

http://dx.doi.org/10.12775/SiMDzKTiR_T4.2021.009

Monika Jakubek-Raczkowska

Wydział Sztuk Pięknych UMK, Toruń

ORCID: 0000-0002-7262-8468

Tak zwane cyborium z kościoła pw. św. Jakuba w Toruniu Uwagi na temat integralności zabytku*

Sześcioboczna srebrna puszka z kościoła pw. św. Jakuba w Toruniu, przechowywana obecnie w Muzeum Diecezjalnym w Toruniu¹, zdobiona grawerowanymi przedstawieniami z cyklem Dzieciństwa Jezusa i osadzona na wtórnej stopie, jest zabytkiem szczególnie istotnym z punktu widzenia badań nad średniowiecznym złotnictwem regionu pokrzyżackiego. Decyduje o tym ekskluzywny charakter jej dekoracji z wykorzystaniem przejrzystej emalii i oryginalny program ikonograficzny. Do literatury – z trafnym określeniem funkcji jako *Gefäss für die heiligen Oele* – została wprowadzona przez Johanna Heisego w 1889 roku². Dalszy stan wiedzy nie jest szczególnie obfity, co oddaje ogólny

* Badania nad zabytkiem zostały przeprowadzone przez autorkę w ramach przygotowania obiektu na wystawę *Cud światła* w Muzeum Narodowym w Krakowie, 14 II–26 VII 2020 r., ich skrócone wyniki zostały opublikowane w nocie katalogowej, zob. Monika JAKUBEK-RACZKOWSKA, *Puszka na oleje święte*, hasło [w:] *Cud światła. Witraże średniowieczne w Polsce*, katalog wystawy, red. Dobrosława HORZELA, Kraków 2020, s. 190–191. Za umożliwienie dostępu do obiektu i okazaną pomoc dziękuję p. Katarzynie Buclaw z Muzeum Diecezjalnego w Toruniu. Pomiary XRF i ich opracowanie oraz makrofotografie, umożliwiające wnikliwą obserwację szczegółów, wykonał Juliusz Raczkowski z Wydziału Sztuk Pięknych UMK. Za lekturę tekstu oraz cenne konsultacje w zakresie złotnictwa składam serdeczne podziękowania Monice Janiszewskiej i prof. Michałowi Woźniakowi.

¹ Nr inw. MDT-Z-007. W latach 1988–2014 puszka była własnością Muzeum Diecezjalnego w Pelplinie pod nr. inw. 41/ZŁ.

² Johannes HEISE, *Der Kreis Thorn*, („Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreußen” 2: „Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kulmerlandes und der Löbau”, H. 7), Danzig 1889 (dalej cyt.: HEISE 1889), s. 315.

obraz zaawansowania badań nad gotyckim rzemiosłem państwa zakonnego w Prusach, w odniesieniu do złotnictwa Torunia nieaktualizowany w zasadzie od lat 80. XX wieku. Pomijając nieliczne wzmianki w pracach przekrojowych³, obiekt zaistniał przede wszystkim w opracowaniach specjalistycznych z zakresu historii i znawstwa złotnictwa: w pierwszym studium w tym zakresie autorstwa Eugena Czihaka⁴, w pracach Kingi Szczepkowskiej-Naliwajek⁵ oraz w monografii Tadeusza Chrzanowskiego i Mariana Korneckiego na temat rzemiosła złotniczego w Toruniu⁶. Istotne uwagi do stanu badań wniosła też nota autorstwa Michała Woźniaka, towarzysząca toruńskiej wystawie *Ars Sacra* w 1993 roku⁷. Poczynione w tym czasie ustalenia były powielane w kolejnych opracowaniach dotyczących kolekcji pelplińskiej⁸, do której zabytek należał do 2014 roku, oraz w syntezie dziejów sztuki Torunia⁹. Zostały także podsumowane w katalogu złotnictwa w dokumentacji ODZ¹⁰ oraz w katalogu złotnictwa gotyckiego w Polsce¹¹.

Pierwszą próbą chronologicznego rozwarstwienia naczynia była analiza Kingi Szczepkowskiej-Naliwajek, która wydatowała puszkę (jako całość) i grupę *Ukrzyżowania* w zwieńczeniu na ostatnią ćwierć XIV wieku, przyjmując, że oba elementy pochodzą z tego samego gotyckiego naczynia o nieznanym pierwot-

³ Np. Gwido CHMARZYŃSKI, *Toruń dawny i dzisiejszy*, Toruń 1933, s. XVII, nr 77.

⁴ Eugene von CZIHAK, *Die Edelschmiedekunst früheren Zeiten in Preußen, Teil 2: Westpreußen*, Leipzig 1908, s. 26.

⁵ Kinga SZCZEPKOWSKA-NALIWAJEK, *Złotnictwo toruńskie w okresie gotyku*, [w:] *Sztuka Torunia i ziemi chełmińskiej 1233–1815. Materiały z Sesji Naukowej zorganizowanej dla uczczenia 750-lecia Torunia w dniach 18–20 IV 1983*, („TeKa Komisji Historii Sztuki” 7), red. Józef POKLEWSKI, Warszawa–Poznań–Toruń 1986, s. 221–245; TAŻ, *Złotnictwo gotyckie Pomorza Gdańskiego, ziemi chełmińskiej i Warmii*, („Studia z Historii Sztuki” 40), Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1987 (dalej cyt.: SZCZEPKOWSKA-NALIWAJEK 1987), s. 71–74, 243; TAŻ, *Emalie wczesnego gotyku*, [w:] *Rzemiosło artystyczne. Materiały sesji Oddziału Warszawskiego SHS*, t. 1, red. Ryszard BOBROW, Warszawa 1996, s. 15.

⁶ Tadeusz CHRZANOWSKI, Marian KORNECKI, *Złotnictwo toruńskie. Studium o wyrobach cechu toruńskiego od wieku XIV do 1832 roku*, Warszawa 1988 (dalej cyt.: CHRZANOWSKI / KORNECKI 1988), s. 28–29.

⁷ Michał WOŹNIAK, *Puszka*, hasło kat. [w:] *Ars sacra. Dawna sztuka diecezji chełmińskiej*, katalog wystawy: 5.11–31.12.1993, Toruń 1993, s. 55–56, nr kat. 52 (dalej cyt.: WOŹNIAK 1993).

