehrenberg 1920: Hermann Ehrenberg, *Deutsche Malerei und Plastik von 1350–1450 – Neue Beiträge zu ihrer Kenntnis aus dem ehemaligen Deutschordensgebiet*, Bonn 1920.

Erde zum Himmel 1993: *Von der Erde zum Himmel. Heiligendarstellungen des Spätmittelalters aus dem Suermondt-Ludwig-Museum* [kat. wystawy], Hrsg. Sylvia Böhmer, Aachen – Suermondt-Ludwig-Museum 17 VII – 8 VIII 1993, Aachen 1993.

Ewangelicy w Toruniu 2011: *Ewangelicy w Toruniu (XVI – XX w.)*, red. Jarosław Kłaczek, Toruń 2011.

Fankidejski 1880a: Jakub Fankidejski, *Obrazy cudowne i miejsca w dzisiejszej diecezji chełmińskiej: podług urzędowych akt kościelnych i miejscowych podań*, Pelplin 1880.

Fankidejski 1880b: Jakub Fankidejski, *Utracone kościoły i kaplice w dzisiejszej diecezji chełmińskiej: podług urzędowych akt kościelnych*, Pelplin 1880.

Fankidejski 1883: Jakub Fankidejski, *Klasztory żeńskie w diecezji chełmińskiej*, Pelplin 1883.

Fleicher 1908: Franz Fleischer, *Führer durch den Dom zu Frauenburg*, Elbing 1908.

Flik 1977: Józef Flik, *Spostrzeżenia technologiczno-konserwatorskie w związku z wystawami organizowanymi w Muzeum Okręgowym w Toruniu z okazji 500-lecia urodzin Mikołaja Kopernika*, „Rocznik Muzeum Okręgowego w Toruniu” 6 (1977), s. 173–199.

Flik 1982: Józef Flik, *Toruńskie portrety mieszczańskie drugiej połowy XVI wieku z Muzeum w Toruniu (technologie i techniki malarskie)*, Toruń 1982.

Flik, Kruszelnicka 1968: Józef Flik i Janina Kruszelnicka, *Zbiory gotyckiej rzeźby i malarstwa Muzeum Okręgowego w Toruniu. Katalog*, Toruń 1968.

Flik, Kruszelnicka 1973: Józef Flik i Janina Kruszelnicka, *Rzeźba i malarstwo. Katalog*, [w:] **Kultura artystyczna 1973**, s. 65–110.

Forcher 1981: Michael Forcher, *Bayern Tirol: Die Geschichte einer freud-leidvollen Nachbarschaft*, Wien 1981.

Freus 2018: Paweł Freus, *Tron Łaski – rzeźby w kościołach w Prostyni i Sierpcu*, [w:] *Poza Warszawą*, T. I: *Arcydziela plastyki dawnej XII–XVIII wieku w świątyniach i rezydencjach Mazowsza*, red. Michał Wardzyński, Warszawa 2018, s. 56–61.

Fridrich 1903: Alojzy Fridrich, *Historye cudownych obrazów Najświętszej Maryi Panny w Polsce. T. I, Obejmujący obrazy Archidiecezyi gnieźnieńskiej, diecezji chełmińskiej i warmińskiej*, Kraków 1903.

Froelich 1868: Xaver Froelich, *Geschichte des Graudenz Kreises*, Bd. 1, Graudenz 1868.

Froelich 1871: Xaver Froelich, *Das älteste Schöppenbuch des Graudenz Archivs*, „Altpreussische Monatsschrift”, Bd. 8 (1871), s. 427–450.

Frydrychowicz 1916: Romuald Frydrychowicz, *Chwała Najświętszej Maryi Panny w diecezji chełmińskiej. Część pierwsza: Kościoły i kaplice zbudowane pod wezwaniem Najśw. Maryi Panny*, Pelplin 1916.

Fundacje 2010a: *Fundacje artystyczne na terenie państwa krzyżackiego w Prusach*, T. 1 – Katalog, red. Barbara Pospieszna, [kat. wystawy] Muzeum Zamkowe w Malborku 25 VI–12 IX 2010, Malbork 2010.

Fundacje 2010b: *Fundacje artystyczne na terenie państwa krzyżackiego w Prusach*, T. 2 – Eseje, red. Barbara Pospieszna, [kat. wystawy] Muzeum Zamkowe w Malborku 25 VI–12 IX 2010, Malbork 2010.

Gadomski 2005: Jerzy Gadomski, *Wit Stwos w Krakowie – pytania bez Odpowiedzi*, [w:] **Wokół Stwosza 2005**, s. 53–62.

Galanciak 2019: Dawid Galanciak, *Jubileusz 50-lecia koronacji figury Matki Bożej Lipskiej w Lubawie*, „Symposium. Półrocznik teologiczny” 1 (2019), s. 263–283.

Galicka, Sygietyńska 1974: Izabella Galicka, Hanna Sygietyńska, *Zabytki sztuki w Sierpcu i okolicach*, „Rocznik Muzeum mazowieckiego w Płocku” 6 (1974), s. 5–41.

Gąsiorowski 2000: Eugeniusz Gąsiorowski, *Panorama Torunia z epitafium Neisserów z 1594 roku*, Rocznik Toruński 27 (2000), s. 73–98.

Geisberg 1924: Max Geisberg, *Der Meister E. S.*, (Meister der Graphik, Bd. X), wyd. 2, Leipzig 1924.

Gerhaert 2011: Niclaus Gerhaert, *Der Bildhauer des späten Mittelalters* [kat. wystawy], Hrsg. Stefan Roller, Frankfurt am Main – Liebieghaus Skulpturensammlung, 27 X 2011–4 III 2012, Petersberg 2011.

Glosarium 2011: *Glosarium wyrazów i zwrotów ze średniowiecznych źródeł pruskich*, oprac. Krzysztof Kopiński, Janusz Tandecki, (TNT, Fontes 104), Toruń 2011.

Goetel-Kopf 1957: Maria Goetel-Kopf, *Tryptyk wawelski Michała Lancza z Kitzingen*, [w:] *Studia renesansowe*, T. II, red. Michał Walicki, Wrocław 1957, s. 91–133.

Gotik in Tirol 1950: *Gotik in Tirol. Malerei und Plastik des Mittelalters. Katalog* [kat. wystawy], Innsbruck – Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, 24 VI–30 IX 1950, Innsbruck 1950.

Gotyckie malarstwo ścienne 1984: Jerzy Domasłowski, Alicja Karłowska-Kamzowa, Marian Kornecki, Helena Małkiewiczówna, *Gotyckie malarstwo ścienne w Polsce* (UAM, Seria Historia Sztuki nr 17), Poznań 1984. **Górny 1988:** Kazimierz Górny, *Wąbrzeźno. Z dziejów miasta i okolicy*, Toruń 1988.

Górski 1973: Karol Górski, *Łukasz Watzenrode – życie i działalność polityczna (1447–1512)*, (Studia Copernicana X), Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1973.

Grabowska-Lysenk 2020: Alicja Grabowska-Lysenko, *Materialne świadectwa kultu św. Wolfganga u schyłku średniowiecza w Prusach jako element religijnego dziedzictwa regionu*, [w:] **Stare i nowe 2020**, s. 75–89, [il.] 351–362.

Grabowski 1992: Jan Grabowski, *Przewodnik. Nowe Miasto Lubawskie, Kurzętnik, Bratian*, Nowe Miasto Lubawskie 1992.

Grandmontage 2011: Michael Grandmontage, *Niclaus Gerhaert und die burgundischen Niederlande. Überlegungen zu sejner künstlerischen Herkunft*, [w:] **Gerhaert 2011**, s. 61–68.

Grochowalska 2013: Paulina Grochowalska, *Spojrzenie na historię przez pryzmat rodziny*, Wąbrzeźno-CWA, z dn. 12 XII 2013, s. 3.

Grochowska 2017: Weronika Grochowska, *Nastawy ołtarzowe z terenu państwa zakonu krzyżackiego w Prusach od drugiej połowy XIV do połowy XV wieku. Perspektywy badawcze*, [w:] **Claritas et consolantia 2017**, s. 555–575.

Grochowska 2018: Weronika Grochowska, *Export of artworks from the territory of the State of the Teutonic Order between the mid-fourteenth and mid-fifteenth centuries. Some aspects of the trade, art market, and artistic contacts between Prussia and the North*, „Studia z Dziejów Średniowiecza” Nr 22 (2018), s. 98–116.

Guillot de Suduiraut 2015: Sophie Guillot de Suduiraut, *Dévotion et seduction. Sculptures souabes des musées de France (vers 1460–1530)*, Paris 2015.

Gutowski 1985: [Zygmunt Gutowski], *Matka Boska Lipska. Patronka ziemi lubawskiej*, Lubawa 1985.

Gutowski 1991: Zygmunt Gutowski, *Patronka ziemi lubawskiej*, „Pielgrzym. Pismo katolickie” 13 (1991), s. 8–9.

Guzowski 2023: Łukasz Guzowski, *Dawne, zapomniane stalle podwieżowe w kościele świętojańskim w Toruniu w świetle najnowszych badań zabytkoznawczych*, [w:] **TKHS XI**, s. 107–127.

Halm 1928: Philipp M. Halm, *Erasmus Grasser*, (Studien zur Süddeutschen Plastik, Bd. 3), Augsburg 1928.

Harting 1926: Otto Harting, *Münchener Künstler und Kunstsachen. Auszüge aus Archivalien und handschriften Aufzeichnungen der staatlichen und städtischen Archive und Bibliotheken Münchens, nebst Ergänzungen aus gedruckten Literatur*, Bd. 1: *Vom Beginne des 14. Jahrhunderts bis zum Tode Erasmus Grassers (1518) und Jan polack (1519)*, „Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst”, 3 (1926), s. 273–370.

Hasse 1976: Max Hasse, *Maler, Bildschnitzer und Vergolder in den Zünften des späten Mittelalters*, „Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen”, Bd. 21 (1976), s. 31–42.

Heise 1889: Johannes Heise, *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen*, H. 6/7: *Kreis Thorn (Stadt Thorn)*, Danzig 1889.

Heise 1891: Johannes Heise, *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen*, H. 8: *Kreis Strasburg*, Danzig 1891.

Heise 1895: Johannes Heise, *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen*, H. 10: *Kreis Löbau*, Danzig 1895.

Henkelmann 2014: Vera Henkelmann, *Spätgotische Marienleuchter. Formen, Funktionen, Bedeutung*, (Eikonika. Kunstwissenschaftliche Beiträge, Bd. 4), Regensburg 2014.

Henneberger 1595: Caspar Henneberger, *Erclerung der Preussischen grossern Landtaffel oder Mappen*, Königsberg 1595.

Herbst 1933: Stanisław Herbst, *Toruńskie cechy rzemieślnicze. Zarys przeszłości*, Toruń 1933.

Hermann, Rohrmann 2015: Thomas Ino Hermann, Hans Rohrmann, *Rockelfing Friedhofskirche St. Georg. Restaurierungs Massnahme 2008–2014*, (Dokumentationen des Erzbischöflichen Ordinariats Münnchen Restaurierungs Massnahme. Ressort Bauwesen und Kunst, 6) München 2015.

Heuer 1916: Reinhold Heuer, *Thorner Kunst Altertümer*, H. 1: *Die Werke der bildenden Kunst und des Kunstgewerbes in Thorn bis zum Ende des Mittelalters*, Thorn 1916.

Heuer 1917: Reinhold Heuer, *Die drei Arturshöfe und der Junkerhof in Thorn*, Thorn 1917.

Heuer 1922: Reinhold Heuer, *Zur Denkmalspflege in Thorn*, „Mitteilungen des Copernicus-Vereins für Wissenschaft und Kunst zu Thorn” 30 (1922), s. 53–55.

Heuer 1923: Reinhold Heuer, *Thorn zur Zeit des Copernicus*, Thorn 1923.

Heuer 1931: Reinhold Heuer, *Thorn*, Thorn 1931.

Hilger 1991: Hans P. Hilger, *Alpenländische Galerie Kempten. Zweigmuseum des Bayerischen Nationalmuseums, München. Katalog*, München 1991.

Historia Torunia 1999: *Historia Torunia*, T. I: *W czasach średniowiecza (do roku 1454)*, red. Marian Biskup, Toruń 1999.

Historyczna chwila 2008: Z. M., *Historyczna chwila*, Wiadomości wąbrzeskie, nr 35 z dn. 26 IX 2008, s. 1 (brak autora, jedynie inicjały).

Hoffmann 1923: Richard Hoffmann, *Bayerische Altarbaukunst*, München 1923.

Husarski 1924: Wacław Husarski, *Oltarz Trzech Króli w Brześciu Kujawskim*, „Sztuka i Artysta” R. I (1924), nr 2, s. 41–43.

Huth 1977: Hans Huth, *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, wyd. 3, Darmstadt 1977.

Imagines 2016: *Imagines Medii Aevi. Wystawa z okazji 1050. rocznicy chrztu Polski*, red. Adam Soćko [kat. wystawy] Muzeum Narodowe w Poznaniu 9 IV–17 VII 2016, Poznań 2016.

Inwentaryzacja 2021: *Inwentaryzacja zabytków w Polsce – dzieje metody osiągnięcia*, red. Michał Woźniak, Toruń 2021.

Jagla 2005: Jowita Jagla, *Nosiciele boskiej medycyny. Ikonografia świętych uzdrowicieli w sztuce średniowiecznej Warmii i Mazur, Pomorza wschodniego i ziemi chełmińskiej*, [w:] **TKHS X**, s. 160–171.

Jagla 2012: Jowita Jagla, *Schorzenia dermatologiczne, weneryczne i inne jako znak wykluczenia i grzechu w scenach pasyjnych polptyku fromborskiego*, [w:] *Limen expectationis. Księga ku czci śp. ks. prof. dr. hab. Zdzisława Klisia*, red. Jacek Urban, Andrzej Witko, Kraków 2012, s. 164–175.

Jakubek-Raczkowska 2006: Monika Jakubek-Raczkowska, *Rzeźba gdańska przełomu XIV i XV wieku*, Warszawa 2006.

Jakubek-Raczkowska 2007: Monika Jakubek-Raczkowska, *Plastyka średniowieczna od XIII do XVI wieku. Katalog wystawy stałej*, Gdańsk 2007.

Jakubek-Raczkowska 2011: Monika Jakubek-Raczkowska, *Uwagi o znaczeniu tzw. Pięknych Madonn w sztuce i religijności państwa zakonnego w Prusach*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i konserwatorstwo” XL (2011), s. 39–94.

Jakubek-Raczkowska 2014: Monika Jakubek-Raczkowska, *Tu ergo flecte genua tua. Sztuka a praktyka religijna świeckich w diecezjach pruskich państwa zakonu krzyżackiego do połowy XV wieku*, Pelplin 2014.

Jakubek-Raczkowska 2020: Monika Jakubek-Raczkowska, *Wstęp do badań nad strojem mieszczańskim w średniowiecznym Toruniu (XIV–XV wiek)*, [w:] **Stare i nowe 2020**, s. 91 – 110, [il.] 363–372.

Jakubek-Raczkowska 2021: Monika Jakubek-Raczkowska, *Chrystus w Ogrójcu* [hasło kat.], [w:] **Bilde von Prague 2021**, nr kat. 28, s. 210–213.

Jakubek-Raczkowska 2022a: Monika Jakubek-Raczkowska, *Rzeźby czeskiego stylu pięknego w Prusach. Rozważania o formie*, [w:] **Rzeźba kamienna 2022**, s. 103–124.

Jakubek-Raczkowska 2022b: Monika Jakubek-Raczkowska, *Czeski styl piękny w kulturze religijnej państwa zakonnego w Prusach. Rozważania o funkcji*, [w:] **Rzeźba kamienna 2022**, s. 179–202.

Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2013a: Monika Jakubek-Raczkowska, Juliusz Raczkowski, *Dominikanie – obraz i kult. Średniowieczne elementy wystroju kościoła św. Mikołaja w Toruniu*, [w:] **Klasztor dominikański 2013**, s. 79–116.

Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2013b: Monika Jakubek-Raczkowska, Juliusz Raczkowski, *Gotyckie rzeźby z kościoła w Świerczynkach. Przyczynek do badań nad średniowiecznym dziedzictwem Torunia*, [w:] **Stare i nowe 2013**, s. 108–125.

Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2015: Monika Jakubek-Raczkowska, Juliusz 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 klasztornych*, [w:] *Źródła i materiały do badań nad kasatami klasztorów z obszaru Pomorza Nadwiślańskiego i ziemi chełmińskiej (XIX i XX w.)*, (Dziedzictwo Kulturowe po Skasowanych Klasztorach, T. 1) red. P. Oliński, W. Rozyński, Wrocław 2015, s. 167–194.

Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2017: Monika Jakubek-Raczkowska, Juliusz Raczkowski, *The organisation of liturgical space and its furnishing at the Franciscan Friars' in late Middle Ages illustrated by an example of the Blessed Virgin Mary's church in Toruń*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i konserwatorstwo” XLVIII (2017), s. 101–132.

Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2020: Monika Jakubek-Raczkowska, Juliusz. Raczkowski, *Uwagi o funkcjach i proveniencji artystycznej tzw. Pasji Toruńskiej*, **Stare i nowe 2020**, s. 123 – 135, il. na s. 379–386.

Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2021: Monika Jakubek-Raczkowska, Juliusz. Raczkowski, *The So-called Copernicus' Chapel: a Jubilee Creation in the Gothic St. John's Cathedral in Toruń*, „Ikonothea. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego” 31 (2021), s. 83–111.

Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023a: Monika Jakubek-Raczkowska, Juliusz. Raczkowski, *Sztuka w Toruniu „czasów Kopernika” – stan rozpoznania i dezyderaty badawcze*, [w:] **TKHS XI**, s. 11–36.

Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2023b: Monika Jakubek-Raczkowska, Juliusz. Raczkowski, *Dzieje tzw. Kaplicy Kopernikańskiej w katedrze św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu i jej wyposażenia w świetle najnowszych badań*, [w:] **TKHS XI**, s. 39–88.

Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2024a: Monika Jakubek-Raczkowska, Juliusz Raczkowski, *Mistyczna wizja agonii – pofranciszkański krucyfiks w kościele pod wezwaniem Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Toruniu*, [w:] **Krucyfiks 2024**, s. 58–69.

Jakubek-Raczkowska, Raczkowski, Oliński 2019: Monika Jakubek-Raczkowska, Juliusz Raczkowski, Piotr Oliński, *Księga klasztorów ziemi chełmińskiej w średniowieczu*, T. 1: *Chełmno*, Toruń 2019.

Jakubek-Raczkowska, Ratuszna 2022: Monika Jakubek-Raczkowska, Jolanta Ratuszna, *Ekstaza św. Marii*

Magdaleny, [w:] **Rzeźba kamienna 2022**, nr kat. 13, s. 437–444.

Janiszewska-Mincer 1992: Barbara Janiszewska-Mincer, *Grudziądz w latach 1064–1772*, [w:] **Dzieje Grudziądza 1992**, s. 190–272.

Jodkowski 2011: Marek Jodkowski, *Budownictwo sakralne diecezji warmińskiej w latach 1821 – 1945*, Olsztyn 2011.

Jougan 2013: Alojzy Jougan, *Słownik kościelny łacińsko-polski*, wyd. 5, Sandomierz 2013.

Jurkowlaniec 2001: Grażyna Jurkowlaniec, *Chrystus Umęczony. Ikonografia w Polsce od XIII do XVI wieku*, Warszawa 2001.

Jurkowlaniec 2008: Grażyna Jurkowlaniec, *Epoka nowożytna wobec średniowiecza. Pamiątki przeszłości, cudowne wizerunki, dzieła sztuki*, (Monografie Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej, Seria humanistyczna), Wrocław 2008.

Jurkowlaniec 2008: Grażyna Jurkowlaniec, *Epoka nowożytna wobec średniowiecza. Pamiątki przeszłości, cudowne wizerunki, dzieła sztuki*, (Monografie Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej, Seria humanistyczna), Wrocław 2008.

Jurkowlaniec 2015: Tadeusz Jurkowlaniec, *Nagrobki średniowieczne w Prusach*, Warszawa 2015.

Kaczmarczyk 1924: Kazimierz Kaczmarczyk, *Malarze poznańscy w XV wieku i ich cech*, Poznań 1924.

Kaczmarek 2018a: Romuald Kaczmarek, *Jakob Beinhart – kariera imigranta. Uwagi o genezie stylu i wczesnych pracach mistrza*, [w:] **Migracje 2018**, s. 63–77.

Kaczmarek 2018b: Romuald Kaczmarek, *Maria z Dzieciątkiem, św. Augustyn i św. Jadwiga* [hasło kat.], [w:] **Migracje 2018**, nr kat. 9A, s. 158–161.

Kaczmarzyk 1958: Dariusz Kaczmarzyk, *Straty wojenne Polski w dziedzinie rzeźby*, (Ministerstwo Kultury i Sztuki. Prace i materiały Biura Rewindykacji i Odszkodowań, Nr 14), Warszawa 1958.

Kalendarz Łąkowski 1930: *Lipy pod Lubawą*, „Kalendarz Łąkowski na rok 1930”(dodatek do „Głosu Mazurskiego”), s. 19–21.

Kalinowska 1972: Krystyna Kalinowska, *Gotycka grupa „Dźwiganie krzyża” z Nowego Miasta Lubawskiego*, „Rocznik Olsztyński” t. 10 (1972), s. 91–132.

Kalinowski 1952: Lech Kalinowski, *Geneza średniowiecznej Piety*, „Prace Komisji Historii Sztuki” T. 10 (1952), s. 153–260.

Kalinowski 1988: Lech Kalinowski, *Kryzys w sztuce późnego średniowiecza*, [w:] *Kryzys w sztuce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Lublin, grudzień 1985*, Warszawa 1988, s. 45–60.

Kałamajska-Saeed 1993: Maria Kałamajska-Saeed, *Wilno jako ośrodek graficzny w XVII w. Postulaty badawcze*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2 (1993), z. 3, s. 199–211.

Kardasz 2021: Cezary Kardasz, *Der Export von Holz und Waldwaren aus dem südlichen Ostseeraum im Spätmittelalter*, [w:] *Märkte, Messen und Waren im hansischen Handel*, (Hansische Studien t. 30) red. Rudolf Holbach, Jürgen Sarnowsky, Wismar 2021, s. 203–228.

Kardasz, Kwiatkowski 2012: Stanisław Kardasz, Jacek Kwiatkowski, *Kościół drewniany diecezji toruńskiej*, (Diecezja toruńska. Historia i teraźniejszość, T. 19), Toruń 2012.

Karłowska 1959: Alicja Karłowska, *Polityk fromborski i plastyka toruńska przełomu wieku XV i XVI*, „Zeszyty naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu: Historia Sztuki” 22 (1959), z. 1, s. 117–154.

Karpowicz 2006: Mariusz Karpowicz, *Ołtarz główny katedry we Fromborku. Placidi czy Solari?*, [w:] *Praxis atque theoria. Studia ofiarowane Profesorowi Adamowi Malkiewiczowi*, red. Jan Ostrowski, Piotr Krasny, Andrzej Betlej, Kraków 2006, s. 189–193.

Katalog 2000: *Katalog utraconych dzieł sztuki*, „Cenne, bezcenne, utracone” – wydanie specjalne, Warszawa 2000.

Katalog złotnictwa 2006: *Katalog złotnictwa w zbiorze dokumentacji specjalistycznej Krajowego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków w Warszawie*, oprac. Michał Gradowski, Magdalena Pielas, cz. I–II, Warszawa 2006.

Katolik 1850a: O. R. Z., *O cudownym obrazie i klasztorze łąkowskim*, „Katolik diecezji chełmińskiej” 10 (1850), s. 80–84.

Katolik 1850b: O. R. Z., *O cudownym obrazie i klasztorze łąkowskim (dokończenie)*, „Katolik diecezji chełmińskiej” 11 (1850), s. 88–93.

Kemperdick 2004: Stephan Kemperdick, *Martin Schongauer. Eine Monographie*, Petersberg 2004.

Kębłowski 1976: Janusz Kębłowski, *Polska sztuka gotycka*, Warszawa 1976.

Kębłowski 1983: Janusz Kębłowski, *Polska sztuka gotycka*, Warszawa 1983 (wyd. 2).

Kierkus-Prus 2000: Małgorzata Kierkus Prus, *Twórczość warsztatów rzeźbiarskich związanych z Elblągiem w pierwszej ćwierci XVI wieku*, „Rocznik Elbląski”, T. 17 (2000), s. 35–62.

Kierkus-Prus 2005: Małgorzata Kierkus Prus, *Refleksy sztuki Wita Stwosza na Pomorzu Wschodnim*, [w:] **Wokół Stwosza 2005**, s. 228–233.

KK 1939–1945: *Kościół Katolicki w latach 1939 – 1945 na terenach obecnej diecezji toruńskiej*, T. I, red. Stanisław Kardasz, Toruń 1996.

Klasztor dominikański 2013: *Klasztor dominikański w Toruniu w 750. rocznicę fundacji*, red. Piotr Oliński, Waldemar Rozynkowski, Juliusz Raczkowski, Toruń 2013.

Kleefeld, Schmid 1913: Carl Kleefeld, Bernhard Schmid, *Bilder aus der Stadt Thorn. Eine Auswahl aus den Kunstdenkmälern älterer Zeit und den baulichen Schöpfungen der letzten Jahrzehnte*, Thorn 1913.

Kluczwajd 1993: Katarzyna Kluczwajd, [hasła kat.], [w:] **Ars sacra 1993**, *Św. Jan Ewangelista*, nr kat. 37, s. 50; *Matka Boska z Dzieciątkiem*, nr kat. 38, s. 50; *Matka Boska z Dzieciątkiem*, nr kat. 39, s. 51; *Madonna Apokaliptyczna*, nr kat. 44, s. 52; *Chrystus Ukrzyżowany*, nr kat. 46, s. 53.

Kluczwajd 2002: Katarzyna Kluczwajd, *Skarby toruńskiej katedry*, Toruń 2002.

Kluczwajd 2005: Katarzyna Kluczwajd, *Skarby kościoła Mariackiego w Toruniu*, Toruń 2005.

Kluczwajd 2009: Katarzyna Kluczwajd, *Kościół św. Jakuba Apostoła w Toruniu – 700 lat świątyni (1309–2009)*, Toruń 2009.

Kluczwajd 2019: Katarzyna Kluczwajd, *Światło, obraz, muzyka w toruńskim kościele Świętojańskim. Stare przestrzeń w nowym blasku*, [w:] **Opus temporis 2019**, s. 13–29.

Kluczwajd 2024: Katarzyna Kluczwajd, *Toruńskie Dwory Artusa architektura, kultura, ludzie*, Toruń 2024.

Kluczwajd, Tylicki 2009: Katarzyna Kluczwajd, Jacek Tylicki, *Sztuka nowożytna*, [w:] **Dzieje sztuki Torunia 2009**, s. 189–364.

Knothe 1934: Zygmund Knothe, *Toruń. Stolica Pomorza. Przewodnik po mieście*, Toruń 1934.

Koczorowska-Pielińska 1959: Ewa Koczorowska-Pielińska, *Warszawskie rzemiosła artystyczne i budowlane w XV w.*, (Biblioteka tysiąclecia rzemiosła polskiego, 2), Warszawa 1959.

Koerner 1879: Theodor E. Koerner, *Thorn, seine ehemalige Bedeutsamkeit und seine alten Baudenkmäler*, Thorn 1879.

Kohte 1897: *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Posen*, Bd. 4: *Die Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Bromberg*, bearb. Von Julius Kohte, Berlin 1897.

Kola 2016: Juliusz Kola, *Dzieje kościoła pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Kaszczorku*, Pelplin 2016.

Kola 2022: Juliusz Kola, *Pięćdziesięciolecie rekonszekracji świątyni świętokrzyskiej w Kaszczorku*, Pelplin 2022.

Koller 1998: Manfred Koller, *Der Flügelaltar von Michael pacher in St. Wolfgang*, (Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, Bd. XVIII), Wien–Köln–Weimar 1998.

Konieczny 2010: Aleksander Konieczny, *Historia budowy kaplic przy kościele pw. św. Jakuba w Toruniu w świetle najnowszych badań architektonicznych i dendrochronologicznych*, [w:] **Dzieje i skarby 2010**, s. 91–120.

Konopka 2013: Witold Konopka, *Losy wyposażenia klasztoru dominikańskiego w Toruniu po kasacie. Wybrane przykłady*, [w:] **Klasztor dominikański 2013**, s. 173–180.

Kopczyński 1963: Wawrzyniec Kopczyński, *Mistrz Paweł – rzeźbiarz gdański I. połowy XVI wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” R. 25 (1963), z. 3, s. 244–245.

Kopiński 2005: Krzysztof Kopiński, *Gospodarcze i społeczne kontakty Torunia z Wrocławiem w późnym średniowieczu*, Toruń 2005.

Koralewicz 1722: Aleksy Koralewicz, *Additament do Kronik Braci Mniejszych S. Franciszka albo Genealogia Reformy do Królestwa Polskiego*, Warszawa 1722.

Korczyński 2003: Jan Korczyński, Włodzimierz Świdorski, *Miejsca święte w Polsce łaskami i cudami słynące*, t. 2, Warszawa 2003.

Korczyński 2003: Jan Korczyński, Włodzimierz Świdorski, *Miejsca święte w Polsce łaskami i cudami słynące*, t. 2, Warszawa 2003.

Korecki 2002: Andrzej Korecki, *Sanktuarium maryjne w Łąkach Bratniańskich* („Biblioteczka Nowomiejska” 7), Pelplin 2002.

Korecki, Rejewski, Trzeciak 2003: Andrzej Korecki, Stefan Rejewski, Edward Trzeciak, *Sanktuarium Matki Boskiej Łąkowskiej w Nowym Mieście Lubawskim*, Nowe Miasto Lubawskie 2003.

Korycka 1963: Wanda Korycka, *Z przeszłości miast i osiedli*, [w:] *Nowe Miasto. Z dziejów miasta i powiatu*, red. Zbigniew Witkowski, Olsztyn 1963

Kościół diecezji pelplińskiej 2011 [3]: Danuta Dettlaff, Jan P. Dettlaff, *Kościół Diecezji Pelplińskiej – nasze dziedzictwo*, T. 3, Bydgoszcz 2011.

Kościół diecezji toruńskiej [1]: Małgorzata Krzyżanowska-Witkowska, Łukasz Wyszomirski, Paweł Kupsik, *Kościół diecezji toruńskiej. Nasze dziedzictwo*, T. I, Bydgoszcz 2016.

Kościół diecezji toruńskiej [2]: Małgorzata Krzyżanowska-Witkowska, Łukasz Wyszomirski, Paweł Kupsik, *Kościół diecezji toruńskiej. Nasze dziedzictwo*, T. II, Bydgoszcz 2016.

Kościół diecezji toruńskiej [3]: Małgorzata Krzyżanowska-Witkowska, Łukasz Wyszomirski, Paweł Kupsik, *Kościół diecezji toruńskiej. Nasze dziedzictwo*, T. III, Bydgoszcz 2016.

