

[http://dx.doi.org/10.12775/SiMDzKTiR\\_T3.2020.009](http://dx.doi.org/10.12775/SiMDzKTiR_T3.2020.009)

**Katarzyna Buław**

Muzeum Diecezjalne w Toruniu

## Strój aktualny przedstawiony na Pasji Toruńskiej jako dokument kultury materialnej średniowiecza\*

Tak zwana Toruńska Pasja Dominikańska – unikatowy obraz ukazujący w sposób symultaniczny kolejne epizody z Męki Chrystusa, powstała w ostatniej ćwierci XV wieku. Dzieło najprawdopodobniej zostało wykonane na zamówienie toruńskich dominikanów do kościoła pw. św. Mikołaja, a po kasacie klasztoru i zburzeniu świątyni ulokowano je razem z innymi artefaktami w nowomiejskim kościele św. Jakuba. Rozbudowane przedstawienia encyklopedyczno-narracyjne często fundowali do swych świątyń właśnie bracia kaznodzieje<sup>1</sup>, a najbliższą paralelę do obrazu toruńskiego stanowi pod tym względem zachowane fragmentarycznie malowidło pasyjne w kościele Dominikanów pw. św. Mikołaja w Gdańsku<sup>2</sup>.

---

\* Artykuł powstał na podstawie wyników badań prowadzonych w ramach seminarium dyplomowego na kierunku Ochrona Dóbr Kultury w Toruniu, ścieżka specjalnościowa Zabytkoznawstwo i Muzealnictwo, zob. Katarzyna BUŁAW, *Toruńska Pasja Dominikańska jako źródło do badań kostiumologicznych*, praca magisterska napisana pod kierunkiem Moniki Jakubek-Raczkowskiej w Instytucie Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa UMK, [mps], Toruń 2016 (dostęp: Archiwum Prac Dyplomowych UMK oraz archiwum Zakładu Historii Sztuki Średniowiecznej i Nowożytnej UMK w Toruniu).

<sup>1</sup> Halina TURSKA, *Pasja Chrystusa*, hasło [w:] *Ars sacra: dawna sztuka diecezji toruńskiej: katalog wystawy 5 XI–31 XII 1993*, red. Michał WOŹNIAK, Toruń 1993, s. 44–45; Adam S. LABUDA, *Modlitwa, widzenie i przedstawienie w późnogotyckim obrazie Biczowania z kościoła św. Jana w Toruniu*, [w:] *Magistro et amico. Amici discipulique. Lechowi Kalinowskiemu w osiemdziesiątce urodzin*, red. Jerzy GADOMSKI, Kraków 2002, s. 541 (dalej cyt.: LABUDA 2002).

<sup>2</sup> Zygmunt KRUSZELNICKI, *Trzy symultaniczne panoramy w Turynie, Monachium i Toruniu*, „TeKa Komisji Historii Sztuki TNT”, 4, 1968, s. 145 (dalej cyt.: KRUSZELNICKI 1968).

Toruńskie dzieło obrazuje Mękę Chrystusa w dwudziestu dwóch synchronicznie rozgrywających się epizodach<sup>3</sup>, które zakomponowano w jednej scenerii. Połączono na nim szereg pojedynczych zdarzeń ukazanych jednocześnie z lotu ptaka. Mnogość zobrazowanych wydarzeń oraz uzupełniających je scenie zakłóca czytelności obrazu. Budowana tu narracja jest klarowna dla widza orientującego się w treści Ewangelii, ponieważ poszczególne przedstawienia są łatwe do identyfikacji. Uczestniczące w nich postaci są dobrze rozpoznawalne dzięki indywidualnemu potraktowaniu, objawiającemu się w ukazaniu ich wieku, w kostiumach oraz (słabiej akcentowanych) atrybutach. Identyfikująca rola odzienia jest tu wyraźnie zaznaczona. Charakterystyka głównych postaci – Chrystusa, Matki Bożej i Apostołów – jest bardzo czytelna. Rozpoznawalni są także pozostali uczestnicy Męki Zbawiciela: św. Maria Magdalena, św. Weronika, Józef z Arymatei, Szymon z Cyreny oraz inni. Już na pierwszy rzut oka nietrudne do identyfikacji są negatywne postaci, jakimi są oprawcy, których z pozoru aktualny przyodziewek odznacza się swobodą i fantazją. Z codzienności późnego średniowiecza wydaje się też być zaczerpnięty ubiór postaci zobrazowanych w scenkach rodzajowych.

W dotychczasowych badaniach nad tym dziełem nie podnoszono odrębnie kwestii przedstawionych na nim strojów, zaś ich sporadyczna analiza była zwykle bardzo pobieżna oraz intuicyjna. Do argumentów kostiumologicznych odwoływano się, próbując zidentyfikować fundatora Pasji Toruńskiej<sup>4</sup>. W ustaleniach ogólnych powoływano się na ogólną interpretację poszczególnych elementów garderoby, starano się też odróżnić strój ahistoryczny od aktual-

---

<sup>3</sup> Wjazd do Jerozolimy, Ostatnia Wieczerza, Modlitwa w Ogrójcu, Pojmanie Chrystusa, Chrystus przed Annaszem, Chrystus przed Kajfaszem, Chrystus przed Herodem, Biczowanie, Samobójstwo Judasza, Piłat umywający ręce, Cierniem koronowanie, Droga Krzyżowa, Ukrzyżowanie, Rzucanie kości o szatę Chrystusa, Złożenie do grobu, Zstąpienie do Otchłani, Zmartwychwstanie, Noli me tangere, Chrystus ukazujący się Apostołom w drodze do Emaus, Chrystus ukazujący się niewiernemu Tomaszowi, Rozesłanie Apostołów oraz Wniebowstąpienie.

