

[http://dx.doi.org/10.12775/SiMDzKTiR\\_T3.2020.010](http://dx.doi.org/10.12775/SiMDzKTiR_T3.2020.010)

**Monika Jakubek-Raczkowska, Juliusz Raczkowski**

Wydział Sztuk Pięknych UMK, Toruń

## **Uwagi o funkcjach i proveniencji artystycznej tzw. Pasji Toruńskiej**

Tak zwana Pasja Toruńska (Dominikańska) – tablica zachowana w kościele pw. św. Jakuba w Toruniu, pochodząca najpewniej z kościoła św. Mikołaja, ukazująca w dwudziestu dwóch symultanicznych epizodach Mękę, Śmierć, Zmartwychwstanie i Wniebowstąpienie Chrystusa, to jeden z największych artystycznych unikatów w średniowiecznym dziedzictwie miasta (il. 1). Malowany temperą na dębowym podobrazu, dużych rozmiarów obraz (274 × 221 cm) należy do nielicznie zachowanej grupy tzw. panoram pasyjnych (datowanych na schyłek XV i pocz. XVI w.<sup>1</sup>). Osadzona w scenerii późnośredniowiecznego miasta kompozycja ma cechy wielowątkowej narracji ewangelicznej, rozpiętej pomiędzy Wjazdem do Jerozolimy a Wniebowstąpieniem Pańskim, której towarzyszą poboczne epizody rodzajowe. Głównym miejscem akcji jest układ urbanistyczno-architektoniczny Jerozolimy, uchwycony jakby z wielu punktów widzenia jednocześnie. Nosi on do pewnego stopnia realistyczne cechy architektury zachodnioeuropejskiej, ale potraktowany jest zdecydowanie umownie,

---

<sup>1</sup> Znana dziś grupa takich dzieł obejmuje tablice przechowywane w: Museu Nacional de Azulejo w Lizbonie (malarz flamandzki, 1500–1510), Musée d'art sacrée du Gard w Pont-Saint-Esprit (Mistrz Tablicy Legendy św. Elżbiety, k. XV w.), M-Museum w Lowanium (malarz brabancki / brukselski, 1480), Galleria Sabauda w Turynie – tzw. *Pasja turyńska* (Hans Memling, 1480), zob. Antoni ZIEMBA, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500*, t. 2: *Niderlandzkie malarstwo tablicowe 1430–1500*, Warszawa 2011 (dalej cyt.: ZIEMBA 2011), s. 729. Wszystkie różnią się od siebie zastosowanymi zabiegami kompozycyjnymi, doбором motywów szczegółowych, sposobem stylizacji architektury oraz postaci, a także indywidualną manierą malarską. Łączy je osadzenie rozbudowanej opowieści ewangelicznej w scenerii miejskiej i pejzażu oraz ogólne cechy stylowe charakterystyczne dla malarstwa niderlandzkiego. Z wyjątkiem *Pasji* Memlinga są to prace warsztatowe, o różnym poziomie wykonania.

jako obramienie i tło. Na zabudowę składają się luźno tylko powiązane ze sobą odcinki ceglanego muru, ceglane bramy z bronami, wyokrąglone kamienne basteje z blankowaniami, niewielkie domy w typie wieżowym oraz wiele niedookreślonych, płytkich budyneczków, których pojedyncze wnętrza otwierają się na miasto łukami pełnymi lub odcinkowymi, tworząc kulisy dla przedstawień figuralnych. Miasto otoczone jest podmiejskimi ogródkami, kapliczkami i zabudowaniami gospodarczymi w konstrukcji szkieletowej; na obrzeżach kompozycji pojawiają się też nieduże (podrzędne względem miejsca akcji) zameczki i miasteczka z własną linią murów.

Ulicami i zaułkami metropolii akcja przesuwa się jakby od stacji do stacji, obrazując wydarzenia ewangeliczne i apokryficzne, które czytać należy niczym tekst: od strony lewej do prawej. W otwartych wnętrzach, w bramach, na ciasnych placykach i w uliczkach umiejscowione są kolejne sceny pasyjne, od *Wjazdu do Jeruzolimy* po *Zmartwychwstanie*. *Modlitwa w Ogrójcu* i *Pojmanie Chrystusa*, *Wniebowstąpienie* oraz *Ukrzyżowanie* – trzy kontrapunkty treści obrazu – ukazane są kolejno w pasie górzystego pejzażu u góry kompozycji, wbrew kolejności wydarzeń. Narracja nosi zatem cechy kontynuacyjności, ale kierunek odczytu poszczególnych przedstawień nie jest oczywisty. Percepcja wymaga od widzów pewnego zasobu uprzednio posiadanej wiedzy – inaczej charakterystyczne następstwo kompozycyjne gubi się w wielości elementów i kierunków<sup>2</sup>.

Sens, funkcję i genezę konceptu panoram pasyjnych interpretowano bardzo różnie. Toruńska Pasja była traktowana jako reminiscencja miejskiego teatru misteryjnego, z jego barwnym korowodem aktorów i stacjami rozgrywanymi w otwartych mansjonach<sup>3</sup>; sugerowano też odczytywanie takich dzieł jako wizualnego medium duchowej peregrynacji do Ziemi Świętej<sup>4</sup>, w którym –

<sup>2</sup> Kompozycja jest budowana dość konsekwentnie, ale nie prowadzi widza w sposób jednoznaczny od scenki do scenki. Wymaga patrzenia od lewej do prawej strony i trzykrotnie piętrzy się po osiach pionowych. Jej odczyt zakładał, jak się wydaje, szczegółową znajomość kolejnych epizodów Męki Pańskiej lub był komentowany przez *litterati*, gdyż percepcja oka ludzkiego ma charakter bardzo indywidualny i nie zawsze systematyczny, co wykazały badania nad odbiorem obrazu pasyjnego w M-Museum w Lowanium, zob. <https://www.mleuven.be/en/eye-tracking-research-m> (dostęp: 27 V 2019).

<sup>3</sup> Zygmunt KRUSZELNICKI, *Problem genealogii artystycznej toruńskiego obrazu pasyjnego*, „TeKa Komisji Historii Sztuki TNT”, 1, 1959 (dalej cyt.: KRUSZELNICKI 1959), s. 46–49; TENŻE, *Trzy symultaniczne panoramy w Turynie, Monachium i Toruniu*, „TeKa Komisji Historii Sztuki TNT”, 4, 1968 (dalej cyt.: KRUSZELNICKI 1968), s. 122–124; Bogdan HOJDIS, *O współistnieniu słów i obrazów w kulturze późnego średniowiecza*, Gniezno–Poznań 2000, s. 61–76, ze wskazaniem na źródła literackie, zwł. *Rozmyślania dominikańskie*; tezy te zdecydowanie zanegował Kamil KOPANIA, *Słowo – Obraz – Teatr. Uwagi na temat „Rozmyślań dominikańskich”*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 66, 2004, nr 1–2 (dalej cyt.: KOPANIA 2004), s. 36–39.