Kościół NMP w Malborku 2016: *Kościół Najświętszej Marii Panny na zamku wysokim w Malborku. Dzieje, wystrój, konserwacja*, red. Janusz Hochleitner, Mariusz Mierzwinski, Malbork 2016.

Kowalski 2015b: Tomasz Kowalski, *Treści ideowe malowideł ściennych w kościele szpitalnym pw. Ducha Świętego w Sierpcu*, [w:] *Ziemia sierpecka – znana i nieznana – przewodnik historyczno-krajoznawczy*, t. 2, red. Zdzisław Dumowski, Sierpc 2015, s. 97–136.

Kowalski 2017: Tomasz Kowalski, „*Tota pulchra es...*”. *Kultowe dekoracje średniowiecznych figur maryjnych jako przedmiot wartościowania konserwatorskiego*, [w:] **Claritas et consolantia 2017:** s. 323–346.

Kowalski 2018a: Tomasz Kowalski, *Regionalny i narodowy charakter ośrodków kultu maryjnego w Koronie, Prusach i na Śląsku. Przeobrażenia topografii kultu u schyłku średniowiecza*, [w:] *Narody – odkrycia – fantazje: czyli średniowieczna kultura z innej strony. Materiały Seminariów Mediewistycznych im. Alicji Karłowskiej-Kamzowej z lat 2013–2015* („Prace Komisji Historii Sztuki”, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 41), red. Jacek Kowalski, Witold Miedziak, Poznań 2018, s. 295–314.

Kowalski 2018b: Tomasz Kowalski, *Wygląd utrwalony tradycją – kilka uwag o ochronie konserwatorskiej cudownych wizerunków*, [w:] **Stare i nowe 2018**, s. 191–205, 357–366.

Kowalski 2019: Tomasz Kowalski, *Praktyki religijne i obrzędowość w ośrodkach kultu maryjnego Polski północnej, jako elementy niematerialnego dziedzictwa kulturowego* [w:] *Rozpoznać przeszłość w teraźniejszości – Granice dziedzictwa*, red. Maria Kozielska, Weronika Poskrobko, Kraków 2019, s. 21–37, 162–163.

Krajewski, Mietz 1996: Mirosław Krajewski, Andrzej Mietz, *Zabytki ziemi dobrzyńskiej. Przewodnik bibliograficzny*, Włocławek 1996.

Krantz-Domasłowska 2003: Liliana Krantz-Domasłowska, *Architektura*, [w:] **Bazylika katedralna 2003**, s. 54–108.

Krantz-Domasłowska, Domasłowski 2001: Liliana Krantz-Domasłowska, Jerzy Domasłowski, *Kościół świętego Jakuba w Toruniu*, (Towarzystwo Naukowe w Toruniu, prace popularnonaukowe nr 67; Zabytki Polski Północnej, nr 11), Toruń 2001.

Kraszewski 1752: Antoni Józef Kraszewski, *Życie świętych i w nadziei świątobliwości zeszlých sług Boskich Zakonu Premonstratenskiego*, Cz. 2: *Zawierająca następujące Miesiące: Lipiec, Sierpień, Wrzesień, Pazdziernik, Listopad, Grudzień*, Warszawa 1752.

Krause 1987: Hans Joachim Krause, „*Imago ascensionis*” und „*Himmelloch*”. *Zum "Bild"-Gebrauch in der spätmittelalterlichen Liturgie*, [w:] *Skulptur des Mittelalters. Funktion und Gestalt*, hrsg. von Friedrich Möbius, Ernst Schubert, Weimar 1987, s. 281–353.

Kronika 1969–2016: *Kronika 1969–2016. Sanktuarium Matki Boskiej Lipskiej*, red. Mieczysław Rozmarynowicz, Anna Żurek, Lipy 2016 [brak paginacji].

Kroplewska-Gajewska 2015: Anna Kroplewska-Gajewska, *Kolekcja malarstwa i rzeźby*, [w:] *Nauka, Szuka, Edukacja. 140 lat działalności Towarzystwa Naukowego w Toruniu*, red. Aleksandra Mierzejewska, Magdalena Niedzielska, Toruń 2015, s. 117–136.

Kroplewska-Gajewska 2023: Anna Kroplewska-Gajewska, *Historia źródeł i sposobów pozyskiwania zbiorów malarstwa i rzeźby w Muzeum Okręgowym w Toruniu*, „Rocznik Muzeum Okręgowego w Toruniu”, 20 (2023), s. 69–91.

Królewskie Miasto 2021: *Królewskie miasto – trzy stulecia przemian kultury artystycznej Torunia (1454–1793). Wystawa na 160-lecie Muzeum Okręgowego* [kat. wystawy], red. Michał Kurkowski, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 2021.

Krucyfiks 2024: *Krucyfiks : fotografia = The crucifix : photography*, koncepcja albumu Tomasz Sobecki, Toruń 2024.

Krupska 2013a: Katarzyna Krupska, *Modlitwa w srebrze zaklęta. Siedemnasto i osiemnastowieczne wota z Ziemi Chełmińskiej*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 1 (2013), s. 15–25.

Krupska 2013b: Katarzyna Krupska, *Najstarsze zachowane srebrne wota w Polsce*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 4 (2013), s. 515–527.

Kruszelnicka 1967 [2005]: Janina Kruszelnicka, *Dwie gotyckie figury św. Barbary z kaplicy w Barbarce pod Toruniem*, [w:] **Święta Barbara 2005**, s. 23–62.

Kruszelnicka 1967: Janina 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 1968: Janina Kruszelnicka, *Dawny ołtarz Pięknęj Madonny Toruńskiej*, „Teka Komisji Historii Sztuki”, T. 2 (1961), s. 5–85.

Kruszelnicka 1971: Janina Kruszelnicka, *Regina Coeli – grupa rzeźb późnogotyckich w Ziemi Chełmińskiej*, „Biuletyn Historii Sztuki” 33/1 (1971), s. 87–91.

Kruszelnicka 1973a: Janina Kruszelnicka, *Rzeźba i malarstwo*, [w:] **Kultura artystyczna 1973**, s. 24–45.

Kruszelnicka 1973b: Janina Kruszelnicka, *Ze studiów nad rzeźbą czasów Kopernika na ziemi chełmińskiej*, „Rocznik Muzeum Okręgowego w Toruniu” 5 (1973), s. 43–82.

Kruszelnicka 1973c: Janina Kruszelnicka, *Sztuka gotycka i sala sądowa. Informator o zbiorach i wystawie stałej Działu Sztuki Muzeum Okręgowego w Toruniu*, Toruń 1973.

Kruszelnicka 1993: Janina Kruszelnicka, [hasła kat.], [w:] **Ars sacra 1993**, *Anioł Gabriel z grupy Zwiastowania*, nr kat. 24, s. 46; *Chrystus Bolesny (Ubiczowany)*, nr kat. 25, s. 46; *Chrystus Zmartwychwstały*, nr kat. 26, s. 46–47; *Madonna z Dzieciątkiem na półksiężycu*, nr kat. 27, s. 47; *Św. Barbara i nieznana Święta (Katarzyna?)*, *popiersia*, nr kat. 28, s. 47–48; *Św. Jan Chrzciciel*, nr kat. 29, s. 48; *Bóg-Ojciec z „Tronu Łaski”*, nr kat. 30, s. 48; *Św. Wolfgang*, nr kat. 31, s. 48–49; *Św. Marcin*, nr kat. 32, s. 49; *Święty diakon (św. Wawrzyniec?)*, nr kat. 33, s. 49; *Król z grupy Pokłonu Trzech Króli*, nr kat. 34, s. 49; *Nieznany święty (pielgrzym)*, nr kat. 35, s. 49–50; *Bóg-Ojciec z Tronu Łaski*, nr kat. 36, s. 50; *Pieta*, nr kat. 40, s. 51; *Święte Panny, Barbara i Katarzyna*, nr kat. 41, s. 51; *Święta z książką*, nr kat. 42, s. 51–52; *Madonna w słonecznych promieniach*, nr kat. 43, s. 52; *Krucyfiks tęczowy*, nr kat. 45, s. 52–53; *Madonna z Dzieciątkiem, św. Katarzyna i nieznana Święta (św. Barbara?)*, nr kat. 47, s. 53–54; *Św. Piotr*, nr kat. 48, s. 54.

Kruszelnicki 1957: Zygmunt Kruszelnicki, *XIV-wieczna płyta nagrobna małżonków von Soest w Toruniu*, „Studia Pomorskie” T. 1 (1957), s. 104–148.

Krużyńska 1994 [11]: Małgorzata Krużyńska, *Zabytki dekanatu lubawskiego*, **Dekanat lubawski 1994**, s. 17–19.

Krużyńska 1994 [18]: Małgorzata Krużyńska, *Zabytki dekanatu wąbrzeskiego*, [w:] **Dekanat wąbrzeski 1994**, s. 13–14.

Krużyńska 1994 [7]: Małgorzata Krużyńska, *Zabytki dekanatu golubskiego*, [w:] **Dekanat Golub 1994**, s. 16–17.

Krużyńska, Dorawa 1996: Małgorzata Krużyńska i Marian Dorawa, *Zabytki dekanatu bierzgłowskiego*, [w:] **Dekanat Bierzgłowski 1996**, s. 18–22.

Krużyńska, Nawrocki 1995: Małgorzata Krużyńska, Zbigniew Nawrocki, *Zabytki dekanatów toruńskich*, [w:] **Dekanaty toruńskie**, s. 57–64.

Kubicki 2024: Rafał Kubicki, *Prusy krzyżackie – gospodarka i kultura na obszarach wiejskich*, Gdańsk 2024.

Kujot 1905: Stanisław Kujot, *Miejsca cudowne Najświętszej Maryi Panny w Prusach Krolewskich (Dieceya Chełmińska)*, [w:] *Księga Pamiątkowa Maryańska. Ku czci pięćdziesięciolecia ogłoszenia Dogmatu o Niepokalanem Poczęciu Najświętszej Maryi Panny*, T. 2, cz. 2, Lwów–Warszawa 1905, s. 225–258.

Kuliński 1935: Stefan Kuliński, *Monografia Brześcia Kujawskiego*, Włocławek 1935.

Kultura artystyczna 1973: *Kultura artystyczna ziemi chełmińskiej w czasach Kopernika. Katalog wystawy zorganizowanej przez: Muzeum Okręgowe w Toruniu, Towarzystwo Naukowe w Toruniu, Toruń – Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 1973.*

Kunicki 2002: Dariusz Kunicki, *Panno! W łąkowskim ukoronowana obrazie...*, Toruń 2002.

Kunstschätze 2011: *Kunstschätze des Mittelalters* [kat. wystawy], Hrsg. Eleonore Gürtler, Claudia Mark, Innsbruck – Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, 27 V 2011 – 15 I 2012, Innsbruck 2011.

Kurkowski 2020: Michał Kurkowski, *Rzeźba Chrystusa z tzw. kaplicy kopernikańskiej w kościele Świętojańskim w Toruniu*, „Rocznik Toruński” 47 (2020), red. Agnieszka Zielińska, s. 259–293.

Kurkowski 2021: Michał Kurkowski [hasła kat.], [w:] **Królewskie Miasto 2021:** *Chrystus Zmartwychwstały*, nr kat. 2, s. 172; *Chrystus Umęczony*, nr kat. 4, s. 173; *św. Katarzyna*, nr kat. 6, s. 251; *Święty zakonnik*, nr kat. 7, s. 251; *Święta z książką*, nr kat. 8, s. 251; *Popiersie św. Katarzyny (?) i św. Barbary*, nr kat. 9, s. 252;

Kurowski 2000: Edmund Kurowski, *Dzieje Fromborka. Historia miasta do 1998 r.*, Frombork 2000.

Kuryer Polski 1752: *Z Łąk Bratyańskich pod Nowym Miastem*, „Kuryer Polski” 823 (1752), s. 1–2.

Kwiatkowski 1990: Stefan Kwiatkowski, *Klimat religijny w diecezji pomezańskiej u schyłku XIV i w pierwszych dziesięcioleciach XV wieku*, („Roczniki Towarzystwa Naukowego w Toruniu” 84/1), Toruń 1990.

Kwiatkowski 2002: Jacek Kwiatkowski, *Przekształcenia wnętrza kościoła farnego p.w. św. Jana Chrzciciela i św. Jan Ewangelisty w Toruniu od końca XVIII do XX wieku*, [w:] **Dzieje i skarby 2002**, s. 295–309.

KZSP 10/23: *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, T. 11: *Województwo warszawskie*, z. 23: *Powiat sierpecki*, oprac. Izabella Galicka i Hanna Sygietyńska, Warszawa 1971.

KZSP 11/1: *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, T. 11: *Województwo bydgoskie*, z. 1: *Powiat aleksandrowski*, oprac. Jerzy Frycz, Tadeusz Chrzanowski i Marian Kornecki, Warszawa 1969.

KZSP 11/10: *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, T. 11: *Województwo bydgoskie*, z. 10: *Mogilno, Strzelno, Trzemeszno i okolice*, oprac. Zofia Białłowicz-Krygierowa, Warszawa 1982.

KZSP 11/11: *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, T. 11: *Województwo bydgoskie*, z. 11: *Powiat radziejowski*, oprac. Jerzy Frycz, Tadeusz Chrzanowski i Marian Kornecki, Warszawa 1968.

KZSP 11/12: *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, T. 11: *Województwo bydgoskie*, z. 12: *Powiat rypiński*, oprac. Barbara Kaczyńska i Barbara Szymanowska, Warszawa 1971.

KZSP 11/13: *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, T. 11: *Województwo bydgoskie*, z. 13: *Powiat sępoleński*, oprac. Tadeusz Chrzanowski i Teresa Żurkowska, Warszawa 1970.

KZSP 11/14: *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, T. 11: *Województwo bydgoskie*, z. 14: *Szubin i okolice*, oprac. Maria Lewicka i Barbara Szymanowska, Warszawa 1977.

KZSP 11/15: *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, T. 11: *Województwo bydgoskie*, z. 15: *Powiat świecki*, oprac. Tadeusz Chrzanowski i Teresa Żurkowska, Warszawa 1970.

KZSP 11/16: *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, T. 11: *Województwo bydgoskie*, z. 16: *Powiat toruński*, oprac. Tadeusz Chrzanowski i Marian Kornecki, Warszawa 1972.

KZSP 11/17: *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, T. 11: *Województwo bydgoskie*, z. 17: *Tuchola i okolice*, oprac. Beata Biedrońska-Słota i Irena Konopka, Warszawa 1979.

KZSP 11/18: *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, T. 11: *Dawne województwo bydgoskie*, z. 18: *Włocławek i okolice*, oprac. Wanda Puget, Marian Paździor, Tadeusz Chrzanowski i Marian Kornecki, Warszawa 1988.

KZSP 11/19: *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, T. 11: *Województwo bydgoskie*, z. 19: *Powiat wąbrzeski*, red. Tadeusz Chrzanowski i Marian Kornecki, Warszawa 1967.

KZSP 11/2: *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, T. 11: *Województwo bydgoskie*, z. 2: *Powiat brodnicki*, oprac. Tadeusz Chrzanowski i Teresa Żurkowska, Warszawa 1971.

KZSP 11/20: *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, T. 11: *Województwo bydgoskie*, z. 20: *Wyrzysk, Nakło i okolice*, oprac. Tadeusz Chrzanowski i Marian Kornecki, Warszawa 1980.

KZSP 11/21: *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, T. 11: *Województwo bydgoskie*, z. 21: *Żnin i okolice*, Barbara Kaczyńska, Jacek Wierzbicki, Warszawa 1979.

KZSP 11/3: *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, T. 11: *Dawne województwo bydgoskie*, z. 3: *Bydgoszcz i okolice*, oprac. Tadeusz Chrzanowski i Marian Kornecki, Warszawa 1977.