⁸ Roman CIECHOLEWSKI, *Skarby Pelplina*, wyd. 2, Pelplin 1999, s. 173–174; TENŻE, „*Quis ut Deus?*”. *Schätze aus dem Diözesanmuseum Pelplin: Kunst zur Zeit des Deutschen Ordens* [„Któż jak Bóg”. *Skarby Muzeum Diecezjalnego w Pelplinie. Sztuka czasów Zakonu Krzyżackiego*], Lüneburg 2000, s. 190–191.

⁹ Anna BŁAŻEJWSKA, Elżbieta PILECKA, *Sztuka średniowieczna*, [w:] Anna BŁAŻEJWSKA et al., *Dzieje sztuki Torunia*, Toruń 2009 (dalej cyt.: BŁAŻEJWSKA / PILECKA 2009), s. 144, il. na s. 146.

¹⁰ Michał GRADOWSKI, Magdalena PIELAS, *Katalog złotnictwa w zbiorze dokumentacji specjalistycznej Krajowego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków w Warszawie*, cz. 1, Warszawa 2006 (dalej cyt.: GRADOWSKI / PIELAS 2006), kat. 600/8, s. 772.

¹¹ Grażyna REGULSKA, *Gotyckie złotnictwo w Polsce*, („Dzieje sztuki polskiej”, t. 2, cz. 4), t. 1: *Katalog zabytków*, Warszawa 2015, s. 208–209.

Tak zwane cyborium z kościoła pw. św. Jakuba w Toruniu. Uwagi na temat integralności zabytku

nym kształcie. Naczynie to uznawane było w literaturze za cyborium eucharystyczne¹² (jedynie Elżbieta Pilecka i Anna Błażejewska uwzględniły możliwość, że było to naczynie świeckie „ze stołu” komtura¹³), które w nieznanych okolicznościach uległo uszkodzeniu¹⁴ i w okresie nowożytnym zostało przekształcone w puszkę na oleje święte. Przydano mu nową bezstylową stopę¹⁵ i pokrywę, a we wnętrzu umieszczono konieczne pojemniki. Michał Woźniak uznał to działanie za dwufazowe (najpierw – zmiana funkcji puszki, później, na przełomie XVIII i XIX w. – dodanie stopy i pokrywy)¹⁶.

Struktura

Naczynie o wysokości 29 cm¹⁷ zbudowane jest z trzech części: stopy, puszki i pokrywy (**il. 1**). Wszystkie wykonane zostały ze srebrnej blachy, choć o pewnych różnicach w składzie zastosowanego stopu. Z wyjątkiem plakiet czaszy pozbawione są one dekoracji. Podstawę naczynia stanowi kuta i repusowana kolista stopa (wys. 11,5 cm, Ø 14,3 cm) o lekko wyoblonym płaszczu, zaopatrzona w szeroki gładki talerzyk, oddzielona wąskim profilem (**il. 2a, b**). Jest ona wykonana ze srebra niższej próby niż pozostałe części¹⁸. Płaszcz stopy przechodzi w krótki, cylindryczny, lekko zwężający się ku górze trzon z kulistym, spłaszczonym nodusem o gładkiej powierzchni. Tuż powyżej i poniżej nodusa trzon ozdobiono pojedynczymi płaskimi pierścieniami, każdy wyodrębniony za pomocą dwóch niezręcznie grawerowanych linii¹⁹ (**il. 2b, c**). W górnej części trzon został wtórnie przerwany (górną linią pierścienia jest w dużej mierze nieczytelna) i połączony grubym, niestarannym lutem z dnem puszki, o minimalnie różnym składzie stopu²⁰. Ma ono sześcioboczną koniczną formę; ścianki są

¹² Johann Michael FRITZ, *Gestochene Bilder. Gravierungen auf deutschen Goldschmiedearbeiten der Spätgotik*, Köln 1966 (dalej cyt.: FRITZ 1966), s. 543: *pyxis*; SZCZEPKOWSKA-NALIWAJEK 1987, s. 71: cyborium; CHRZANOWSKI / KORNECKI 1988, s. 28: cyborium; GRADOWSKI / PIELAS 2006, s. 772: puszka na komunikanty. O funkcji i typologii *pyxis* (cyborium) zob. Janusz NOWIŃSKI, *Ars eucharistica. Idee, miejsca i formy towarzyszące przechowywaniu eucharystii w sztuce wczesnochrześcijańskiej i średniowiecznej*, Warszawa 2000, s. 202–208.

¹³ BŁAŻEJEWSKA / PILECKA 2009, s. 144.

¹⁴ SZCZEPKOWSKA-NALIWAJEK 1987, s. 71.

¹⁵ Jej późniejsze wykonanie odnotował jako pierwszy HEISE 1889, s. 315.

¹⁶ WOŹNIAK 1993, s. 55–56.

¹⁷ W tym pokrywa ze zwieńczeniem: 13,6 cm.

¹⁸ Pomiarzy XRF na powierzchni zewnętrznej i wewnątrz stopy wahają się w granicach 90–92% srebra i 5,8–6,4% miedzi, wśród przymieszek są nieznaczne ilości cyny, cynku, złota i ołowiu.

¹⁹ Zwraca uwagę nierówne prowadzenie narzędzia pozostawiające linię o zróżnicowanej szerokości; w kilku miejscach ręka grawera przesunęła się, zdawajając ślad.

²⁰ Pomiarzy wykazały 90–91% srebra i 6,7% miedzi oraz liczne przymieszki: żelazo, cynk, arsen, złoto, ołów, cynę.

lekko wklęsłe, a ich łukowate granie nieregularne i ostro zaznaczone (il. 3). Wydaje się, że jest to fragment innego obiektu – być może wielobocznej stopy. Stopę i dno omawianego naczynia połączono na wkręt.