<sup>4</sup> Jako pierwszy 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 osiemdziesiątym urodziny*, red. Jerzy GADOMSKI, Kraków 2002, s. 544;

zgodnie z ówczesnymi opisami – odzwierciedlono topografię Jerozolimy i przebieg realnych pielgrzymek<sup>5</sup>. Niepewna proveniencja obrazu, wynikająca z braku źródeł pisanych<sup>6</sup>, a w konsekwencji nieustalone miejsce jego pierwotnej ekspozycji znacznie utrudniają postawienie konkretnych tez, dotyczących jego funkcji, zleceńodawców i adresatów. Nie wiemy czy tablica przeznaczona była dla świeckich, czy dla zakonnych odbiorców. Jak się wydaje, przynajmniej niektóre panoramy pasyjne z całą ich rzeczową drobiazgowością można wpisać w szerszą kategorię obrazów sakralnych o funkcjach dydaktyczno-memoratywnych: tzw. *Lehrtafeln*, zdefiniowaną swego czasu przez Ruth Slenczka. Badaczka wyróżniła wśród nich tablice pokutne (*Beichttafeln*), odpustowe (*Ablaßtafeln*), pielgrzymkowe (*Pilgertaafeln*), hagiograficzne (*Heiligenkatechismen*), wreszcie – obrazy umacniające kult nowych świętych oraz pobudzające do medytacji (*Andachtstafeln*)<sup>7</sup>. Pasję Dominikańską zaliczyć można chyba do tej ostatniej podgrupy<sup>8</sup>, biorąc pod uwagę dbałość twórcy o równorzędną czytelność wszystkich epizodów, bez akcentowania żadnego z nich<sup>9</sup>. Skala po-

---

za nim KOPANIA 2004, s. 39; Adam S. LABUDA, *Malarstwo tablicowe na Pomorzu Wschodnim*, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, red. Adam S. LABUDA, Krystyna SECOMSKA, Warszawa 2004 (dalej cyt.: MALARSTWO GOTYCKIE 2004), s. 354 (dalej cyt.: LABUDA 2004); ostatnio także: Achim TIMMERMANN, *Thorner Passionstafel*, hasło [w:] *Faszination Stadt. Die Urbanisierung Europas im Mittelalter und das Magdeburger Recht*, Hg. Gabriele KÖSTER, Christina LINK, Magdeburg 2019, nr kat. II.1, s. 331–335 (dalej cyt.: TIMMERMANN 2019).

<sup>5</sup> Kamil KOPANIA, *Duchowa wędrówka po Jerozolimie. Obraz pasyjny z kościoła św. Jakuba w Toruniu*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 70, 2008, nr 1–2, s. 91–112 (dalej cyt.: KOPANIA 2008). Por. też ZIEMBA 2011, s. 729; TIMMERMANN 2019, s. 335.

<sup>6</sup> Koncepcja dominikańskiej proveniencji dzieła jest powszechnie przyjmowana za KRUSZELNICKIM 1968, s. 144–145, niemniej pozostaje hipotezą i bywa negowana, zob. ostatnio Anna BŁAŻEJEWSKA, *Średniowieczne wyposażenie kościoła dominikanów w Toruniu w kontekście dominikańskiej duchowości i duszpasterstwa – głos w dyskusji*, [w:] *Dzieje i skarby dominikańskiego kościoła pw. św. Mikołaja w Toruniu*, red. Anna BŁAŻEJEWSKA, Katarzyna KLUCZWAJD, Elżbieta PILECKA, („Dzieje i Skarby Kościołów Toruńskich” 6), Toruń 2017, s. 156–159.

<sup>7</sup> Ruth SLENCZKA, *Lehrhafte Bildtafeln in spätmittelalterlichen Kirchen*, Köln–Weimar–Wien 1998 (dalej cyt.: SLENCZKA 1998); TIMMERMANN 2019, s. 335: *Meditationsbild*.

<sup>8</sup> SLENCZKA 1998, s. 143–144: owe *Andachtstafeln* różnią się od innych wyłonionych przez nią kategorii większą „sprawczością” i relatywizmem funkcji: przekazując prawdy wiary nie tylko uczyły, ale i pobudzały do duchowych ćwiczeń, modlitw, medytacji; objaśniały przedmiot pobożności. Wprowadzając do medytacji, w drugim etapie same stawały się jej przedmiotem. Autorka nie uwzględniła wprawdzie w swoich rozważaniach pasyjnych panoram (jej kwestionariusz ograniczył się wyłącznie do tych dzieł, które wyrosły z interpretacji konkretnych tekstów teologicznych, zwłaszcza z kręgu mendykanckiego), ale wydaje się, że pod wieloma względami mieszczą się one w zdefiniowanym przez nią typie przedstawień religijnych.

<sup>9</sup> Inaczej niż w Toruniu, w trzech zachowanych panoramach pasyjnych można zaobserwować zdecydowane wyeksponowanie przedstawienia *Biczowania Chrystusa*: w Pasji z Turynu umieszczone jest ono dokładnie na osi obrazu, podobnie jak w dziele w Lowanium, gdzie scena ta jest dodatkowo nieco powiększona w stosunku do pozostałych, a silnym akcentem działa smukła postać nagiego Chrystusa, osadzona dokładnie na osi obrazu; na malowidle w Pont-Saint-Esprit *Biczowanie*