<sup>4</sup> W starszych publikacjach jako fundatora podawano Łukasza Watzenrode, zob. Ludwig KAEMERER, *Nordniederländische Buchkunst und ostdeutsche Tafelmalerei im XV Jahrhundert*, „Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen”, 49, 1919, s. 52; hipoteza ta została jednak obalona. Obecnie przyjmuje się, iż może to być dominikanin, którego nie udało się jeszcze zidentyfikować. Argumentem za tą tezą ma być biały strój ukazanego na obrazie fundatora oraz postać drugiego zakonnika przedstawionego w scenie w lewej części tablicy, zob. LABUDA 2002, s. 542; Adam S. LABUDA, *Malarstwo tablicowe na Pomorzu Wschodnim*, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, red. Adam S. LABUDA, Krystyna SECOMSKA, Warszawa 2004, s. 354 (dalej cyt.: LABUDA 2004); Jiří FAJT, *Pasja Chrystusa*, hasło [w:] *Europa Jagiellonica 1386–1572. Sztuka i kultura w Europie Środkowej za panowania Jagiellonów. Przewodnik po wystawie*, red. Jiří FAJT, Warszawa 2012, s. 154; Monika JAKUBEK-RACZKOWSKA, Juliusz RACZKOWSKI, *Dominikanie: obraz i kult. Średniowieczne elementy wystroju kościoła św. Mikołaja w Toruniu*, [w:] *Klasztor dominikański w Toruniu w 750. rocznicę fundacji*, red. Piotr OLIŃSKI, Waldemar ROZYNKOWSKI, Juliusz RACZKOWSKI, Toruń 2013, s. 111.

Strój aktualny przedstawiony na Pasji Toruńskiej jako dokument kultury materialnej...

nego<sup>5</sup>. Najwięcej uwagi zwrócono jak dotąd na oryginalne stylizowane stroje oprawców<sup>6</sup> oraz ich uzbrojenie<sup>7</sup>. Jako źródło ikonograficzne dla badań kostiumologicznych zabytek potraktowali Anna Drażkowska w swych studiach na temat obuwia<sup>8</sup> i nakryć głowy<sup>9</sup> oraz Krzysztof Kwiatkowski badający pruskie uzbrojenie XV wieku<sup>10</sup>.

W opracowaniach tych zwraca uwagę bezkrytyczne traktowanie dzieła sztuki jako dokumentu do badań nad obyczajem<sup>11</sup>. Analizując charakterystykę kostiumową należy pamiętać o jej wielopoziomowych znaczeniach<sup>12</sup>. Konieczne jest rozróżnienie znaczenia pojęć „ubiór” („odzienie”) oraz „strój” czy „kostium”. W pierwszym wypadku mamy do czynienia ze wszystkimi częściami przyodziewku, jakie na przestrzeni wieków były noszone dla celów pragmatycznych, aby zakryć nagość czy ochronić przed zimnem. „Strój” to pojęcie szersze, obejmujące także dodatkowe, nie zawsze utylitarne komponenty ubioru, takie jak: biżuteria, nakrycia głowy, fryzura, makijaż czy atrybuty. Stroje są często nace-

---

<sup>5</sup> Na przykład Adam Labuda i Kamil Kopania rozpoznali ubiór rzeczywisty w strojach pielgrzymów w scenie *Droga do Emaus*, ale nie obudowali swojego stanowiska argumentacją, zob. KAMIL KOPANIA, *Słowo – Obraz – Teatr. Uwagi na temat „Rozmyślań dominikańskich”*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 66, 2004, nr 1–2, s. 39; LABUDA 2002, s. 544; LABUDA 2004, s. 354; KAMIL KOPANIA, *Duchowa wędrówka po Jerozolimie. Obraz pasyjny z kościoła św. Jakuba w Toruniu*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 70, 2008, nr 1–2, s. 105 (dalej cyt.: KOPANIA 2008).

<sup>6</sup> Analizie poddano stroje oprawców jedynie z dwóch epizodów: *Biczowania* oraz *Cierniem Ukoronowania*. Są tam ukazane dopasowane „ubiory cywilne”, tymczasem na obrazie ukazano znacznie więcej wariantów stroju. Ich odzienie zostało sklasyfikowane jako odzienie przysługujące różnym profesjom, w tym wypadku katom lub minstrelom, zob. KOPANIA 2008, s. 102.