KZSP 11/4: *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, T. 11: *Województwo bydgoskie*, z. 4: *Dawny powiat chełmiński*, oprac. Teresa Mroczo, Warszawa 1976.

KZSP 11/5: *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, T. 11: *Województwo bydgoskie*, z. 5: *Chojnice, Czersk i okolice*, oprac. Piotr Pałamarz i Jerzy T. Petrus, Warszawa 1979.

KZSP 11/6: *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, T. 11: *Województwo bydgoskie*, z. 6: *Powiat golubsko-dobrzyński*, oprac. Tadeusz Chrzanowski i Marian Kornecki, Warszawa 1973.

KZSP 11/7: *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, T. 11: *Województwo bydgoskie*, z. 7: *Powiat grudziądzki*, oprac. Ryszard Brykowski i Teresa Żurkowska, Warszawa 1974.

KZSP 11/8: *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, T. 11: *Województwo bydgoskie*, z. 8: *Powiat inowrocławski*, oprac. Tadeusz Chrzanowski i Marian Kornecki, Warszawa 1974.

KZSP 11/9: *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, T. 11: *Województwo bydgoskie*, z. 9: *Powiat lipnowski*, oprac. Ryszard Brykowski, Izabella Galicka i Hanna Sygietyńska, Warszawa 1969.

KZSP 2/1: *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce (Nowa seria)*, T. 2: *Województwo elbląskie*, z. 1: *Braniewo, Frombork, Orneta i okolice*, oprac. Marian Arsyński, Marian Kutzner, Warszawa 1980–1981.

KZSP 5/26: *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, T. 5: *Województwo poznańskie*, z. 26: *Powiat turecki*, oprac. Michalina Kwiczala, Warszawa 1959.

KZSP 5/27: *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, T. 5: *Województwo poznańskie*, z. 27: *Powiat wągrowiecki*, oprac. Izabella Galicka, Irena Kaczorowska, Hanna Sygietyńska, Warszawa 1964.

Labuda 1979: Adam Labuda, *Malarstwo tablicowe w Gdańsku w 2 poł. XV w.*, Warszawa 1979.

Labuda 1990: Adam Labuda, *Dzieła tworzone w Gdańsku w drugiej połowie XV i w początkach XVI wieku*, [w:] *Malarstwo gotyckie na Pomorzu 1990*, s. 122–152.

Labuda 2004: Adam Labuda, *Malarstwo tablicowe na Pomorzu Wschodnim*, [w] *Malarstwo gotyckie w Polsce* (Dzieje sztuki polskiej, T. II, cz. 3), T. 1: *Synteza*, red. Adam Labuda, Krystyna Secomska, Warszawa 2004, s. 333–362.

Labuda 2015: Adam Labuda, *Die Tafelmalerei in Danzig in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, Berlin 2015.

Lankau, Pajzderski 1924: Jan Lankau, Nikodem Pajzderski, *Monografia i przewodnik ilustrowany po Toruniu: z planem miasta*, Toruń 1924.

Late Gothic 2021: *Late Gothic. The Birth of Modernity* [kat. wystawy], ed. Michael Eissenhauer, Berlin – Gemäldegalerie, 1 V–5 IX 2021, Berlin 2021.

Lejman 1966b: Katarzyna Lejman, *Grupa rzeźb późnogotyckich w kościele parafialnym w Chelmży*, [w:] **Dzieła sztuki Pomorza 1966**, s. 76–79.

Lichte 2007: Claudia Lichte, [hasła kat.] *Muttergottes*, nr kat. 82, s. 168–170, [w:] **Mittelalterlichen Skulpturen Stuttgart 2007a**.

Liebmann 1982: Mihail A. Liebmann, *Die deutsche Plastik 1350–1550*, Leipzig 1982.

Liek 1892: Gustav Liek, *Die Stadt Lobau in Westpreussen mit Berücksichtigung des Landes Lobau*, Marienwerder 1892.

Lipiński 1850: Tymoteusz Lipiński, *Wiadomości historyczno-numizmatyczne o koronacjach obrazów Matki Boskiej w dawnej Polsce*, Warszawa 1850.

Lipska, Rdesińska 2010: Dąbrówka Lipska, Maria Rdesińska, *Wypożyczenie kościoła pw. Św. Jakuba w Toruniu w XVII i XVIII wieku. Historia i zmiany w koncepcji przestrzeni liturgicznej*, **Dzieje i skarby 2010**, s. 289–310.

Loos 2004: Chris Loos, *Jan Polack – Leben und Werk*, [w:] **Polack 2004**, s. 11–14.

Łoziński 1992: Jerzy Łoziński, *Pomniki sztuki w Polsce*, T. II, cz. 1: *Pomorze*, Warszawa 1992.

Łyczak 2015: Bartłomiej Łyczak, *Dawny barokowy ołtarz główny w kościele świętojańskim w Toruniu i jego przekształcenia*, [w:] *Kościół świętojański w Toruniu – nowe rozpoznanie*, red. Katarzyna Kluczwajd, Toruń 2015, s. 185–211.

Łyczak 2018: Bartłomiej Łyczak, *Toruński cech rzeźbiarski i snycerka na obszarze jego oddziaływania w latach 1695–1793*, Warszawa 2018.

Łyczak 2019: Bartłomiej Łyczak, *Dawny barokowy ołtarz główny w kościele świętojańskim w Toruniu i jego przekształcenia*, [w:] **Opus temporis 2019**, s. 83–96.

Madersbacher 2015: Lukas Madersbacher, *Michael Pacher. Zwischen Zeiten und Räumen*, Bozen 2015.

Maercker 1899/1900 [2006]: Hans Maercker, *Geschichte der ländlichen Ortschaften und der drei kleineren Städte des Kreises Thorn in seiner früheren Ausdehnung vor der Abzweigung des Kreises Briesen i. J. 1888*, (Quellen und Darstellungen zur Geschichte Westpreußen Nr. 2), Münster 2006.

Majoch 2010a: Sławomir Majoch, *Tak zwany Ogrójec przy kościele pw. Św. Jakuba w Toruniu. Problematyka badawcza*, [w:] **Dzieje i skarby 2010**, s. 219–243.

Majoch 2010b: Sławomir Majoch, *Figura „Chrystusa w Ogrójcu z kościoła św. Jakuba w Toruniu* [hasło kat.], [w:] **Fundacje 2010a**, nr kat. III.7.6, s. 238–239.

Makowski 1920: Bolesław Makowski, *Pomniki sztuki polskiej na Pomorzu*, Straż nad Wisłą, R. 1, z. 5–6, s. 19–27.

Makowski 1932: Bolesław Makowski, *Sztuka na Pomorzu. Jej dzieje i zabytki*, Toruń 1932.

Malarstwo gotyckie na Pomorzu 1990: Jerzy Domasłowski, Alicja Karłowska-Kamzowa, Adam S. Labuda, *Malarstwo gotyckie na Pomorzu Wschodni*, (Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk Wydział Nauk o Sztuce – Prace Komisji Historii Sztuki, 17), Warszawa–Poznań 1990.

Malej 1958: Witold Malej, *Koronowane obrazy Matki Najświętszej w Polsce*, Warszawa 1958.

Malowidła ścienne kamienic 2017: Monika Jakubek-Raczkowska, Juliusz Raczkowski, przy współpracy Tomasza Kowalskiego, *Średniowieczne malowidła ścienne w kamienicach mieszczańskich Starego i Nowego Miasta Torunia*, Toruń 2017.

Mallek 2011: Janusz Małek, *Szkice z dziejów Kościoła Lutherańskiego w Toruniu w okresie nowożytnym*, [w:] **Ewangelicy w Toruniu 2011**, s. 39–51.

- Mańkowski 1936:** Alfons Mańkowski, *Pielgrzymki Pomorzan w wiekach średnich*, „Miesięcznik Diecezji Chełmińskiej” 3–4 (1936), s. 247–263.
- Mańkowski 1946:** Tadeusz Mańkowski, *Do dziejów rzeźby późnogotyckiej (Miklas Haberschrak) (Sprawozdania z posiedzeń za rok 1938)*, „Prace Komisji Historii Sztuki” T. 8 (1946), s. 252–261.
- Marcinkowski 2001:** Wojciech Marcinkowski, *Mikołaj z Lejdy a rzeźba późnogotycka w Europie środkowo-wschodniej: Przegląd nowszych publikacji*, „Folia Historiae Artium” T. 7 (2001), s. 123–154.
- Marxen-Wolska 1973:** Ewa Marxen-Wolska, *Losy ołtarza fromborskiego z 1504 r. oraz zagadnienie jego konserwacji i restauracji po drugiej wojnie światowej*, „Rocznik Muzeum w Toruniu” 5 (1973), s. 127–138.
- Massowa 1996:** Zbigniew Massowa, *Angielska rzeźba alabastrowa z XIV–XV wieku w zbiorach polskich* [kat. wystawy], Gdańsk – Muzeum Narodowe, 30 VIII – 29 XI 1996, Gdańsk 1996.
- Masterly Hand 2014:** *A Masterly Hand. Interdisciplinary Research on the Late-Medieval Sculptor(s) Master of Elsloo in an International Perspective*, eds. F. Peters, C. Ceulemans (Scientia Artis Vol. 9), Bruxelles 2014.
- Matelski 2012:** Dariusz Matelski, *Zabiegi Trzeciej Rzeczypospolitej o restytucję z Niemiec dziedzictwa kultury polskiej utraconego do 1945 roku*, „Rocznik Bibliologiczno-Prasoznawczy” T. 4/15, z. 1 (2012), s. 127–156.
- Mazur 2020:** Gabriela Mazur, *Leksykon miejscowości powiatu chełmińskiego*, Gdynia 2020.
- Mellin 1976:** Krystyna Mellin, *Gdański cech stolarski w późnym średniowieczu*, „Gdańskie Studia Muzealne” 1 (1976), s. 71–84, il. na s. 267–272.
- Mensch 2018:** Steffen Mensch, [hasła kat.], [w:] **Bewegte Zeiten 2018**, *Skulpturen und Reliefs vom Chorgestühl der Münchner Frauenkirche*, nr kat. 13, s. 206–249.
- Mercier 2019:** Emmanuelle Mercier, *The Borman Workshop. Techniques Used in their Polychrome Statuary and Altarpieces*, [w:] *Borman. A Family of Northern Renaissance Sculptors* [kat. wystawy], ed. Marjan Debaene, 20 IX 2019–26 I 2020, Leuven – M-Museum, London–Turnhout 2019, s. 147–169.
- Michnowska 1961:** Maria Michnowska, *Ze studiów nad XIV-wiecznym poliptykiem toruńskim*, „Teka Komisji Historii Sztuki” T. 2 (1961), s. 121–212.
- Migracje 2018:** *Migracje. Sztuka późnogotycka na Śląsku* [kat. wystawy], red. Agnieszka Patała, Wrocław – Muzeum Narodowe, 9 X – 30 XII 2018, Wrocław 2018.
- Mikulski 1999:** Krzysztof Mikulski, *Przestrzeń i społeczeństwo Torunia od końca XIV do początku XVIII wieku*, Toruń 1999.
- Mikulski 2001:** Krzysztof Mikulski, *Urzędnicy miejscy Torunia 1454–1650*, cz. II, Toruń 2001.
- Mikulski 2017:** Krzysztof Mikulski, *Dzieje nowożytne* [w:] *Dzieje regionu kujawsko-pomorskiego*, red. Andrzej Radzimiński, Toruń 2017, s. 234–301.
- Miller 2021:** Albrecht Miller, *Der Meister des Bötschner-Epitaphs*, „Ars Bavarica” 89 (2021), s. 45–93.
- Mincer 1991:** Franciszek Mincer, *Kultura, nauka i szkolnictwo w latach 1466–1772*, [w:] *Historia Bydgoszczy*, T. I: *do roku 1920*, Warszawa–Poznań 1991, s. 258–326.
- Mistrz i Katarzyna 2018:** *Mistrz i Katarzyna. Hans von Kulmbach i jego dzieła dla Krakowa* [kat. wystawy], red. Mirosław Kruk, Aleksandra Hola, Marek Walczak, Kraków – Muzeum Narodowe, 27 IX 2018 – 27 I 2019, Kraków 2018.
- Miszewski, Rozyrkowski 2008:** Wojciech Miszewski, Waldemar Rozyrkowski, *Z dziejów parafii św. Antoniego w Toruniu*, Toruń 2008.

Mithoff 1885: Hector W. H. Mithoff, *Mittelalterliche Künstler und Werkmeister Niedersachsens und Westfalens*, Hannover 1885.

Mittelalterlichen Skulpturen Stuttgart 2007a: *Die mittelalterlichen Skulpturen. 2. Stein- und Holzskulpturen 1400 – 1530. Ulm und südliches Schwaben. Text*, bearb. Claudia Lichte, Heribert Meurer, Roland Hahn, Hans Westhoff, Stuttgart 2007.

Mittelalterlichen Skulpturen Stuttgart 2007b: *Die mittelalterlichen Skulpturen. 2. Stein- und Holzskulpturen 1400–1530. Ulm und südliches Schwaben. Abbildungen*, bearb. Claudia Lichte, Heribert Meurer, Roland Hahn, Hans Westhoff, Stuttgart 2007.

Morawska 1973: *Katalog dokumentacji i prac konserwatorskich Przedsiębiorstwa Państwowego Pracowni Konserwacji Zabytków. Województwo Bydgoskie. 1951–1971*, oprac. Elżbieta A. Morawska, Warszawa 1973.

Morawski 1933: Michał Morawski, *Monografia Włocławka*, Włocławek 1933.

Mroczo 1986: Teresa Mroczo, *Architektura, rzeźba, malarstwo*, [w:] *Sztuka Warszawy*, red. Mariusz Karpowicz, Warszawa 1986, s. 10–41.

Müller 1935: Carl Theodor Müller, *Mittelalterliche Plastik Tirols. Von der Frühzeit bis zur Zeit Michael Pachters*, Berlin 1935.

Müller 1959: Theodor Müller, *Die Bildwerke in Holz, Ton und Stein : Von der Mitte des 15. bis gegen Mitte des 16. Jahrhunderts. Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums München*, München 1959.

Müller 1976: Theodor Müller, *Gotische Skulptur in Tirol*, Bozen–Innsbruck–Wien 1976.

Multscher 1997: *Hans Multscher. Bildhauer der Spätgotik in Ulm* [kat. wystawy], hrsg. Brigitte Reinhardt, Michael Roth, Ulm – Ulmer Museum, 7 IX – 16 XI 1997, Ulm 1997.

Münchener Gotik 1999: *Münchener Gotik in Freisinger Diözesanmuseum*, (Kataloge und Schriften, Bd. 21), hrsg. Sylvia hahn, Peter B. Steiner, Regensburg 1999.

Münzenberger 1890: Ernst F. A. Münzenberger, *Zur Kenntnis und Würdigung der Mittelalterlichen Altäre Deutschlands: ein Beitrag zur Geschichte der vaterländischen Kunst*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1890.

Münzenberger, Beissel 1905: Ernst F. A. Münzenberger i Stephan Beissel, *Zur Kenntnis und Würdigung der Mittelalterlichen Altäre Deutschlands: ein Beitrag zur Geschichte der vaterländischen Kunst*, Bd. 2, Frankfurt am Main 1905.

Myszka 2013: Łukasz Myszkowski, *Działalność duszpasterska dominikanów toruńskich w czasach nowożytnych*, [w:] *Klasztor dominikański 2013*, s. 117–144.

Myszka 2015: Łukasz Myszkowski, *Dominikanie w Toruniu od XVI do XIX wieku*, (Studia i źródła Dominikańskiego Instytutu Historycznego w Krakowie, t. 15), Kraków 2015.