szczególnych scenek, wymuszająca ogląd z bliska, przede wszystkim zaś wielowątkowość nieuporządkowanej narracji, której pełen odbiór wymaga czasu i koncentracji, wskazują na uzus medytacyjny. Wkomponowane w scenerię podmiejską epizody rodzajowe, które oparto najpewniej na do dziś nierozszyfrowanym kluczu metafor, nadawały z pewnością malowidłu głębszy intelektualny wymiar<sup>10</sup>, i mogą sugerować bardziej uczonego adresata. Z drugiej strony, aranżowanie poszczególnych epizodów tak, by były w równym stopniu czytelne, rezygnacja zarówno z perspektywy, jak i z ujęcia hierarchicznego, ortogonalne „mansjony” (ustawione frontalnie w stosunku do widza) sprawiają, że „panorama” nabiera cech dydaktycznych, oddziałuje jak zestaw ilustracji, bazujących na znanych, utrwalonych tradycją – więc dobrze rozpoznawalnych – konceptach ikonograficznych. Różnorodność form i detali (jak ubiory i akcesoria), a także różne sposoby stylizacji<sup>11</sup>, czynią ten obraz bardzo atrakcyjnym wizualnie, a ukazane na nim postaci – łatwo rozpoznawalnymi. Zakodowane tu znaki opierają się na zasobie pamięciowych skojarzeń, jak: charakteryzowane zgodnie z kanonem postaci Chrystusa lub Marii, Herod w stroju królewskim, arcykapłan w ubiorze *quasi*-liturgicznym itd. Niektóre elementy potraktowane są z uderzającą dosłownością, jak Złota Brama, którą dla lepszej czytelności wykonano z użyciem pozłoty lub ogrodowa sceneria *Noli me tangere*. Zwraca przy tym uwagę fakt, że ekspresja obrazu, szczególnie w zakresie charakterystyki postaci, ociera się o pobożność ludową. Nie wnikając w różne możliwe konteksty funkcjonalne, warto zatem odnotować, że Pasja Toruńska stanowiła bardzo komunikatywne i sugestywne narzędzie podbudowywania pamięci w duchu teorii *ars memorativa*. Jej nadrzędnym zadaniem było – jak można się domyślać – uobecnienie Pasji Chrystusa przed oczyma widzów, dosłowna wizualizacja prawdy o Odkupieniu. Wtórnie przeżywany w pamięci, obraz ten służył ponow-

---

zajmuje centralne miejsce na pierwszym planie, jest lekko powiększone i flankowane przez parę fundatorów. Być może wyeksponowanie tego epizodu, w hierarchii Męki, Śmierci i Zmartwychwstania nie najistotniejszego, miało związek z brugijskim kultem św. Krwi. Powiązanie sceny *Biczowania* z kultem relikwii Krwi Pańskiej poświadcza m.in. retabulum relikwiowe w Cismar, w którym relikwiarz Świętej Krwi wystawiany był w niszy z tym przedstawieniem, umieszczonym na osi drugiej kondygnacji.

<sup>10</sup> Scenki wkomponowane pomiędzy epizody pasyjne (myśliwi, kobieta żnąca sierpem zboże, postać mężczyzny w łodzi pływającej po stawie, tercjarz kołaczący do drzwi kapliczki, poganiacz wołów, dziewczyna czerpiąca wodę ze źródelka, ślepiec prowadzony przez psa, mężczyzna z koszykiem) do dziś nie doczekały się trafnej interpretacji, której szukać należy – jak się wydaje – na płaszczyźnie intelektualnej, w tekstach dewocyjnych lub egzegetycznych. Jest to wciąż niewyeksplloatowane pole badań nad tym niezwykłym obiektem.

<sup>11</sup> Zob. artykuł Katarzyny Bucław w niniejszym tomie; por. też Katarzyna BUCŁAW, *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) (dalej cyt.: BUCŁAW 2016).

nemu uobecnieniu tej prawdy w wyobraźni, bądź to jako ugruntowanie rozumienia dogmatu, bądź też – inspiracja dla praktyk dewocyjnych. Domalowany na osi obrazu (wbrew tradycji malarstwa XV w.) wizerunek mężczyzny w pozycji *flexis genibus* (domniemanego fundatora?), mógł wzmacniać medytacyjną wymowę obrazu, jak chciał Adam S. Labuda<sup>12</sup>. Podkreślmy jednak, że w założeniu kompozycyjnym ani ta postać, ani żadne inne przedstawienia adorantów / fundatorów nie były pierwotnie zaplanowane<sup>13</sup>. Wydaje się, że w oryginalnej koncepcji tablica miała służyć wyłącznie funkcjom dydaktyczno-ilustrującym.

\*

Proweniencja artystyczna Pasji Toruńskiej pozostaje wciąż nierozstrzygniętym dylematem badań nad sztuką Torunia, i szerzej – nad środkowoeuropejskim malarstwem tablicowym schyłku średniowiecza. Szczegóły rozwiązania panoramicznej koncepcji (w tym ujęcie lekko z lotu ptaka i zabieg spiętrzenia równorzędnych planów) oraz dynamicznie prowadzony kierunek narracji akcentujący Drogę na Golgotę, to z pewnością cechy indywidualne, wyróżniające to dzieło na tle innych znanych późnogotyckich panoram o tej tematyce. Obraz odbiega też od nich surowszą i twardszą manierą malarską. Malowany jest intensywnymi barwami, z zastosowaniem modelunku światłocieniowego, ale też z dominującą rolą konturu (czasem podwojonego) i linearnego wykończenia; niektóre partie światłocieniowe wykończono szrafowaniem (il. 2) (np. akty w scenie *Chrystus w otchłani*), gdzieś nadanie postaciom iluzji trzeciego wymiaru ma charakter umowny (np. bliki w partii twarzy). Widoczna jest natomiast dbałość o szczegóły (architektury, strojów, pejzażu) i silna ekspresja, czytelna zwłaszcza w charakterystyce postaci negatywnych (Żydzi, oprawcy, żołnierze). To realistyczne zacięcie zderza się jednak z sygnalizowanym już wyżej, sumarycznym potraktowaniem przestrzeni. Poszczególne partie architektury ujęte są w perspektywicznych skrótach (il. 3), ale brak wspólnego zbiegu linii decyduje o efekcie niezborności przestrzennej. Podobnie niezborne są wzajemne relacje pomiędzy postaciami oraz ich budowa anatomiczna. Zarówno epizody, jak i mniejsze grupki figuralne, „odczytuje” się w efekcie osobno. Sposób malowania jest dość gruby, jakby pospieszny; w wielu miejscach pozostały ślady po niemal impastowych pociągnięciach pędzla z zastosowaniem tłustej farby<sup>14</sup> (il. 4). Malowidło nie jest zatem dziełem najwyższych

<sup>12</sup> LABUDA 2002, s. 544.

