

http://dx.doi.org/10.12775/SiMDzKTiR_T2.2018.011

Joanna Utzig

Instytut Historii Sztuki UJ, Kraków

Czternastowieczne witraże w katedrze we Włocławku i ich relacje z malarstwem książkowym

Znajdujące się w katedrze włocławskiej dwadzieścia trzy kwatery witrażowe składają się na najobszerniejszy zachowany zespół średniowiecznych szkłań na obszarze północnej Polski, i co ważne, znajdują się w miejscu pierwotnego przeznaczenia (il. 1). Przed umieszczeniem w oknie kaplicy św. Barbary przy północnej nawie kościoła wypełniały środkowe okno prezbiterium¹. Zachowała się niewątpliwie tylko część zasobu; nie wiadomo, jak wyglądały przeszklenia pozostałych okien prezbiterium, do naszych czasów dotrwały tylko ornamentalne wypełnienia maswerków, najprawdopodobniej współczesne kwaterom figuralnym. Zachowane sceny to: *Oftarowanie w świątyni*, *Ucieczka Świętej Rodziny do Egiptu*, *Obalenie bożków egipskich*, *Rzeź Niewiniątek*, *Powrót Świętej Rodziny z Egiptu*, *Chrzest Chrystusa*, a także pary przodków Zbawiciela i starotestamentowych proroków (il. 2–4). W kwaterach szczytowych umieszczono głowę Chrystusa oraz modlących się Marię i św. Jana Chrzciciela. Witrażom włocławskim nie poświęcono w literaturze dostatecznie dużo uwagi, a część prac (zwłaszcza z lat 50. XX wieku: Edwarda Kwiatkowskiego, ks. Jana P. Grajnera i Marii Powalisz²) pozostaje w maszynopisach, podobnie jak część

¹ O odkryciu kwater zob.: Franciszek SOBIESZCZAŃSKI, *Wiadomości historyczne o sztukach pięknych w dawnej Polsce*, 1, Warszawa 1847, s. 295; TENŻE, *Kościół katedralny we Włocławku*, „Tygodnik Ilustrowany”, 8, 1863, nr 217, s. 450.

² Maria POWALISZ, *Średniowieczne witraże: Torunia, Włocławka i Chełmna*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. Gwidona CHMARZYŃSKIEGO na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu, [mps], Poznań 1956; Edward KWIATKOWSKI, *Witraże gotyckie Torunia, Chełmna i Włocławka*, [mps], Toruń 1959 (kopie dokumentacji z archiwum H. Małkiewiczówny, maszynopis

materiałów opracowanych przez Lecha Kalinowskiego i Helenę Małkiewiczównę w ramach prac nad Korpusem Witraży Średniowiecznych w Polsce³.

Zastosowanie we Włocławku typu okna medalionowego spowodowało ściśle podział kompozycyjny na niewielkie pola obrazowe mieszczące sceny narzeczyn (pozbawione detali, ujęte skrótowo i lapidarnie) oraz pary postaci starotestamentowych, wykonujących wyraziste gesty, ściśle wypełniających niewielką przestrzeń pól i wyraźnie wyginających się w jedną stronę (pierwotnie zapewne w stronę środkowego rzędu okna mieszczącego sceny z życia Chrystusa).

Celem niniejszego artykułu nie jest rozstrzygnięcie genezy stylu i treści włocławskich witraży, lecz hipotetyczne zarysowanie kontekstu dzieła pod kątem jednego aspektu: relacji z malarstwem książkowym. Wydaje się bowiem, że ta dziedzina malarstwa może mieć duże znaczenie dla określenia genezy kwater włocławskich. Najpierw należy zastanowić się, czy i w jakich aspektach porównywanie dzieł witrażownictwa i innych gałęzi malarstwa jest możliwe. Przykłady powiązań wymienione przez Hansa Wentzla i Brigitte Kurmann-Schwarz⁴ są niekiedy bardzo przekonujące, jednak ich zasób jest stosunkowo niewielki. Kurmann-Schwarz wskazała na niedostatek źródeł, który nierzadko każe posiłkować się analizą formalną. Niewątpliwie relacje między dziełami różnych gatunków malarstwa mogły wynikać z organizacji warsztatu albo też z mechanizmu przekazywania wzorów. Jeden artysta mógł specjalizować się w różnych technikach, czego przykładem jest już XII-wieczny mnich Teofil, autor słynnego traktatu technologicznego⁵. Najprawdopodobniej był on przede wszystkim złot-