Wieloboczna niska puszką zbudowana jest z sześciu niewielkich srebrnych plaki²¹ (il. 4a, b) o wysokiej jakości złotniczej i szlachetnym stopie²², pokrytych grawerunkiem i pierwotnie zdobionych przezroczystą emalią (fr. *emaille translucide sur relief*), zachowaną niestety szczątkowo²³. Plakiety zintegrowane zostały do formy sześcioboku za pomocą wąskiej, profilowanej kutej ramki. Sposób ich połączenia jest różny (il. 5a, b). Niektóre plakiety zostały zlutowane z obramieniem. Plakiety w przedniej części naczynia (uznając za jego front sposób ustawienia *Ukrzyżowania*) zamontowano na drobne gwoźdźki; w wielu miejscach plakiety uległy odspojeniu od ramki. Podczas montażu puszką doszło do zafałszowania układu chronologii przedstawień na czaszy (*Nawiedzenie poprzedza Zwiastowanie*, zob. il. 6)²⁴, a wieńczącą pasyjkę umieszczono ponad plakiety z przedstawieniem poślednim pod względem ikonograficznym, nieprawidłowo wyznaczając oś naczynia, na co w dotychczasowej literaturze nie zwracano uwagi. Od wewnątrz ścianki czaszy połączono lutowaniem, a miejsca łączy wzmocniono cienkimi wąskimi paskami blachy (il. 7). Na naprzeciwległych bokach – przednim i tylnym – osadzono cylindryczne zawiasy (il. 8 a, b), służące do zamontowania ruchomej pokrywy (tył) i zamknięcia jej (przód) za pomocą cienkiej iglicy osadzonej na (wtórnym) łańcuszku, zaczepionym w górnym narożu plakiety. W puszcze umieszczone są na stałe trzy płaskie, niskie, cylindryczne pojemniki na oleje święte z kutej cienkiej blachy (il. 4b, 9), zaopatrzone w lekko wypukłe pokrywy z uszkami i oznaczone grawerowanymi, szrafowanymi napisami majuskułą: „O[leum]: CATECH[umenorum]”, „O[leum]: INFIRM[orum]” oraz „CHRISMA”²⁵ (il. 10a, b).

Smukła pokrywa, kuta z blachy o lepszej jakości niż stopa i spodnia część czaszy²⁶, została sporządzona specjalnie do zamknięcia puszką – jest dostosowana do niej kształtem i zaopatrzona w odpowiednie tulejki zawiasów. Ma ona formę ostrosłupa o gładkich wklęsłych ściankach, lekko nieregularnych graniach

²¹ Wymiary w granicach 3,5–3,7 × 5,2–5,3 cm.

²² Najpewniej 16-lutowy, o wysokiej zawartości kruszcu, osiągającej poziom 98%.

²³ Było tak już w k. XIX w. (zob. HEISE 1889, s. 315).

²⁴ Licząc od frontu puszką, wyznaczonego przez osadzenie pasyjki, ukazane są kolejno sceny (il. 6): *Pochód Trzech Króli* – fragmenty 2 i 3 – a, b; *Nawiedzenie* – c; *Zwiastowanie* – d; *Boże Narodzenie* – e; *Pochód Trzech Króli* – fragment (1) – f.

²⁵ Litery są smukłe, zaopatrzone w szeryfy, zbudowane z konturów wypełnionych ukośnymi kreszczkami uzyskanymi prawdopodobnie puncyną o kształcie wąskiego klinu. Ich rysunek jest nieregularny, a grawer – niewprawny.

²⁶ Pomiary XRF wykazały pierwiastkowy skład stopu o wysokiej zawartości srebra, w proporcji ok. 95% Ag i ok. 4,5% Cu z nieznaczną przymieszką ołowiu.

Tak zwane cyborium z kościoła pw. św. Jakuba w Toruniu. Uwagi na temat integralności zabytku

i profilowanym obrzeżu, które zostało przylutowane od spodu do jej krawędzi. Wewnątrz pokrywy wygrawerowano inskrypcje o tym samym brzmieniu, co na pojemniczkach – inną ręką, być może w innym czasie²⁷ (il. 9, 11). Od góry wieko zwieńczone jest pełnoplastyczną grupą *Ukrzyżowania* o wys. 5,8 cm (il. 12a, b), wykonaną w technice odlewu pełnego na wosk tracony z wysokiej jakości stopu²⁸, i osadzoną na wielobocznym talerzyku, którego zespolenie z pokrywą wykonano dość nieporadnie (il. 13). Grupa zwieńczenia jest lana w kilku elementach, ale wydaje się integralna²⁹.

Stan zachowania obiektu nie jest dobry – blacha w wielu miejscach jest pogniatana i powyginana, powierzchnia nosi ślady zarysowań i utlenienia, spód czaszy naznaczony jest wżerami, w wielu miejscach czytelne są ślady reperacji i uzupełnień dodatkowymi materiałami, które jeszcze bardziej zacierają spójność oddziaływania dzieła.

Ponowne badania zabytkoznawcze oraz wyniki analiz materiałowych pozwalają w nowym świetle spojrzeć na funkcję i datowanie tego ważnego zabytku, przede wszystkim zaś – na jego integralność jako dzieła sztuki złotniczej. Naczynie jest surowe tak pod względem formy, jak dekoracji; ukształtowane zostało dość nieregularnie, i jako całość stanowi przykład roboty złotniczej o niewysokiej klasie rzemieślniczej. Uformowano je, integrując kilka różnych elementów: kolistą stopę kutą wraz z trzonem – o cechach słabej jakości wyrobu nowożytnego, wykonany osobno i przylutowany spód czaszy (być może stopę innego naczynia), puszkę zmontowaną wtórnie z figuralnych plaket, dopasowane do niej wieko, pojemniki na oleje, wreszcie – figurki zwieńczenia (pasyjki). Wszystko połączono w dość prymitywny sposób. Całościowa struktura zabytku – zapewne na skutek zespolenia tak różnych elementów – wykazuje liczne nieregularności: dotyczy to przede wszystkim puszki (zob. il. 4), która jest osadzona na trzonie z lekkim odchyleniem od osi, co powoduje też nieznaczne przechylenie pokrywy. Talerzyk podtrzymujący *Ukrzyżowanie* osadzony jest z odchyleniem od poziomu; z kolei krawędzie pokrywy w wielu miejscach nie stykają się z brzegami czaszy. Techniczne uproszczenia i pewne nieregularności wykazuje również opracowanie wielu detali, przykładowo nierówności grani spodu czary oraz pokrywy.

Wnikliwa analiza wsparta makrofotografią i badaniami XRF pozwala stwierdzić, że puszka nie jest przerobionym naczyniem średniowiecznym, do którego dodano elementy nowożytne, a wręcz odwrotnie: jest dziełem o nieokreślonej

²⁷ Litery są bardziej przysadziste i zostały poprowadzone pojedynczą, dość głęboką i szeroką linią.

²⁸ Zawartość srebra osiąga tu 94%, miedzi – ok. 4% (przymieszki: cynk, cyna, żelazo, ołów, złoto).

²⁹ Krzyż wraz z rozgałęzieniami został odlany w całości i połączony z osobno lanym talerzykiem. Postać Ukrzyżowanego oraz *titulus* (częściowo odłamany) połączono nitami i wzmocniono lutem. Figurki asysty osadzono za pomocą lutu na dwóch dolnych gałęziach krzyża, ich głowy są połączone lutowaniem z belką poziomą.

metryce – późnonowożytnej lub, co bardziej prawdopodobne, XIX-wiecznej, do którego użyto wtórnie drobne elementy średniowieczne: plakiety i grupę *Ukrzyżowania* ze starszych obiektów gotyckich o nieznannej proveniencji oraz – być może – przekształconą w dno stopę starszego (średniowiecznego?) kielicha (?).