<sup>13</sup> Zwraca uwagę, że wśród zachowanych panoram pasyjnych przedstawienia donatorów pojawiają się trzy razy: na Pasji Memlinga Tommaso Portinari i Maria Baroncelli umieszczeni są na pierwszym planie na naprzeciwległych krańcach kompozycji; na Pasji w Pont-Saint-Esprit para klęczących fundatorów flankuje scenę *Biczowania* na pierwszym planie; na Pasji lizbońskiej fundatorki klęczą w lewym dolnym rogu kompozycji.

<sup>14</sup> Niektóre grubo malowane partie są wynikiem przemalowań, zob. Magdalena IWANICKA, Zastosowanie metody tomografii optycznej (OCT) w nieinwazyjnych badaniach struktury obrazów

lotów, ponadto – pomijając zniszczenia mechaniczne, historyczne przemalowania i retusze konserwatorskie<sup>15</sup> – zdaje się zdradzać manierę więcej niż jednej ręki<sup>16</sup>, co jednak wymaga dalszych badań. Utrudnia to identyfikację proveniencji artystycznej i skłaniało dotychczasowych badaczy do charakteryzowania jego twórcy jako „malarza cechowego”, rzemieślnika odtwórczego, o trudno uchwytnym źródle stylu<sup>17</sup>.

Już u progu zainteresowania badawczego tym dziełem w kręgu przywoływanych analogii artystycznych uwzględniano przede wszystkim *Pasję Turyńską* Hansa Memlinga<sup>18</sup>. Uważana była ona raczej za pierwowzór obrazowy<sup>19</sup> niż punkt odniesienia dla stylu, choć sporadycznie w literaturze sugerowano ich przynajmniej pośrednie powinowactwo<sup>20</sup>. Problem proveniencji artystycznej toruńskiego dzieła stawiany był bardzo różnie<sup>21</sup>: od słabo tylko akcentowanych wpływów południowo- i północnoniderlandzkich<sup>22</sup> po mutację impulsów niemie-

---

sztalugowych, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. Bogumiły ROUBA w Instytucie Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa UMK, [mps], Toruń 2013 (dostęp: Biblioteka Uniwersytecka w Toruniu), s. 165, 182.

<sup>15</sup> Obecność retuszy położonych wtórnice na warstwie werniksu wykazały badania metodą OCT, zob. TAMŻE.

<sup>16</sup> Choć w obrazie zastosowano generalną typizację twarzy, istotne różnice uderzają przy porównaniu wyobrażeń Chrystusa, które z zasady powinny być silnie upodobnione. Tymczasem charakterystyczny dla większości wizerunków męskich owal twarzy o silnie rozstawionych kościach policzkowych i dużych oczach znajdujemy tylko w niektórych przedstawieniach Chrystusa; oblicze w scenach *Pojmania*, dialogu z Niewiastami, *Zmartwychwstania* i *Noli me tangere* potraktowane jest bardziej indywidualnie.

<sup>17</sup> Wskazywano na jego „rzemieślniczy” poziom wykonania – zob. Anna BŁAŻEJEWSKA, Elżbieta PILECKA, *Sztuka średniowieczna*, [w:] Anna BŁAŻEJEWSKA, Katarzyna KLUCZWAJD, Bogusław MANSELD, Elżbieta PILECKA, Jacek TYLICKI, *Dzieje sztuki Torunia*, Toruń 2009 (dalej cyt.: BŁAŻEJEWSKA / PILECKA 2009), s. 183; KRUSZELNICKI 1959, s. 18 opisywał ujęcie toruńskie jako rubaszne i karykaturalne.

<sup>18</sup> Reinhold HEUER, *Die Werke der bildenden Kunst und des Kunstgewerbes in Thorn bis zum Ende des Mittelalters*, „Mitteilungen des Copernicus-Vereins für Wissenschaft und Kunst zu Thorn”, 24, 1916, nr 3, s. 94–101.

<sup>19</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 (dalej cyt.: TURSKA 1993), s. 45; ostatnio TIMMERMANN 2019, s. 334.

<sup>20</sup> Pogląd o ich zależności stylowej reprezentował jeszcze KRUSZELNICKI 1959, s. 18 oraz KRUSZELNICKI 1968, s. 134, 135. Wskazywał jednak także na liczne różnice i podkreślał, że obraz został wykonany pod wpływem Memlinga, ale w zupełnie innym stylu, północnoniemieckim – zapewne „z pamięci”.

<sup>21</sup> Zob. referat dotyczący starszych badań: Jerzy DOMASŁOWSKI, *Obraz Pasja*, [w:] *MALARSTWO GOTYCKIE* 2004, t. 2, s. 269–270.

<sup>22</sup> W ten sposób: Ludwig KAEMMERER, *Nordniederländische Buchkunst und ostdeutsche Tafelmalerei im XV Jahrhundert*, „Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen”, 40, 1919, s. 45–51. Badacz sugerował wpływy brugeijskiego miniatorstwa, m.in. Jeana de la Tavernier lub jego warsztatu; wskazał jednak zarazem na iluminacje północnoniderlandzkie z kręgu Willema Vrelanta, w którego dziele widział główne źródło stylu mistrza Pasji Toruńskiej; postawił też ostrożną te-

ckich i niderlandzkich w sztuce lokalnej<sup>23</sup>. Najbardziej szczegółową jak dotąd propozycją była dokonana przez Adama S. Labudę identyfikacja owego twórcy Pasji jako – czynnego w Gdańsku i Toruniu – przybysza z Westfalii, utożsamianego z autorem tzw. Małego Ołtarza Ferberów w Gdańsku, a także dwóch innych dzieł toruńskich: zaginionego obrazu tablicowego *Cierniem koronowania* oraz skrzydła z fragmentem *Zwiastowania* i scenami *Bożego Narodzenia* i *Obrzezania* na rewersie, z dawnego retabulum Świętej Rodziny w farze świętojańskiej w Toruniu<sup>24</sup>. W późniejszych studiach badacz przesunął akcent z tożsamości wykonawstwa tych dzieł w stronę ich zależności artystycznej (mistrz Pasji jako uczeń lub współpracownik mistrza Małego Ołtarza Ferberów)<sup>25</sup>.

Wzajemne powinowactwo tablic gdańskich i toruńskich wymaga dalszych, pogłębionych badań. Nie ulegają kwestii ich relacje na poziomie tradycji ikonograficznej (w tym wzorców obrazowych i sposobów stylizacji) oraz ogólnych cech stylowych. W zakresie warsztatu wykazują one jednak uchwytnie różnice, przy czym toruński obraz pasyjny wydaje się stać na nieco niższym poziomie artystycznym. Choć ogólnie bliski skrzydłu ołtarzowemu z kościoła świętojańskiego, malowany jest bardziej linearnie, a sposób kładzenia farby wydaje się bardziej dynamiczny, a przy tym schematyczny. To, co łączy te kreacje, wiąże się z ich fundamentalną cechą stylową – bardzo silnym niderlandyzmem, który legł u podstaw wszystkich tych dzieł i był istotnym komponentem całego późnogotyckiego malarstwa północnego, silnym także na Pomorzu<sup>26</sup>.