<sup>7</sup> O uzbrojeniu, którego liczne przykłady znajdujemy na toruńskim obrazie, pisał m.in. Maciej Majewski, który ograniczył swoją analizę do nazwania i klasyfikacji różnych elementów uzbrojenia. Autor nie dostrzegł tu jednak stylizacji, jakiej podlega uzbrojenie ukazane na obrazie i nie zwrócił uwagi na jego znaczenie symboliczne, zob. Maciej MAJEWSKI, *Uzbrojenie średniowieczne na obrazie pasyjnym z kościoła św. Jakuba w Toruniu*, „Rocznik Toruński”, 32, 2005, s. 161–181.

<sup>8</sup> Anna DRAŻKOWSKA, *Historia obuwia na ziemiach polskich od IX do końca XVIII w.*, Toruń 2011, s. 102–103; chodzi o postać Heroda noszącego miękkie trzewiki.

<sup>9</sup> Anna DRAŻKOWSKA, *Ozdoby i nakrycia głowy na ziemiach polskich od X do końca XVIII wieku*, Toruń 2012, s. 97; autorka przerysowała postać dostojnika stojącego za królem Herodem, w czapce w formie ściętego stożka.

<sup>10</sup> Krzysztof KWIATKOWSKI, *Wojska zakonu niemieckiego w Prusach 1230–1525. Korporacja, jej pruskie władztwo, zbrojni, kultura wojny i aktywność militarna*, Toruń 2016, s. 349, 351, 384.

<sup>11</sup> Anna WYSZYŃSKA, *Synteza jako zło konieczne? Kilka uwag w kontekście „Ozdób i nakryć głowy na ziemiach polskich od X do końca XVIII wieku” Anny Drażkowskiej*, „Modus. Prace z Historii Sztuki”, 14, 2014, s. 267.

<sup>12</sup> Zdzisław ŻYGULSKI JUN., *Broń w dawnej Polsce na tle uzbrojenia Europy i Bliskiego Wschodu*, Warszawa 1975, s. 107; TENŻE, *Strój jako forma symboliczna, [w:] Ubiory w Polsce. Materiały z III Sesji Klubu Kostiumologii i Tkaniny Artystycznej przy Oddziale Warszawskim Historyków Sztuki*, Warszawa 1994, s. 7. Żygulski wprowadza rozróżnienie pomiędzy ubiorem służącym podstawowej ochronie ciała człowieka a strojem, który jest warunkowany dodatkową funkcją – formą nacechowaną symbolicznie.

chowane symboliką i funkcjonują jako nośniki komunikatów wizualnych. Niektóre ich komponenty oraz ich uwarunkowania kulturowe w kontekście badań antropologicznych mogą nieść wiele dodatkowych informacji<sup>13</sup>, takich jak: status społeczny, stan cywilny, zawód przedstawionej postaci. Bogate, szyte z cennych tkanin odzienie może manifestować wysoki status majątkowy, natomiast strój z tańszych materiałów, źle dopasowany, zużyty – może świadczyć o biedzie lub niemoralności. W późnym średniowieczu różnice społeczne były wyraźnie podkreślane również poprzez odzienie, które poddawano oficjalnym regulacjom.

Za obyczajem podążała ikonografia, przenosząca strój na kolejny poziom interpretacji, związany z ideologiczną wymową dzieł sztuki, zwłaszcza tych z założenia mających religijny charakter. Stąd niemal na każdym późnośredniowiecznym obrazie sakralnym obok strojów aktualizowanych można wyróżnić też ubiory niosące dodatkowe znaczenia i treści. Dzieła sztuki o charakterze religijnym bardzo często odznaczają się dużą dozą stylizacji, dlatego należy zachować sporą ostrożność i nie traktować ich bezkrytycznie jako źródeł ikonograficznych poświadczających realnie noszone stroje. Kostium stylizowany zwykle składał się z komponentów aktualnie noszonych lub uwspółcześionych, jednak nieodnoszących się bezpośrednio i w pełni do codzienności. W przypadku malarstwa religijnego znacznie ważniejsze od realiów było ucharakteryzowanie postaci zgodnie z kanonami, tak by narracja była jak najbardziej czytelna, a także – nadanie ubiorom walorów symbolicznych<sup>14</sup>; w tych okolicznościach wiele wyobrażonych strojów nabierało cech atrybutów. Ubiór aktualny, pojawiający się w Pasji Toruńskiej, który należy rozumieć jako rzeczywisty ubiór noszony przez ogół społeczeństwa, jest jedynie jednym z kilku wariantów prezentowanych w tym dziele strojów. W drugiej połowie XV wieku był on znacznie bardziej skomplikowany od stroju ahistorycznego, ale też słabiej nacechowany dodatkowymi elementami komunikatu wizualnego niż kostium symboliczny (choć niepozbawiony go całkowicie).

