

http://dx.doi.org/10.12775/SiMDzKTiR_T3.2020.008

Monika Jakubek-Raczkowska

Wydział Sztuk Pięknych UMK, Toruń

Wstęp do badań nad strojem mieszczańskim w średniowiecznym Toruniu (XIV–XV wiek)

Charakterystyka podstawy źródłowej

Badania nad strojem jako częścią obyczajów i kultury materialnej w średniowiecznym Toruniu (czy szerzej – w całym państwie zakonnym) nie mają długiej tradycji i borykają się z powszechnymi ograniczeniami, jakimi naznaczone są studia kostiumologiczne. Źródła materialne praktycznie nie istnieją¹; źródła pisane, dotyczące tej części życia codziennego, są skąpe i nie stanowiły jak dotąd przedmiotu osobnych badań historycznych. Można wśród nich wymienić normy przeciwzbytkowe w zbiorach wilkierzy miast pruskich ograniczające wystawność odzieży² lub zapisy testamentowe mieszczan (dobrze przebadane dla Gdańska i Elbląga), w których zwykle ogólnie tylko wymieniana „odzież” (*kledere*), rzadziej płaszcze (*mantel*) czy szuby (*zube*) przekazywane były w spadku konkretnym osobom lub na konkretne cele, względnie pewne

¹ Z reliktyw stroju średniowiecznego w regionie wymienić można przede wszystkim nieliczne zachowane znaleziska archeologiczne obuwia (w tym buty ze skóry i patynki) i wyrobów skórzaných, jak: torebki, pochewki do noży, paski z metalowymi okuciami oraz biżuterię (zob. na przykładzie Elbląga: Joanna FONFEREK, Mirosław MARCINKOWSKI, Urszula SIENKOWSKA, *Elbląg – życie codzienne w porcie hanzeatyckim*, Elbląg 2012, s. 78–82, oraz Grażyna NAWROLSKA, *Powracająca przeszłość Starego Miasta w Elblągu*, Toruń 2014, s. 158–165, 192–193), a także szczątki tkanin (TAMŻE, s. 154–155).

² Zob. Roman CZAJA, *Władztwo rady i gmina w reprezentacji dużych miast pruskich w średniowieczu*, „Przegląd Zachodniopomorski”, 31, 2016, z. 1, s. 32. Por. też Adam S. LABUDA, *Cnota i grzech w gdańskiej Tablicy Dziesięciorga Przykazań, czyli jak rzeczywistość przedstawienia obrazowego s(po)tyka się z rzeczywistością miasta późnośredniowiecznego*, „Artium Quaestiones”, 7, 1995, s. 65–102 (dalej cyt.: LABUDA 1995), s. 82, analiza zapisu z 1455 r. nakazującego ograniczenie wystawności stroju nadobnym gdańszczankom.

sumy pieniędzy łożono na zakup odzieży dla biednych³. Informacji o odzieniu mieszczaństwa toruńskiego, czasem ze wskazaniem na wartość strojów, dostarczają zapisy różnego typu transakcji, długów, spraw majątkowych i spadkowych w miejskich księgach ławniczych⁴. W XIV wieku „odzież” (*gewand*⁵) odnotowywano w nich bardzo rzadko. Precyzja w dookreśleniu ubioru oraz liczebność zapisków wyraźnie wzrosła w XV stuleciu⁶: pojawiły się rozróżnienia nazw strojów (*rock / rog / roko*⁷, *mantel / mantil*⁸, *hemd*⁹, *jope*¹⁰, *hozen*¹¹), w tym od lat 30. XV wieku – także damskich¹² i męskich¹³. Liczniej odnotowy-

³ Zob. Beata MOŻEJKO, *Rozrachunek z życiem doczesnym. Gdańskie testamenty mieszczańskie z XV i początku XVI wieku*, Gdańsk 2010; por. korekty interpretacji niektórych zapisów: Wiesław DŁUGOKĘCKI, *W sprawie późnośredniowiecznych testamentów gdańskich*, „Zapiski Historyczne”, 76, 2011, z. 3, s. 115–139; Rafał KUBICKI, *Testamenty elbląskie z XIV–początków XV wieku. Charakterystyka wraz z listą testatorów w układzie chronologicznym*, „Rocznik Elbląski”, 20, 2006, s. 199–208; TENŻE, *W trosce o zbawienie. Testamenty kupców Gdańska i Elbląga z drugiej połowy XV i początku XVI wieku*, „Przegląd Zachodniopomorski”, 31, 2016, z. 1, s. 111–128.

⁴ Zob. m.in. *Liber scabinorum Veteris Civitatis Thorunensis 1363–1428*, wyd. Kazimierz KACZMARCZYK, Toruń 1936 (dalej cyt.: LIBER SCABINORUM [1936]); *Księga ławnicza starego miasta Torunia (1428–1456)*, cz. 1: (1428–1443), wyd. Karola CIESIELSKA, Janusz TANDECKI, (Towarzystwo Naukowe w Toruniu, „Fontes” 75), Toruń 1992, cz. 2: (1444–1456), wyd. Karola CIESIELSKA, Janusz TANDECKI, (Towarzystwo Naukowe w Toruniu, „Fontes” 76), Toruń 1993 (dalej cyt.: KSIĘGA ŁAWNICZA [1992–1993]); *Księga ławnicza Starego Miasta Torunia 1456–1479*, wyd. Krzysztof KOPIŃSKI, Janusz TANDECKI, (Towarzystwo Naukowe w Toruniu, „Fontes” 99), Toruń 2007 (dalej cyt.: KSIĘGA ŁAWNICZA [2007]); *Księgi Młodego Miasta Gdańska 1400–1455 [1458–1459]*, wyd. Krzysztof KOPIŃSKI, Piotr OLIŃSKI, (Towarzystwo Naukowe w Toruniu, „Fontes” 99), Toruń 2008. Źródła te są dostępne on-line na stronie projektu: <http://www.ksiegipruskie.bydgoszcz.ap.gov.pl/projekt/zrodla.php> (dostęp: 10 II 2019).

⁵ Np. LIBER SCABINORUM [1936], nr 331 (1392 r.).

⁶ Zob. przede wszystkim KSIĘGA ŁAWNICZA [1992–1993; 2007]. Terminy na ogólne określenie odzieży są tu liczniejsze: *cleydern*, *kleydern*, *cleydunge*, *kleydunge*, *becleydunge*, *cleidir*, *cleydirche* (często używane nie w odniesieniu do konkretnych dóbr, lecz w powiązaniu ze *speyze* lub *koste* jako niezbędny dla utrzymania, codzienny – *gewohnlich* – przyodziewek).

⁷ Zbliżone określenia, oznaczające „suknię”, stosowane najpewniej na określenie odzieży wierzchniej (np. LIBER SCABINORUM [1936], nr 1477), zarówno damskiej, jak i męskiej, czasem podbijanej futrem (np. TAMŻE, nr 335), krótkiej (męskiej) lub długiej, i zdecydowanie odróżnianej od wierzchniego płaszcza (TAMŻE, nr 1866).

⁸ Wierzchni płaszcz, np. LIBER SCABINORUM [1936], nr 1770.

⁹ W rozumieniu: koszula, bielizna, np. KSIĘGA ŁAWNICZA [2007], nr 32, s. 8.

¹⁰ Zapewne kaftan w typie *jopuli*, np. KSIĘGA ŁAWNICZA [1992–1993], nr 996 i 1806; KSIĘGA ŁAWNICZA [2007], nr 1066.

¹¹ Spodnie, w źródłach ławniczych wymienione raz – w komplecie z *jopulą*, zob. KSIĘGA ŁAWNICZA [2007], nr 1066: „jope mit eyne par hozen”.

¹² Np. KSIĘGA ŁAWNICZA [1992–1993], nr 654: „eynen roten frauwenmantil”; nr 996: „rot frauwenmantil” oraz „swarczen frauwenrok”; nr 1717: „frawenmentel”; nr 1806: „grune frawenmantil” oraz „bloer frawenrock”. KSIĘGA ŁAWNICZA [2007], nr 652: „frawen monfalrrok”; nr 1200: „rothen, frawen engen rok”; „blowen frawen rogk”; nr 1417: „frawen, rothen rog”; nr 1428: „eynen frawen mantel”.

¹³ Np. KSIĘGA ŁAWNICZA [2007], nr 32: „manneshemde”, „mannesrock”, „mannesmantel”; nr 1134: „mannes leiprok”; 1428.

wano kolory ubiorów¹⁴ i ich wykończenie¹⁵, a z rzadka nawet – cechy kroju¹⁶, wreszcie akcesoria stroju (*mantelhefte*¹⁷, *gurtel*¹⁸, *knewffel* / *knoffel* / *knouffil*¹⁹, *hutchin*²⁰) i biżuterię²¹. Wobec ograniczonej detaliczności i małej precyzji tego typu zapisów²² przynoszą one jednak wiedzę raczej przyczynkową, choć dostarczają istotnych informacji o stosowanych materiałach i relatywnie wysokiej wartości odzienia i jego elementów. Poszerzając podstawę archiwalną, można uwzględnić także pośrednie źródła krytyczne²³, ale i one wnoszą niewiele konkretnych do badań kostiumologicznych.

Z kolei samorzutna nośność dość obfitych, różnorodnych, ale i niejednoznacznych źródeł ikonograficznych łatwo podaje się w wątpliwość – materiał ikonograficzny wymaga klasyfikacji i selekcji, przede wszystkim pod kątem funkcji i semantycznego przekazu, jaki w sztuce średniowiecznej pełniły niemal wszystkie motywy obrazowe, w tym – stroje. Ubiór aktualny²⁴, który nie-

¹⁴ Np. KSIĘGA ŁAWNICZA [1992–1993], nr 508: czarny płaszcz; nr 654 (1437 r.): płaszcze czerwony, brązowy i niebieski, błękitna suknia; nr 947: zielone suknie; nr 996: suknia czarna i zielona; nr 1717: zielony płaszcz, czarna suknia. KSIĘGA ŁAWNICZA [2007], np. nr 32: czarna suknia; nr 594: płaszcze brązowy i zielony, nr 1109: brązowa suknia; nr 1134: biała suknia; nr 1200: czerwona i niebieska suknia; 1417: czerwona suknia; nr 1547: niebieski płaszcz.

¹⁵ KSIĘGA ŁAWNICZA [2007], nr 711, 1066, 1134: suknia podbita futrem; nr 972: haftowany płaszcz; nr 1200: suknia ze srebrnymi guzikami; nr 1515: futrzany płaszcz.

¹⁶ Zob. KSIĘGA ŁAWNICZA [1992–1993], nr 602 (1437 r.): „eynen swarczen mantel ofgetragen und zugeeignet mit eyne ermel mit silberyn knofeln” (czarny płaszcz z rękawami i srebrnymi guzikami); nr 947: „eynen engen rok mit knowfeln” (wąska suknia z guzikami).