Próbując zmierzyć się na nowo z kwestią atrybucji Pasji Toruńskiej należy zauważyć, że owo niderlandzkie podłoże było jak dotąd akcentowane zbyt słabo.

---

zę o lokalnym wykonaniu obrazu przez malarza, który miałby być również autorem *Oblężenia Malborka* z gdańskiego Dworu Artusa. Ostatnio nt. proveniencji artystycznej TIMMERMANN 2019, s. 331: północne Niderlandy (bez argumentacji).

<sup>23</sup> W ten sposób m.in. TURSKA 1993, s. 44. Zob. syntetyczne podsumowanie dotychczasowych badań, w którym obraz jest uznany za rzemieślnicze przełożenie *Pasji Turyńskiej* za pośrednictwem malarstwa północnoniemieckiego oraz wzorowanych na dziełach niderlandzkich obrazów westfalskich: BŁAŻEJEWSKA / PILECKA 2009, s. 184.

<sup>24</sup> Adam S. LABUDA, *Ein westfälischer Maler in Danzig und Thorn am Ende des 15. Jahrhunderts*, „Westfalen” 64, 1986, s. 1–23; TENŻE, *Dzieła tworzone w Gdańsku 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. 130 (dalej cyt.: LABUDA 1990); za nim w tej samej publikacji: Jerzy DOMASŁOWSKI, *Malarstwo tablicowe poza Gdańskiem w drugiej połowie XV i w początkach XVI wieku*, [w:] MALARSTWO GOTYCKIE 1990, s. 155 (dalej cyt.: DOMASŁOWSKI 1990). Zestawiając po raz pierwszy krąg warsztatowy Małego Ołtarza Ferberów (jeszcze bez Pasji Toruńskiej), Labuda wskazał na jego zdecydowanie niderlandzką orientację; jak się wydaje, słusznie przypisał owemu mistrzowi także toruńskie skrzydło ze *Zwiastowaniem*. Bezpośrednich źródeł stylu szukał jednak nie w Niderlandach, a w Nadrenii i Westfalii, zob. Adam S. LABUDA, *Malarstwo tablicowe w Gdańsku w 2 poł. XV w.*, Warszawa 1979 (dalej cyt.: LABUDA 1979), s. 85.

<sup>25</sup> LABUDA 2002, s. 541; LABUDA 2004, s. 354.

<sup>26</sup> W odniesieniu do malarstwa Gdańska zob. LABUDA 1990, s. 137–140.

Identyfikacja domniemanych pierwowzorów zasadzała się na oczywistym, ale pod względem manieri malarskiej bardzo odległym powinowactwie malowidła z *Pasją Turyńską*. Zakładano, że toruński malarz musiał w jakiś sposób zetknąć się z tym lub innymi dziełami Memlinga (zapewne gdzieś w Brugii), ale jego styl zawsze traktowano jako efekt przefiltrowania przez manierę niemiecką (północną, westfalską, kolońską). Krytyczna próba spojrzenia na spuściznę południowoniderlandzką pozwala jednak sugerować związki bardziej bezpośredniej natury. Warto zauważyć, że szeroko rozmalowana, nacechowana fantazją wizja Memlinga jest w istocie odległa od toruńskiej koncepcji obrazowej zarówno sposobem ujęcia przestrzeni, jak i traktowaniem szczegółów. Dzieła łączy ze sobą idea symultanicznego ukazania scen w mieście, oglądanym z lotu ptaka („planistyczna panorama pejzażowa”, jak pisał Kruszelnicki<sup>27</sup>). Owo miasto – widziane u Memlinga ze znacznie większej odległości i z jednego punktu, ma w *Pasji* z Turynu zupełnie odmienne cechy zewnętrzne<sup>28</sup>. Inaczej też prowadzona jest narracja: rozłożenie akcentów kompozycyjnych koncentruje się w obrębie murów, a nie poza nimi; artysta bardziej naturalnie oddał relacje przestrzenne (przez co wiele scenek ma charakter podrzędny, gdyż ukazane są dalej – w głębi obrazu, a zatem w znacznie mniejszej skali). Memling zbudował też szczególny, pełen grozy nastrój, operując efektami świetlnymi i wprowadzając w partie pejzażowe studia zjawisk atmosferycznych, a korowód postaci ukostiumował w sposób mało realistyczny<sup>29</sup>. W tym zestawieniu *Pasja Toruńska* wydaje się zdecydowanie bardziej tradycyjna, żeby nie powiedzieć: konserwatywna. Trudno jednak rozstrzygnąć czy jest to wynikiem nieudolnego naśladownictwa (jak sugerowano w dotychczasowych studiach), czy też – przyjęcia odmiennych założeń. Nad efektami artystycznymi przeważa tu bowiem konsekwentnie realizowane zadanie ilustracji i pouczenia, o czym była już wyżej mowa. Pod tym względem tablica toruńska jest najbliższa niedużej panoramie pasyjnej o brabanckiej proveniencji (il. 5) przechowywanej w Lowanium

<sup>27</sup> KRUSZELNICKI 1968, s. 80.

<sup>28</sup> Zabudowa Jerozolimy Memlinga jest gęsta, zwarta, otoczona wyraźnie oddaną linią murów obronnych; jej architektura jest fantastycznie wystylizowana (KRUSZELNICKI 1968, s. 135, określił ją mianem „romańsko-bizantyjsko-orientalizującej”) i mogła nawiązywać do znanych w średniowieczu widoków tego miasta. Jest też potraktowana bardzo drobiazgowo, z dbałością o formy, proporcje, szczegóły detalu architektonicznego i rzeźbiarskiego wystroju. Stanowi nie tyle kulisy opowieści, co samodzielny przedmiot artystycznej wizji. Koncepcja miasta w obrazie toruńskim jest odmienna; jak już powiedziano, jest ono zbudowane z fragmentów: odcinków murów oglądanych z różnej perspektywy. Mansjonowe kulisy kompozycji nie są jej naturalnym składnikiem, lecz wydają się do niej sztucznie przydane – mają mniej więcej te same proporcje i ukazywane są ortogonalnie. Ponadto w zabudowie tej, częściowo ceglanej, częściowo kamiennej, dominują cechy architektury europejskiej, „jerozolimskich” cytatów jest tu bardzo niewiele – jedynym elementem takiej stylizacji jest wieżyczka umiejscowiona w koronie murów, ponad Złotą Bramą, która z kolei wydaje się odwołaniem do bramy w typie flamandzkim.