Myśliwski 2009: Grzegorz Myśliwski, *Wrocław w przestrzeni gospodarczej Europy (XIII–XV wiek). Centrum czy peryfaria?*, Wrocław 2009.

Nawrocki 1999: Konrad Nawrocki, „Rzeźba elbląska około 1500 roku” w Muzeum w Elblągu, czerwiec–wrzesień 1998, „Biuletyn Historii Sztuki” (1999), r. XLI, s. 438–446.

Nawrocki 2006: Zbigniew Nawrocki, *Pofranciszkański kościół p. w. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Toruniu*, Toruń 2006.

Neumüller–Klauser, Oppitz 1996: Renate Neumüller–Klauser, Ulrich–Dieter Oppitz, *Beutelbuch-darstellungen in der Kunst der Spätgotik. Otto Meyer zum 90. Geburtstag*, „Anzeiger des Germanischen Nationalmuseum” (1996), 77–92.

Nienacki 2009: Zbigniew Nienacki, *Pan Samochodzik i zagadki Fromborka*, Wrocław 2009.

Niesiecki 1743: Kasper Niesiecki, *Korona Polska przy Złotej Wolności Starożytnemi Rycerstwa Polskiego y Wielkiego Xięstwa Litewskiego Kleynotami, Naywyższymi Honorami, Heroicznym Męstwem y odwagą, wytworną Nauką a naypierwey Cnotą, Pobożnością y Świątobliwością Ozdobiona* [...], T. 4, Lwów 1743.

Nowakowski 1902: Wacław Nowakowski (z Sulgostowa), *O cudownych obrazach w Polsce Przenajświętszej Matki Bożej wiadomości historyczne, bibliograficzne i ikonograficzne*, Kraków 1902.

Nowakowski 1991: Piotr Nowakowski, *Katedra wrocławska*, Wrocław 1991.

Nowe Miasto 1992: *Nowe Miasto Lubawskie zarys dziejów*, red. Mieczysław Wojciechowski, Nowe Miasto Lubawskie 1992.

Nowe szaty Matki: P. W., *Nowe szaty Matki*, Wąbrzeźno-CWA, (autor nieznany, jedynie inicjały, numer i data wydania nieznane, dzięki uprzejmości Pawła Beckera autorowi udostępniono wycinek z gazety)

Nowicki 2016: Janusz Nowicki, *Ars cisterciensis. Kościół cysterski w średniowieczu – wyposażenie i wystrój*, Warszawa 2016.

Obląk 1969: bp Jan Obląk, *Katedra we Fromborku*, Olsztyn 1969.

Obok 2011: *Polska–Niemcy: 1000 lat historii w sztuce* [kat. wystawy], red. Małgorzata Omilanowska przy współpracy Tomasza Torbusa, Berlin–Kolonia–Warszawa 2011.

Oliński 2002: Piotr Oliński, *Fundacje religijne w kościele parafialnym Starego Miasta Torunia w średniowieczu*, [w:] *Dzieje i skarby 2002*, s. 219–236.

Oliński 2008: Piotr Oliński, *Fundacje mieszczańskie w miastach pruskich w okresie średniowiecza i na progu czasów nowożytnych (Chełmno, Toruń, Elbląg, Gdańsk, Królewiec, Braniewo)*, Toruń 2008.

Optołowicz 2020: Krzysztof Optołowicz, *Kościół farny pw. św. Stanisława w czasach nowożytnych*, [w:] *Dzieje Brzeźcia Kujawskiego i ziemi brzeskiej*, T. I: *Do roku 1918*, red. Dariusz Karczewski, Sławomir Łaniecki, Brześć Kujawski 2020, s. 200–212.

Opus temporis 2013: *Opus temporis – toruńskiej katedry historia najnowsza. Prace konserwatorskie i restauratorskie w latach 2000–2013*, red. Katarzyna Kluczajd, Marek Rumiński, Toruń 2013.

Opus temporis 2019: *Opus temporis – aneks. Toruńskiej katedry historia najnowsza. Prace konserwatorskie i restauratorskie w latach 2018–2019*, red. Katarzyna Kluczajd, Toruń 2019.

Orłowicz 1924: Mieczysław Orłowicz, *Ilustrowany przewodnik po województwie pomorskim*, Lwów – Warszawa 1924.

Ostpreussen 1997: *Ostpreussen. Landschaft – Geschichte – Kultur im Ostpreussischen Landesmuseum Lüneburg*, Hrsg. Ronny Kabus, Husum 1997.

Otto 1988: Kornelius Otto, *Erasmus Grasser und der Meister des Blumenburger Apostolzyklus*, (Miscellanea Bavarica Monacensia, Bd. 150), München 1988.

Pabian 1994: Andrzej Pabian, *Sanktuaria i miejsca pielgrzymkowe w diecezji toruńskiej* [w:] *Diecezja toruńska. Historia i teraźniejszość*, red. Stanisław Kardasz („Diecezja toruńska. Historia i teraźniejszość” 1), Toruń 1994, s. 153–173.

Pacan 2017: Anna Pacan, *Kult maryjny w zakonie dominikanów w okresie średniowiecza – zarys problematyki*, [w:] *Dzieje i skarby 2017*, s. 163–179.

Pacher 1998: *Michael Pacher und sein Kreis. Ein tiroler Künstler der europäischen Spätgotik 1498–1998* [kat. wystawy], hrsg. Artur Rosenauer, Neustift – Augustiner-Chorherrenstift, 25 VII – 31 X 1998, Bozen 1998.

Pasierb 1993: Janusz Pasierb, *Pelplin i jego zabytki*, Pelplin 1993.

Patała 2018: Agnieszka Patała, *Pod znakiem świętego Sebalda. Rola Norymbergi w kształtowaniu późnogotyckiego malarstwa tablicowego na Śląsku*, Wrocław 2018.

Patała 2022: Agnieszka Patała, *Breslau as a contact zone for itinerant artists in the late Middle Ages*, [w:] *Wege und Kontaktzonen. Kunstmobilität und -austausch in Ostmittel- und Nordosteuropa. Beiträge der 26. Tagung des Arbeitskreises deutscher und polnischer Kunsthistoriker und Denkmalpfleger und des Homburger Gesprächs der Böckler-Mare-Balticum-Stiftung in München, 11.-13. Oktober 2018*, (Das Gemeinsame Kulturerbe Bd. 14), Warszawa 2022, s. 29–52.

Peez 2014: Marc Peez, *Die spätgotischen Skulpturen und der Lettnerbogen in der St. Johannes-Kirche in Siersdorf: ein Beitrag zur Werktechnik*, [w:] **Masterly Hand 2014**, s. 261–275.

Pelplin 2015: Wincenty Pytlik, Katarzyna Szroeder-Dowjat, *Przewodnik ilustrowany – Pelplin*, Warszawa 2015.

Pferdeweih 1934: [brak autora], *Die Pferdeweih an St. Antonius*, „Königsberger katholisches Kirchen-Blatt”, 21 I 1934, s. 25–26.

Pfister 1999: Peter Pfister, *Città Nobelissima – München im 15. Jahrhundert*, [w:] **Münchener Gotik 1999**, s. 11–24.

Philippi 1864: R. Philippi, *Der Briefmaler Hans Hennenberger. Ein Bild aus dem Kunstleben Königsbergs*, „Neue Preussische Provinzial-Blätter”, F. III, Bd. IX (1864), s. 321–344.

Piaskowski, Szkop 2003: Tadeusz Piaskowski, Henryk Szkop, *Zabytki Fromborka*, Frombork 2003.

Pielgrzym 1875: *Z dyecezyi [Łąki]*, „Pielgrzym. Pismo religijne dla ludu” 40 (1875), s. 3.

Pielgrzym 1882a: *Pożar w Łąkach*, „Pielgrzym. Pismo religijne dla ludu” 53 (1882), s. 2–3.

Pielgrzym 1882b: *Łąki nad Drwęcą*, „Pielgrzym. Pismo religijne dla ludu” 55 (1882), s. 3–4.

Pielgrzym 1883: *Listy od przyjaciół Pielgrzyma. Z dalszych stron*, „Pielgrzym” 139 (1883), s. 2–3.

Pilecka 1985: Elżbieta Pilecka, *Hans Gotland (ok. 1390–ok. 1445) mistrz budowlany*, [w:] *Artyści w dawnym Toruniu* (TNT, Prace popularnonaukowe, nr 43), red. Józef Poklewski, Warszawa – Poznań – Toruń 1985, s. 15–20).

Pilecka 2002: Elżbieta Pilecka, *Kościół p.w. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu w okresie średniowiecza jako wizualizacja świadomości społecznej*, [w:] **Dzieje i skarby 2002**, s. 119–176.

Pilecka 2005a: Elżbieta Pilecka, *Die Pfarrkirche St. Johannis zu Thorn als Abbild der sozialen Sinnesart des mittelalterlichen Bürgertums*, [w:] *Farbe und Licht in der mittelalterlichen Backsteinarchitektur des südlichen Ostseeraums* (Studien zur Backsteinarchitektur, Bd. 7; Kubsthistorische Arbeiten der Kulturstiftung der deutschen Vertriebenen, Bd. 4), red. Ernst Badstübner, Gerhard Eimer, Ernst Gierlich, Matthias Müller, Berlin 2005, s. 408–436.

Pilecka 2005b: Elżbieta Pilecka, *Średniowieczne dwory Artusa w Prusach – świadectwo kształtowania się nowej świadomości mieszczańskiej*, Toruń 2005.

Pilecka 2010: Elżbieta Pilecka, *Jakość rzemiosła a pytanie o istotę sztuki późnego średniowiecza*, [w:] *Zabytkowa stolarka we wnętrzach sakralnych i jej problematyka konserwatorska*, red. Janusz Krawczyk, Toruń 2010, s. 33–50.

Pilecka 2011: Elżbieta Pilecka, *Budowanie i trwanie – karty ze średniowiecznych dziejów świątyni parafialnej Starego Miasta Torunia, obecnej katedry pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, 52 (2011), s. 403–429.

Pill, Pill, Pill 2024: Edgar Pill, Aleksandra Pill, Edgar Jerzy Pill, *Prace konserwatorsko-restauratorskie przy poliptyku z archikatedry fromborskiej 2019–2023*, [w:] **Polipityk fromborski 2024**, s. 74–113.

Pinder 1929: Wilhelm Pinder, *Die deutsche Plastik: vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, Bd. 2: *Die deutsche Plastik der Hochrenaissance*, Potsdam 1929.

Pinocci 1765: Grzegorz od Ducha Świętego [J. S. Pinocci], *Ozdoba y Obrona Ukraińskich Krajow Przecudowna w Berdyczowskim Obrazie*, Berdyczow 1765 [brak paginacji].

Piskorska 1974: Józefa Piskorska, *Zabytki ruchome w Domu biskupim, Kurii i Seminarium Duchownym w Olsztynie według stanu z 1974 r. Inwentarz ruchomych zabytków sztuki kościelnej Diecezji Warmińskiej*, „Studia warmińskie” XI (1974), s. 579–599.

Piszc 1971: Edmund Piszc, *Łąki Bratjańskie – najstarsze miejsce kultu maryjnego w Diecezji Chełmińskiej*, „Nasza przeszłość. Studia z dziejów Kościoła i kultury katolickiej w Polsce” 34 (1971), s. 177–203.

Pofranciszkański kościół 2023: *Pofranciszkański kościół Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Toruniu. Architektura – Wystrój – Wyposażenie w świetle najnowszych badań* (Studia i materiały z dziedzictwa kulturowego Torunia i regionu, T. 6), red. Monika Jakubek-Raczkowska, Juliusz Raczkowski, Toruń 2023.

Pohl 1934: Julius Pohl, *St. Antonius und St. Paulus, die Väter der Wüste*, „Königsberger katholisches Kirchen-Blatt”, 21 I 1934, s. 25.

Polack 2004: Jan Polack : *Von der Zeichnung zum Bild, Malerei und Maltechnik in München um 1500* [kat. wystawy], Hrsg. Peter B. Steiner, Claus Grimm, Freising – Diözesanmuseum, 29 X 2004–6 II 2005, Augsburg 2004.

Polityk fromborski 2024: *Polityk fromborski (1504 r.). Prace konserwatorskie 2019 – 2023*, red. Jacek Wojtkowski, Frombork 2024.

Polkowski 1877: Ignacy Polkowski, *Nieco o koronacjach obrazów Matki Boskiej w Polsce*, „Czas. Dziennik polityczny i literacko-społeczny” 192 (1877), s. 1–2.

Poraziński 1992: Jarosław Poraziński, *Nowe Miasto Lubawskie w czasach Rzeczypospolitej szlacheckiej (1466 – 1772)*, [w:] **Nowe Miasto 1992**, s. 61–90.

Pospieszna 2010: Barbara Pospieszna, [hasło kat.], [w:] **Fundacje 2010a**, *Grupa rzeźbiarska „Ukrzyżowanie”*, nr kat. III.7.8, s. 262–263.

Poza Warszawą 2018: *Poza Warszawą*, T. I: *Arcydzieła plastyki dawnej XII–XVIII wieku w świątyniach i rezydencjach Mazowsza*, red. Michał Wardzyński, Warszawa 2018, s. 56–61.

Prätorius 1832: *Beschreibung der Stadt Thorn und ihres Gebiets*, H. 1–3, hrsg. Carl Gotthelf Prätorius, Culm 1832.

Preisung 2022: Dagmar Preisung, *Ein spätmittelalterliches Bildkonzept und sein Forwirken im Kontext von Reformation und Katolischer Reform*, [w:] *Der Schmerz des Vaters? Die Trinitarische Pieta zwischen Gotik und Barock. Zu einer Skulptur aus der Sammlung Peter und Irene Ludwig* [kat. wystawy], Hrsg. Dagmar Preisung, Michael Rief, Christine Voigt, Aachen – Suermondt-Ludwig-Museum, 26 IX 2021 – 9 I 2022, Aachen 2021.

Prezbiterium NMP 1931: M. S., *Odnowienie prezbiterium kościoła N. Marji Panny w Toruniu*, Słowo Pomorskie z dn. 15 VIII 1931, r. 11, nr 187, s. 4.

PSB 1961: *Hińcza z Rogowa (zm. 1473), kasztelan sandomierski* [w] *Polski Słownik Biograficzny*, T. 9, red. Kazimierz Lepszy, Kraków–Wrocław 1961, s. 521.

Quast 1851: Ferdinand von Quast, *Denkmale der Baukunst im Ermland*, Berlin [po 1851].

Raczkowski 2013: Juliusz Raczkowski, *Monumentalne zespoły kolegium apostolskiego na terenie dawnego państwa zakonnego w Prusach*, Pelplin 2013.

Raczkowski 2016: Juliusz Raczkowski, *Polityk toruński. Studium zabytkoznawczo-konserwatorskie*, Toruń 2016.