¹⁷ Fibule (zapinki) płaszczy, odnotowywane parami („eyn par mantelhefte”), zob. TAMŻE, nr 1743 i 1761 (oba zapisy z 1424 r.)

¹⁸ Pasek, np. LIBER SCABINORUM [1936], nr 1761; KSIĘGA ŁAWNICZA [2007], nr 1200.

¹⁹ Guzikki – w tym srebrne i perłowe, np. KSIĘGA ŁAWNICZA [1992–1993], nr 494, 996, 1488, 1494; KSIĘGA ŁAWNICZA [2007], nr 1169, 1487.

²⁰ Najpewniej – czepek, np. KSIĘGA ŁAWNICZA [1992–1993], nr 947.

²¹ Np. *perlen gebende*, zob. KSIĘGA ŁAWNICZA [2007], nr 1494; obręcze na głowę (*crone*), np. KSIĘGA ŁAWNICZA [2007], nr 1487, 1488, pierścionki, np. KSIĘGA ŁAWNICZA [1992–1993], nr 947.

²² Niezależnie od typu źródła (inwentarz, zapis testamentowy, wilkierz itp.) zdecydowanie więcej dowiadujemy się o wartości niż o wyglądzie odzienia; wymienne bywało też stosowanie tych samych terminów na określenie różnych typów stroju. Ponadto, pod tymi samymi określeniami mogły kryć się ubiory o różnych formach i o różnej wartości.

²³ Ciekawym dokumentem dotyczącym stroju w państwie krzyżackim są niektóre ustępy pism Jana z Kwidzyna, związanych z Dorotą z Mątów, krytykujące wystawność ubioru kobiecego; zob. np. JAN Z KWIDZYNA, *Księga o świętach. Objawienia błogosławionej Doroty z Mątów*, z krytycznego wydania dr Anneliese BIRCH-HIRSCHFELD TRILLER 1992 – przekł. Julian Wojtkowski, Olsztyn 2013, rodz. 57, s. 111 – wzmianka o kobiecie, która zbyt strojną weszła do katedry: „pewna młoda niewiasta [...] pięknie według mody ubrana, brzęczy bransoletkami, pierścieniami, kamieniami i innymi ozdobami obecnymi w jej stroju”; JAN Z KWIDZYNA, *Żywoł Doroty z Mątów*, z krytycznego wydania 1964 – przekł. Julian Wojtkowski, Olsztyn 2012, II 20, s. 90, przytacza wyznanie mistyczki: „Wiedźcie też, że ja w tym stanie świeckim i życiu moim duchownym używałam i nosiłam wielkie czepe jedwabne, różne futra delikatne”.

²⁴ Rozumiany tu jako kompleks odzieży i akcesoriów noszonych w danym czasie i miejscu, których przywołanie w sztuce wymagało odwzorowania uchwytnej, materialnej rzeczywistości.

wątpliwie stanowił kanwę wielu przedstawień obrazowych, z dzisiejszej perspektywy jest trudny do identyfikacji i pełnej oceny. Sztuka średniowieczna rzadko odnosiła się do konkretnych realiów codzienności w sposób kompleksowy i precyzyjny. Dobierano je zgodnie z artystyczną tradycją i zamierzonym celem retorycznym, poddawano różnego rodzaju uproszczeniom, deformacjom, stylizacji. Nieczęsto źródła ikonograficzne prezentują pełne modele odzieży (kroje, tkaniny, akcesoria, dodatki) noszonej w danym miejscu i czasie (z uwzględnieniem zróżnicowania stroju we wszystkich warstwach danej społeczności²⁵). Badania kostiumologiczne nad ubiorami średniowiecza, pozbawione własnych źródeł materialnych, są zatem wyjątkowo trudne, choć z perspektywy kulturoznawczej z całą pewnością atrakcyjne²⁶.

W średniowiecznej sztuce Torunia przedstawienia odnoszące się (przynajmniej częściowo) do strojów aktualnych zachowały się dość licznie. Przykłady ikonografii kolejnych faz przemian mody europejskiej XIV i XV wieku, szczególnie kręgu niemieckiego, można znaleźć w ściennym i tablicowym malarstwie o tematyce religijnej zachowanym w przestrzeniach sakralnych i we wnętrzach kamienic mieszczańskich, a także w znacznie rzadszych przedstawieniach o tematyce świeckiej. Niewiele jednak można powiedzieć o rzeczywistym walorze „dokumentalnym” tych źródeł. Nieliczne tylko prezentują wysoki stopień precyzji odwzorowania (kroju, tkanin i detali); trudna do rozstrzygnięcia jest wierność wobec obcych mód, wynikająca ze stosowania zachodnich pierwowzorów rysunkowych / miniatorskich, wreszcie – większość z nich należy do sfery *sacrum* i uwarunkowana była kanonami sztuki religijnej²⁷. Do wyjątków w dziedzictwie Torunia zaliczyć można przedstawienia uważane na ogół za wiarygodne źródło do badań kostiumologicznych, jakim są wizerunki osób realnie żyjących (komemoratywne obrazy nagrobne lub przedstawienia fundatorów i adorantów), jednak i one wymagają sporej ostrożności w interpretacji. Z wie-

²⁵ W tym względzie najwięcej przynoszą studia nad iluminatorstwem schyłku średniowiecza, zob. Anna WYSZYŃSKA, *Ubiór w kulturze późnego średniowiecza i wczesnego renesansu – stan i metodologia badań*, [w:] *Meandry historii. Starożytność – Średniowiecze – Nowożytność. Referaty wygłoszone na XX Ogólnopolskim Zjeździe Historyków Studentów w Katowicach*, red. Anna KUBICA, Łukasz JOŃCZYK, Kraków–Katowice 2013 (dalej cyt.: WYSZYŃSKA 2013), s. 134–136.

²⁶ TAMŻE, s. 127–140.

²⁷ O pozytywnych aspektach wykorzystywania ikonografii religijnej jako źródła do badań kostiumologicznych zob. Anna SIERADZKA, *Kostiumologia polska jako nauka pomocnicza historii*, Warszawa 2013, s. 43–49. Wskazany przez tę badaczkę potencjał przedstawień sakralnych jest istotny, ale zdecydowanie są to źródła niesamodzielne, gdyż poddane zadaniom komunikatu religijnego, a zatem wymagające krytycznej analizy porównawczej na tle innych danych z epoki. O komunikatywnej roli przedstawień ubioru w sztuce sakralnej na przykładzie scen pasyjnych ze szczególnym naciskiem na strój św. Marii Magdaleny, zob. osobno Silke GEPPERT, *Mode unter dem Kreuz. Kleiderkommunikation im christlichen Kult*, Salzburg 2013, zwł. s. 29–87 (rozdz. *vestimentum fecit narrationem. Der vestimentäre Code der Heiligen*).

lu gotyckich nagrobków istniejących niegdyś w toruńskich kościołach do dziś zachowała się tylko mosiężna płyta małżonków von Soest wykonana w Brugii, a zatem dyskusyjna jako źródło wiedzy o stroju noszonym w Toruniu, o czym jeszcze poniżej. Kilka innych znamy ze skąpych opisów źródłowych, które nie dostarczają konkretnych danych²⁸. Wśród wizerunków fundacyjnych lub wotywnych wymienić można zaledwie kilka przykładów: bardzo słabo czytelne wyobrażenia kłęczących adorantów na malowidle ściennym ze św. Barbarą (?) w zachodnim przęśle kościoła NMP (z przełomu XIV i XV w.), pary kłęczących małżonków na przedstawieniu Chrystusa Nauczyciela z kościoła świętojańskiego w Toruniu (pocz. XV w.)²⁹; do dziś niezidentyfikowaną postać mężczyzny w pozie *genuflexio* domalowaną w dolnej części Pasji Toruńskiej³⁰ oraz przedstawienia donatorów na obrazach pasyjnych z toruńskiego kościoła św. Wawrzyńca³¹. Obok tych kilku przykładów, wyobrażeń kostiumów aktualizowanych – jednak o dużym stopniu umowności – można się domyślać w przedstawieniu wiernych na malowidle ściennym *Mater Misericordiae* w kościele św. Jakuba oraz flisaków w łodzi rzecznej na malowidle wotywnym na północnej ścianie w kościele NMP (oba z przełomu XIV i XV w.) Ubioru aktualne pojawiają się w niektórych scenkach rodzajowych Pasji Toruńskiej³²; ponieważ jednak proweniencja artystyczna obrazu zdradza zachodnie korzenie³³, odnoszenie tych ubiorów do realiów toruńskich może być wątpliwe.

²⁸ Ze źródeł znane są inne płyty w kościele świętojańskim w Toruniu: Arnolda von Lo (zm. 1309), Konrada Platte (zm. 1385) i Mikołaja von der Linden (zm. 1365); jedna w kościele Dominikanów – Konrada Magnusa (zm. 1340) oraz trzy w kościele Mariackim: Gerharda von Allen (zm. 1371), jego żony Małgorzaty (zm. 1367) i syna Konrada (zm. 1371), Henryka von Werle (zm. 1373) i jego żony Krystyny oraz Ludolfa Wale (zm. 1381) i jego siostry Małgorzaty (zw. 1381). Zob. Marta CZYŻAK, *Późnogotyckie płyty nagrobne w kościele Mariackim w Toruniu*, [w:] *Dzieje i skarby kościoła Mariackiego w Toruniu. Materiały z konferencji przygotowanej przez Toruński Oddział SHS przy współpracy Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa UMK*, red. Katarzyna KLUCZWAJD, Toruń 2005, s. 224, 226–227; o płytach u franciszkanów: Tadeusz JURKOWLANIEC, *Nagrobki średniowieczne w Prusach*, Warszawa 2015 (dalej cyt.: JURKOWLANIEC 2015), nr kat. 282.1, 283.2, 284.3, s. 320–325. Uwagę Mucka von Muckendorfa (opis z 1637 r.) zwróciła jedynie szata Ludolfa von Wale („der Mann hat einen langen geblümbten Rock und an einem breiteten spangengürtel einen tolch”). W *Memorandach* Jana Baumgartena (1715–1720) opisy strojów na płytach u franciszkanów są również skąpe i widać, że następcy inwentaryzatorowi sporych trudności; ubiór męski von Allena opisał on jako togę („vir in habitu togato usque ad talos”); cyt. za JURKOWLANIEC 2015, s. 325 i 320.

²⁹ Obraz epitafijny w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.

³⁰ Tożsamość domniemanego fundatora jest sporna, zob. artykuł Katarzyny Bucław w niniejszym tomie.

³¹ *Biczowanie*, *Zdjęcie z krzyża*, obecnie w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie.

³² Zob. artykuł Katarzyny Bucław w niniejszym tomie.

³³ Zob. artykuł autorstwa Moniki i Juliusza Raczkowskich w niniejszym tomie.