<sup>29</sup> Zwróciła na to uwagę BUCEAW 2016, s. 76–78.



(1470–1490)<sup>30</sup>. Obraz ten, o podobnym kierunku narracji (od lewej do prawej i ku górze) jest wprawdzie pomyślany kompozycyjnie nieco inaczej: choć zastosowano piętrzenie planów, wzrok widza biegnie ku centrum przedstawienia dzięki intuicyjnemu zastosowaniu pespektywy zbieżnej; brakuje też dynamicznie prowadzonego korowodu, a epizody są porządkowane na planach, które zmniejszają się lekko w głąb<sup>31</sup>. Niemniej układy poszczególnych grup figuralnych ograniczonych odcinkami architektury – traktowanej realistycznie, ale o fałszywych skrótach perspektywicznych i niezbornych proporcjach (bardziej jak obramienia czy baldachimy, niż realistyczna sceneria) – a także drobiazgowość charakterystyki postaci, wielobarwnych strojów, atrybutów, są znamienne dla obu kompozycji. Wydaje się, że korzenie obu tych obrazów w tym samym stopniu tkwią w tradycji malarstwa niderlandzkiego – ze szczególnym naciskiem na środowisko brugejskie.

Wspólnym punktem wyjścia dla niderlandzkiego konceptu panoram pasyjnych (połączenia widoku miasta z kontynuacyjną narracją pasyjną) była prawdopodobnie obecna w malarstwie niderlandzkim trzeciej ćwierci XV wieku i nasilająca się stale moda na zamykanie symultanicznie traktowanych opowieści w ramach stylizowanej architektury miejskiej (o cechach jeszcze średniowiecznych, ale malowanej już *quasi*-iluzjonistycznie), z otwartymi loggiami dającymi efekt kulisów, często „okonturowanej” pejzażem. *Per analogiam* można przywołać tu wiele przedstawień mistrzów niderlandzkich, którzy w obrębie jednego pola obrazowego kumulowali epizody narracyjne o różnej hierarchii kompozycyjnej (np. ołtarz *Cudów Chrystusa* pędzla mistrzów Legendy św. Katarzyny i Legendy św. Barbary<sup>32</sup>, kwatery ze scenami z życia św. Piotra Mistrza Legendy św. Katarzyny<sup>33</sup>, symultaniczne kwatery z *Legendą św. Barbary* pędzla Mistrza Legendy św. Barbary<sup>34</sup>, kwatery *Życia św. Łucji* Mistrza Legendy św. Łucji z 1480<sup>35</sup> i in.). Warto dodać, że niezwykle charakterystyczna miejska sceneria towarzyszy też często wyobrażeniom pojedynczych epizodów, w które niekiedy – jakby na marginesie – wprowadzano dodatkowe, poślednie scenki (np. *Ecce Homo* Brugijskiego Mistrza Scen Pasyjnych w National Gallery w Londynie). Toruński obraz, nieznajdujący żadnej dokładnej analogii, która pozwalałaby mówić o naśladowaniu pierwowzoru, jest przetworzeniem tej tra-

---

<sup>30</sup> M-Museum w Lowanium (nr inw. S/384/O).

<sup>31</sup> Nie jest to jednak ani tak realistyczne, ani tak subtelne działanie jak w *Pasji* Memlinga. Niektóre scenki przeskalowano chyba tylko dlatego, by mogły zmieścić się w ramach obrazu. Poszczególne epizody są zagęszczone i bardzo dobrze czytelne w najdrobniejszych szczegółach, bez specjalnej hierarchizacji.

<sup>32</sup> National Gallery of Victoria w Melbourne.

<sup>33</sup> Wallraf-Richartz-Museum w Kolonii.

<sup>34</sup> Musée de la Saint-Sang w Brugii oraz Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique w Brukseli.

<sup>35</sup> W kościele św. Jakuba w Brugii.

dycji. Jego niższy poziom warsztatowy nie pozwala oczywiście wywodzić stylu z kręgu najwybitniejszych malarzy niderlandzkich, lecz każe szukać możliwych analogii wśród niezwykle licznych mistrzów cechowych czynnych w miastach Flandrii i Brabancji, zwłaszcza w Brugii, Brukseli, Lowanium.

Zarówno koncepcja budowania miejskiej przestrzeni, jak i sposób traktowania postaci ludzkich (zwłaszcza ich wzajemnej relacji) w toruńskiej panoramie pasyjnej znajduje najbliższe analogie w kwaterach ołtarza z *Legendą św. Urszuli* z klasztoru Augustianek w Brugii (przed 1482)<sup>36</sup>. Ołtarz ten uważany jest za czołowe dzieło jednego z najbardziej produktywnych malarzy brujijskich, czynnego w latach 1470–1500 (zatem współcześnie Hansowi Memlingowi), którego zwyczajowo określa się mianem Mistrza Legendy św. Urszuli<sup>37</sup>. Na tle całego przypisywanego temu malarzowi oeuvre<sup>38</sup>, w którym dominują dość miękko malowane niewielkie portrety i dyptyki dewocyjne, tablice owego retabulum wybijają się rozmachem kompozycyjnym i drobiazgowością, ale nacechowane są też wyjątkową twardością opracowania – wydają się wręcz pracą warsztatową<sup>39</sup>. Poziom artystyczny i jakość wykonania dzieła toruńskiego są nieco niższe, niemniej zwraca uwagę wiele pokrewnych rozwiązań, które sugerują, że mistrz Pasji Toruńskiej nie tylko zetknął się z malarstwem niderlandzkim w tej redakcji, lecz że sam mógł być przedstawicielem jednego z ostatnich warsztatów w orbicie owego anonimowego Mistrza. Mimo zupełnie odmiennej koncepcji (retabulum brujijskie to odrębne kwatery), zbliżona jest zasada budowania kompozycji z piętrzących się, wzajemnie wyizolowanych epizodów. Uderza zagęszczenie narracji, dynamika i sposób budowania napięcia

<sup>36</sup> Groningemuseum w Brugii, nr inw. 0000.GRO1542.I-1545.I. Zob. szczegółową dokumentację fotograficzną na stronie projektu *Flemish Primitives*: <http://vlaamseprimitieven.vlaamsekunstcollectie.be/en/collection/the-legend-of-saint-ursula-of-cologne> (dostęp: 27 VII 2019).