Plakiety

Grawerowane plakiety z cyklem Dzieciństwa Chrystusa, w dość prosty technicznie sposób zespolone do formy sześcioboku, są najcenniejszym elementem obiektu. Trudno zawyrokować, z jakiego przedmiotu pochodziły, czy faktycznie stanowiły dekorację puszek eucharystycznych (należy podkreślić, że ich program ideowy temu przeczy), czy może niewielkiego relikwiarza (skrzynkowego³⁰, tablicy relikwiowej), przedmiotu (dyptyku?) dewocyjnego lub portatylu. Jako miejsce powstania plakiety przyjmowano na ogół Toruń³¹, choć z uwagi na technikę emalii rozważana była również możliwość kolońskiego importu³² (należy jednak podkreślić, że nie był to jedyny przedmiot emaliowany w Prusach, na co wskazała – przytaczając konkretne przykłady – Kinga Szczepkowska-Naliwajek³³).

Przedstawienia są grawerowane z użyciem drobnych szrafowań, a w partii draperii – zdobione puncami w kształcie okręgów dających efekt rzutu „w grochy”³⁴. Wskazywane w literaturze „pogrubienie” i oszczędność rysunku³⁵ nie są wynikiem nieumiejętności złotnika, lecz zabiegiem celowym, z góry przewidzianym pod barwne wykończenie w technice emalii. Intencjonalnie pogłębione i poszerzone kontury przedstawień (w tym rysy twarzy postaci, obrys dłoni, pasma włosów) oraz inskrypcja w *Zwiastowaniu* były pierwotnie wypełnione ciemną masą opakową (il. 14). Pozostałe partie (z wyjątkiem tła i –

³⁰ Analogii dostarcza np. praski relikwiarz (1368 r.) na cząstkę tuniki św. Jana Ewangelisty z ośmioma scenami w prostokątnych kwaterach, Wiedeń – Kunsthistorisches Museum (Schatzkammer), nr inw. XIII 25.

³¹ CZIHAK 1908, s. 26; SZCZEPKOWSKA-NALIWAJEK 1987, s. 71–72; CHRZANOWSKI / KORNECKI 1988, s. 28–29 i REGULSKA 2015, t. 1, s. 208–209.

³² WOŹNIAK 1993, s. 57; BŁĄŻEJEWSKA / PILECKA 2009, s. 144.

³³ SZCZEPKOWSKA-NALIWAJEK 1987, s. 74. Jej zdaniem w 2. poł. XIV w. techniki emalierskie musiały być w Prusach dość rozpowszechnione; por. SZCZEPKOWSKA-NALIWAJEK 1996, s. 15.

³⁴ Jest to rzadki motyw zw. *tartar*, odwzorowujący (zapewne pośrednio) luksusowe tkaniny wschodnie z Tebrizu; na jego występowanie w średniowiecznych kwaterach witrażowych z Chelmną wskazała Dobrosława HORZELA, *Made of Gold, Made of Glass. Remarks on the Migration of Ornamental Forms between Stained Glass and Goldsmith' Art in the Late Middle Ages*, „Revista de História da Arte – Serie W: The Art of Ornament. Senses, Archetypes, Shapes and Functions”, IHA/FCSH/NOVA, N° 8, 2018, s. 113–114.

³⁵ SZCZEPKOWSKA-NALIWAJEK 1987, s. 72, porównywała obecny stan zachowania plakiety do obrazu bez warstw malarskich, z którego przetrwała tylko podmalówka.

najpewniej – karnacji) pokrywała transparentna emalia, dająca miękkie efekty przejść tonalnych i kolorystycznych, spod której widoczne były płytkie, szrafowane i puncowane dekoracje powierzchni (il. 15). Fragmenty skalnego podłoża były zielone (il. 16), elementy roślinne (łodyżki, drzewko) i zadaszenie stajenki w *Bożym Narodzeniu* – intensywnie zielone. Z kolorystyki strojów i akcesoriów można obecnie odczytać: zielono-błękitne pióra skrzydeł anioła i błękit sukni Marii w *Zwiastowaniu i Nawiedzeniu*, czerwień sukni św. Elżbiety w scenie *Nawiedzenia*, błękitny kaptur (il. 17) i ciemnopurpurowy dół tuniki św. Józefa oraz zieloną poduszkę w scenie *Bożego Narodzenia*, a także błękitny czaprak i purpurowy pysk konia oraz zielony strój giermka w scenie (3) *Pochodu Trzech Króli* (il. 18). Trudniejsze w interpretacji szczątki zieleni zachowały się w partii ogona gołębiczy, w dolnej części tuniki anioła i powyżej drążka draperii w *Zwiastowaniu*.

Przedstawienia w polach o kształcie poziomych prostokątów, modelowane dość twardo i linearnie (mimo miękkich rzutów draperii), są kompozycyjnie oszczędne – na ogół jednoplanowe, z sumarycznie traktowanymi elementami scenerii i motywami dynamizującymi, jak ekspresyjne gesty, rozwiane draperie. Najbogatszą kompozycję i zarazem najobfitszą symbolikę nadano scenie *Zwiastowania* (zob. il. 6d), która została zakomponowana symetrycznie, w duchu *horror vacui*, z umieszczonym na osi pulpitem modlitewnym i draperią na drążku zdobioną *tartarem*, rozpiętą w tle jako *cloth of honour* i układającą się w regularne pofałdowania na ławie, na którą sphywa. Obie postaci klęczą, ujęte *en trois quarts* i zwrócone ku sobie: po lewej stronie anioł w luźnej tunice, o wysoko uniesionych, szczegółowo wymodelowanych skrzydłach i rozwianych dynamicznie puklach włosów, przyklęka na jedno kolano; po prawej stronie Maria w pozie *genuflexio* pochyla się pokornie ku przodowi, składając ręce na otwartej księdze położonej na pulpicie. Pomiędzy postaciami dynamicznym łukiem rozwija się banderola z inskrypcją (teksturą gotycką *ave.maria*), nad głową Marii unosi się gołębica Ducha św. Pozostałe przedstawienia są dużo oszczędniejsze. Scena *Nawiedzenia* pomyślana jest zdecydowanie w duchu *amor vacui*; zwrócone ku sobie i gestykujące w rozmowie postaci dziewczęcej Marii o rozpuszczonych włosach i św. Elżbiety w chuście na głowie zsunięte są do środka kompozycji, której boczne partie wypełniają stylizowane skałki, porośnięte kwiatami o długich łodyżkach. Scena *Bożego Narodzenia* (il. 19) zakomponowana pod dwoma trójkątnymi daszkami stajenki ukazuje Marię na łożu połogowym, trzymającą przed sobą nagie Dzieciątko, które dynamicznym ruchem kieruje się w stronę zafrasowanego św. Józefa, siedzącego po prawej stronie. Pod prawym daszkiem widoczne są głowy wołu i osła za plecym przepierzeniem, na osi przedstawienia znajduje się dużych rozmiarów gwiazda betlejemska. Scena ta łączy się z przedstawieniem *Pokłonu* i *Pochodu Trzech Króli* (il. 6a, b, f), które rozwinęto na trzech odrębnych polach, z izo-