Pozostałe, licznie zachowane przedstawienia średniowiecznych ubiorów (nawet te, które pojawiają się w scenach o tematyce świeckiej³⁴), noszą najpewniej znamiona stylizacji wynikającej z artystycznych lub ikonograficznych kanonów. Aktualizacja ubioru w ikonografii ograniczała się najczęściej tylko do niektórych partii strojów (np. kształtu dekoltu, kroju rękawa, typu obuwia) lub cech ogólnych – zabiegów krawieckich modelujących sylwetkę (np. ubiór obcisły, kusy, powłóczysty, poszerzony klinami itd.); zwłaszcza w sztuce sakralnej wchodzi one zwykle w dialog z motywami kanonicznymi wynikającymi z kształtującej się przez wieki tradycji ikonograficznej. Choć więc w obcisłych strojach świętych z kamienicy przy ul. Królowej Jadwigi 9 (ok. 1370) i w kamienicy przy ul. Żeglarskiej 10 (ok. 1400), w przepasanej długim pasem sukni *Marii Mater Misericordiae* w kościele św. Jakuba w Toruniu (k. XIV w.), czy w wysoko podpasanych ozdobnymi paskami sukniach późnogotyckich Madonn z warsztatu św. Wolfganga (ok. 1500) można wyczytać pewne znamiona czasu („mody”), mają one wartość raczej poślednią; odtwarzają pewien zasób popularnych modeli kostiumologicznych i trudno je uważać za dokumenty konkretnego obyczaju w danym miejscu i czasie.

Zjawisko to jest dobrze udokumentowane w zasobie modeli najwcześniejszych. Do najstarszych malowideł, rejestrujących ubiory z jednej strony najdawniejsze, a z drugiej – najbardziej uzależnione od odległych zachodnich pierwowzorów i mało wiarygodne jako źródła wiedzy o ubiorze toruńskim, należy malowidło ściennie na północnej ścianie prezbiterium w kościele świętojańskim w Toruniu (ok. poł. XIV w.³⁵) oraz dolny fryz kompozycji ściiennej z przedstawieniami miłosnych par w kamienicy przy ul. Szerokiej 22 (ok. 1360³⁶).

³⁴ Przede wszystkim nielicznie zachowane zespoły malowideł o treściach świeckich w kamienicach mieszczańskich Torunia, zwł. przy ul. Szerokiej 22 i Szczytnej 15.

³⁵ Twórca skompilował najprawdopodobniej pierwowzory kostiumologiczne o różnej metryce i pochodzeniu – najstarsze przedstawione akcesoria stroju (*surcot* bez rękawów, płócienny czepek wiązany pod brodą) datować można jeszcze na k. XIII w., najmłodsze – przedstawienie kobiety w *kruselerze* – na ok. 1350; dominują zaś modele obcisłych strojów męskich z przedłużonymi końcówkami rękawów (w wyobrażeniach personifikacji występków oraz w *Legendzie o trzech żywych i trzech umartwych*) występujące licznie w malarstwie francuskim ok. 1330–1340. Zob. Monika JAKUBEK-RACZKOWSKA, *Kaznodziejski potencjał malowidła w prezbiterium fary świętojańskiej w Toruniu. Treść i forma*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, 44, 2013 (dalej cyt.: JAKUBEK-RACZKOWSKA 2013), s. 105–106, tam też analogie.

³⁶ Dworskie stroje typu *mi-parti*, w tym kuse kaftany męskie oraz dość wąskie suknie kobiece zaopatrzone w zwisające na wysokości łokcia ozdoby zwane z fr. *coudières* (Maurice LELOIR, *Dictionnaire du costume et de ses accessoires des armes et des étoffes des origines à nos jours*, Paris 1951, dalej cyt. LELOIR 1951, s. 111), z ang. *tippits / tappets / tippeytis* (Stella Mary NEWTON, *Fashion in the Age of the Black Prince: A Study of the Years 1340–1365*, Bury St. Edmunds 1980, s. 9). Zob. omówienie: Monika JAKUBEK-RACZKOWSKA, Juliusz RACZKOWSKI, Tomasz KOWALSKI, *Średniowieczne malowidła ściennie w kamienicach mieszczańskich Starego i Nowego Miasta Torunia / Medieval wall paintings in burghers houses of the Old and New Town of Toruń, To-*

W malarstwie trzeciej ćwierci XIV wieku³⁷, a zwłaszcza w końcu stulecia³⁸, dominują modele odzieży znane z mody zachodniej, ale szybko zasymilowane w obyczaju środkowoeuropejskim. Niektóre przykłady wskazują jednak na znajomość konkretnych, pochodzących z tego kręgu pierwowzorów obrazowych, jak słynny *Wzornik brunszwicki* wykonany w Czechach w latach ok. 1380–1390³⁹ i niekoniecznie odnoszą się do noszonej lokalnie odzieży. Na ile możemy w nich upatrywać źródeł do badań nad rzeczywistym obyczajem w mieście – nie sposób zawyrokować. Ponadto, w bardzo wielu przypadkach nawet z pozoru wiarygodnie, szczegółowo i całościowo odtworzone ubiory okazują się po wnikliwszej analizie wynikiem różnego typu stylizacji, a ich cechy zaczerpnięte z aktualnej mody łączą się z elementami przydanymi, opartymi na fantazji lub niosącymi konkretne przesłanie symboliczne. Świetnym przykładem takiego niejednorodnego zbioru modeli są przedstawienia na skrzydle retabulum w kościele świętojańskim w Toruniu (ok. 1480), a przede

ruń 2017, dalej cyt. JAKUBEK-RACZKOWSKA / RACZKOWSKI / KOWALSKI 2017, nr kat. 16, s. 425–432, por. analiza strojów TAMŻE, s. 60–61; il. 72, 75–79, 141–142).

³⁷ Do ciekawych przykładów z tego okresu (1360–1370) należy monumentalne przedstawienie św. Marii Magdaleny na szkarpie kościoła NMP w Toruniu (datowanie wg Juliusz RACZKOWSKI, *Poliptyk Toruński. Studium zabytkoznawczo-konserwatorskie*, Toruń 2016 (dalej cyt.: RACZKOWSKI 2016), s. 134), zgodnie z kanonem wyobrażeniowym tej świętej – poddane aktualizacji (ciasno dopasowana *coffe* o łódkowatym dekolcie z lekkim łukowatym wyokrągleniem pośrodku, przedłużone mankiety obcisłych rękawów obejmujące nasadę dłoni; na głowie *kruseler* w pełnym, środkowoeuropejskim wariantcie: o szerokim otoku z falban wokół twarzy i na ramionach); spory zasób aktualizowanych modeli stroju prezentują malowidła w kamienicy przy ul. Królowej Jadwigi 9.

³⁸ Stroje aktualizowane w sztuce Torunia ostatniej ćw. XIV i pocz. XV w. dokumentują znaną zarówno na Zachodzie (w modzie francuskiej i angielskiej), jak i w modzie środkowoeuropejskiej tendencję do deformacji sylwet męskich poprzez watowanie przedniej partii kaftanów męskich i dążenie do uzyskania efektu zwanego „talią osy”, oraz modne elementy stylizacji stroju – jak lejkowato poszerzone mankiety, nisko opuszczone pasy. Przykładów dostarczają: datowane na 4. ćw. XIV w. kwatery Poliptyku Toruńskiego z przedstawieniami *Sądu Piłata*, *Biczowania*, *Mater misericordiae* (zob. RACZKOWSKI 2016, s. 137–150, il. 137–145); malowidło z *Męczeństwem św. Katarzyny* na południowej ścianie prezbiterium kościoła świętojańskiego w Toruniu; stroje w scenie *Pokłonu Trzech Króli* w kamienicy przy ul. Żeglarskiej 5 i w tej samej scenie w kamienicy przy ul. Szerokiej 16 (zob. JAKUBEK-RACZKOWSKA / RACZKOWSKI / KOWALSKI 2017, nr kat. 20, s. 442–450 i nr kat. 15, s. 421–424, por. uwagi o stroju TAMŻE, s. 66–67, przyp. 258, 261, 262; il. 98, 103).

³⁹ *Braunschweiger Musterbuch*, Herzog-Anton-Ulrich-Museum w Brunzswiku; zob. Jiří FAJT, Robert SUKALE, *Braunschweiger Musterbuch*, hasło kat. [w:] *Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310–1437*, Ausstellungskatalog Praha, Správa Pražského hradu, red. Jiří FAJT, współpr. Markus HÖRSCH, Andrea LANGER, München–Berlin 2006, nr kat. 67, s. 195. Zaprezentowano w nim swobodną interpretację zachodniej mody, z wyjątkową wiernością wobec noszonych już wcześniej dużych guzików, które z mody francuskiej w tym czasie stopniowo znikają. Przykładem sięgnięcia do wzorców pokrewnych *Wzornikowi Brunszwickiemu* znajdujemy na Poliptyku Toruńskim, a przede wszystkim w wyobrażeniu trzymaczy heraldycznych na malowidle ściennym w świetlicy kamienicy Hittfeldów przy ul. Szczytnej 15 w Toruniu (zob. JAKUBEK-RACZKOWSKA / RACZKOWSKI / KOWALSKI 2017, nr kat. 14, s. 408–413; por. analiza strojów TAMŻE, s. 70; il. 110–117).

wszystkim – narracyjne sceny Męki Pańskiej, jak np. kwatery Poliptyku Toruńskiego (1380–1400), Pasja Toruńska⁴⁰ (ok. 1480–1490) lub obrazy z kościoła św. Wawrzyńca w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie (ok. 1500).

Warto jednak zaznaczyć, że wspomniane utrudnienia w ocenie wiarygodności przedstawionych w sztuce strojów nie deprecjonują poznawczych wartości, jakie dla procesu rozpoznania konkretnych dzieł niesie porównawcza analiza kostiumologiczna. Stan zachowania wielu zabytków (zwłaszcza malowideł ściennych, często pozbawionych obecnie modelunku i warstw wykończeniowych) niejednokrotnie sprawia, że rozpoznanie ogólnych cech ubioru pozostaje jedynym narzędziem względnego datowania czy hipotetycznego określenia proveniencji artystycznego wzornika tych kompozycji. Ujawniły to niedawne badania nad malarstwem ściennym w kamienicach mieszczańskich⁴¹; analiza modeli kostiumowych przyniosła też – jak się wydaje – ważny argument w wydatowaniu pierwowzorów artystycznych malowidła na północnej ścianie prezbiterium kościoła świętojańskiego w Toruniu⁴². Można ponadto zakładać, że do wielu tematów ikonograficznych aktualne modele kostiumowe mogły być dobierane nie na zasadzie powielania popularnych schematów artystycznych, lecz wskutek świadomego wyboru: celowego odwołania do codzienności swych odbiorców, na co w szerszym kontekście wskazywał Gerhard Jaritz⁴³, a w odniesieniu do lokalnego stroju gdańskiego – Adam S. Labuda⁴⁴.