<sup>37</sup> Max J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherland Painting*, Vol. 6/1: *Hans Memling and Gerard David*, Leyden–Brussels 1971, s. 38–42; ZIEMBA 2011, s. 385–386. Malarz pracował równoległe do Hansa Memlinga i mógł się inspirować jego twórczością; niewykluczone jednak, że odbył podobną drogę z brukselskiej pracowni Rogiera van der Weydena do Brugii, zob. *Les primitifs flamands et leur temps*, ed. Brigitte DE PATOUL, Roger VAN SCHOUTE, Waterloo 1994, s. 505. Wskazywane są także wpływy Gerarda Davida oraz Hugona van der Goes, a także Willema Vrelandta, zob. Till-Holger BORCHERT, *The Bruges Master of the Legend of Saint Ursula. Investigating Workshop-Practices of Anonymous Bruges Painters by Looking into Underdrawings*, [w:] *Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture*, colloque XV: *La peinture anciens et ses procédés. Copies, répliques, patiches*, ed. Hélène VEROUSTRACHETE, Jaqueline COUVERT, Leuven–Paris–Dudley 2006 (dalej cyt.: BORCHERT 2006), s. 18–21.

<sup>38</sup> Jako pierwszy Mistrza Legendy św. Urszuli w powiązaniu z kwaterami augustiańskimi określił Friedländer (1902), oeuvre zostało zakreślone przez Georges’a MARLIER, *Le Maître de la légende de Sainte Ursule*, „Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Jaarboek”, 1964, s. 5–42. Badania te były później aktualizowane; obecnie Mistrzowi przypisuje się 20 obrazów, zob. BORCHERT 2006, s. 18–19.

<sup>39</sup> Badania rysunku przygotowawczego wykazały, że przy kompozycji kwater ołtarza augustianek pracowało wielu projektantów, zob. BORCHERT 2006, s. 22.

pomiędzy postaciami: charakterystyczne, jakby taneczne układy silnie poruszonych, zwróconych ku sobie figur (czasem motywowane akcją – jak w toruńskiej scenie *Drogi na Golgotę*, a czasem jakby wymuszone – jak w brugijskim przedstawieniu młodzieńca podającego damie modlitewnik w scenie *Weneracji relikwii św. Urszuli*); dynamika wielopostaciowych grup, różnorodne układy ciał – ukazywanych w skrótach, w ujęciu profilowym, czasem tyłem do widza. Uwagę przykuwają także paralele bardziej szczegółowe, m.in. proporcje postaci o sylwetkach drobnych i szczupłych, z małymi smukłymi dłońmi, ale za to o dużych głowach; typy twarzy męskich o krągłym owalu i szeroko rozstawionych kościach jarzmowych, o bardzo dużych oczach z obwódka dolnej powieki i ciemną tęczęwką oraz wydatnych ustach (por. il. 6–7); niezwykle zbliżona stylizacja zbroi (por. il. 8–9). Niderlandzka proveniencja Pasji Toruńskiej tłumaczyć może wreszcie charakterystykę miejskiej zabudowy, łączącą jasny kamień i cegłę, a także – odnotowaną w studium kostiumologicznym Katarzyny Bucław – obecność wśród oddanego tu przydziejku wiernie odwzorowanych strojów burgundzko-niderlandzkich, jak robe o podwatowanych ramionach w scenie z Herodem<sup>40</sup>, czy suknia z odcinanymi rękawkami u niewiasty w Złotej Bramie (il. 10), tudzież typowo niderlandzką stylizację – jak czepce św. Marii Magdaleny (duży orientalizujący czeppek z wałka w *Ukrzyżowaniu* lub czepiec poduszkowy z aksamitką nad czołem w *Złożeniu do Grobu*)<sup>41</sup>. Nie rozstrzygając na tym etapie analiz związków z toruńskim Ołtarzem św. Rodziny warto podkreślić, że jego zachowana kwatery to drugie w Toruniu źródło ikonograficzne dla niderlandzkich modeli kostiumowych. Uwagę w kontekście wpływów warsztatowych Mistrza Legendy św. Urszuli zwraca wreszcie modelunek malarski zastosowany w Pasji, hołdujący – jak już powiedziano – wartościom linearnym. Dominują one także w brugijskich kwaterach augustiańskich, gdzie pojawia się bliski Pasji Toruńskiej charakterystyczny sposób kładzenia farby: np. białe bliki w partiach twarzy, strzępiaste rozmalowanie włosów jako dynamicznych linearnych pasek, szrafowane ukośną kreską światłocienie.

Toruńska panorama pasyjna wyrasta zatem z południowoniderlandzkiej tradycji malarskiej i jest jednym z kilku podobnych dzieł, jakie zaistniały na gruncie flandryjskim równocześnie, bez wyraźnych następstw czy zależności formalnych. Jej datowanie należy utrzymać w dotychczasowym przedziale czasowym lat 1480–1490. Zbieżność rozwiązań czysto formalnych z kwaterami retabulum augustianek w Brugii, przypisywanymi Mistrzowi Legendy św. Urszuli, wiedzie w stronę warsztatowej tradycji brugijskiej i wskazuje na możliwość bezpośredniej proveniencji mistrza Pasji Toruńskiej z tamtego kręgu. Czy działał on na Pomorzu jako jeden z wielu czynnych tu twórców niderlandzkich, czy też

<sup>40</sup> BUCLAW 2016, s. 46, 80.

<sup>41</sup> TAMŻE, s. 54.