kefalicznym orszakiem jeźdźców na koniach, zwróconych konsekwentnie w lewo i ze wspólną linią niskiego podłoża ze skałek porośniętych – jak w *Nawiedzeniu* – trawą i kwiatami o długich łodygach. Królowie, odziani w stroje o cechach mody aktualnej i przynoszący dary w naczyniach o formach złotych pucharów, ukazani są zgodnie z hierarchią wieku (od najstarszego), w asyście pojedynczych służących. Na kolejnych kwaterach następuje zmiana dynamiki kompozycji, głównie poprzez gradację ruchu figur końskich – od spoczynku do galopu. Na pierwszym przedstawieniu, tuż przy lewej krawędzi, ukazany jest długobrody (starczy) król w długiej luźnej szacie z luźnymi rękawami, przyklękający na jedno kolano i sięgający do korony na głowie – jakby miał ją uchylić; w lewej ręce trzyma puszkę z monetami, o podniesionym wieku. Po stronie prawej znajduje się młodzieniec w kusym kaftanie i spiczastym kołpaku; dosiada on stojącego konia, okrytego dekoracyjnym czaprakiem z tkaniny zdobionej *tartarem*. W kolejnym polu, na osi, ukazany został konno król w dojrzałym wieku, o trefionej kędzierzawej fryzurze, krótkiej spiczastej bródce i bujnych wąsach, odziany w rozcięty bokiem, nieprzepasany kaftan do kolan. Dosiada on zwierzęcia idącego stępa, które prowadzi na postronku giermek, odziany w watowaną przodem, przepasaną suknię do pół łydki, o długich dość luźnych rękawach; przed sobą ceremonialnym gestem giermek unosi dekoracyjną, nakrytą wiekiem puszkę na wysokiej stopie. Trzecia scena przedstawia młodzieńczego króla bez zarostu, jadącego na galopującym koniu, okrytym rozwianym dynamicznie czaprakiem o dekoracji *tartar*; zwrócony ku nim giermek – stojący przy lewej krawędzi na drugim planie (zakomponowanym kulisowo) – chwytą konia za uzdę. Król w lewej ręce, dynamicznie wyrzuconej za siebie, unosi dekoracyjne (świeckie) naczynie z wysoką pokrywą o zdobionej spiralnie powierzchni.

Pierwotny program plakiet był spójny ikonograficznie, związany z dogmatem Inkarnacji, a całość została przemyślana pod względem kompozycyjnym. Rozgrywające się w scenerii plenerowej sceny *Nawiedzenia* i orszaku łączy aranżacja w duchu *amor vacui* oraz niska linia podłoża o formie stylizowanych skałek, porośniętych trawą i kwiatami. Zespół kwater z Trzema Królami jest z kolei powiązany kompozycyjnie z *Bożym Narodzeniem* (pierwszy władca zdaje się hołdować przed Dzieciątkiem wyciągającym przed siebie rączki). Nie ulega kwestii, że tworzyły pierwotnie cykl – lub przynajmniej jego fragment.

Datowanie i proveniencja artystyczna dzieła wymagają komentarza. W literaturze przyjmowana jest metryka plakiet określona przez Kingę Szczepkowską-Naliwajek na czwartą ćwierć XIV wieku³⁶. Wydaje się, że jest to datowanie nieco zbyt wczesne. Biorąc pod uwagę dojrzałe cechy stylu międzynarodowego,

³⁶ SZCZEPKOWSKA-NALIWAJEK 1987, s. 71–74; WOŹNIAK 1993; BŁAŻEJEWSKA / PILECKA 2009, s. 144.

Tak zwane cyborium z kościoła pw. św. Jakuba w Toruniu. Uwagi na temat integralności zabytku

czytelne najpełniej w scenie *Nawiedzenia* (z charakterystycznie smukłą, wyidealizowaną sylwetą młodzieńczej Marii o długich włosach, spływających na plecy, il. 20) nie można raczej datować plakiet prędzej niż na rok około 1400³⁷, a nawet – ze względu na pewne usztywnienie form – po tej dacie. Syntetyzm przedstawień utrudnia ustalenie ich proveniencji artystycznej. W literaturze dominuje przekonanie o czeskich pierwowzorach – jak się wydaje słuszne o tyle, że od połowy XIV do połowy XV wieku czeska stylistyka była standardem powszechnie przyjętym w sztuce Europy Środkowej. Przedstawienia na toruńskich plakietach nawiązują zatem ogólnie do malarstwa czeskiego, ale z wykorzystaniem obiegowych schematów, które zostały tu dostosowane do niedużej skali i ograniczeń prostokątnego pola obrazowego, w dodatku – z uwagi na technikę wykonania – podporządkowane wartościom linearnym (zrezygnowano np. ze szrafowań dających efekty światłocieniowe, bo te zapewniła emalia koloryzowana z różną intensywnością). Źródłem obrazowym mogły być już w tym czasie nie tylko rysunki i miniatury, ale też komercyjne wzorniki. Biorąc pod uwagę schematyczność i charakterystyczne zmiany natężenia rysunku, a także uproszczenia (np. rysy twarzy), nie można wykluczyć, że złotnik posłużył się drzeworytami, około roku 1420 nadal utrwalającymi i transmitującymi starsze formuły ikonograficzne i stylowe.