W jakim zatem stopniu zachowane w gotyckiej sztuce Torunia wyobrażenia strojów o cechach historycznych mogą być użyteczne w badaniach nad kulturą i obyczajem miasta? Nie ma wątpliwości, że toruńskie mieszczaństwo przynajmniej do połowy XV wieku przynależało do bujnej, niemieckojęzycznej kultury hanzeatyckiej w jej nadbałtyckim wydaniu, a poszczególne napływo-

⁴⁰ Zob. artykuł Katarzyny Bucław w niniejszym tomie.

⁴¹ Zob. JAKUBEK-RACZKOWSKA / RACZKOWSKI / KOWALSKI 2017, s. 57–71 (rozdz. *Chronologia i styl*).

⁴² JAKUBEK-RACZKOWSKA 2013, s. 105–108.

⁴³ Gerhard JARITZ, *Bildquellen zur mittelalterlichen Volksfrömmigkeit*, [w:] *Volksreligion im hohen und späten Mittelalter*, Hg. Peter DINZELBACHER, Dieter R. BAUER („Quellen und Forschungen aus dem Gebiet der Geschichte” NF 13), Paderborn–München–Wien–Zürich 1990, s. 195–219.

⁴⁴ LABUDA 1995. Autor wyszedł z założenia, że: „Tablica gdańska bogatą zawartością przedstawień wchodzi w dynamiczny związek z miejscem swego funkcjonowania, Gdańskiem końca XV wieku i tym samym wykracza poza typowe funkcje dydaktyczne. Związek ten konkretyzowany jest na dwóch planach: kostiumu i prawa miejskiego” (s. 70); przeanalizował wnikliwie przedstawione stroje pod kątem ich dopasowania do rzeczywistości odbiorcy i „lokalnego kolorytu” w kontekście kaznodziejskich zadań tablicy; zob. też TENŻE, *Kleidung als Bedeutungsträger. Zur Zehn-Gebote-Tafel aus der Marienkirche in Danzig*, [w:] *Bild / Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp*, Hg. Philine HELAS, Maren POLTE, Claudia RÜCKERT, Bettina UPPENKAMP, Berlin 2007, s. 413–430 (dalej cyt.: LABUDA 2007). Por. próbę analizy komunikatywności dzieła sztuki poprzez dostosowanie form obrazowych do poziomu i środowiska odbiorcy (jako analogia wobec kazań *ad status*): JAKUBEK-RACZKOWSKA 2013, *passim*.

we rodziny przywoziły – i być może pielęgnowały – tradycje z różnych regionów Rzeszy. Badań nad miejscowym obyczajem nie ułatwia jednak ani wielość możliwych źródeł pochodzenia modeli, ani złożona stratygrafia społeczna miejskiej komuny żyjącej według zróżnicowanych standardów, potrzeb i możliwości – przede wszystkim finansowych, zmieniających się w czasie⁴⁵. Pytanie, jak „nosiło się” toruńskie mieszczaństwo, i czy źródeł porównawczych dla obyczaju kostiumowego należy szukać wyłącznie w kręgu kultury niemieckiej (a po drugim pokoju toruńskim także polskiej), czy też może pojawiały się tu modele francuskie, niderlandzkie lub angielskie, pozostaje otwarte. Nie ulega kwestii, że w późnym średniowieczu najbogatsze elity wielkich miast pruskich było stać na „modę” we współczesnym rozumieniu tego słowa: odzież kosztowną⁴⁶, niefunkcjonalną, o szybko przeżywających się formach, kreowaną dla elit w wiodących ośrodkach kulturowych, często importowaną i naśladowaną przez niższe warstwy społeczne. Z całą pewnością do miasta sprowadzano drogie tkaniny z Zachodu – sukna flandryjskie⁴⁷, w drugiej połowie XV w. – amsterdamskie⁴⁸; z Czech – materiał na welony⁴⁹. Jak wynika ze źródeł, w posiadaniu mieszczan była kosztowna odzież podbijana futrem⁵⁰ (w tym kunim⁵¹, łasiczym⁵², grono-

⁴⁵ Wojny polsko-krzyżackie przyniosły gwałtowny spadek zamożności Torunia i spowodowały wymianę elit, zob. Krzysztof MIKULSKI, *Przestrzeń i społeczeństwo Torunia od końca XIV do początku XVIII wieku*, Toruń 1999, s. 164–169, 175–180.

⁴⁶ Księgi ławnicze podają niekiedy wartość niektórych przedmiotów. Ceny poszczególnych sztuk odzieży bywały bardzo wysokie. Zob. np. zapis z 1392 r.: „Nicolaus Snewyrs korsener brachte eyn rok mit mander unde futtert vor gericht, doruff her IX1/2 mr. Dirfordert hatte mit fullem rechte alsowas ym geteylit wart, her mochte sich des geldes doran wol dirholin und der rok gehorte czu Hern Jaroslaw von Slusaw” (LIBER SCABINORUM [1936], nr 335) lub zapis z 1441 r.: „Item so hat Soffke Kywynne gegeben irem eydem zu dem Trebis mit irer tachtir Soffken czum ersten hundirt und 40 mr. ald geld an gereitem gelde, eynen mantel vor 24 mr., 1 rok vor 30 mr., eynen engen rok mit knowfeln vor 12 mr., item eynen grünen rok mit knowffiln vor 2 mr., item eynen gefellen mantil vor 3 mr., 1 pelcz und 1 groen rok mit knowfeln vor 3 mr., 1 bemisch slowirchen und 1 hutchin und 1 czopersnur vor 6 mr., item 1 fingerlyn vor 1 mr., 1 badecappe vor 3 mr., 1 kiste vor 2 mr., handtuchir vor 3 mr., 1 decke, 1 banklach vor 3 mr., 1 bette und 1 pfoel vor 8 mr., item leylachen und kussen vor 5 mr. an becken und an kussen 5 mr. Summa 250 mr.” (KSIĘGA ŁAWNICZA [1992–1993], nr 947). Wyróżn. M.J.-R.

⁴⁷ Także za pośrednictwem Lubeki, np. w 1340 r. kupiec lubecki w Brugii, Tydeman de Danzeke przesłał sukno flamandzkie do Lubeki kupcowi Janowi van Camen, skąd trafiło do jego toruńskiego wspólnika Bertrama van Hattorp: Renée RÖSSNER, *Hansische Memoria in Flandern. Alltag- leben und Totengedanken der Osterlinge in Brügge und Antwerpen* (13. bis 16. Jahrhundert), („Hansekaufleute in Brügge” 5, Hg. Werner PARAVICINI), Frankfurt/Main 2001 (dalej cyt.: RÖSSNER 2001), s. 318.

⁴⁸ Zob. KSIĘGA ŁAWNICZA [1992–1993], 1609: „Dorczu sal Ludwig Hans Rennenberge geben 6 ellen amsterdammisch”. Wyróżn. M.J.-R.

⁴⁹ Np. KSIĘGA ŁAWNICZA [1992–1993], nr 947: „1 bemisch slowirchen”.

⁵⁰ Zob. TAMŻE [1992–1993], nr 947.

⁵¹ Zob. LIBER SCABINORUM [1936], nr 335.

⁵² Zob. KSIĘGA ŁAWNICZA [1992–1993], nr 1643.

stajowym⁵³); noszono cenne dodatki, np. srebrne lub perłowe guziki⁵⁴ i srebrne paski z klamrami⁵⁵, borty z klejnotami⁵⁶, obręcze na głowę⁵⁷. Patrycjat – utrzymujący dalekosiężne kontakty handlowe, niezwykle mobilny, przemieszczający się w interesach i sprawach rodzinnych pomiędzy różnymi ośrodkami europejskimi – musiał dobrze orientować się w obcych trendach w obyczajowości. W interpretacji źródeł artystycznych należy brać jednak pod uwagę także kwestię ich komunikatywności. Lukratywne i obce modele odzieżowe odzwierciedlane w sztuce mogły cieszyć się powodzeniem u odbiorców o kosmopolitycznej formacji, dla których owe cytaty wydawały się być może atrakcyjne (np. w scenach dworskich), a także niosły przesłanie moralizatorskie. Wskazana przez Adama S. Labudę celowość zestawienia stroju „gdańskiego” i stroju obcego, „burgundzkiego”, przywołanego za pośrednictwem wzorców graficznych w gdańskiej Tablicy Dziesięciorga Przykazań⁵⁸, byłaby tu szczególnie pouczająca; podobnie jak burgundzkie kostiumy utrwalone na Pasji Toruńskiej⁵⁹, które nie tylko niosą określoną symbolikę, ale wręcz mogą potwierdzać niderlandzką proveniencję samego malowidła⁶⁰.

Problemy rysujące się na wstępie badań nad obyczajem kostiumowym w średniowiecznym Toruniu zilustrować można analitycznym zestawieniem dwóch źródeł ikonograficznych, które dzieli od siebie ponad sto lat, technika wykonania, funkcja oraz całkowicie odmienna konwencja przedstawieniowa, ale które uznać można za szczególnie nośne z racji reprezentacyjnej roli ukazanych na nich ubiorów o cechach aktualnych. Pierwszym jest płyta nagrobna Jana i Małgorzaty von Soest, datowana ok. 1360 roku, upamiętniająca przedstawicieli kupieckiego patrycjatu a zarazem notująca prestiż elit władzy wiel-

⁵³ Zob. TAMŻE, nr 996 (zapis z 1442 r.): „1 jope mit sayens ermiln”.

⁵⁴ O srebrnych lub perłowych guzikach (jako części stroju albo osobno), głównie w kontekście ich wartości materialnej, mówi sporo zapisów archiwalnych, zob. np. KSIĘGA ŁAWNICZA [1992–1993], nr 996 (zapis z 1442 r.): „eynen swarczen frauwenrok mit eyner grotczschen gefuttirt et **15 silberyn knowfel**, cleyn und gros”; KSIĘGA ŁAWNICZA [2007], nr 32, zapis z 1456 r.: „1 moenvarer weytirrock mit **10 silbern knouffilen**”; nr 1169 (zapis z 1478 r.): „Item **60 silberenne knoffel**, cleyn unde gros, obirgolt und 2 silberen ringen weget obirall 16 1 sc. Item nach **53 silberen knoffel** cleyne wegen 6 sc. lotig”; nr 1487 (zapis z 1477 r.): „perlen knoffel und silbern knoffel”. Wyróżn. M.J.-R.

⁵⁵ Np. LIBER SCABINORUM [1936], nr 1761 (zapis z 1424 r.): „sulberyn (s) gurtem”; KSIĘGA ŁAWNICZA [2007], nr 1488 (zapis z 1477 r.): „silbern gortil”; nr 1169 (zapis z 1478 r.): „1 kleyn frawen silberen gortel mit 6 spangen rincken unde senckel weget 1 mr. lotigk”.

⁵⁶ Np. KSIĘGA ŁAWNICZA [2007], nr 1487 i 1488 (oba zapisy z 1477 r.): „perlen bortchen”.