przechowywany w pracowni Korpusu Witraży Średniowiecznych IHS UJ); TENŻE, *Witraże gotyckie z Torunia i Chełmna w zbiorach Muzeum w Toruniu*, „Rocznik Muzeum w Toruniu”, 1, 1963, z. 3, s. 98–133; Jan Paweł GRAJNERT, Średniowieczne witraże Katedry Włocławskiej (Szkic ikonologiczny), [mps], Toruń 1959 (dostęp – Biblioteka Wyższego Seminarium Duchownego we Włocławku); TENŻE, Średniowieczne witraże Katedry Włocławskiej, [mps], Toruń 1960 (dostęp – Biblioteka Wyższego Seminarium Duchownego we Włocławku); zob. też Jerzy FRYCZ, Edward KWIATKOWSKI, *Średniowieczne witraże warsztatów toruńskich*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, 6, 1977, s. 89–118.

³ Efekty prac nad Korpusem zostały częściowo opublikowane w: Lech KALINOWSKI, Helena MAŁKIEWICZÓWNA, *Thorner Glasmalerei des 14. Jahrhunderts*, [w:] *Sztuka w kręgu Zakonu Krzyżackiego w Prusach i Inflantach. Die Kunst um den Deutschen Orden in Preußen und Livland*, red. Michał WOŹNIAK, („Studia Borussico-Baltica” 2), Toruń 1995, s. 147–175. Z wcześniejszych prac zob. przede wszystkim: Władysław STRONER, *O witrażu średniowiecznym w katedrze włocławskiej*, „Prace Sekcji Historii Sztuki i Kultury Towarzystwa Naukowego we Lwowie”, 1, 1929, s. 71–93.

⁴ Hans WENTZEL, *Glasmaler und Maler im Mittelalter*, „Zeitschrift für Kunstwissenschaft”, 3, 1949, s. 53–62; Brigitte KURMANN-SCHWARZ, *Malerei mit schwarzer Farbe auf leuchtend buntem Glas: der Stil der Glasmalerei in seiner Beziehung zu den anderen Gattungen der Malerei*, [w:] *Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung*, Hg. Bruno KLEIN, Bruno BOERNER, Berlin 2006, s. 123–136.

⁵ Najnowsze polskie wydanie traktatu: Teofil PREZBITER, *Diversarum Artium Schemata et in inae średniowieczne zbiory przepisów o sztukach rozmaitych*, wyd. Stanisław KOBIELUS, Kraków–Tyniec 2008.

nikiem⁶, ale świetnie orientował się również w sposobach wykonywania dzieł malarstwa, także witrażowego. Witrażyści, podobnie jak inni malarze, potrzebowali wzorów, z których najłatwiejsze w przenoszeniu były właśnie księgi lub pojedyncze karty. Nie ma podstaw, by twierdzić, że powiązania między witrażownictwem a innymi dziedzinami malarstwa, np. iluminatorstwo, miały charakter powszechny i unormowany, ale wiele przykładów wskazuje, że przypadki takich zależności nie należały do rzadkości.

W języku polskim przyjęło się nazywać twórcę witraży „witrażystą” lub „witrażownikiem”, co jest określeniem nieprecyzyjnym; nie wynika z niego, jakimi dokładnie czynnościami zajmował się ów rzemieślnik. Znacznie trafniejsze jest niemieckie słowo „Glasmaler”, choć ono również nie jest jednoznaczne. W literaturze poświęcono sporo miejsca analizom, jak często malarz był tylko twórcą projektu witraży, a kiedy malował na szkłe⁷. Źródła (dotyczące np. Norymbergi⁸) pozwalają wywnioskować, że rozdzielenie czynności projektowych od czysto wykonawczych nastąpiło na dobre u schyłku średniowiecza. Z drugiej strony, traktat mnicha Teofila kreuje obraz twórcy uniwersalnego, który sam produkował szkło, tworzył projekt a następnie malował, wypalał i składał witraż. Przyjąć można, że jest to schemat teoretyczny, w praktyce zaś w powstanie witraży zaangażowanych było wiele osób. Z kolei *Traktat o malarstwie* Cennina Cenniniego sugeruje, że w Italii przełomu XIV i XV wieku malarz wykonywał zarówno projekt, jak i rysunek na szkłe⁹. O tym, że twórców witraży można utożsamiać z malarzami, dobitnie świadczy autoportret witrażownika Gerlachusa na witrażu z Arnstein (ok. 1150–1160), którego atrybutem jest pędzel¹⁰. W ramach organizacji cechowych twórcy witraży przeważnie zrzeszeni byli z malarzami¹¹. Wielu wzmianek o nich dostarczają dobrze rozpoznane źródła śląskie. Symptomatyczne jest, że już pierwszy odnotowany wśród mieszczan Wrocławia