Pierwszym etapem studiów kostiumologicznych nad tak wieloaspektowym dziełem jak Pasja Toruńska musi być wnikliwa analiza porównawcza cech przedstawionego odzienia na tle tradycji ikonograficznej przedstawień pasyjnych, pozwalająca odróżnić noszone w średniowieczu przyodziewki od wielu wyobrażonych elementów kostiumowych, poddanych celowo stylizacji. Podstawą klasyfikacji wydaje się rola danych postaci dla tematu obrazu i przypisana im tradycja ikonograficzna. Główni bohaterowie przedstawień pasyjnych: Chrystus, Apostołowie, Matka Boża noszą stroje ahistoryczne; postaci oprawców zostały

<sup>13</sup> Anna WYSZYŃSKA, *Symbol czy tradycja? Kilka uwag o archaizacji stroju w sztuce XV i XVI wieku*, [w:] *Procesy przemian w sztuce średniowiecznej. Przełom – regres – innowacja – tradycja*, red. Rafał EYSYMONT, Romuald KACZMAREK, Warszawa 2014, s. 331 (dalej cyt.: WYSZYŃSKA 2014).

<sup>14</sup> Silke GEPPELT, *Mode unter dem Kreuz. Kleiderkommunikation im christlichen Kult*, Salzburg 2013, s. 16–17; WYSZYŃSKA 2014, s. 339.

zgodnie z ikonograficznym zwyczajem schyłku średniowiecza silnie przestylizowane. Stroju o cechach aktualnych należy spodziewać się głównie w przypadku postaci drugoplanowych<sup>15</sup> oraz biernych uczestników zdarzeń (obserwatorzy, gapie), a także postaci pobocznych niegrających głównych ról w toku narracji. Materiału porównawczego dostarczają nieliczne znaleziska archeologiczne, które pozwalają na zbadanie konstrukcji stroju; zaś spośród źródeł ikonograficznych najistotniejsze wydają się wizerunki ukazujące strój osób realnie żyjących – przedstawienia fundatorów, wizerunki nagrobne, świeckie grafiki lub portrety.

Pewną trudnością w dokładnej charakterystyce strojów Pasji Toruńskiej jest pośledni poziom wykonania dzieła. Jego styl charakteryzuje się zastosowaniem pewnych uproszczeń, często niepozwalających na dokładne zaobserwowanie konstrukcji stroju lub użytych tkanin, których malarskie odwzorowanie pozbawione jest precyzji. Ponadto ubiory te są często ukazane jedynie fragmentarycznie, więc nie zawsze możliwa jest ich pełna analiza.

## Strój męski

Wśród ubiorów męskich o cechach aktualnych, jakie zostały przedstawione na toruńskim obrazie, wyróżniają się dwa typy odzienia: szuba, noszona najczęściej przez osoby starsze, oraz dopasowane kaftany charakteryzujące młodzież. Szuba to okrycie wierzchnie, dość luźne i obszerne, z długimi rękawami, rozcięte na całej długości, sięgające ziemi. Zwykle spinano ją jednym guzem pod brodą lub zostawiono swobodnie rozpiętą. Całą szatę podbijano ciemnym futrem<sup>16</sup> uwidaczniającym się najbardziej w partii wyłożonego kołnierza; rozchylające się poły szuby odsłaniały częściowo ubiór spodni<sup>17</sup>. Popularność szuba zyskała w drugiej połowie XV wieku i noszono ją aż po pierwszą ćwierć XVI stulecia<sup>18</sup>. We wczesnej formie kroju jej górna część była bardziej dopasowana w partii ramion. W ikonografii przełomu wieków XV i XVI, zwłaszcza na obrazach o tematyce religijnej, można spotkać niezwykle kosztowne reprezentacyjne szuby, uszyte z włoskich tkanin aksamitnych lub adamaszkowych, zdobionych motywem granatu. Na Pasji Dominikańskiej kilka postaci nosi opisany wyżej (lub zbliżony w formach) strój. Są to: mieszczanie stojący w Złotej Bramie (**il. 1**), król Herod (**il. 2**), dwaj mężczyźni asystujący Piłatowi, jeden z dostojników w pochodzie na Golgotę (**il. 3**) oraz Józef z Arymatei (**il. 4**).

<sup>15</sup> Maria GUTKOWSKA, *Ubiory w ołtarzu Mariackim Stwosza na tle zabytków XV wieku*, „Rocznik Krakowski”, 26, 1935, s. 111.

<sup>16</sup> Np. Derick Baegert, *Piłat umywający ręce*, 1480, Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze; Dirk Bouts, *Pokłon Trzech Króli*, centralna część tryptyku, po 1462 r., Alte Pinakothek w Monachium.

<sup>17</sup> Zob. Jacob Meydenbach, *Hortus sanitatis*, 1491 r., The Boston Medical Library w Bostonie.

<sup>18</sup> Są to stroje zasadniczo męskie, ale w ikonografii można odnaleźć także ich damski odpowiednik.