Pod względem redakcji ikonograficznych cykl jest zróżnicowany i w niektórych motywach – archaizujący (zastanawia np. zastosowany wariant *Bożego Narodzenia* z łóżem połogowym, popularny w 1. poł. XIV w. – być może dający się łatwiej przystosować do prostokątnego pola obrazowego, niż dominująca na przełomie stuleci *Adoracja Dzieciątka*). Z drugiej strony jego forma wydaje się dość usztywniona, pozbawiona miękkości, ciężka – jak w miniaturach *Miscellaneów Krumlovskich* z 1417 roku (il. 21) czy *Biblii z Boskovic* z lat 1414–1419³⁸. Jest przy tym manieryczna. Uwagę zwraca zwłaszcza nacechowany dworskim splendorem orszak Trzech Króli. Bujne fryzury i cechy kostiumów (il. 22) – szerokie ciężkie szaty z rozcięciami z boku, opięte (wątowane) na przedzie, sztywno rozkloszowane i opadające plisami poniżej pasa³⁹, a także

³⁷ Tak: CHRZANOWSKI / KORNECKI 1988, s. 28. Bardziej ogólnie datował FRITZ 1966, s. 543 (XV w.).

³⁸ *Krumlovský sborník*, 1417 r. (Praga, Knihovna Národního muzea, sygn. III.B.10), zob. kodeks on-line <http://initiale.irht.cnrs.fr/codex/3509> (dostęp: 28 XI 2020); *Bible boskovická*, 1414–1419, Ołomuniec, Vědecká knihovna, sygn. M III 3, zob. kodeks on-line: <http://dig.vkol.cz/dig/miii3/index.htm> (dostęp: 28 XI 2020). Zwraca uwagę sposób prezentacyjnego komponowania przedstawień (z przewagą frontalizmu), dominacja konturu, sztywna gestykulacja, bardzo schematyczne traktowanie twarzy, usztywniony układ draperii o powtarzalnych pionowych spływach i dużych wygładzonych powierzchniach.

³⁹ Dla tego ujęcia analogii dostarczają miniatury praskie, np. z kręgu mistrza Mandeville – jak z księgi szachowej króla Wacława (Madryt, Biblioteca Nacional de España, sygn. 25–6). Podobne usztywnione stroje o luźnych rękawach, płytkich dekoltach, z rozcięciami z boku pojawiają się

fantazyjna forma spiczastego kołpaka⁴⁰ (por. il. 18 i 23 oraz 24), utrzymywały się długo w sztuce XV wieku; analogie można znaleźć nawet w zabytkach z lat 1420–1440⁴¹.

Kilka słów należy się jeszcze niewielkiej średniowiecznej grupie *Ukrzyżowania* ze zwieńczenia. Za Kingą Szczepkowską-Naliwajek⁴² przyjmowano, że pochodzi ona z tego samego naczynia, co zespół plakiet. Tego związku nie można udowodnić. Przedstawienie to nosi cechy ikonografii około 1400 roku (z osiowym ułożeniem ciała Chrystusa na krzyżu) i stylu międzynarodowego; może być datowane na przełom XIV i XV wieku. Pierwotnie stanowiło najpewniej zwieńczenie naczynia o funkcji *vasa sacra* – ostensorium lub cyborium.

Podsumowanie

Podsumowując, toruńska puszką na oleje święte z kościoła św. Jakuba jest wyrobem złotniczym, skomponowanym z kilku elementów o różnej proveniencji, funkcji i metryce: 1 – gotyckich plakiet emaliowanych; 2 – grupy *Ukrzyżowania* z gotyckiego – może nieco starszego – naczynia eucharystycznego; 3 – spodu puszkę, który być może ukształtowano wykorzystując średniowieczną wieloboczną stopę kolejnego naczynia; 4 – kolistej stopy o najpewniej późnonożytnej metryce. Jedynym elementem wykonanym *ab origine* dla tego konkretnie przedmiotu wydaje się jego wieko. Poziom wykonawstwa naczynia jest bardzo słaby – integracji poszczególnych części dokonano w dość prymitywny sposób, pozbawiony złotniczej finezji.

Najważniejszym elementem zabytku jest jego obecna puszką, skomponowana z gotyckich plakiet z dekoracją figuralną, wykonanych najpewniej w Toruniu, później niż dotychczas przyjmowano – w pierwszej tercji XV wieku. Wy różniają się one wysokim poziomem roboty złotniczej, sposobem wykończenia

jeszcze w l. 40. XV w., np. w *Żywocie Króla Zygmunta* (Wiedeń, Österreichische Nationalbibliothek, sygn. Cod. 13.975) z 1443 r.

⁴⁰ Fantazyjne orientalizujące formy nakryć głowy są znane w malarstwie czeskim w ostatniej ćw. XIV w., niemniej dla specyficznego kształtu kołpaka powtarzającego się na tych plakiatach analogie są nieco późniejsze, zob. np. cytowaną już Biblię z Boskovic (k. 305r); podobieństwa dostarczają też zabytki norymberskie – np. *Rzeź Niewiniątek* z l. 1410–1415 (Norymberga, Germanisches Nationalmuseum, nr inw. GM.114, zob. <https://objektkatalog.gnm.de/objekt/Gm114>, dostęp: 27 XI 2020), por. Gerhard WEILANDT, *Das Hochaltarretabel der Nürnberger Frauenkirche. Ein Hauptwerk der Kunst um 1400*, [w:] *Kunst als Herrschaftsinstrument. Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgern im Europäischen Kontext*, Hg. Jiří FAJT, Andrea LANGER, Berlin–München 2009, s. 196–220 (dalej cyt.: WEILANDT 2009); tapiseria ze *Znalezieniem krzyża* z 1433 r. (TAMŻE, nr inw. Gew 3715).

⁴¹ Za konsultację kostiumologiczną dziękuję p. Annie Wyszzyńskiej z Instytutu Historii Sztuki UJ.

⁴² SZCZEPKOWSKA-NALIWAJEK 1987, s. 71.

Tak zwane cyborium z kościoła pw. św. Jakuba w Toruniu. Uwagi na temat integralności zabytku

i jakością materiału od pozostałych części naczynia. Ich nieco schematyczne grawerunki, oparte na czeskich pierwowzorach późnej fazy stylu międzynarodowego, powstały jako graficzny „podkład” pod wykończenie barwną, przezroczystą emalią, stąd ich obecny stan zachowania i oddziaływanie należy potraktować jako zdecydowanie niepełne. Miały one ten surowy charakter zapewne już wtedy, kiedy połączono je z pozostałymi elementami naczynia, kutymi skromnie ze srebrnej blachy. Indywidualizm ikonograficznego rozwiązania cyklu Inkarnacji, dostosowanego zapewne do kształtu i funkcji pierwotnego gotyckiego naczynia, jak i zastosowana technika, czynią z zespołu plakiet unikat na tle złotnictwa państwa zakonnego w Prusach.