⁵⁷ Np. TAMŻE, nr 1487 i 1488.

⁵⁸ LABUDA 2007, s. 426.

⁵⁹ Katarzyna BUCLAW, 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 Nowożytniej UMK w Toruniu), s. 46, 56, 80.

⁶⁰ Na temat proveniencji artystycznej por. artykuł Moniki i Juliusza Raczkowskich w niniejszym tomie.

kich miast ziemi chełmińskiej⁶¹. Drugi przykład to bardzo realistycznie ukazane stroje rodziny fundatorów na toruńskim malowidle *Zdjęcia z krzyża* z kościoła św. Wawrzyńca (w zbiorach Muzeum Diecezjalnego w Pelplinie). Łączy je skłonność do reprezentacji zewnętrznego splendoru, różni miejsce powstania. W pierwszym przypadku mówić można o zachodnim modusie stroju elitarnego *ipse per se*, w drugim: o stroju lokalnym.

Case study: płyta nagrobna małżonków von Soest

Płyta nagrobna małżonków von Soest⁶² (il. 1–2) to jedyny XIV-wieczny obiekt w spuściźnie Torunia, który – jako wizerunek osób realnie żyjących – wydaje się być kostiumologicznie wiarygodny i dokumentuje strój aktualny. Dzieło to, ufundowane w latach 60. XIV wieku, jest importem z Flandrii⁶³ i należy do sporej grupy podobnych płyt rozproszonych w pasie nadbałtyckim, a powtarzających ustalony schemat ikonograficzny (postaci zmarłych na tle symbolicznej bramy rajy z drobnymi figurkami świętych w arkadkach)⁶⁴. Warto podkreślić, że zabytek toruński stanowi w tej grupie rzadki przykład zachowanej do naszych czasów fundacji mieszczańskiej, i znajduje poza Niderlandami tylko dwie współczesne analogie: w znanej z przedwojennej dokumen-

⁶¹ Jan (Johannes) von Soest (zm. 1361) był najwybitniejszym przedstawicielem jednego z czołowych rodów toruńskiego patrycjatu, pełnił funkcję burmistrza w l. 1351, 1354 i 1358; jego żona Małgorzata (Margherita) (zm. ok. 1369), była córką burmistrza Chełmna, Tylmana von Herken. Zob. Krzysztof MIKULSKI, Krzysztof KOPIŃSKI, *Herbarz patrycjatu toruńskiego*, t. 2, Toruń 2015 (dalej cyt.: MIKULSKI / KOPIŃSKI 2015), s. 229–231.

⁶² Zob. przede wszystkim opracowania monograficzne: Zygmunt KRUSZELNICKI, *XIV-wieczna płyta nagrobna małżonków von Soest w Toruniu*, [w:] *Studia Pomorskie*, t. 1, Wrocław 1957, s. 104–148 (dalej cyt.: KRUSZELNICKI 1957); Stanisław KOBIELUS, *Treści ideowe płyty nagrobnej małżonków von Soest z kościoła św. Jana w Toruniu*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, 17, 1991 (dalej cyt.: KOBIELUS 1991). Por. Jarosław JARZEWICZ, *Katalog*, [w:] Jarosław JARZEWICZ, Alicja KARŁOWSKA-KAMZOWA, Barbara TRELIŃSKA, *Gotyckie spiżowe płyty nagrobne w Polsce. Studia o formie i treściach ideowych*, („PTPN. Prace Komisji Historii Sztuki” 28), Poznań 1998 (dalej cyt.: JARZEWICZ 1998), nr XL, s. 121–123; JURKOWLANIEC 2015, nr 255.1, s. 308–312.

⁶³ Właściwej identyfikacji dokonał już Creeny, za nim flandryjską proveniencję dzieła przyjęli wszyscy kolejni badacze, zob. William F. CREENY, *A Book of Facsimiles of Monumental Brasses of the Continental Europe*, London–Norwich 1884, s. 16. Źródła pisane dotyczące eksportu płyt flandryjskich zestawiał Ronald VAN BELLE, *Vlakke grafmonumenten en memorietaferelen met persoonsbeeldingen in West-Vlaanderen. En inventaris, funeraire symboliek en overrzicht van het kostuum*, Brugge 2006 (dalej cyt.: VAN BELLE 2006), s. 71–72.

⁶⁴ O produkcji i eksporcie płyt flandryjskich zob. Ursula WOLKEWITZ, *Die gravierten Messinggrabplatten des 13. und 14. Jahrhunderts im Bereich der norddeutschen Hanse – ihre Herkunft und ihre Bedeutung. Erinnern – Mahnen – Belehren*, Kassel 2014 (dalej cyt.: WOLKEWITZ 2014), s. 249–252.

tacji płyty nagrobnej Jana Klingenberga (zm. 1356) w Lubecie⁶⁵ oraz w płycie burmistrza Alberta Hövenera z 1357 roku⁶⁶ (**il. 3**), zachowanej w kościele św. Mikołaja w Stralsundzie. Tym bardziej wart uwagi jest fakt, że nagrobek von Soestów nie był jedyną kosztowną płytą metalową w Toruniu – wiemy o siedmiu innych znajdujących się w kościołach toruńskich, z czego część stanowiła najpewniej flandryjskie importy⁶⁷. Zabytki te nie przetrwały jednak do naszych czasów, a ich nowożytny opisy przynoszą niewiele, jeśli chodzi o przedstawione na nich ubiory. Pod tym względem płyta świętojańska jest źródłem o bardzo dużej wartości poznawczej.

Ukazane tu stroje nie były dotąd przedmiotem wnikliwszych analiz (podczas gdy kostiumy w podobnych wyobrażeniach nagrobnych są coraz częściej poddawane interpretacjom⁶⁸); co więcej – nie doczekały się nawet poprawnej identyfikacji⁶⁹. Jest to o tyle zaskakujące, że podobnie jak inne dzieła flandryjskie, płyta von Soestów zwraca uwagę nie tylko wybujałą koncepcją kompozycyjną, ale też niezwykłą detalicznością, która obejmuje wszystkie partie przedstawienia, w tym wyobrażone kostiumy. Małżonkowie odziani są w wystawne kilkuczęściowe stroje, krojone z kosztownych materii i wykończone futrem. Są one oddane z dużą pieczołowitością jeśli chodzi o krój, akcesoria, a nawet (co, biorąc pod uwagę technikę, musiało być trudne) – faktury i wzornictwo tkanin.

Głównym elementem odzienia Jana (**il. 4**) jest sięgająca do pól uda wierzchnia jopula / jaka⁷⁰ wywodząca się z dworskiej mody francuskiej (**il. 5a, b**)

⁶⁵ Zob. ryc.: <http://effigiesandbrasses.com/3327/2769/> (dostęp: 20 IX 2018).

⁶⁶ WOLKEWITZ 2014, s. 59.

⁶⁷ Por. przyp. 27.

⁶⁸ Zob. przede wszystkim opracowanie średniowiecznych płyt zachowanych na terenie zachodniej Flandrii: VAN BELLE 2006, zaopatrzone w suplement, poświęcony charakterystyce i terminologii strojów, utrwalonych na flandryjskich płytach.

⁶⁹ KRUSZELNICKI 1957, s. 106: „Jan von Soest odziany jest w krótką szatę spodnią o wąskich, wzorzystych rękawach, szatę wierzchnią (rodzaj tuniki) o rękawach sięgających powyżej łokcia i o szerokim **stojącym kołnierzu**, oraz luźny fałdzisty płaszcz bez rękawów, w **rodzaju togi**, spięty na prawym ramieniu sześcioma guzami; spod płaszcza zwisa koniec ozdobnego pasa; nogi odsłonięte do kolan, obute w płytkie spiczaste trzewiki”. Jeszcze więcej trudności nastroczał ubiór Małgorzaty (*surcot* z otworami na ręce, nałożone na wzorzystą suknię spodnią). Warstwy stroju były przez badaczy odczytywane w odwrotnej kolejności: jako gładka suknia spodem i wzorzysty kaftan – wierzchem, zob. KRUSZELNICKI 1957, s. 106: „Małgorzata von Soest ma długą do ziemi, fałdzistą suknię, obcisły, wzorzysty **kaftan o wąskich rękawach, sięgający bioder** i narzucony na ramiona **płaszcz z przecięciami w miejsce rękawów**; głowę jej zdobi czepiec” (wyróżn. M.J.-R.); podobnie JARZEWICZ 1998, s. 122.

⁷⁰ Termin za: Irena TURNAU, *Słownik ubiorów. Tkaniny, wyroby pozatkackie, skóry, broń i klejnoty oraz barwy znane w Polsce od średniowiecza do początku XIX w.*, Warszawa 1999 (dalej cyt.: TURNAU 1999), s. 73. Tę fazę mody na stroje krótkie i obcisłe scharakteryzowała Maria GUTKOWSKA-RYCHLEWSKA, *Historia ubioru*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968 (dalej cyt.: GUTKOWSKA-RYCHLEWSKA 1968), s. 148–157, która na określenie kaftana użyła francuskiego terminu *jaquet*. Por. też nt. genezy tej formy i jej rozwoju w XIV w. Katrin KANIA, *Kleidung im Mittelalter. Mate-*

(fr. *pourpoint, jaquet, jaquettes*, w niemieckiej kostiumologii Scheke⁷¹, w niemieckich źródłach Rock⁷²) uszyta z gładkiej materii. Jest ona dopasowana w tali, dołem nieco luźniejsza, sięgająca lekko poniżej kolan i rozcięta z przodu na całej długości, co czytelne jest tylko dzięki małemu fragmentowi dolnej krawędzi szaty, wystającej spod płaszcza. Krągły guzik przy rozcięciu sugeruje, że na całej długości jopula – zgodnie z modą – jest spinana. Kaftan ów jest przepasany dość nisko na biodrach pasem z rozetami (widoczna jedna plakietka po lewej stronie). Spod płaszcza, poniżej lewego kolana postaci, uwidacznia się fragment ozdobnego okucia – kraniec paska lub, co bardziej prawdopodobne, czubek pochwy puginału⁷³. Rękawy spodniego stroju (*coffe*), pokazane od łokcia w dół, uszyte są z wzorzystej tkaniny o drobnym floralnym rzucie (można się tu domyślać odwzorowania kosztownego jedwabiu). Rękawy te są obcisłe, spięte brzegiem po zewnętrznej części rąk na ciasne rzędy guziczków (od łokcia do nadgarstka), a ich mankiety zakrywają dłoń u nasady (niemal w 1/3), zgodnie z modą, jaka pojawiła się na dworach europejskich w trzeciej tercji XIV wieku⁷⁴. Jopula Jana zaopatrzona jest w futrzane (? – szrafowane ukośnymi kreskami) pionowe ozdoby *coudières* (fr.) sięgające kolan⁷⁵, regularnie zaokrąglone u dołu, spływające z szerokich taśm (opasek? mankietów wierzchnich⁷⁶), okalających rękę w połowie przedramienia (widoczne jest to tylko po prawej odśloniętej stronie postaci). Wierzchem Jan nosi luźny płaszcz z koła (niderl.

rialien – Konstruktion – Nähtechnik. Ein Handbuch, Köln–Weimar–Wien 2010 (dalej cyt.: KANIA 2010), s. 147–154.