Ubiory ukazane na toruńskim obrazie pozwalają zaobserwować różny stopień zamożności zaprezentowanych postaci. Mężczyźni stojący w Złotej Bramie noszą szaty najprostsze, bez podbicia i kołnierza. Ich płaszcze są otwarte na całej długości, a rękawy dzwonołato rozszerzają się od łokcia. Mężczyzna stojący w tyle nosi strój obszyty przy dekolcie i od kolan w dół jasnym futrem. Strój ten przypomina szubę, lecz raczej jedynie nawiązuje do niej formą, gdyż brak dlań analogii w ówczesnej ikonografii. Z kolei asystenci Piłata w scenie *Umycia rąk* noszą trochę bardziej skomplikowany krój. Ich zielone szuby są dość wąskie, o prostych długich rękawach, zaopatrzone w niewielkie futrzane kołnierze. W scenie *Niesienia krzyża* zobrazowano szubę, której połę szeroko się rozchylają, przytrzymywane jedynie trzema cienkimi tasiemkami. Takie wiązania znane są z innych przedstawień<sup>19</sup>. Na uwagę zasługuje wreszcie ubiór Józefa z Arymatei, uszyty z bardzo kosztownej tkaniny – złotogłowiu. Jego szata ma również długie rękawy, jest bardzo obszerna, luźna, prawdopodobnie rozcięta na całej długości oraz w całości podbita jasnym futrem widocznym na krawędziach. Dopiero ten strój posiada wszystkie cechy modnej, kosztownej szuby noszonej przez zamożną elitę. Ciekawym szczegółem jest ukazanie w partii kołnierza małych błamów, w formie białych prostokątów z szarą obwódką, z których zszywano całe futro.

Drugą grupę ubiorów męskich stanowi odzienie kuse i dopasowane, noszone przez osoby starsze jako strój spodni, a bez okrycia wierzchniego – przez młodzieńców. Kaftan taki (dublet, fr. *pourpoint*, niem. *Scheke*) zyskał popularność w ostatniej tercji XV wieku<sup>20</sup>. Aby nadać pożądaną sztywność temu odzieniu, zszywano razem gruby materiał wierzchni (często wełniany) i lnianą podszewkę, co nawet bez watowania usztywniało strój w partii torsu – zwłaszcza w okolicy szwów. Do kaftanów noszono bardzo wąskie spodnie, w tym przypadku czerwone. Strój taki – traktowany jako odzienie spodnie – ma na sobie m.in. mężczyzna rzucający swój płaszcz na ziemię w scenie *Wjazdu do Jerozolimy* (il. 5). Nosi on sięgający talii granatowy dublet, rozsznurowany na torsie, odsłaniający cienką płócienną koszulę, która drobno marszczy się, ściągnięta przy szyi. Poły kaftana przytrzymuje czarna tasiemka. Zaakcentowano tu modne w tym czasie rozcięcie wzdłuż szwu na rękawie, którego krawędzie zebrano parami czarnych rzemyków powyżej łokcia i na przedramionach. Ciemne intensywne kolory stroju mężczyzny sugerują, że sytuuje się on wysoko w hierarchii społecznej. W tym samym epizodzie zobrazowano chłopca, siedzącego na drzewie, odzianego w inny fason tego kusego stroju (il. 6). Nosi on dopasowany czerwony kaftan z płytkim dekoltem, zabudowany pod szyją, odcięty

<sup>19</sup> Np. *Portret Aleksandra Mornauera, 1464–1488*, The National Gallery w Londynie.

<sup>20</sup> Maria GUTKOWSKA-RYCHLEWSKA, *Historia ubiorów*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968 (dalej cyt.: GUTKOWSKA-RYCHLEWSKA 1968), s. 264.

w pasie, z doszytą krótką marszczoną baskiną – na biodrach jest ona krótsza i odsłania nogawki spodni, opada zaś z przodu i z tyłu. Rękawy jego ubioru lekko się rozszerzają. Jest to przykład kaftana noszonego jako strój wierzchni. Podobny krój prezentuje przyodziewek mężczyzny kroczonego na czele pochodu na Golgotę i dmącego w róg (il. 3).

Na Pasji Toruńskiej pojawia się ponadto kilka pojedynczych postaci męskich w innych strojach o cechach mody aktualnej. W scenie *Wjazdu do Jerozolimy* mężczyzna stojący na pierwszym planie (il. 5) jest odziany w obszerną ciemnobłękitną szatę wierzchnią sięgającą kolan, prawdopodobnie z klinowatym dekoltem i długimi dzwonołymi rękawami. Ubiór jego jest podbity futrem, przepasany, a w dolnej części po bokach znajdują się rozcięcia sięgające pośladków. Jest to *robe* o francuskiej genezie; strój taki noszono również w Niemczech w I. 70. XV wieku<sup>21</sup>, zakładając go na dopasowane ubiory spodnie<sup>22</sup>. Inny wariant tego zachodniego odzienia ma na sobie dostojnik stojący obok króla Heroda (il. 2). Nosi on długą do ziemi, intensywnie czerwoną *robe*, która w górnej partii jest bardzo obcisła, tymczasem od pasa w dół – obficie marszczona. Rękawy *robe* są długie, dzwonołate, rozcięte wzdłuż szwu bocznego. Widoczne lekkie podniesienie materiału i poszerzenie w partii ramion jest spowodowane krojem noszonego pod spodem kaftana z kulistymi rękawami. Dekolt jest owalny, wysoko wykrojony, odsłaniający wystającą czarną stójkę dubletu. Stroju dopełnia filcowa czapeczka w formie ściętego stożka, założona na włosy sięgające uszu. Jest to w całości reprezentacyjny model ubioru, noszony na dworach francuskich i niderlandzkich od lat 40. XV wieku<sup>23</sup>, a jego przedstawienie na Pasji Toruńskiej kieruje uwagę w stronę dworskich wzorców franko-flamandzkich.