Integrację wtórnych elementów do obecnej formy naczynia można uznać za ciekawy przykład „historyzmu”, choć jego przyczyny mogły mieć naturę czysto pragmatyczną, związaną z wartością materialną starszych części, których pierwotne oddziaływanie i sens nie zostały tu w pełni zrozumiane (na co wskazuje niespójność cyklu obrazowego, pozostającego w dodatku bez związku z wtórną funkcją naczynia). Ani okoliczności wykonania puszki, ani jej proveniencja nie są ustalone. Do 1988 roku była przechowywana w kościele św. Jakuba w Toruniu, który jest uważany za miejsce jej przeznaczenia. Nie można wykluczyć, że całe naczynie (lub przynajmniej jego średniowieczne fragmenty) ma pochodzenie pokasacyjne⁴³, należy jednak odnotować, że *argentarium* o podobnym kształcie i funkcji (puszki na oleje) nie wymieniają toruńskie inwentarze kasacyjne, w tym także – spisany w 1817 roku – inwentarz klasztoru benedyktynek i kościoła św. Jakuba⁴⁴. Każę to poddać pod rozważę zdecydowanie późniejszą, niż przyjmowana dotąd⁴⁵, metrykę całego naczynia. Jest ono najprawdopodobniej dziełem XIX-wiecznym i jako całość pozostaje świadectwem celowego zachowania wyjątkowych gotyckich plakiet, włączonych do struktury przedmiotu o nowej funkcji, jako dowód recepcji ich estetycznych i historycznych wartości.

⁴³ Np. zasób złotnictwa poddominikańskiego trafił po rozebraniu kościoła i klasztoru św. Mikołaja w 1834 r. do parafii św. Jakuba. Przedmiotu zbliżonego kształtem i funkcją do omawianej puszki nie wymieniają jednak inwentarze kasacyjne dominikanów, zob. Karola CIESIELSKA, *Inwentarze kościoła św. Mikołaja i klasztoru dominikanów w Toruniu z lat 1817 i 1831*, „Zapiski Historyczne”, 48, 1983, z. 3, s. 185–199.

⁴⁴ Karola CIESIELSKA, *Inwentarze kościoła św. Jakuba i klasztoru benedyktynek z lat 1474 i 1817*, „Zapiski Historyczne”, 52, 1987, z. 3, s. 121–134.

⁴⁵ WOŹNIAK 1993, s. 55–56; przełom XVIII i XIX w.

Monika Jakubek-Raczkowska

Faculty of Fine Arts, NCU Toruń

**The so called ciborium from St James' church in Toruń
Remarks on the integrity of the artefact**

The author undertakes a monographic study of the so called ciborium from St James' church, regarded as a Medieval vessel from late 14th century refashioned in Early Modern times to serve as a holy oil stock. Neither the circumstances of making the container nor its provenance has been established; until 1988 it was housed in St James' church in Toruń which is – rather wrongly – supposed to be its original destination. The analysis of its structure, material, form and transformations allows to ascertain that the artefact is composed of several elements of diverse provenance, function and dating: Gothic enamel plaques, a scene of *Crucifixion* from a Gothic – perhaps slightly older – Eucharistic vessel (c. 1400), a polygonal foot – perhaps Medieval one, reworked into the base of the container and a circular foot of most probably much later date (18th cent.). The only element made especially for that particular vessel seems to be its lid. The overall quality of craftsmanship is very poor – particular elements have been joined in a crude, primitive way, lacking in goldsmiths' finery. The most important part of the artefact is its present body, composed of Gothic plaques with figurative decoration, most probably made in Toruń, later that it has been so far assumed – not earlier than the third tierce of 15th century. With their high quality of goldwork, the finery of finish and the quality of material they stand out from the rest of the vessel. Both the individual character of the iconography of Incarnation cycle, probably adjusted to the form and function of the original Gothic vessel and the technique of the making make this set of plaques unique among the goldware of the State of Teutonic Order in Prussia. The vessel was most probably assembled in 19th century and as a whole is a testimony of conscious effort to preserve those exceptional Gothic plaques, incorporated in the structure of an artefact of new function, as a proof of appreciation of their aesthetic and historic values.



Il. 1. TORUŃ, kościół pw. św. Jakuba, puszka na oleje święte, Muzeum Diecezjalne w Toruniu, widok ogólny. Fot. J. Raczkowski

Tak zwane cyborium z kościoła pw. św. Jakuba w Toruniu. Uwagi na temat integralności zabytku



a



b



c

Il. 2. TORUŃ, kościół pw. św. Jakuba, puszka na oleje święte, Muzeum Diecezjalne w Toruniu, stopa naczynia, a – rewers, b–c – grawerunek nodusa i łącznie z dnem puszki. Fot. J. Raczkowski



II. 3. TORUŃ, kościół pw. św. Jakuba, puszka na oleje święte, Muzeum Diecezjalne w Toruniu, dno puszki.
Fot. J. Raczkowski

Tak zwane cyborium z kościoła pw. św. Jakuba w Toruniu. Uwagi na temat integralności zabytku



a



b

Il. 4. TORUŃ, kościół pw. św. Jakuba, puszka na oleje święte, Muzeum Diecezjalne w Toruniu, sześcioboczna puszka z gotyckimi plaketami, a – widok z boku (plakietka z Nawiedzeniem), b – puszka otwarta, z pojemnikami na oleje. Fot. J. Raczkowski

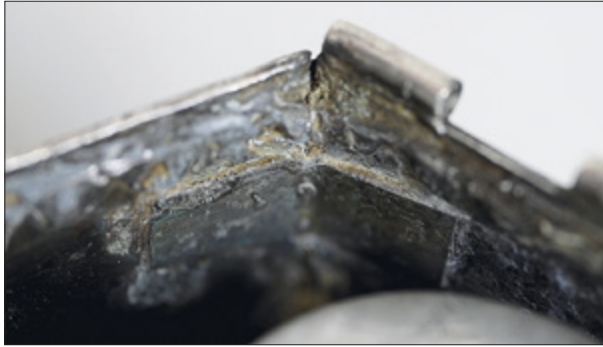


Il. 5. TORUŃ, kościół pw. św. Jakuba, puszka na oleje święte, Muzeum Diecezjalne w Toruniu, sposoby łączenia plakiet puszki, a – lut (widoczne odspojenie ścianek), b – nity. Fot. J. Raczkowski

Tak zwane cyborium z kościoła pw. św. Jakuba w Toruniu. Uwagi na temat integralności zabytku