⁷¹ Zob. Erike THIEL, *Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Berlin 2000 (dalej cyt.: THIEL 2000), s. 125; KANIA 2010, s. 147.

⁷² VAN BELLE 2006, s. 507.

⁷³ W najnowszych badaniach podkreślany jest powszechny zwyczaj używania puginałów (niezależnie od bardzo zbliżonych formach) przez różne warstwy średniowiecznego społeczeństwa, nie tylko przez rycerstwo – zob. Lech MAREK, *Broń biała na Śląsku XIV–XV wiek*, „Vratislavia Antiqua” 10), Wrocław 2008, s. 15.

⁷⁴ W przedstawieniach tego stroju datowanych wcześniej niż ok. 1360 r. ten drobny szczegół nie występuje, zob. np. francuskie miniatury *Poesies Guillaume’a de Machaut*, Bibliothèque nationale de France w Paryżu, sygn. Français 1586 (on-line: Gallica, dostęp: 10 II 2019), i nagrobek Waltera de Helyon w kościele św. Bartłomieja w Much Marcle (Herefordshire, Anglia), z 1350 r. – zmarły w obcisłej jopuli z guzikami, sięgającej kolan, rękawy spodnie w kontrastowej barwie, wierzchnie sięgające łokcia zakończone makietami z *coudières* do kolan, pas na biodrach, nogawice i *poulaines*. Od lat 80. XIV w. długość mankietu wzrastała, przekształcił się on w lejkowatą formę nazywaną *bombarde* (LELOIR 1951, s. 32); ok. 1400 r. zakrywał niemal całą dłoń. Moda na wydłużone mankiety utrzymywała się do końca XV w.

⁷⁵ Ozdoby te – długie, najczęściej białe zwisy z tkaniny lub futra – pojawiły się w XIV w. w strojach dworu paryskiego i utrzymały się we Francji aż do 1. ćw. XV w. (głównie w strojach damskich, zob. m.in. miniatury w *Powieści o Aleksandrze* z l. 1338–1344, Bodleian Library w Oksfordzie, sygn. MS. Bodl. 264, k. 61v (*bas-de-pages*), 70v, 112r.). Jeszcze w 2. ćw. XIV w. wyprowadzano je bezpośrednio z krańca rękawa ubioru wierzchniego, od połowy stulecia były natomiast doszywane jako mankiety (wkładane?) na szerokiej opasce do krawędzi rękawa wierzchniego.

⁷⁶ Kwestia sposobu połączenia *coudières* tego typu z rękawem nie została ostatecznie wyjaśniona.

clocke)⁷⁷ sięgający do pół łydki, zaopatrzonej najpewniej w kaptur (wskazuje na to uformowanie fałd przy dekolcie), ozdobiony na obrzeżu drobnym haftem i podbity kontrastową materią lub futrem (odmienną fakturę zaznaczono szrafowaniem). Płaszcz jest otwarty po prawej stronie postaci i spięty na prawym ramieniu na sześć masywnych guzów. Ta forma wierzchniego odzienia pojawiała się w ikonografii jeszcze w początku XV wieku; w sztuce Torunia dokumentują ją przedstawienia z czwartej ćwierci XIV stulecia – scena ukazująca *Chrystusa przed Piłatem* na Poliptyku Toruńskim oraz *Pokłon Trzech Króli* na malowidle w kamienicy przy ul. Żeglarskiej 5. Nogi Jana von Soest, obleczone w gładkie obcisłe nogawice, obute są w płytke, zabudowane ciżmy zwane *poulaines*⁷⁸: o spłaszczonych palcach, zaopatrzone w ostre noski i pasek przy kostce. Analogii dla takiego odzienia dostarczają ogólnie zachodnie wzorce miniatorskie z połowy XIV wieku, przy czym zarówno wydłużenie mankietu jopuli, jak i forma peleryny z guzikami na ramieniu, wpisują się już w modę lat 60.–80. XIV wieku, co potwierdza zarówno ikonografia francuska⁷⁹, jak i niemiecka⁸⁰. Zbliżone komplety arystokratycznej odzieży występowały w sztuce jeszcze pod koniec XIV wieku⁸¹. Analiza kostiumu Jana zdaje się zatem potwierdzać tezę, że płyta została zamówiona dopiero przez Małgorzatę von Soest, już po śmierci męża, pod koniec lat 60. XIV wieku⁸². Warto podkreślić, że w ikonografii regionu ten pełen dworski kanon kostiumowy (jopula z *coudières*, nisko opuszczony pas z okuciami) pozostaje odosobniony; w Toruniu wskazać można jedynie stroje kawalerów na malowidle ściennym w kamienicy przy ul. Szerokiej 22 (il. 6).

Wizerunek Małgorzaty von Soest (il. 7) również prezentuje dworski, reprezentacyjny wariant odzienia. Spodnia suknia (fr. *cotte*) z tkaniny (jedwabnej?) w drobny wzór serc z gałązek bluszczu z i masek zwierzęcych ma płytki łódkowaty dekol, lekko wyokrąglony pośrodku⁸³ i obcisłe rękawy z przedłużo-

⁷⁷ Jako przykład tego płaszcza opisanego jako „typisch Vlaams kledigstuck” płyta von Soestów jest przywołana w monografii VAN BELLE 2006, s. 509.

⁷⁸ LÉLOIR 1951, s. 291.

⁷⁹ Licznie np. na miniaturach w *Grandes Chroniques de France, 1375–1380*, Bibliothèque nationale de France w Paryżu, sygn. Fr. 2813 (on-line: Gallica, dostęp: 10 II 2019).

⁸⁰ Np. *Speculum Humanae Salvationis* w Landesbibliothek w Darmstadt, sygn. Hs 2505, k. 11r, 27r, 54v (suknia lekko luźniejsza od bioder w dół, rękawy obcisłe, ale bez przedłużenia mankiętów).

⁸¹ Zob. np. płytę nagrobną Jana von Holzhausen (zm. 1399) i jego żony Gudy w kościele św. Bartłomieja we Frankfurcie nad Menem: zmarły ukazany jest w przepasanej na biodrach jopuli z guzikami na przedzie i na wąskich rękawach oraz w długim płaszczu spiętym guzami na prawym ramieniu i czarnym płaskim obuwiu z wydatnym noskiem i wysoko umieszczonym paskiem.

⁸² KRUSZELNICKI 1957, s. 118. Inaczej KOBIELUS 1991, s. 98, według którego płytę podczas swego ostatniego pobytu w Brugii w 1356 r. wybrał i przywiózł do Torunia sam Jan von Soest.

⁸³ Jest to rozwiązanie znane z mody francuskiej poł. XIV w., charakterystyczne dla sukien damskich zw. *cottardie* (termin za LÉLOIR 1951, s. 111), zob. np. *Roman de la Rose*, Bibliothèque nationale de France w Paryżu, sygn. Ms 12148, k. 28r (on-line: Gallica, dostęp: 10 II 2019); *Poesies*

nymi mankietami. Jest dopasowana w talii i przepasana na biodrach wąskim paskiem z dwiema tarczowymi klamrami. Wierzchem Małgorzata nosi wycięte *surcot ouvert* (zwane też *corsette fendu*) o powłóczystej spódnicy krojonej z naddatkami, lamowanej u dołu miękką bortą. Owalne otwory na ręce (fr. *fenêtres d'enfer*) sięgają nieco poniżej bioder i są bardzo głęboko wykrojone – górna część sukni ogranicza się do wąskiego pionowego pasa materiału, obszytego szeroką bortą (lub futrem). Jest to wariant dobrze znany z francuskich źródeł obrazowych (il. 5a, b)⁸⁴ już w połowie XIV wieku, przy czym *surcot* w strojach paryskich uległo wówczas skróceniu i wygładzeniu, a rękawom brakowało jeszcze przedłużonych mankietów. Szczegóły fasonu sukni Małgorzaty mają cechy datujące: zarówno powłóczysta spódnica *surcot*, jak i obejmujące dłoń mankiety, pojawiły się dopiero w latach 60.–70. XIV wieku⁸⁵, co jest kolejnym argumentem przeciw datowaniu dzieła na czas życia Jana von Soest i jego podróży do Brugii w 1356 roku. Należy podkreślić, że dworskie *surcot* w zachowanych zabytkach Torunia nigdzie więcej nie występuje.

Na ramiona Małgorzaty zarzucony jest płaszcz z półkola, obsyty wzorzystą lamówką i podbity na całej powierzchni skórkami drobnych zwierząt (futro, zapewne tzw. *minever / menuvair*⁸⁶, oddane jest w sposób charakterystyczny dla malarstwa jako wzór z regularnych, wyoblonych dołem prostokątów, z trzema drobnymi wybrzuszeniami u góry, pozostałymi po karku i łapkach zwierzęcia). Stroju dopełnia skromna wersja *kruselera* z potrójnym rzędem drobnych falbanek ułożonych wąsko i ciasno przy twarzy.

Nie ulega kwestii, że na cennym obiekcie funeralnym sprowadzonym do Torunia wyobrażono najmodniejsze podówczas modele dworskiej, zachodniej odzieży, które z całą pewnością wpisywały się w potrzebę autoprezentacji władzy radzieckiej (statusu burmistrza), przez inne źródła uchwytej dopiero w XV wieku. Trudno jednak ostatecznie przyjąć wiarygodność przedstawienia na płycie von Soestów jako źródła dla kultury stroju w średniowiecznym Toruniu. Ubiór Jana znajduje swoje dokładne analogie w wizerunkach na płytach nagrobnych zachowanych we Flandrii, jak Gillisa van Namain⁸⁷ w kościele św. Jakuba w Brugii (ok. 1360), i Jana van Zynghene (zm. 1371) w tamtejszym kościele św. Walpurgi,

Guillaume'a de Machaut, Bibliothèque nationale de France w Paryżu, sygn. Français 1586, zvl. k. 51r, 76 r (il. 5b) (on-line: Gallica, dostęp: 10 II 2019).

⁸⁴ Na wielu przedstawieniach suknie dworskie z długimi *coudières* występują obok wyciętych *surcot*, które zawsze wkładane były na suknie bez owych ozdób.

⁸⁵ Modę tę dokumentują m.in. przedstawienia w kodeksie *Speculum Humanae Salvationis* w Landesbibliothek w Darmstadt, sygn. Hs 2505, z l. ok. 1360, np. 37r oraz w *Grandes Chroniques de France, 1375–1380*, Bibliothèque nationale de France w Paryżu, sygn. Fr. 2813 (on-line: Gallica, dostęp: 10 II 2019).