## Strój kobiety

Ukazany na toruńskim obrazie pasyjnym aktualizowany strój kobiety nie jest tak różnorodny jak mówione odzienie męskie. Większość niewiast zobrazowano w szatach ahistorycznych lub okryte obszernym okryciem wierzchnim, które zasłania noszone spodem suknie i stanowi najczęściej element stylizacji. Wśród przedstawionych modeli można jednak wychwycić kilka aktualnych typów ubioru. Pierwszy z nich to suknia jednolita, nieodcinana w pasie, dopasowana w partii torsu oraz rozszerzana klinami od bioder w dół. Strój taki w róż-

<sup>21</sup> Zob. miniatury w kod. *Die sieben Weisen Meister* z 1471 r., Goethe Universität we Frankfurcie n. Menem, Ms. germ. qu. 12, s. 2v, 98v, 120v.

<sup>22</sup> Maria MOLENDĄ, *Ubiory w Małopolsce w XV wieku i w pierwszej połowie XVI wieku na podstawie malarstwa tablicowego*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej”, 2006, nr 2, s. 160.

<sup>23</sup> GUTKOWSKA-RYCHLEWSKA 1968, s. 207.

nych wariantach noszono już w XIV stuleciu. Na toruńskim obrazie występuje on dwa razy: w scenie *Wjazdu do Jerozolimy* (il. 1) oraz u jednej z kobiet stojących pod krzyżem. Obie suknie na obrazie mają kolor czerwony. Jest to odzienie o płytkim dekolcie i długich rękawach. Dopasowywano je za pomocą bocznych sznurówek, które są widoczne u jednej z płaczących niewiast. W ikonografii z rozluźnioną sznurówką ukazywano kobiety będące w stanie błogosławionym<sup>24</sup>.

Zielona suknia niewiasty w scenie *Wjazdu do Jerozolimy* ma krój odmienny, bardziej skomplikowany od poprzedniej, z dopasowanym do sylwetki, skrojonym z kilku części stanikiem o głębokim klinowym dekolcie oraz o krótkich rękawach (linie szwów i kształt wykroju można zaobserwować na obrazach Rogiera van der Weyden), a także odcinaną w pasie fałdzistą spódnicą. Ten typ stroju uchodzi za suknię domową, ponieważ zarówno w malarstwie niderlandzkim, jak i niemieckim, przedstawiano w niej najczęściej kobiety zajmujące się codziennymi czynnościami lub służące. W czasie prac domowych rozkloszowaną spódnicę podwijano do góry a jej rąbek zakładano za pas. W elegantszym wariantcie przypinano do niej szpilkami ozdobne, długie rękawy z kosztownej tkaniny<sup>25</sup>. Na ziemiach polskich upowszechnił się typ, w którym krótki rękaw ozdabiano jasnym futrem<sup>26</sup>, tak jak na Pasji Toruńskiej.

Suknię jednolicie skrojoną namalowano u dziewczyny z koszykiem (il. 7) w górnym lewym rogu obrazu oraz u jednej z płaczących niewiast w *Drodze na Golgotę*. Suknia jest dopasowana w partii ramion i biustu za pomocą pionowych marszczeń, a pod biustem mocno rozszerzona. Odzienie to ma skromnie wycięty okrągły dekolt z krótkim, pionowym, ciasno zasnurowanym rozcięciem pośrodku. Rękawy są znacznie węższe niż w poprzednim wariantcie sukni, wszyte w linii pach. Zbliżone ubiory można odnaleźć w malarstwie niderlandzkim oraz w licznych dziełach sztuki kręgu frankońskiego końca XV wieku<sup>27</sup>, gdzie jednak marszczenia pod biustem wydają się trwale przesywane.

<sup>24</sup> Przykłady stroju można odnaleźć na obrazie Dirka Boutsy, *Zdjęcie z krzyża*, oraz na dwóch obrazach Rogiera van der Weyden, *Nawiedzenie św. Elżbiety z 1464* przechowywanego w Galerii Sabauda w Turynie oraz obrazu z ok. 1440 r. z Museum der Bildende Künste w Lipsku.

<sup>25</sup> GUTKOWSKA-RYCHLEWSKA 1968, s. 301. Podobną suknię można odnaleźć na obrazach z 2. poł. XV w. pochodzących z różnych ośrodków, np.: Hans Pleydenwurff i jego warsztat, *Ukrzyżowanie*, 1457, Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze; Mistrz Życia Marii, *Narodziny Marii*, *Nawiedzenie*, detal, ok. 1470, Alte Pinakothek w Monachium; Jan Wielki, *Polityk Olkuski*, kwatera z przedstawieniem *Narodziny Marii* oraz *Nawiedzenie*, 1482–1485 w bazylice św. Andrzeja w Olkuszu; Colin de Coter, *Żaloba Marii Magdaleny*, 1500–1504, Szépművészeti Múzeum w Budapeszcie. Ostatnia z wymienionych sukien ma już trochę inną formę. Jej dopinane rękawy są obcisłe jedynie wokół nadgarstka. Pozostała część została pomyślana tak, aby objąć obszerny rękaw koszuli.