Il. 6. TORUŃ, kościół pw. św. Jakuba, puszka na oleje święte, Muzeum Diecezjalne w Toruniu. Zestawienie plakiet w kolejności ich obecnego montażu, a, b – *Pochód Trzech Króli* (2–3), c – *Nawiedzenie*, d – *Zwiastowanie*, e – *Boże Narodzenie*, f – *Pochód Trzech Króli* (1). Fot. J. Raczkowski



Il. 7. TORUŃ, kościół pw. św. Jakuba, puszka na oleje święte, Muzeum Diecezjalne w Toruniu. Puszka od wewnątrz – widoczne mocowanie ścianek blaszką. Fot. J. Raczkowski



a



b

Il. 8. TORUŃ, kościół pw. św. Jakuba, puszka na oleje święte, Muzeum Diecezjalne w Toruniu. Puszka – zawiasy wieka, a – zawias zamykający od zewnątrz, b – zawias łączący od wewnątrz. Fot. J. Raczkowski

Tak zwane cyborium z kościoła pw. św. Jakuba w Toruniu. Uwagi na temat integralności zabytku



Il. 9. TORUŃ, kościół pw. św. Jakuba, puszką na oleje święte, Muzeum Diecezjalne w Toruniu.
Puszka i wieko – naczynie otwarte. Fot. J. Raczkowski



a



b

Il. 10. TORUŃ, kościół pw. św. Jakuba, puszka na oleje święte, Muzeum Diecezjalne w Toruniu. Inskrypcje na pojemnikach na oleje, a – widok ogólny, b – zbliżenie (widoczne zastosowanie puncyny w kształcie wydłużonego klina). Makrofot. J. Raczkowski



Il. 11. TORUŃ, kościół pw. św. Jakuba, puszka na oleje święte, Muzeum Diecezjalne w Toruniu. Rewers wieka – inskrypcja. Makrofot. J. Raczkowski

Tak zwane cyborium z kościoła pw. św. Jakuba w Toruniu. Uwagi na temat integralności zabytku



Il. 12. TORUŃ, kościół pw. św. Jakuba, puszka na oleje święte, Muzeum Diecezjalne w Toruniu. Grupa Ukrzyżowania w zwieńczeniu, a – awers, b – rewers. Fot. J. Raczkowski



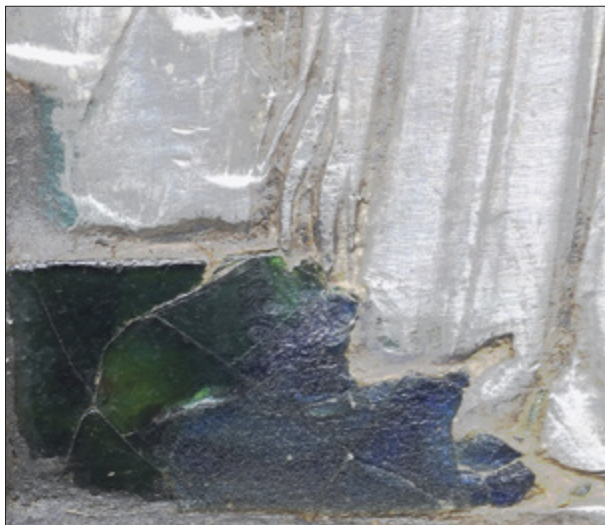
Il. 13. TORUŃ, kościół pw. św. Jakuba, puszka na oleje święte, Muzeum Diecezjalne w Toruniu. Łączenie talerzyka i szczytu wieka. Fot. J. Raczkowski



Il. 14. Toruń, kościół pw. św. Jakuba, puszka na oleje święte, Muzeum Diecezjalne w Toruniu. Plakieta z *Nawiedzeniem*, fragment – widoczne wypełnienie konturów czernią. Makrofot. J. Raczkowski



Il. 15. Toruń, kościół pw. św. Jakuba, puszka na oleje święte, Muzeum Diecezjalne w Toruniu. Plakieta z *Bożym Narodzeniem*, fragment – widoczne pozostałości zielonej emalii. Makrofot. J. Raczkowski



Il. 16. TORUŃ, kościół pw. św. Jakuba, puszka na oleje święte, Muzeum Diecezjalne w Toruniu. Plakieta z *Nawiedzeniem*, fragment – widoczne pozostałości zielonej emalii w partii podłoża i błękitnej na rąbku sukni Marii. Makrofot. J. Raczkowski



Il. 17. TORUŃ, kościół pw. św. Jakuba, puszka na oleje święte, Muzeum Diecezjalne w Toruniu. Plakieta z *Nawiedzeniem*, fragment – błękitna emalia na czepcu św. Józefa. Makrofot. J. Raczkowski



Il. 18. TORUŃ, kościół pw. św. Jakuba, puszka na oleje święte, Muzeum Diecezjalne w Toruniu. Plakieta z *Pochodem Trzech Króli* (3), fragment – widoczne pozostałości różnobarwnej emalii. Makrofot. J. Raczkowski



Il. 19. Toruń, kościół pw. św. Jakuba, puszka na oleje święte, Muzeum Diecezjalne w Toruniu. Plakietka z Bożym Narodzeniem. Makrofoto. J. Raczkowski



Il. 20. TORUŃ, kościół pw. św. Jakuba, puszka na oleje święte, Muzeum Diecezjalne w Toruniu. Plakietka z *Nawiedzeniem*, fragment – postać Marii. Makrofot. J. Raczkowski



Il. 21. Krumlovský sborník, 1417 r. (Praga, Knihovna Národního muzea, sygn. III.B.10), zestawienie wybranych miniatur. Źródło: <http://initiale.irht.cnrs.fr/codex/3509> (lic. Creative Commons)

Tak zwane cyborium z kościoła pw. św. Jakuba w Toruniu. Uwagi na temat integralności zabytku



Il. 22. TORUŃ, kościół pw. św. Jakuba, puszka na oleje święte, Muzeum Diecezjalne w Toruniu. Plakietka z *Pochodem Trzech Króli* (3). Makrofot. J. Raczkowski



Il. 23. TORUŃ, kościół pw. św. Jakuba, puszka na oleje święte, Muzeum Diecezjalne w Toruniu. Plakietka z *Pochodem Trzech Króli* (2) – fragment postaci giermka. Makrofot. J. Raczkowski



Il. 24. NORYMBERGA, kościół pw. NMP, tablica z *Rzezią Niewiniątek*, Germanisches Nationalmuseum w Norymbierce. Fragment – głowa jednego z oprawców. Fot. za: WEILANDT 2009, s. 203, il. 9 (fragment)