⁸⁶ Błam kuśnierski uszyty z białych futerek z brzusków szarych wiewiórek w szacie zimowej.

⁸⁷ VAN BELLE 2006, kart. Bru. 17, s. 143–145. Zob. ryc. na stronie: <http://effigiesandbrasses.com/3908/3485/> (dostęp: 10 II 2019).

na co wskazała Ursula Wolkewitz⁸⁸. Strój męski, typowy dla mody zachodniej, francuskiej i flandryjskiej, choć o innym – jeszcze bardziej arystokratycznym – fasonie, niż na zabytku toruńskim, pojawia się też na mieszczańskiej płycie zamówionej przez burmistrza Stralsundu Albrechta Hövenera, i równie mało mówi o kostiumach noszonych w miastach niemieckiej Hanzji. Kosztowne *surcot* Małgorzaty przywodzi na myśl starszy model dworski, utrwalony na o kilka dekad wcześniejszej płycie nagrobnej Eryka IV i królowej Ingeborgi w Ringstedt (1319), również pochodzenia flandryjskiego. Jak się wydaje, obecność tej ekskluzywnej odzieży na płycie von Soestów jest więc w niewielkim stopniu dowodem na jej realną obecność w Toruniu, choć oczywiście nie można wykluczyć, że bywały w świecie (stałe obecnych we Flandrii⁸⁹) toruńskich patrycjuszy stać było na tę modę⁹⁰ – tak jak mogli pozwolić sobie na cenne jedwabne tkaniny i futra, i że mogła być ona w Prusach z powodzeniem adaptowana.

Case study: Zdjęcie z krzyża z kościoła św. Wawrzyńca

Innego typu źródłem obrazowym są przedstawienia rodziny fundatorów na toruńskim *Zdjęciu z krzyża* pochodzącym najpewniej z kościoła pw. św. Wawrzyńca i datowanym na 1495 rok⁹¹. W dolnej partii wyobrażenia przedstawiono dwie grupy adorantów (są one domalowane jako najwyżej leżąca warstwa malarska) w pozie *genuflexio*, z różańcami w dłoniach – dwóch mężczyzn i chłopca po lewej, dwie kobiety (młodą niewiastę i starszą matronę) po prawej stronie malowidła. Realistyczna konwencja malarska pozwala na uchwycenie szczegółów odzieży i interpretację gatunku ukazanych tkanin. Podobnie jak na płycie von Soestów wyobrażono tu ekskluzywne, kosztowne stroje aktualne o cechach reprezentacyjnych, z tą różnicą, że z dużym powodzeniem możemy domyślać

⁸⁸ WOLKEWITZ 2014, s. 251.

⁸⁹ Pomijając poświadczony kontakt samego Jana von Soest, który negocjował w Brugii w sprawie kantoru hanzeatyckiego w 1356 r. i Małgorzaty, która po śmierci męża, w 1368/69, handlowała z Flandrią (zob. MIKULSKI / KOPIŃSKI 2015, s. 229, 231), w Brugii obecni byli przedstawiciele także innych toruńskich rodów kupieckich. Wśród osiadłych tam torunian wymienić można m.in. Tydemana Rebe, zm. w 1383 r. (zob. RÖSSNER 2001, s. 385–386), Grzegorza Rubita, zm. 1422 r. i Jana Rubita (TAMŻE, s. 397), Henryka Symona, aktywnego we Flandrii w l. 1366–1388 (TAMŻE, s. 409). Rubitowie posiadali w Brugii własne kamienice i prowadzili gospodę (TAMŻE, s. 397), Henryk von Datteln prowadził we Flandrii interesy handlowe (TAMŻE, s. 409).

⁹⁰ Do tego modelu stroju nawiązują też inne luźno dokumenty obrazowe przetrwałe w Toruniu, np. ubiory męskie w malowidłach o tematyce religijnej w izbie tylnego traktu drugiej kondygnacji kamienicy przy ul. Królowej Jadwigi 9.

⁹¹ Zob. Adam S. LABUDA, *Malarstwo tablicowe poza Gdańskiem w drugiej połowie XV i w początkach XVI wieku*, [w:] Jerzy DOMASŁOWSKI, Alicja KARŁOWSKA-KAMZOWA, Adam S. LABUDA, *Malarstwo gotyckie na Pomorzu Wschodnim*, Warszawa–Poznań 1990 (dalej cyt.: MALARSTWO GOTYCKIE 1990), s. 156–157.

się tu ubiorów noszonych w Toruniu – o formach regionalnych, występujących w odzieniu miejskiego patrycjatu w Prusach pod koniec XV wieku. Uwaga ta dotyczy głównie odzieży kobiecej. Stroje męskie (il. 8) noszą cechy dość typowe dla mody środkowoeuropejskiej schyłku XV wieku – wszyscy trzej adoranci odziani są w skromne, ciemne szuby o dość luźnych rękawach, spięte na całej długości, z kołnierzami z wiewiórczych futer, wyłożonymi wierzchem na ramiona. Młodszy mają długie do ramion, swobodnie opadające włosy. Jest to moda, którą w tym czasie można uznać za uniwersalną, występującą w stroju różnych warstw społecznych (charakterystyczna także dla polskiego ceremoniału dworskiego aż po I. 20. XVI w.). Tymczasem niewiasty (il. 9) odziane są dużo bardziej wystawnie, w stroje szyte z wykorzystaniem cennych jedwabnych tkanin i złotych pasamonów i reprezentujące lokalną, pruską odmianę niemieckiego stroju mieszczańskiego, utrwaloną w ikonografii malarstwa gdańskiego u schyłku XV stulecia⁹². Najwięcej analogii dla wymyślnych szczegółów stroju i dla interpretacji tych partii przyodziewku, które nie są w pełni widoczne, dostarcza dyptyk gdański pędzla Michała z Augsburga z 1518 roku przechowywany w Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze (nr inw. Gm 1613 il. 10); posiłkową ikonografię znajdujemy na kwaterach obu gdańskich retabulów Ferberów – Dużego i Małego (il. 11)⁹³, na zaginionym przedstawieniu *Oblężenia Malborka*⁹⁴ i na tablicy *Dziesięciorga Przykazań*⁹⁵ w kościele NMP w Gdańsku (il. 12). Dominującym elementem odzienia obu fundatorek na obrazie toruńskim są ciemne, skrywające sylwetki płaszcze wierzchnie krojone z koła, otwarte z przodu, sięgające do ziemi, szyte bez naddatku długości z sukien lub cienkich futer⁹⁶. Mają one analogie w damskich płaszczach niemieckich (dostarcza ich ikonografia norymberska przełomu XV i XVI w.), których cechą charakterystyczną było sute, drobne marszczenie wokół dekoltu. Był to fason dość skromny, a jego urozmaicenie w modzie gdańskiej stanowiły lamówki – szerokie sztywne borty z kontrastowych brokatów wzdłuż cięcia, które wokół półkolistego obrzeża na ramionach przechodzą w rodzaj postawionych sztyw-

⁹² Na lokalnie noszone w Gdańsku fasony, utrwalone w gdańskiej ikonografii, zwrócił uwagę LABUDA 1995, s. 73–79; jego analiza ograniczyła się jednak jedynie do płaszczy (modnych tu jeszcze w XVI w.) i czepców.

⁹³ Zob. Adam S. LABUDA, *Malarstwo tablicowe w Gdańsku w 2 poł. XV w.*, Warszawa 1979, s. 71–91; TENŻE, *Dzieła tworzone w Gdańsku w drugiej połowie XV i w początkach XVI wieku*, [w:] *MALARSTWO GOTYCKIE* 1990, s. 129–131.

⁹⁴ TAMŻE, s. 141–145.

⁹⁵ Zob. LABUDA 1995 i 2007.

⁹⁶ Wersję z błamów futrzanych małych zwierząt prezentuje scena kazania (III przykazanie) na tablicy *Dziesięciorga Przykazań*. Na prawym skrzydle dyptyku norymberskiego taki płaszcz, bez stójki, pojawia się dwa razy, przy czym jedna z niewiast nosi płaszcz zarzucony na głowę; na obrazie tym przedstawiono też dwa płaszcze z czerwonego sukna, z gronostajowym obszyciem obrzeży i wysokimi brokatowymi kołnierzami.

no kołnierzy (te złotolite stójki były elementem lokalnym⁹⁷). Obraz z kościoła św. Wawrzyńca dokumentuje obecność w Toruniu importowanych jedwabów włoskich: borty i stójki płaszczy ukazanych tu niewiast skrojono z pasów włoskiego brokatu tkanego w bujny wzór granatu (u każdej z niewiast o nieco innej formie) z wykorzystaniem przędzy czerwonej i zielonej.

Elementy stroju spodniego są uwidocznione tylko fragmentarycznie, ale można je zinterpretować, opierając się na przedstawieniach znanych z XV-wiecznego malarstwa gdańskiego, w którym na przestrzeni ostatniego ćwierćwiecza dominuje oryginalny (bez analogii w modzie zachodniej) model mało obfitej, dopasowanej górą sukni sięgającej do ziemi (bez naddatku), rozciętej z przodu na całej długości, zaopatrzonej w borty wzdłuż cięcia, przy dekolcie i przy dolnej krawędzi, z zaznaczonym wcięciem w talii, które podkreślano paskiem z długim pionowym chwostem. W zachowanych zabytkach dominują gładkie, jednolite suknie czerwone i zielone, rzadziej czarne, wyjątkowo w *Obleżeniu Malborka* pojawia się strój szary; obszycia są na ogół białe. Dekolty owych sukien były płytkie i koliste (czasem ze stójką ze złocistego pasamonu)⁹⁸ lub pogłębione do kształtu owalnego. Długie rękawy miały dwie formy – albo kroją je z tkanin o kontrastowym kolorze i doczepiano wierzchem do krótkiego rękawka sukni (na modłę niderlandzką), albo szyto je z bardzo dużym naddatkiem, podbijano białym na ogół materiałem (płótnem lub futerkiem) i wywijano tak, że mankiet sięgał nieraz nawet do łokcia (w przedstawieniu zachowanym w Norymberdze nawet jeszcze wyżej). Dodatkiem do tych strojów były duże krągłe złożone guzy lub – stanowiące znów element całkowicie regionalny – białe kuliste ozdoby przypominające pompony, umieszczone zwykle po trzy wzdłuż pionowego rozcięcia przy szyi⁹⁹.

Na toruńskim obrazie obie patrycjuszki noszą pod wierzchnimi płaszczami tego typu odzienie: młodsza suknię w barwie złamanej zieleni z (dopiętym?) rękawem z czerwonego (najpewniej weneckiego) altembasu strzyżonego linearnie we wzór granatu, starsza suknię czerwoną – najprawdopodobniej z wywiniętym, pobitym białem, długim mankietem; rękawy lekko nachodzą na nasadę dłoni. Zwraca uwagę wykończenie sukien przy dekolcie, lepiej czytelne u młodszej z postaci: szeroka borta obejmująca ramiona zdobiona jest złotniczymi aplikacjami. Jedyną analogią dla tego wystawnego wykończenia znajdujemy w przedstawieniach na obu skrzydłach dyptyku norymberskiego.