<sup>26</sup> GUTKOWSKA-RYCHLEWSKA 1968, s. 301–302.

<sup>27</sup> Por.: Mistrz Frankoński, *Narodziny Chrystusa*, ok. 1510, Mainfränkisches Museum w Würzburgu; detal ze sceną *Narodziny NMP*, 1490–1510, Schwanritteraltar w kościele św. Gumbertusa w Ansbach.



## Ubiory plebejskie

Omówione stroje charakteryzowały zamożne lub średnio zamożne mieszczaństwo. Tymczasem w scenkach rodzajowych rozgrywających się obok zobrazowanych tu wydarzeń ewangelicznych malarz uwiecznił ubiory plebsu i wieśniaków, a nawet ludzi z marginesu społecznego, które rzadko spotyka się w sztuce średniowiecza. Również z tego względu obraz toruński stanowi cenne źródło do badań nad kulturą materialną. I tak: ślepiec prowadzony przez psa (il. 7) oraz rolnik z pługiem (il. 8) są odziani w krótkie kaftany sięgające połowy uda oraz obcisłe nogawice. W przypadku żebraka widać wyraźne ślady znoszenia odzieży – podziurawione na kolanach nogawice, rozdarty rękaw i buty. Rolnik ma na sobie źle dopasowaną, dość luźną tunikę. Rozcięcie na gorsie maskuje noszony przez niego kaptur z szerokim kołnierzem. Jest to ubiór luźny i niekrępujący ruchów, używany przez ludzi pracujących. W scenie polowania naganiacz (il. 3) nosi z kolei dopasowany kaftan z długimi rękawami, rozszerzony w talii – na co wskazuje pofałdowanie materiału. Stroju dopełnia kaptur z krótką pelerynką. Odzienie jest bardzo krótkie – niemal całe nogi, obleczone w czarne nogawice oraz obute w wysokie obuwie z cholewami, są spod niego widoczne.

## Fundator

Ukazywanie na piętnastowiecznych obrazach postaci fundatora wymuszało namalowanie go w stroju aktualnym, niestylizowanym, który pozwalałby na jego dokładną identyfikację, a zarazem – niósł przekaz o jego statusie. Donatora domalowanego na osi w dolnej strefie obrazu nie udało się dotychczas zidentyfikować (il. 9). Jest on zobrazowany w sposób zupełnie wyjątkowy – pozbawiony jakichkolwiek atrybutów (w tym także akcesoriów dewocyjnych) czy herbów, co nie pozwala określić jego tożsamości, ani nawet powiązać go z konkretnym stanem<sup>28</sup>. Mężczyzna nosi białą suknię rozciętą z przodu na całej długości i spiętą siedmioma podwójnymi zamaskowanymi haftkami, tworzącymi podwójne, poziome fałdy. Na sukni ma czarny płaszcz sięgający ziemi, spięty pod szyją, z niewielkim czarnym kołnierzem wykrojonym z koła – ułożonym w drobne pofałdowania. Stój ten jedynie barwami zbliżony jest do habitu zakonu kaznodziejów; poza tym cechuje go wiele różnic, które nie pozwalają przypisać go do tego zgromadzenia. Został pozbawiony tak istotnych elementów jak

---

<sup>28</sup> KRUSZELNICKI 1968, s. 142.

biały szkaplerz, skórzany pas czy tonsura<sup>29</sup>. Wątpliwości nasuwa również forma płaszczka, który najprawdopodobniej został skrojony bez kaptura, na co wskazuje sposób ułożenia kołnierza. Wszystkie te czynniki skłaniają do postawienia tezy, że na obrazie ukazano osobę świecką. Ubiór ten odstaje od większości znanych mi przedstawień donatorów, których kostium malowano zwykle w ciemnych barwach oraz według najświeższej mody. Szeroko zakrojona kwerenda wykazała brak analogicznych ubiorów osoby fundatora w sztuce tego czasu.

Drugą postacią, którą identyfikuje się z przedstawicielem zakonu kaznodziejów, jest zakonnik wchodzący do kapliczki (il. 10). Jest on ubrany w biały habit przepasany w talii ciemnym pasem. Na przód i na plecy opada mu czarny, stosunkowo wąski szkaplerz oraz czarny kaptur z kołnierzem. Zakonnik ten w literaturze jest określany jako dominikanin<sup>30</sup>, jednak i jego strój wykazuje w tym względzie rozbieżności, gdyż habit noszony przez braci kaznodziejów jest biały, z białym, dość szerokim szkaplerzem oraz często – z czarnym płaszczem odkrywającym ramiona, zaopatrzonym w kaptur obszyty od środka białą podszewką. Białe przepasane habitury z czarnym szkaplerzem są charakterystyczne dla zakonu cystersów, jednak po ślubach wieczystych ich stroju dopełnia biała kukulla, która na toruńskim dziele nie występuje. Odrzucić należy również możliwość identyfikacji tej postaci jako brata z zakonu norbertanów lub paulinów, ponieważ ich habitury są w całości białe, a ich obecności na obrazie w średnio-wiecznym Toruniu nie można poza tym historycznie uzasadnić.