- Radziwiński 1992:** Andrzej Radziwiński, *Nowe Miasto Lubawskie w średniowieczu*, [w:] **Nowe Miasto 1992**, s. 27–60.
- Radziwiński 2002:** Andrzej Radziwiński, *Kościół p.w. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w topografii sakralnej średniowiecznego Torunia*, [w:] **Dzieje i skarby 2002**, s. 25–39.
- Ramisch 1999:** Hans Ramisch, *Zur Münchner Plastik und Skulptur im späten Mittelalter*, [w:] **Münchener Gotik 1999**, s. 25–67.
- Ramisch 2018:** Hans Ramisch, *Patronats- und Lientelverhältnisse am Beispiel Ulrich Aresingers*, [w:] **Bewegte Zeiten 2018**, 121–129.
- Rasmo 1949:** Nicolo Rasmo, *Mittelalterliche Kunst Südtirols* [kat. wystawy], Bozen – 1948–1949, Bozen 1949.
- Reifferscheid 1984:** Gerhard Reifferscheid, *Der Dom zu Frauenburg. Ermländische Kathedrale über dem Frischen Haff* (Ostpreußische Kirchen, Ermland 3), Münster 1984.
- Remer 1970:** Jerzy Remer, *Toruń. Historia – Ludzie – Sztuka*, wyd. 3, (Towarzystwo Naukowe w Toruniu, prace popularnonaukowe, nr 2), Toruń 1970.
- Rewoliński 1887:** Teofil Rewoliński, *Medale religijne odnoszące się do Kościoła katolickiego we wszystkich krajach dawnej Polski w zbiorze dra med. T. Rewolińskiego*, Kraków 1887.
- Richter 2021:** Jan F. Richter, *Space, Color and Light: The Art. Of the Second Half of the Fifteenth Century*, [w:] **Late Gothic 2021**, s. 301–307.
- Rief 1996:** Michael Rief, *Zur Retabelproduktion und Bildhauertechnik am Niederrhein im späten 15. und frühen 16. Jahrhundert*, [w:] *Gegen den Strom. Meisterwerke niederrheinischer Skulptur in Zeiten der Reformation 1500–1550* [kat. wystawy], Hg. Barbara Romme, Aachen – Suermond-Ludwig-Museum, Berlin 1996, 39–49.
- Rief 2013:** Michael Rief, *Die Technik der Utrechter Holzsulptur. Versuch eines Überblickes*, [w:] *Mittelalterliche Bildwerke aus Utrecht 1430–1530* [kat. Wystawy], Hrsg. Dagmar Preising, Michael Rief, Utrecht – Museum Catharijneconvent, 16 IX 2012–24 II 2013, Aachen – Suermond-Ludwig-Museum, 14 III – 16 VI 2013, Stuttgart 2013, s. 140–145.
- Rimsl 2024:** Daniel Rimsl, *Der Heilige Wolfgang und die Spätgotik. Kunst- und kulturgeschichte Zeugnisse der Wolfgangsverehrung in Spätmittelalter*, [w:] **Wolfgang 2024**, s. 272–303.
- Rogoziński 1937:** Marian Rogoziński, *Zabytki polskiego średniowiecznego snycerstwa*, Poznań 1937.
- Rohmeder 2003:** Jürgen Rohmeder, *Erasmus Grasser. Bildhauer, bau- und werkmeister*, Bern–Berlin – Bruxelles–Frankfurt a. M.–New York–Oxford–Wien 2003.
- Rohner 1888:** Beat Rohner, *Cześć Maryi w jej świętościach. Opis głównych miejsc cudownych i czcicieli Maryi*, Mikołów [1888].
- Roller 2011a:** Stefan Roller, *Nicolaus Gerhaert. Neue Impulse für die spätgotische Skulptur*, [w:] **Gerhaert 2011**, s. 33–59.
- Roller 2011b:** Stefan Roller, *Nicolaus Gerhaert und seine Bedeutung für die Bildhauerkunst Mitteleuropas*, [w:] **Gerhaert 2011**, s. 33–59.
- Roller 2014:** Stefan Roller, *Nicolaus Gerhaert – unerreicht und hoch verehrt. Virtuosität als Rezeptionskriterium*, [w:] **Dialog 2014**, s. 275–305.
- Roller 2022:** Stefan Roller, *Zwei Apostelreliefs* [hasło kat.], [w:] *Eichstätt im Spannungsfeld der Kunstzentren. Die mittelalterlichen Kunstwerke des Domschatz- und Diözesanmuseums Eichstätt*, Lindenberg 2022, nr kat. 56, s. 277–281.
- Rosenauer 1998:** Artur Rosenauer, *Zur Frage der europäischen Bedeutung Michael Pachers*, [w:] **Pacher 1998**, s. 37–47.

- Roth 2021a:** Michael Roth, *The Origins of Printmaking: Multiplication of Images*, [w:] **Late Gorhic 2021**, s. 95–101.
- Roth 2021b:** Michael Roth, *Gytenberg and Imagery: Revolution in the Book Arts*, [w:] **Late Gorhic 2021**, s. 163–169.
- Rozmarynowicz 1991:** Mieczysław Rozmarynowicz, *Sanktuarium Matki Bożej Lipskiej w Lubawie na Pomorzu*, [Gdańsk 1991].
- Rozmarynowicz 2005:** Mieczysław Rozmarynowicz, *Sanktuarium Matki Bożej Lipskiej w Lubawie na Pomorzu*, Wrocław 2005.
- Rozynkowski 2005:** Waldemar Rozynkowski, *Św. Barbara i barbarka – wokół początków kultu świętej męczennicy*, [w:] **Święta Barbara 2005**, s. 9–21.
- Rozynkowski 2006:** Waldemar Rozynkowski, *Omnes Sancti et Sanctae Dei. Studium nad kultem świętych w diecezjach pruskich państwa zakonu krzyżackiego*. Malbork, 2006.
- Rozynkowski 2014:** Waldemar Rozynkowski, *Szkice z dziejów gminy Papowo Biskupie*, Toruń 2014.
- Rydelska 2022:** Lena Rydelska, *Madonna z Gostkowa w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu. Uwagi o proveniencji*, „Rocznik Toruński” 49 (2022), s. 199–214.
- Rynkiewicz-Domino 1998:** Wiesława Rynkiewicz-Domino, *Rzeźba elbląska około 1500 roku. Katalog wystawy* [kat. wystawy], Elbląg – Muzeum w Elblągu, VI–IX 1998, Elbląg 1998.
- Rząd 2002:** Ryszard Rząd, *Zamek w Malborku / Die Marienburg 1882–1945. Dni powszednie odbudowy / Der Alltag des Wiederaufbaus*, Malbork 2002.
- Rzeźba kamienna 2022:** *Rzeźba kamienna czeskiego stylu pięknego z lat 1380 – 1400 na terenie państwa zakonu krzyżackiego w Prusach. Materiał – Technika – Styl – Funkcja*, red. Monika Jakubek-Raczkowska, Malbork – Toruń 2022.
- Sabs 1985:** Michel von Sabs, *Überlegungen zu Verwandtschaftsfragen der Maler Friedrich und Michael Pacher*, Brixen 1985.
- Samsonowicz 1954:** Henryk Samsonowicz, *Rzemiosło wiejskie w Polsce XIV–XVI w.*, Warszawa 1954.
- Sanktuaria 2003:** *Sanktuaria maryjne diecezji toruńskiej*, red. Mirosław Mróz, Waldemar Rozynkowski, Toruń 2003.
- SAP 1971 (2):** *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających: malarze, rzeźbiarze, graficy*, T. 2, red. Jolanta Maurin-Białostocka, Wrocław 1971.
- Sapientia 2019a:** *Sapientia aedificavit sibi domum / Mądrość zbudowała sobie dom...* [kat. wystawy], T. 1: *Eseje*, Malbork – Muzeum Zamkowe, 14 IX – 17 XI 2019, Malbork 2019.
- Sapientia 2019b:** *Sapientia aedificavit sibi domum / Mądrość zbudowała sobie dom...* [kat. wystawy], T. 2: *Katalog*, Malbork – Muzeum Zamkowe, 14 IX – 17 XI 2019, Malbork 2019.
- Sauerländer 1978:** Willibald Sauerländer, *Rzeźba średniowieczna*, Warszawa 1978.
- Scheffler 1967:** Gisela Scheffler, *Hans Klocker. Beobachtungen zum Schnitzaltar der Pacherzeit in Südtirol*, (Schlern-Schriften, Nr. 248), Innsbruck 1967.
- Schindler 1978:** Herbert Schindler, *Der Schnitzaltar. Meisterwerke und Meister in Süddeutschland, Österreich und Südtirol*, Regensburg 1978.
- Schmid 1910:** Bernhard Schmid, *Die Denkmalpflege in der Provinz Westpreussen im Jahre 1909*, Danzig 1910.

Schmid 1911: Bernhard Schmid, *Die gotischen Bildwerke der St. Johanniskirche*, „Mitteilungen des Copernicus-Vereins für Wissenschaft und Kunst zu Thorn” 19 (1911), s. 2–11.

Schmid 1912: Bernhard Schmid, *Die Denkmalpflege in der Provinz Westpreußen im Jahre 1911*, Danzig 1912.

Schmid 1925: Bernhard Schmid, *Maler und Bildhauer in Preußen zur Ordenszeit*, „Altpreußische Forschungen” Jg. 2 (1925), H. 1, s. 39–51.

Schmid 1931: Bernhard Schmid, *Baukunst und bildende Kunst zur Ordenszeit*, [w:] *Deutsche Staatenbildung und deutsche Kultur im Preussenlande*, Königsberg 1931, s. 116–150.

Schmid 1938: Bernhard Schmid, *Maler und Bildhauer in Preußen zur Ordenszeit. Nachtrag*, „Altpreußische Forschungen” Jg. 15 (1938), s. 238–240

Schneider 1993: Ulrich Schneider, [hasła kat.] *Heiliger Petrus*, nr kat. 53, s. 124–125; *Heiliger Paulus*, nr kat. 54, s. 126–127, [w:] **Erde zum Himmel 1993**.

Schoenwald 2016: Dawid Schoenwald, Zaginiona księga ławnicza z lat 1480–1506 źródłem wiedzy o późnośredniowiecznym Grudziądzu, „Rocznik Grudziądzki” T. XXIV (2016), s. 103–114.

Schultz 1866: Alwin Schultz, *Urkundliche Geschichte der Breslauer Maler-Innung in den Jahren 1345 bis 1523*, Breslau 1866.

Semków 2000: Jadwiga Semków, *Poliptyk fromborski – fragmenty zaginione po II wojnie światowej*, „Cenne, bezcenne, utracone” Nr 2(20) / 2000, s. 10–13.

Semków 2012: Jagoda Semków, *Frombork na dawnych pocztówkach*, Frombork 2012.

Semków 2014: Jagoda Semków, *Fromborskie muzealia do 1945 roku*, „Cenne, Bezcenne, Utracone”, 2014, nr 1–2, s. 26–31.

Semków 2024: Jagoda Semków, *Historia poliptyku z 1504 r. w bazylice archikatedralnej we Fromborku*, [w:] **Poliptyk fromborski 2024**, s. 6–73.

Semper 1911: Hans Semper, *Michael und Friedrich Pacher. Ihr Kreis und ihre Nachfolger. Zur Geschichte der Malerei und Skulptur des 15. Und 16. Jahrhunderts in Tirol*, Eszlingen 1911.

Semrau 1893: Arthur Semrau, *Beiträge zu der Geschichte der Stadt Neumark*, Marienwerder 1893.

Semrau 1908: Arthur Semrau, *Ein Beitrag zur Geschichte der Goldschmiedekunst in Thorn*, „Mitteilungen des Copernicus-Vereins für Wissenschaft und Kunst zu Thorn” H. 16 (1908), s. 65–84.

Semrau 1913: Arthur Semrau, *Forschungen zur Baugeschichte der Johanniskirche in Thorn von 1250 bis 1500*, „Mitteilungen des Copernicus-Vereins für Wissenschaft und Kunst zu Thorn” H. 21 (1913), s. 28–53.

Semrau 1916: Arthur Semrau, *Hans Elger, ein Herrgottschneider in Thorn*, „Mitteilungen des Copernicus-Vereins für Wissenschaft und Kunst zu Thorn” H. 24 (1916), s. 38.

SGKP V 1884: *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, t. V, red. Filip Sulimierski, Bronisław Chlebowski, Władysław Walewski, Warszawa 1884.

SGPP 13: *Słownik geograficzny Państwa Polskiego i ziem historycznie z Polską związanych*, red. Stanisław Arnold, T. I: *Pomorze Polskie. Pomorze Zachodnie. Prusy Wschodnie*, z. 13, Warszawa 1936–1939.

SGPP 14: *Słownik geograficzny Państwa Polskiego i ziem historycznie z Polską związanych*, red. Stanisław Arnold, T. I: *Pomorze Polskie. Pomorze Zachodnie. Prusy Wschodnie*, z. 14, Warszawa 1936–1939.

SGPP 4: *Słownik geograficzny Państwa Polskiego i ziem historycznie z Polską związanych*, red. Stanisław Arnold, T. I: *Pomorze Polskie. Pomorze Zachodnie. Prusy Wschodnie*, z. 4, Warszawa 1936–1939.

SGPP 7: *Słownik geograficzny Państwa Polskiego i ziem historycznie z Polską związanych*, red. Stanisław Arnold, T. I: *Pomorze Polskie. Pomorze Zachodnie. Prusy Wschodnie*, z. 7, Warszawa 1936–1939.

SGPP 8: *Słownik geograficzny Państwa Polskiego i ziem historycznie z Polską związanych*, red. Stanisław Arnold, T. I: *Pomorze Polskie. Pomorze Zachodnie. Prusy Wschodnie*, z. 8, Warszawa 1936–1939.

SGPP 9: *Słownik geograficzny Państwa Polskiego i ziem historycznie z Polską związanych*, red. Stanisław Arnold, T. I: *Pomorze Polskie. Pomorze Zachodnie. Prusy Wschodnie*, z. 9, Warszawa 1936–1939.

Sieradzan 2018: Wiesław Sieradzan, *Bernharda Schmida (1872-1947) zasługi dla ziemi chełmińskiej*, [w:] **Stare i nowe 2018**, s. 21–35.

Sieradzan 2019: Wiesław Sieradzan, *Verlorenes Kulturerbe? Leben und Werk des Konservators von Westpreussen Bernhard Schmid (1872–1947)*, Toruń 2019.

Sikorski, Piaskowski 1972: Jerzy Sikorski, Tadeusz Piaskowski, *Frombork*, Olsztyn 1972.

Simson 1913: Paul Simson, *Geschichte der Stadt Danzig in 4 Banden*, Bd. I, Danzig 1913.

Sinoracka 2021: Katarzyna Sinoracka, *Gotycka Pieta z kościoła pw. św. Wawrzyńca w Kijewie Królewskim – przyczynek do badań nad warsztatami snycerskimi ziemi chełmińskiej na przełomie XIV i XV wieku*, [w:] *Dziedzictwo Torunia i ziemi chełmińskiej – odkrycia i reinterpretacje*, (Studia i materiały z dziedzictwa kulturowego Torunia i regionu, T. 4), red. Monika Jakubek-Raczkowska, Toruń 2021, s. 33–50, il. s. 260–273.

Sitek 2018: Masza Sitek, „Uczeń Dürera w Polsce” – między źródłem a inspiracją, [w:] **Mistrz i Katarzyna 2018**, s. 39–82.

Skubiszewski 1957: Piotr Skubiszewski, *Rzeźba nagrobna Wita Stwosza*, Warszawa 1957.

Słownik historyczny 2020 (2): *Niemiecko-polski i polsko-niemiecki słownik historyczny (na podstawie źródeł średniowiecznych i wczesnonowożytnych z terenu Polski*, oprac. Krzysztof Kopiński, Janusz Tandecki, Liliana Lewandowska (TNT, Fontes 119), T. 2: *Polsko-niemiecki słownik historyczny*, Toruń 2020.

Sobieszczyk 1993: Jolanta Sobieszczyk, *Mieszczaństwo średniowiecznej Brodnicy*, [w:] **Szkice Brodnickie 1993**, s. 137–156.

Soćko 2016: Adam Soćko, *Sztuka w służbie wiary*, [w:] **Imagines 2016**, s. 41–149.

Söding 1997: Ulrich Söding, *Die Bildwerke Hans Multschers. Ein Beitrag zur europäischen Kunst im 15. Jahrhundert*, [w:] **Multscher 1997**, s. 31–51.