Pasja – z domalowaną wtórnie postacią domniemanego fundatora – została do Torunia sprowadzona, na tym etapie badań pozostawiamy jako kwestię otwartą. Dzieło jest wprawdzie dużych rozmiarów, co jednak nie stanowiło przeszkody dla transportu – stały eksport retabulów i tablic (także – panoram pasyjnych) z ośrodków flandryjskich wskazuje na realną możliwość importu, a kontakty handlowe mieszczaństwa toruńskiego z Brugią były intensywne przez całe średniowiecze. Przedstawiona tu hipoteza o bezpośrednim transferze brugijskim zmienia jednak nieco optykę spojrzenia na malarstwo w Toruniu, a szerzej – w regionie. Toruński zabytek wciąż pozostaje dziełem nie w pełni rozpoznanym. Wymaga uzupełnienia kontekstów treściowych i funkcjonalnych, a także próby rozstrzygnięcia kwestii dominikańskiej proveniencji. Przede wszystkim zaś domaga się – pozostającej w bezpośrednim zasięgu współczesnych możliwości badawczych – identyfikacji technologicznej (materiały, technika wykonania) i rozpoznania pod kątem warsztatu wykonawczego (ręk, rysunku, etapów pracy itd.), które mogłyby rzucić światło także na przedkładane tu propozycje atrybucyjne. Niniejszy artykuł stanowi jedynie przyczynek do badań nad tym szczególnym malowidłem, które niezależnie od miejsca powstania pozostaje świadectwem wysokiej świadomości religijnej oraz artystycznej środowiska, dla którego zaistniało, i w którym funkcjonowało.

**Monika Jakubek-Raczkowska, Juliusz Raczkowski**

Faculty of Fine Arts, NCU Toruń

### **Remarks on function and artistic provenance of the so called Toruń Passion**

The subject of monographic consideration is a Passion panorama of late 15<sup>th</sup> century preserved in St James' church in Toruń that belongs among a group of several similar representations preserved in Western Europe. For a long time it has been attracting scholars' attention and lived to see various interpretations. The paper dwells again upon the issue of the painting's function and proposes novel conclusion concerning its provenance, that changes a perspective of perceiving panel painting in Toruń and the region.

The painting's uncertain provenance resulting from the lack of written sources considerably hinders formulating definite theses concerning its function, principals and addressees. Its origins and function has been explained – among others – by relations to the mystery theatre, the idea of spiritual pilgrimage, the projection of maps of Jerusalem, etc. The authors again analyse the composition of this artwork and easily discernible signs encoded in it and indicating that it made a communicative and suggestive tool for underpinning memory in the spirit of *ars memorativa* theory. The scale of individual scenes, inducing viewing from a close distance and above all the multiple threads of unstructured narration that require time and concentration to be absorbed indicate a me-

ditative function. The panel belonged most probably among the didactic and memorative images (*Lehrtafeln*) and represented a type described by Ruth Slenczka, a scholar specializing in this issues, as *Andachtstafel*.

An artistic provenance of Toruń Passion still remains an unsettled dilemma in the studies on Toruń art and in broader context – the studies on Central European panel painting of Late Middle Ages. It has been assumed, that Toruń painter must have had somehow come in touch with the works of Memling (probably somewhere in Bruges), but his style has always been regarded as the effect of filtering through a German manner (northern, Westphalia or Cologne one). He has also been attributed with other artworks in Prussian heritage (A. S. Labuda) – however the authors do not support those attributions. In the text, the characteristic artistic features of the work are analysed again against the background of other Passion panoramas taking into consideration the tradition of simultaneous narration in general and indicating the entirely individual solutions in context of the preserved scope. An attempted critical approach to the legacy of South Netherlands allowed to establish direct workshop connections between the painter of Toruń Passion and anonymous Bruges workshops, in particular the so called Master of the Legend of St Ursula, active in the years 1470–1500. Analogies are recognizable particularly in painting manner of panels from the altar with the *Legend of St Ursula* from the Augustinian nuns monastery in Bruges (before 1482). The Netherlandish provenance of Toruń Passion is also indicated by depicted architectural forms and garments. It should be regarded as one of a number of similar artworks that appeared in Flanders milieu during the same time, with no distinct succession or formal dependencies. Its dating should be maintained in the previous time-span of 1480–90. The panel could have been painted in Toruń, however it is more probable to be imported from Bruges, all the more so as mercantile connections of Toruń burghers with that centre were intense throughout the whole Middle Ages.

The Toruń Passion remains not thoroughly recognised. It requires completing the matters of contents and function and also finding a conclusion to the question of Dominican provenance. Above all, however it calls for technical identification (materials, technique of the making) and recognition in terms of the workshop (the artists, underdrawing, stages of execution, etc.), that would shed some light also on the questions of attribution discussed here. The present paper is a contribution to studies of this particular artwork that, regardless of its origin, remains a testimony to high religious awareness and artistic contacts of the milieu in which it functioned.





II. 1. TORUŃ, kościół pw. św. Jakuba, tzw. Pasja Toruńska. Fot. J. Raczkowski

II. 2. TORUŃ, kościół pw. św. Jakuba, tzw. Pasja Toruńska, fragment sceny *Chrystus w otchłani*. Fot. M. Jakubek-Raczkowska



Il. 3. TORUŃ, kościół pw. św. Jakuba, tzw. Pasja Toruńska, fragment *Drogi na Golgotę*. Fot. J. Raczkowski

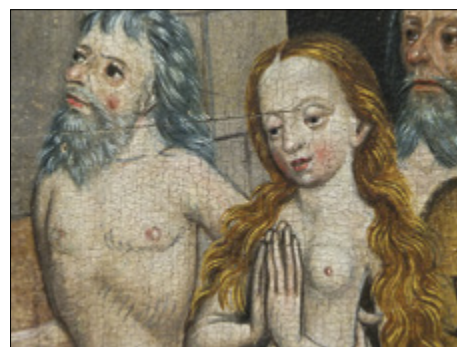


Il. 4. TORUŃ, kościół pw. św. Jakuba, tzw. Pasja Toruńska, niewiasta z sierpem – widok w świetle bocznym. Fot. J. Raczkowski





II. 5. LOWANIUM, M-Museum, Panorama pasyjna. Fot. J. Raczkowski



Il. 6. TORUŃ, kościół pw. św. Jakuba, tzw. Pasja Toruńska, detal – twarze. Fot. J. Raczkowski



Il. 7. BRUGIA, kościół augustianek, retabulum św. Urszuli Mistrza Legendy św. Urszuli, Groningemuseum w Brugii, detal – twarze. Fot. J. Raczkowski



Il. 8. Toruń, kościół pw. św. Jakuba, tzw. Pasja Toruńska, detal – postać zbrojnego w scenie *Drogi na Golgotę*. Fot. J. Raczkowski



II. 9. BRUGIA, kościół augustianek, retabulum św. Urszuli Mistrza Legendy św. Urszuli, Groningemuseum w Brugii, detal – postać zbrojnego na kwaterze Męczeństwa św. Urszuli i jej towarzyszek. Fot. J. Raczkowski



Il. 10. Toruń, kościół pw. św. Jakuba, tzw. Pasja Toruńska, detal – stroje. Fot. J. Raczkowski