Jak się wydaje, Zygmunt Kruszelnicki słusznie zidentyfikował postać zakonnika jako przedstawiciela trzeciego zakonu św. Dominika, którego członkowie nosili biały habit, czarny szkaplerz i kaptur, tak jak na obrazie toruńskim<sup>31</sup>. Przykłady takiego stroju można odnaleźć na nowożytnych dziełach sztuki, ukazujących świętych konwersów: św. Jana Maciąsa (zm. 1645) oraz św. Marcina de Porres (XVI w.).

\*

Ukazane na Pasji Toruńskiej ubiory dokumentują szeroki przekrój typów stroju noszonego w drugiej połowie XV wieku. Opierając się na argumentach kostiumologicznych można stwierdzić, że zobrazowana odzież odwołuje się do stroju mieszczańskiego noszonego pomiędzy 1470 (kiedy wiele z wychwyconych tu autentycznych elementów garderoby było już ugruntowane w modzie zachodnio- i środkowoeuropejskiej) a rokiem 1500, po którym nastąpiła

<sup>29</sup> Gerald O'COLINS, Edward G. FARRUGIA, *Leksykon pojęć teologicznych i kościelnych*, Kraków 2002, s. 426. Tonsura w sferze symbolicznej nawiązuje do korony cierniowej Chrystusa. Była powszechnie noszona przez przedstawicieli kleru od VII w. Została zniesiona po Soborze Watykańskim II przez papieża Pawła VI w 1972 r.

<sup>30</sup> LABUDA 2002, s. 542; LABUDA 2004, s. 354.

<sup>31</sup> KRUSZELNICKI 1968, s. 144.

Strój aktualny przedstawiony na Pasji Toruńskiej jako dokument kultury materialnej...

diametralna zmiana mody i myślenia o stroju. Potwierdza to przyjmowane w literaturze datowanie dzieła na czwartą ćwierć XV wieku. Biorąc pod uwagę rozliczne możliwości i potrzeby stylizacji, należy jednak z pewną ostrożnością podchodzić do przedstawianych tu ubiorów jako do niepodważanych źródeł wiedzy o stroju aktualnym.

**Katarzyna Buław**

Diocesan Museum, Toruń

## **The actual garments on the Dominican Passion of Christ as the document of the material culture of Middle Ages**

The actual garment presented on the Toruń Dominican Passion of Christ offers an interesting research material with diverse agenda. The display of a garment on religious paintings is a complicated problem as we are unable to estimate to what level the artist recreated the look of daily clothes actually worn by people in the second half of 15<sup>th</sup> century and what is merely a stylisation. In a number of scenes showing Christ's Road of Passion the Toruń painting depicts numerous persons in diverse garments. Many of them wear clothes that can be defined as the actual ones. In general, we can distinguish between two groups of male robes with the actual features: flowing ones, worn by dignitaries and close-fitting, skin-tight ones for youth or the common people. The clothes of women, monks and the donors make up the separate category. The goal of the present text is identification of the clothes based on the preserved iconographic (secular) and archaeological sources. It is difficult to unambiguously indicate the actually worn clothes. The actual garment is mostly worn by persons that were placed on the painting only for compositional reasons. The analysis of clothes on the Toruń painting proves that the issue of the garments depicted on religious artworks is a very complex problem that requires particular care while researching.





Il. 1. TORUŃ, kościół pw. św. Jakuba, tzw. Pasja Toruńska, detal sceny *Wjazd do Jerozolimy*. Fot. K. Bucław



Il. 2. TORUŃ, kościół pw. św. Jakuba, tzw. Pasja Toruńska, detal sceny *Sąd Heroda*. Fot. K. Bucław





Il. 3. TORUŃ, kościół pw. św. Jakuba, tzw. Pasja Toruńska, detale scen *Droga na Golgotę* i *Rozesłanie Apostołów*.  
Fot. K. Buclaw



Il. 4. TORUŃ, kościół pw. św. Jakuba, tzw. Pasja Toruńska, detal sceny *Złożenie do grobu*. Fot. K. Buclaw



Il. 5. TORUŃ, kościół pw. św. Jakuba, tzw. Pasja Toruńska, detal sceny *Wjazd do Jerozolimy*. Fot. K. Buclaw



Il. 6. TORUŃ, kościół pw. św. Jakuba, tzw. Pasja Toruńska, detal sceny *Wjazd do Jerozolimy*. Fot. K. Buclaw





Il. 7. TORUŃ, kościół pw. św. Jakuba, tzw. Pasja Toruńska, motywy rodzajowe – dziewczyna z koszykiem, ślepiec z pieszkiem. Fot. K. Buclaw





Il. 8. Toruń, kościół pw. św. Jakuba, tzw. Pasja Toruńska, motyw rodzajowy – rolnik. Fot. K. Buclaw



Il. 9. TORUŃ, kościół pw. św. Jakuba, tzw. Pasja Toruńska, fragment – postać fundatora. Fot. K. Buclaw



Il. 10. Toruń, kościół pw. św. Jakuba, tzw. Pasja Toruńska, motyw rodzajowy – tercjarz. Fot. K. Buław