Spätgotik in Tirol 1973: *Spätgotik in Tirol. Malerei und Plastik von 1450 bis 1530* [kat. wystaw], (Wechsellausstellung der Österreichischen Galerie, Nr. 71), Wien – Oberes Belvedere, 13 VI – 16 IX 1973, Wien 1973.

Spodaryk 2023: Adam Spodaryk, *Michał Lancz z Kitzingen. Frankoński malarz w Krakowie (1507–1523)*, (Studia z historii sztuki dawnej Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego i Muzeum narodowego w Krakowie, T. XII, red. Marek Walczak), Kraków 2023.

Sprawozdania Malbork 2020: *Sprawozdania Zarządu Towarzystwa Odbudowy i Upiększania Zamku Malborskiego*, red. Artur Dobry, Janusz Trupinda, Malbork 2020.

Sprawozdanie Malbork 1925: *Sprawozdanie Towarzystwa Odbudowy i Upiększania Zamku Malborskiego za okres od 1 kwietnia do 31 grudnia 1925 roku*, [w:] **Sprawozdania Malbork 2020**, s. 412–431.

Stachurska 1970: E. Stachurska, *Zabytki architektury*, [w:] *Monografia Brześcia Kujawskiego*, red. Bogdan Głębowicz, Włocławek 1970, s. 189–199.

Stare i nowe 2013: *Stare i nowe dziedzictwo Torunia* (Studia i materiały z dziedzictwa kulturowego Torunia i

regionu, t. I), red. Juliusz Raczkowski, Toruń 2013.

Stare i nowe 2018: *Stare i nowe dziedzictwo Torunia, Bydgoszczy i regionu* („Studia i materiały z dziedzictwa kulturowego Torunia i regionu” 2), red. Juliusz Raczkowski, przy współpracy Moniki Jakubek-Raczkowskiej, Toruń 2018.

Stare i nowe 2020: *Stare i nowe dziedzictwo Torunia, Bydgoszczy i regionu* („Studia i materiały z dziedzictwa kulturowego Torunia i regionu” 3), red. Juliusz Raczkowski, Monika Jakubek-Raczkowska, Toruń 2020.

Stare i nowe 2021: *Dziedzictwo Torunia i ziemi chełmińskiej, odkrycia i reinterpretacje* (Studia i materiały z dziedzictwa kulturowego Torunia i regionu, T. 4), red. Monika Jakubek-Raczkowska, Toruń 2021.

Statuta pictorum 2018: *Statuta pictorum. Kommentierte Edition der Maler(zunft)ordnungen im deutschsprachigen Raum des Alten Reiches*, Bd. V, Petersberg 2018.

Steiner 2004: Peter B. Steiner, *Jan Polack – Werk, Werkstatt und Publikum*, [w:] **Polack 2004**, s. 15–26.

Stephan 2018: Michael Stephan, *München um 1500*, [w:] **Bewegte Zeiten 2018**, s. 19–27.

Studia z dziejów ziemi mogileńskiej 1978: *Studia z dziejów ziemi mogileńskiej*, red. Czesław Łuczak, Poznań 1978.

Sumowska, Sumowski 2023: Alicja Sumowska, Marcin Sumowski, *Toruński dzwon Tuba Dei ulany dnia 27 września 1522 roku. Nowa datacja w świetle źródeł pisanych*, „Zapiski historyczne” 88/1 (2023), s. 117–126.

Sumowski 2012: Marcin Sumowski, *Duchowni diecezjalni w średniowiecznym Toruniu. Studium prozopograficzne*, Toruń 2012.

Sumowski 2014a: Marcin Sumowski, *EGO JERONIMUS WALDAW... O tożsamości późnośredniowiecznego plebana toruńskiego*, „Zapiski Towarzystwa Naukowego w Toruniu” T. LXXIX (2014) z. 1, s. 63–81.

Sumowski 2014b: Marcin Sumowski, *Irregang (Irregangk, Irganc, Wregang) Johannes, proboszcz klasztoru benedyktynek przy kościele Ducha Św. w l. 1463 – po 1500, posiadacz beneficjów w tej świątyni* [hasło], [w:] **TSB 7 (2014)**, s. 83–84.

Sumowski 2022: Marcin Sumowski, *Duchowni i mieszczenie. Kler niższy w społeczeństwie późnośredniowiecznych miast pruskich*, Toruń 2022.

Sydow 1929: Marian Sydow, *Toruń – jego dzieje i zabytki*, Toruń 1929.

Szczepkowska-Naliwajek 1987: Kinga Szczepkowska-Naliwajek, *Złotnictwo gotyckie Pomorza Gdańskiego, Ziemi Chełmińskiej i Warmii*, (Studia z historii sztuki, 40), Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1987.

Szkice Brodnickie 1993: *Szkice brodnickie*, T. II, red. Kazimierz Grążawski, Brodnica 1993.

Szkice Brodnickie 2006: *Szkice brodnickie*, T. III, red. Kazimierz Grążawski, Brodnica 2006.

Szlakiem gotyckich figur 2016: *Szlakiem gotyckich figur. Madonny i Piety*, red. Ewa Krupa, Bydgoszcz 2016.

Szmydki 1986: Ryszard Szmydki, *Retables anversois en Pologne: contribution a l'étude des rapports artistiques entre les anciens Pays-Bas Méridionaux et la région de Gdańsk au début du XVIe siècle* (Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten, Jaargang 40), Brussels 1986.

Szoldrski 1929: Władysław Szoldrski, *Z dziejów dominikanów w Toruniu*, „Zapiski Towarzystwa Naukowego w Toruniu” T. VIII (1929) nr 2, s. 43–86.

Sztuka polska 1952: *Sztuka polska czasów nowożytnych*, cz. I: *Lata 1450–1650*, red. Ksawery Piwocki, Juliusz Starzyński, Warszawa 1952.

Sztuka polska 1953: *Sztuka polska czasów średniowiecznych*, red. Gwidon Chmarzyński, Warszawa 1953.

Sztuka Torunia i ziemi chełmińskiej 1986: *Sztuka Torunia i ziemi chełmińskiej 1233–1815, Materiały sesji naukowej zorganizowanej dla uczczenia jubileuszu 750-lecia Torunia w dniach 18–20 IV 1983 r.*, (Teka Komisji Historii Sztuki VII), red. Józef Poklewski, Warszawa–Poznań–Toruń 1986.

Sztuka warszawska 1962: *Sztuka warszawska od średniowiecza do połowy XX wieku. Katalog wystawy jubileuszowej zorganizowanej w stulecie powstania muzeum 1862–1962*, [kat. wystawy] Warszawa – Muzeum Narodowe, V–IX 1962, Warszawa 1962.

Szymański 1973/1974: Stanisław Szymański, *Ludowa sztuka dewocyjna Łąk Bratiańskich*, „Zeszyty Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie” 14/15 (1973/1974), s. 67–85.

Szymański 2001: Józef Szymański, *Nauki pomocnicze historii*, wyd. 6, Warszawa 2001.

Śliwiński 1982: Józef Śliwiński, *Lubawa. Z dziejów miasta i okolic*, Olsztyn 1982.

Świechowski 1953: Zygmunt Świechowski, *Historia sztuki*, [w:] **Warmia i Mazury 1953b**, s. 64–105.

Święci orędownicy 2013: *Święci orędownicy. Rzeźba gotycka na zamku w Malborku. Katalog wystawy* [kat. wyst.], red. Monika Czapska, Malbork 2013.

Święta Barbara 2005: *Święta Barbara i Barbarka*, red. Waldemar Rozyński, Wojciech Miszewski, Toruń 2005.

Tajchman 2005: Jan Tajchman, *Problematyka konserwatorska kościoła Mariackiego w świetle „Programu badań i prac konserwatorskich w zespole pofranciszkańskim w Toruniu” z 1978 roku*, [w:] **Dzieje i skarby 2005**, s. 439–474.

Tandecki 1983: Janusz Tandecki, *Cechy rzemieślnicze w Toruniu i Chełmnie. Zarys dziejów*, Toruń 1983.

Tandecki 1993: Janusz Tandecki, *Zarys dziejów cechów i rzemiosła brodnickiego (do 1772 r.)*, [w:] **Szkice brodnickie 1993**, s. 171–184.

Tandecki 1997: Janusz Tandecki, *Cechy rzemieślnicze w Brodnicy. Zarys dziejów na tle porównawczym*, Brodnica–Toruń 1997.

Tandecki 1999a: Janusz Tandecki, *Kultura, życie religijne i codzienne XIV-wiecznego miasta*, [w:] **Historia Torunia 1999**, s. 221–248.

Tandecki 1999b: Janusz Tandecki, *Rozkwit toruńskiego ośrodka handlowego i produkcyjnego w latach 1350–1411*, [w:] **Historia Torunia 1999**, s. 167–220.

Tandecki 2004: Janusz Tandecki, *Migracje ludności do Torunia w średniowieczu i na progu czasów nowożytnych*, „Rocznik Toruński” T. 31 (2004), s. 7–26.

Targowski 2011: Michał Targowski, *Ruch protestancki w Toruniu do końca 1558 roku*, [w:] **Ewangelicy w Toruniu 2011**, s. 13–38.

Teuscher 2018: Andrea Teuscher, *Erasmus Grasser. Biographische Daten und Versuch einer Chronologie seiner Werke*, [w:] **Bewegte Zeiten 2018**, s. 29–37.

Timan, Borowska 2018: Ursula Timan, Monika Borowska, *Thorn (Toruń)* [w:] **Statuta pictorum 2018**, s. 320–364.

TKHS X: *Teka Komisji Historii Sztuki X. Materiały z sesji naukowej poświęconej pamięci profesora Gwidona Chmarzyńskiego w trzydziestą rocznicę śmierci*, (Towarzystwo Naukowe w Toruniu. Prace Wydziału Filologiczno-filozoficznego, t. XXXVII, z. 3), Toruń 2005.

TKHS XI: *Teka Komisji Historii Sztuki XI. Studia nad dziedzictwem artystycznym Torunia i ziemi chełmińskiej w czasach Mikołaja Kopernika*, (Towarzystwo Naukowe w Toruniu. Prace Wydziału Filologiczno-filozoficznego, t. XL, z. 3), red. Monika Jakubek-Raczkowska, Juliusz Raczkowski, Toruń 2023.

Tomiałojć 1993: Grażyna Tomiałojć, *Przyczynek do późnośredniowiecznego typu ikonograficznego „Pietas Domini”*, „Roczniki humanistyczne. Historia sztuki” 61 (1993), s. 166–178.

Toruń 1952: *Toruń i jego zabytki*, red. Stanisław Duński, Warszawa 1952.

Toruń dawny 1983: *Toruń dawny i dzisiejszy. Zarys dziejów*, red. Marian Biskup, (Towarzystwo Naukowe w Toruniu, prace popularnonaukowe, nr 41), Warszawa–Poznań–Toruń 1983.

Tracz 2023: Szymon Tracz, *Polityk biskupa warmińskiego Łukasza Watzenrodego a nowożytna aranżacja chóru wschodniego katedry we Fromborku*, [w:] *Mikołaj Kopernik i Warmia. O pamięci regionalnej w 550. rocznicę urodzin i 480. śmierci*, s. 255–278, Pelplin 2023.

TSB 7 (2014): *Toruński słownik biograficzny*, T. 7, red. Krzysztof Mikulski, Toruń 2014.

Tygodnik Ilustrowany 1906: *Tygodnik Ilustrowany*, nr 37.

Uebrick 1903: Reinhard Uebrick, *Thorn. Illustrierter Führer*, Danzig 1903.

Ulatowski: S. Ulatowski, *Tryptyk w Muzeum Diecezjalnym w Toruniu*, „Gazet Nowomiejska” [brak daty].

Ulbrich 1926–1929: Anton Ulbrich, *Geschichte der Bildhauerkunst in Ostpreußen – vom Ausgang des 16. bis in die 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Bd. I, Königsberg 1926–1929.

Ulbrich 1932: Anton Ulbrich, *Kunstgeschichte Ostpreußens von der Ordenszeit bis zur Gegenwart*, München 1932

Ulmann 1994: Arnulf von Ulmann, *Bildhauertechnik des Spätmittelalters und der Frührenaissance*, Darmstadt 1994.

Ulmann 2012: Arnulf von Ulmann, *Meisterhafte Skulpturen. Bildhauerkunst und innovative Technik*, [w:] *Handwerk in Mittelalter*, Hg. Christine Sauer, Darmstadt 2012.

Van Vlierden, Giltaij 2008: Marieke van Vlierden, Jeroen Giltaij, *Uit het goede hout gesneden. Middeleeuwse beelden uit de collectie Schoufour-Martin* [kat. wystawy], Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam 2008.

Wagner 2024: Arkadiusz Wagner, *Oprawy gotyckie XIII–XVI wieku ze zbiorów toruńskich / Gothic book bindings from the 13th–16th centuries in Toruń collections* [kat. wystawy], XII 2024 – II 2025, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 2024.

Walanus 1999: Wojciech Walanus, *Matka Boska Bolesna ze Zdzięcioła jako przykład oddziaływania sztuki Mistrza Pawła*, „Biuletyn Historii Sztuki” 61 (1999), s. 423–426.

Walanus 2016: Wojciech Walanus, *Zwieńczenia półkoliste w małopolskich nastawach ołtarzowych pierwszej połowy XVI wieku*, [w:] *Imagines pictae. Studia nad gotyckim malarstwem w Polsce*, red. Wojciech Walanus, Marek Walczak (Studia z Historii Sztuki Średniowiecznej Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, T. IV), s. 117–133.

Walczak 2018: Marek Walczak, *Kraków i Norymberga – związki w dziedzinie sztuki na przełomie średniowiecza i renesansu*, [w:] **Mistrz i Katarzyna 2018**, s. 107–136.

Walicki 1935a: Michał Walicki, *Polska sztuka gotycka. Katalog wystawy zorganizowanej przez Towarzystwo Opieki Nad Zabytkami Przeszłości w Warszawie*, [kat. wystawy] Warszawa, IV–V 1935, Warszawa 1935.

Walicki 1935b: Michał Walicki, *Pierwowzory graficzne sztuki polskiej XV i XVI w.*, Warszawa 1935.

Walicki 1937: Michał Walicki, *Po wystawie polskiej sztuki gotyckiej w Instytucie Propagandy Sztuk*, Warszawa 1937.

Walicki 1965: Michał Walicki, *Złoty widnokrąg*, Warszawa 1965.

Wardzyńska 2010: Katarzyna Wardzyńska, *Ołtarz główny i luk tęczowy kościoła Benedyktynek pw. św. Jakuba w Toruniu. Nieznane dzieła Johanna Antona Langenhana Starszego i Jerzego Judy Tadeusza Dąbrowicza*, [w:] **Dzieje i skarby 2010**, s. 311–345.

Warmia i Mazury 1953a: *Warmia i Mazury*, (Ziemie staropolskie, T. 4, cz. 1), red. Stanisława Zajchowska, Maria Kielczewska-Zaleska, Poznań 1953.

Warmia i Mazury 1953b: *Warmia i Mazury*, (Ziemie staropolskie, T. 4, cz. 2), red. Stanisława Zajchowska, Maria Kielczewska-Zaleska, Poznań 1953.

Waszak 2023: Przemysław Waszak, *Późnogotycki krucyfiks z luku tęczowego – obecnie prezentowany na ścianie północnej prezbiterium kościoła pw. św. Jakuba Apostoła w Toruniu*, [w:] **Dzieje i skarby 2023**, s. 259–271.

Wąbrzeźno–Sanktuarium 2005: *Wąbrzeźno – Sanktuarium Matki Bożej Brzemiennej*, Wrocław 2005 (brak autora).

Weniger 2004: Mattias Weniger, *Polack, Grasser, Blumenburger Meister: Die Polack-Werkstatt im Kontext einer Hochkonjunktur Münchener Kunst*, [w:] **Polack 2004**, s. 27–46.