⁹⁷ U młodszej z kobiet stójka jest wąska, uformowana ze sztywnego złotolitego pasamonu; u starszej – z tej samej brokatowej materii, którą obszyto rozcięcie płaszcza. Najbliższa analogia to przedstawienie niewiast na prawym skrzydle dyptyku w Norymberdze; pełna forma płaszcza z brokatową stójką pojawia się także w scenach kazania i ślubu na tablicy Dziesięciorga Przykazań.

⁹⁸ Por. Mały Ołtarz Ferberów w kościele NMP w Gdańsku, przedstawienia niewiast w części dolnej; Duży Ołtarz Ferberów, przedstawienia niewiast na awersie skrzydła ruchomego.

⁹⁹ Por. Mały Ołtarz Ferberów w kościele NMP w Gdańsku, przedstawienia niewiast w części górnej; obie kwatery z Norymbergi.

Dopełnieniem strojów fundatorek w toruńskim *Zdjęciu z krzyża* są wysokie nakrycia głowy o graniastym kształcie, rozszerzające się lekko ku górze, uformowane na sztywno z cienkiego białego płótna i wiązane pod brodą na szerokie płócienne taśmy zaczepione przy górnej krawędzi czepców. Ten szczególnie fason zgeometryzowanego czepka wydaje się kreacją lokalną i występuje licznie we wspomnianych zabytkach gdańskich. Spod krawędzi czepków u obu niewiast spływają na ramiona rozpuszczone włosy (ukryte częściowo pod płaszczami), co znajduje swoje analogie w malarstwie gdańskim: nie jest to zwyczaj typowy i znów można się w nim domyślać mody lokalnej; w XV wieku, szczególnie zamężne matrony, powszechnie upinały i chowały włosy pod czepcem.

*

Analiza porównawcza obrazu *Zdjęcie z krzyża* oraz ikonografii gdańskiej i niemieckiej pozwala przyjąć, że utrwala on stroje aktualne, noszone przez miejski patrycjat. Jego toruńska proveniencja wskazuje, że była to moda charakterystyczna nie tylko dla Gdańska, ale szerzej – obecna w metropoliach pruskich. Jest to zatem dokument mody lokalnej i kosztownego splendoru, ważny dla badań nad kulturą i obyczajem mieszczaństwa państwa zakonnego u schyłku średniowiecza. Płyta małżonków von Soest, choć także dość drobniawo rejestruje przepych i wystawność, takiej nośności dla badań regionalnych raczej nie posiada. Zestawienie tych dwóch skrajnych przykładów (obu mieszczańskich w kategorii wiarygodnych wizerunków kostiumologicznych) wskazuje na relatywność źródeł obrazowych (zwłaszcza dla XIV w.), skłania do ostrożnego podejścia do ich interpretacji, ale też – dowodzi dużego potencjału, jaki tkwi w tym szczególnym nurcie badań nad kulturą materialną średniowiecznej Europy.

Monika Jakubek-Raczkowska

Faculty of Fine Arts, NCU Toruń

Preliminary studies on burghers' clothing in Medieval Toruń (14th–15th century)

The studies on clothing as an element of custom and material culture of Medieval Toruń do not have a long tradition and struggle with limitations common in costume history studies. Material sources are practically non-existent. Written sources concerning this area of everyday life are scarce and have not been so far a subject of separate historical studies. Iconographic sources are difficult for a proper interpretation – they allow to build a general chronology of models for attire in Toruń art, but they can hardly be regarded as a testimony of actual custom in town. This paper aims for indicating problems and research postulates in the area of studies on clothing of Toruń town elites in 14th and 15th centuries.

The author lists archive records concerning clothing and textiles (testaments, judicial records) and analyses them in terms of terminology and cognitive value for costume history studies. She points out to low credibility of pictorial sources: the attire presented there are highly valuable in terms of dating or establishing provenance of artistic models, but only rarely they can be regarded as sources for studying material culture. This is revealed by comparative analysis of two historic artefacts depicting real persons: the grave plate (an import from Bruges) of the town-mayor Johann von Soest (died 1361) and his wife Margaretha and depictions of the founders on the painting *Deposition from the Cross* from St Johns' church in Toruń (ca. 1500). The von Soest grave plate for the first time is here thoroughly analysed in the aspect of the deceased attire, that reflects the Western court fashion of the years ca. 1360 and derives from depictive cannons characteristic of the Flanders's grave plates. Despite minute details and the undoubted timeliness of attires, the credibility of this image for Toruń customs studies is not high. But the renditions of anonymous orants in the painting *Deposition from the Cross* seem to document a real, local custom. This is revealed by comparing the expensive female costumes with the iconography of Gdańsk fashion of the turn of 15th century, which allows to assume that the painting presents actual clothing worn by town patritiate. Its Toruń provenance indicates, that this was fashion characteristic not only of Gdańsk, but wider – present in Prussian metropolises. Juxtaposition of those extreme opposites (both falling into a category of credible images for costume history studies) indicating relativity of pictorial sources (especially for the 14th century), urges for a cautious approach in their interpretation but also proves high potential of this particular currant of the studiea on material culture of Medieval Europe.



Il. 1. TORUŃ, kościół pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty, płyta nagrobna małżonków von Soest. Przerys [wg:] *Europaen Brasses*, London 1967, s. 29, pl. 8



Il. 2. TORUŃ, kościół pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jan Ewangelisty, płyta nagrobna małżonków von Soest, fragment. Fot. J. Raczkowski



II. 3. STRALSUND, kościół pw. św. Mikołaja, płyta nagrobna Alberta Hövenera. Przerys. [wg:] *Europaen Brasses*, London 1967, s. 28, pl. 7



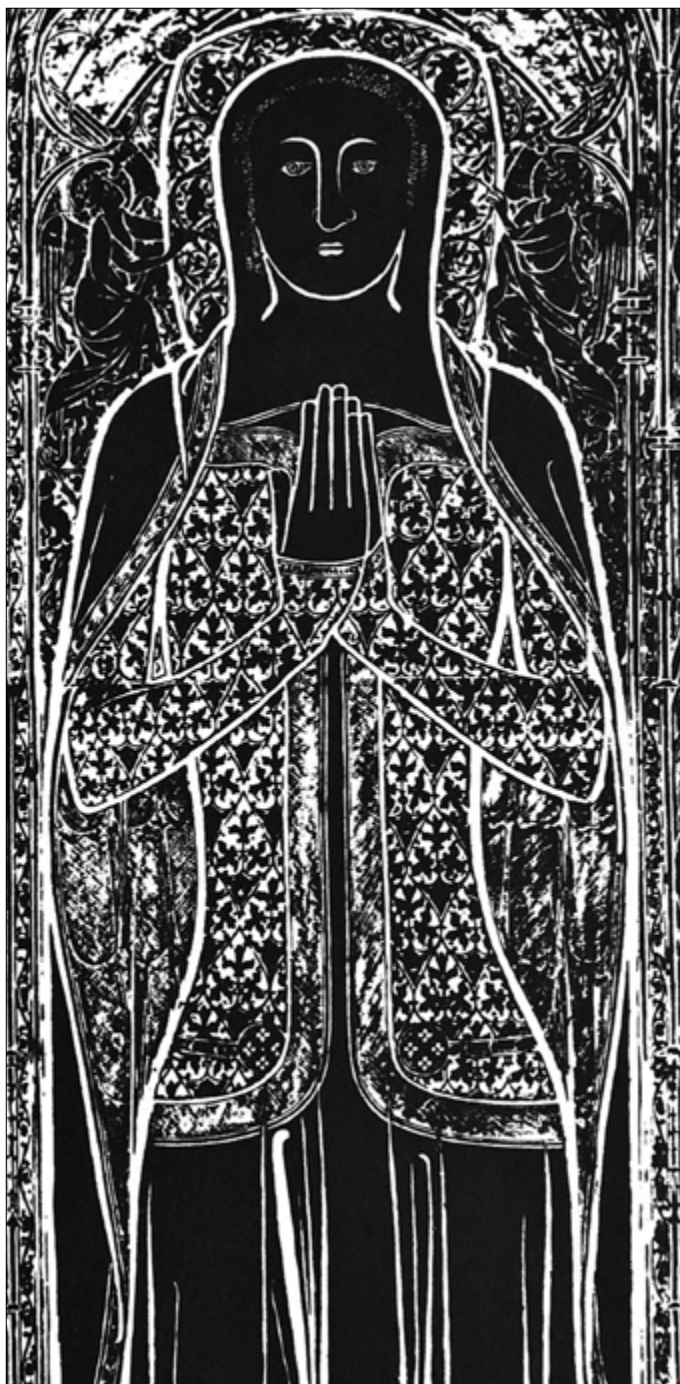
Il. 4. TORUŃ, kościół pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jan Ewangelisty, płyta nagrobna małżonków von Soest, fragment – postać Jana, a) fragment il. 1, b) Fot. J. Raczkowski



Il. 5. Miniatury z kodeksu *Poesies* Guillaume'a de Machaut, Bibliothèque nationale de France w Paryżu, sygn. Français 1586, a. k. 80r, b. k. 76r. Fot. Gallica.fr



Il. 6. Toruń, kamienica przy ul. Szerokiej 22, fragment malowidła w dawnej świetlicy z rysunkiem rekonstrukcyjnym szczegółów stroju. Fot. J. Raczkowski, oprac. M. Jakubek-Raczkowska



Il. 7. TORUŃ, kościół pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty, płyta nagrobna małżonków von Soest. Przerys [wg:] *Europaen Brasses*, London 1967, s. 29, pl. 8. Fragment il. 1 – Małgorzata von Soest



Il. 8. TORUŃ, kościół pw. św. Wawrzyńca (?), Zdjęcie z *krzyża* (ob. Muzeum Diecezjalne w Pelplinie), fragment – fundatorzy. Fot. J. Raczkowski



Il. 9. TORUŃ, kościół pw. św. Wawrzyńca (?), Zdjęcie z *krzyża* (ob. Muzeum Diecezjalne w Pelplinie), fragment – fundatorki. Fot. J. Raczkowski



II. 10. GDAŃSK, dyptyk Michała z Augsburga (ob. Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze, nr inw. Gm 1613). Fot. Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze



Il. 11. GDAŃSK, kościół pw. NMP, tzw. Mały Ołtarz Ferberów, fragmenty: a. fundatorzy na tablicy górnej, b. fundatorzy na tryptyku dolnym. Fot. J. Raczkowski



Il. 12a, b. GDAŃSK, kościół pw. NMP, *Tablica Dziesięciorga Przykazań*, fragmenty. Fot. J. Raczkowski