Weniger 2018a: Matthias Weniger, *Skulpturen in Bayern um 1500. Grassers Zeitgenossen und Konkurrenten*, [w:] **Bewegte Zeiten 2018**, s. 102–119.

Weniger 2018b: Matthias Weniger, *Erasmus Grasser. Entdeckung, Eigenheit und Nachwirkung seines Schaffens*, [w:] **Bewegte Zeiten 2018**, s. 39–57.

Weniger 2018c: Matthias Weniger, *Maria und Johannes unter dem Kreuz* [hasło kat.], [w:] **Bewegte Zeiten 2018**, nr kat. 28, s. 328–333.

Weniger 2018d: Matthias Weniger, *Gottvater von einem Gnadenstuhl* [hasło kat.], [w:] **Bewegte Zeiten 2018**, nr kat. 42, s. 386–389.

Weniger 2022: Matthias Weniger, *Praskie dzieła w państwie zakonnym w Prusach w kontekście europejskim*, [w:] **Rzeźba kamienna 2022**, s. 149–163.

Weniger, Burg 2005: Matthias Weniger, Jens Ludwig Burg, *Die Sammlung Bollert. Bildwerke aus Gotik und Renaissance*, (Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums, Neue Folge, Bd. 2), München 2005.

Weteko 1997: Leszek Weteko, *Maior Polonia Sacra. Sztuka sakralna w średniowiecznej Wielkopolsce. Historia pewnych tematów* [kat. wystawy], Gniezno: Muzeum Początków Państwa Polskiego, 28 V – 31 VIII 1997, Gniezno 1997.

Wiadomości Malbork 1912–1916: *Wiadomości Królewskiego Zarządu Odbudowy Zamku w Malborku o działalności w latach budowy od 1912 do 1916 przedłożone odbywającemu się jesienią 1916 roku Walnemu Zgromadzeniu Towarzystwa Odbudowy i Upiększania Zamku Malborskiego*, [w:] **Sprawozdania Malbork 2020**, s. 313–336.

Wiess-Kwella 2005: Mariola Weiss-Kwella, *Parafia p.w. Nawiedzenia Najświętszej Maryi Panny w Jastrzębiu – rys historyczny*, Toruń 2005.

Wiewióra 2014: Marcin Wiewióra, *Zagadnienia wstępne*, [w:] *Zamek biskupów chełmińskich w Wąbrzeźnie w świetle badań archeologicznych i architektonicznych. Studia i materiały*, red. Marcin Wiewióra, Toruń 2014, s. 11–38.

Więckowiak 2002: Jerzy Więckowiak, *Piety Pomorskie*, Pelplin 2002.

Więckowiak 2009: Jerzy Więckowiak, *Madonny pomorskie*, Pelplin 2009.

Witkowska, Nastalska-Wiśnicka 2013: Aleksandra Witkowska, Joanna Nastalska-Wiśnicka, *Ku ozdobie i obronie Rzeczypospolitej. Maryjne miejsca święte w drukach staropolskich*, Lublin 2013.

Wojnowska 2014: Weronika Wojnowska, *Braniewskie muzealia do 1945 roku*, „Cenne, Bezcenne, Utracone”, 2014, nr 3–4, s. 26–31.

Wojtkowski 2017: Jacek Wojtkowski, *Wzgórze katedralne we Fromborku – harmonia wiary, sztuki i intelektu*, Olsztyn – Frombork 2017.

Wokół Stwosza 2005: *Wokół Wita Stwosza. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie 2005*, red. Dobrosława Horzela, Adam Organisty, Kraków 2005.

Wölfflin 1915: Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe : das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915.

Wolfgang 2024: *Wolfgang – Bischof von Regensburg, Heiliger Europas. Geschichte – Verehrung – Kunst*, hrsg. Klaus Unterburger, Daniel Rimsel, Regensburg 2024.

Woźniński 1991: Andrzej Woźniński, *Rzeźba i malarstwo tablicowe*, [w:] **Cystersi w Polsce 1991**, s. 82–106.

Woźniński 2000: Andrzej Woźniński, *Rzeźba elbląska w latach 1500-1525*, „Rocznik Elbląski”, T. 17 (2000), s. 63–144.

Woźniński 2002: Andrzej Woźniński, *Michał z Augsburga, Mistrz Paweł i epilog gotyckiej rzeźby gdańskiej*, „Biuletyn Historii Sztuki”, T. XXVII (2002), s. 5–91.

Woźniński 2004: Andrzej Woźniński, *Wokół kontraktu Mistrza Michała z Augsburga na nastawę ołtarzową dla Łęborka z 1512 r.*, „Biuletyn Historyczny” nr 24 (2004), s. 57–68.

Woźniński 2005a: Andrzej Woźniński, *Późnogotyckie rzeźbione retabula pomiędzy Gdańskiem, Elblągiem, Królewcem a Toruniem w latach 1450–530*, [w:] **TKHS X**, s. 128–139.

Woźniński 2005b: Andrzej Woźniński, *Artystyczne i ideowe aspekty późnogotyckiego krucyfiksu w pofranciszkańskim kościele Mariackim w Toruniu*, [w:] **Dzieje i skarby 2005**, s. 203–222.

Woźniński 2011: Andrzej Woźniński, *Międzynarodowe kontakty artystyczne hanzeatyckiego Gdańska*, [w:] **Obok 2011**, s. 308–313.

Woźniński 2012: Andrzej Woźniński, *Dziela Mistrza Pawła i jego warsztatu w Prusach krzyżackich*, „Studia Zamkowe”, T. IV (2012), s. 261–274.

Woźniński 2019: Andrzej Woźniński, *Pruskie echa koncepcji artystycznych Mikołaja z Lejdy*, „Porta Aurea”, r. 18 (2019), s. 5–42.

Woźniński 2021: Andrzej Woźniński, *Rzeźba w późnośredniowiecznym Toruniu*, [w:] **Królewskie Miasto 2021**, s. 13–27.

Woźniak 1993a: Michał Woźniak, *Madonny Diecezji Toruńskiej w grafice Krystyny Szalewskiej*, Toruń 1993.

Woźniak 1993b: Michał Woźniak, *Chrystus w Ogrójcu* [hasło kat.], [w:] **Ars Sacra 1993**, nr kat. 16, s. 42.

Woźniak 1993c: Michał Woźniak, *Plakiety wotywnie* [hasło kat.], [w:] **Ars Sacra 1993**, nr kat. 161, s. 98–99.

Woźniak 1999: Michał Woźniak, *Przestrzeń liturgiczna kościoła p. w. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty*, [w:] **Argumenta 1999**, s. 391–409.

Woźniak 2002: Michał F. Woźniak, *Ołtarze w przestrzeni liturgicznej kościoła świętojańskiego w Toruniu*, [w:] **Dzieje i skarby 2002**, s. 273–294.

Woźniak 2012a: Michał F. Woźniak, *Złotnictwo sakralne Prus Królewskich. Studium typologiczno-morfologiczne*, T. 1, Toruń 2012.

Woźniak 2012b: Michał F. Woźniak, *Złotnictwo sakralne Prus Królewskich. Studium typologiczno-morfologiczne*, T. 2: *Ilustracje*, Toruń 2012.

Woźniak 2017: Michał Woźniak, *Ołtarz główny w kościele zamkowym w Malborku na pocz. XX w.*, [w:] *Rewitalizacja zespołu kościoła Najświętszej Marii Panny w Malborku*, red. J. Hochleitner, Malbork 2017, s. 117–139.

Woźniak 2023: Michał Woźniak, *Zabytki złotnictwa związane z biskupem chełmińskim Mikołajem Crapitzem*, [w:] **TKHS XI**, s. 131–181.

Wróblewska 1966: Kamila Wróblewska, *Pokłon Trzech Króli – płaskorzeźba z Kolna Reszelskiego*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie” 4 (1966), 513–524.

Wróblewska 1972a: Kamila Wróblewska, *Łukasz Watzenrode jako fundator dzieł sztuki: (z zagadnień mecenatu artystycznego na Warmii z przełomu XV i XVI stulecia)*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie”, (1972), s. 149–157.

Wróblewska 1972b: Kamila Wróblewska, *Późnogotycka snycerska na Warmii po pokoju toruńskim 1466 r. (Z badań nad sztuką Warmii czasów Mikołaja Kopernika)*, „Rocznik Olsztyński” 10 (1972), s. 9–89.

Wróblewska 1979: Kamila Wróblewska, *Sztuka średniowieczna w zbiorach muzeów województwa olsztyńskiego. Katalog wystawy – Katalog zbiorów*, Olsztyn 1979.

Wróblewska 1981b: Kamila Wróblewska, *Kultura artystyczna Warmii i Prus Krzyżackich u schyłku XV i na początku XVI wieku*, [w:] *Dzieje Warmii i Mazur w zarysie*, T. 1: *Od pradziejów do 1870 roku*, Warszawa 1981, s. 167–187.

Wróblewska 1994: Kamila Wróblewska, *Późnogotycka snycerka warsztatów królewskich w Prusach*, [w:] *Sztuka Prus XIII–XVIII wieku*, (Studia borussico-baltica torunensia historiae atrium, t. I), red. Michał Woźniak, Toruń 1994, s. 147–177.

Wyrwa 1998: Andrzej M. Wyrwa, *Opactwo cysterskie Łekno–Wągrowiec (1153–1835/36). Zarys dziejów*, Poznań–Wągrowiec 1998.

Wyrwa 2010: Andrzej M. Wyrwa, *Klasztory cysterskie w Łeknie i Wągrowcu*, Bydgoszcz 2010.

Z dawna Polski 1999: S. M. Grażyna od Wszechpośrednictwa M. B., S. M. Gizela od Niepokalanego Serca Maryi, Romana Szymczak (oprac.), *Z dawna Polski Tyś Królową. Przewodnik po sanktuariach maryjnych. Koronowane wizerunki Matki Bożej 1717–1999*, Szymanów 1999.

Zaleski 1988: Wincenty Zaleski, *Sanktuaria polskie: katalog encyklopedyczny miejsc szczególnej czci Osób Trójcy Przenajświętszej, Matki Bożej i Świętych Pańskich*, oprac. Maria i Jacek Łempiccy, Warszawa 1988.

Zalska 1966b: *Rzeźba późnogotycka w kościele parafialnym w Świerczynkach*, [w:] *Komunikaty na sesję naukową poświęconą dziełom sztuki Pomorza, zorganizowaną z 500-lecie Pokoju Toruńskiego*, Toruń 1966, s. 72–75.

Zapartowicz 1660: Justyn Zapartowicz (Miechowita), *Discursus praedicabiles super litanias Lauretanis Beatissimae Virginis Mariae*, t. 2, Lugdunum 1660.

Zernecke 1727: Jakob 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.

Zielińska-Melkowska 1995: Krystyna Zielińska-Melkowska, „Średniowieczne miejsca pielgrzymkowe w ziemiach chełmińskiej, lubawskiej i michałowskiej”, [w:] *Peregrinationes. Pielgrzymki w kulturze dawnej Europy*, red. Halina Manikowska, Hanna Zaremska, Warszawa 1995, s. 242–251.

Zielińska-Melkowska 2001: Krystyna Zielińska-Melkowska, *Z dziejów kultu maryjnego w średniowiecznym Toruniu*, [w:] *Scriptura custos memoriae. Prace historyczne*, red. Danuta Zydorek, Poznań 2001, s. 67–90.

Zieliński 1907: Józef Zieliński, [Rzeźba „Wieczerza Pańska” z Włocławka], „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce” T. VIII (1907), szp. LV–LVI.

Ziomba 2011: Antoni Ziomba, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500*, T. II: *Niderlandzkie malarstwo tablicowe 1430–1500*, Warszawa 2011.

Ziomba 2015: Antoni Ziomba, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500*, T. III: *Wspólnota rzeczy. Sztuka niderlandzka i północnoeuropejska 1380–1520*, Warszawa 2015.

Zimna-Kawecka 2021: Karolina Zimna-Kawecka, *Archiwum przedwojennego konserwatora zabytków: z historii prowadzenia inwentarza, spisu i inwentaryzacji zabytków w Polsce (na przykładzie byłej dzielnicy pruskiej)*, [w:] *Inwentaryzacja 2021*, s. 199–229.

Żakiewicz 1991: Anna Żakiewicz, *Gotyckie retabula baldachimowe*, „Ikonothea. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego” 3 (1991), s. 49–82.

NETOGRAFIA:

Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2024b: Monika Jakubek-Raczkowska, Juliusz Raczkowski, *Płyta von Soest*. Inwentarz Sztuki Torunia online, Kościół Św. Jana – zabytki sepulkralne, 2024 <https://heritage.torun.database.umk.pl/kosciol-pw-sw-jana-chrzciciela-i-sw-jana-ewangelisty-w-toruniu/>.

Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2024c: Monika Jakubek-Raczkowska, Juliusz Raczkowski, *Chrystus ubiczowany*. Inwentarz Sztuki Torunia online, Kościół Św. Jana – Kaplica Kopernika, 2024 <https://heritage.torun.database.umk.pl/kosciol-pw-sw-jana-chrzciciela-i-sw-jana-ewangelisty-w-toruniu/>.

Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2024d: Monika Jakubek-Raczkowska, Juliusz Raczkowski, *Retabulum ołtarza Zaśnięcia NMP*. Inwentarz Sztuki Torunia online, Kościół Św. Jana – Kaplica Kopernika, 2024 <https://heritage.torun.database.umk.pl/kosciol-pw-sw-jana-chrzciciela-i-sw-jana-ewangelisty-w-toruniu/>.

Jakubek-Raczkowska, Raczkowski 2024e: Monika Jakubek-Raczkowska, Juliusz Raczkowski, *Krucyfiks późnogotycki*. Inwentarz Sztuki Torunia online, Kościół NMP – Rzeźby i obrazy, 2023 <https://heritage.torun.database.umk.pl/kosciol-pw-wniebowzicia-najswietszej-marii-panny-w-toruniu/>.

Katedra – Frombork – zadania: <http://www.katedra-frombork.pl/zadania.html> (dostęp 20 II 2025).

Katedra – Frombork: <http://www.katedra-frombork.pl/polityk.html> (dostęp 20 II 2025).

KSW – Frombork: Katalog strat wojennych, nr karty 28863 (<http://dzialautracone.gov.pl/katalog-strat-wojennych/obiekt/?obid=28863> dostęp 20 XII 2024).

KWZS Linowo: Krajowy Wykaz Zabytków Skradzionych lub Wywiezionych za Granicę Niezgodnie z Prawem, nr karty 2601, PC00271.

Walanus: Wojciech Walanus, Zaginięcie Pięknej Madonny toruńskiej – rekonstrukcja wydarzeń (<http://dzialautracone.gov.pl/artykuly/153-zaginiecie-pieknej-madonny-toruńskiej-rekonstrukcja-wydarzen?showall=&limitstart=> dostęp 23 XII 2024).

Więclawski 2024: Tomasz Więclawski, Niezwykłe odkrycie w kościele św. Jakuba w Toruniu. Na ścianach widniały późnośredniowieczne polichromie, 3 XII 2024 (<https://www.pap.pl/aktualnosci/niezwykłe-odkrycie-w-kościele-sw-jakuba-w-toruniu-na-ścianach-widniały> dostęp 10 I 2025).

Willma 2021: Adam Willma, Gotyk z plastiku? Średniowieczna rzeźba z kościoła w Papowie Biskupim budzi kontrowersje, artykuł z dn. 8 X 2021, Gazeta pomorska (<https://pomorska.pl/goty-k-z-plastiku-sredniowieczna-rzezba-z-kościoła-w-papowie-biskupim-budzi-kontrowersje/ar/c1-15841479> dostęp 4 I 2024).