⁶ Zob. nowszą literaturę, w której omawiany jest m.in. problem tożsamości autora *Schedula diversarum artium*: Brigitte KURMANN-SCHWARZ, „[...] quicquid discere, intelligere vel excogitare possis artium [...]”: le traité „De diversis artibus” de Théophile, état de la recherche et questions, [w:] *Le vitrail et les traités du Moyen Âge à nos jours. Actes du XXIII^e colloque international du Corpus Vitrearum, Tours 3–7 juillet 2006*, ed. Karine BOULANGER, Michel HÉROLD, Bern 2008 (dalej cyt.: *LE VITRAIL ET LES TRAITÉS 2008*), s. 29–44; *Zwischen Kunsthandwerk und Kunst: Die ‚Schedula diversarum artium‘*, Hg. Andreas SPEER, Berlin 2013.

⁷ Np. KURMANN-SCHWARZ 2006.

⁸ Hartmut SCHOLZ, *Entwurf und Ausführung. Werkstattpraxis in der Nürnberger Glasmalerei der Dürerzeit*, („Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland, Studien” 1), Berlin 1991.

⁹ Frank MARTIN, *Disegno versus pratica. Cennino Cenninis Kapitel über die Glasmalerei im kunsttheoretischen Kontext*, [w:] *LE VITRAIL ET LES TRAITÉS 2008*, s. 45–60.

¹⁰ WENTZEL 1949, s. 56.

¹¹ „We Wrocławiu już przed rokiem 1386 notowany jest cech wspólny dla malarzy, stolarzy i witrażowników”; w Krakowie podobny cech mógł powstać również w XIV w. – zob. Lech KALINOWSKI, *Malarstwo witrażowe*, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, red. Adam Stanisław LABUDA, Krystyna SECOMSKA, 1: *Synteza*, („Dzieje Sztuki Polskiej” 2/3), Warszawa 2004, s. 188.

witrażownik to *Conradus glaser alias moler de Legnicz* (1374). Trudno jednak rozstrzygnąć, czy świadczy to, że oprócz witrażownictwa był czynny jeszcze w innej dziedzinie malarstwa, czy też że chodziło o odróżnienie go od szklarzy, wytwórców „zwykłych” okien. W 1390 roku zapłacono „*Nicolao dem moler von czweyn venstirn*” do kościoła świętych Piotra i Pawła w Legnicy, a w 1488 wrocławscy bernardyni zapłacili „*pro vitris Nicolao pictori antiquo*”¹².

W bliskim Włocławkowi Toruniu, w najstarszych księgach ławniczych Starego Miasta wspomniano kilku „glaserów”¹³, żaden z nich jednak nie wystąpił z określeniem „malarz”; najwyraźniej nie chodzi więc o wykwalifikowanych twórców „artystycznych przeszkleń”, tylko zwykłych szklarzy. Wynika to również z faktu, że tamtejsi szklarze nie byli zrzeszeni z malarzami. Początkowo tworzyli wspólny cech ze złotnikami i konwisarzami, następnie dość liczną osobną organizację.

Nie zawsze dysponujemy wystarczającymi danymi do określenia relacji między twórcami witraży a innymi malarzami na drodze analizy formalnej. Najwcześniej datowane figuralne kwatery witrażowe w Toruniu, pochodzące z kościoła Dominikanów (ok. 1330–1340), wyprzedzają zabytki toruńskiego malarstwa ściennego, a tym bardziej tablicowego. Jeszcze późniejsze, bo z końca stulecia, są wzmianki na temat witrażowników cechowych¹⁴. Wspomniane kwatery, a także XIV-wieczne witraże toruńskie i chełmińskie, nie dają się powiązać pod względem warsztatowym z innymi dziełami malarstwa tego regionu. Świadczy to o tym, że twórcy witraży byli raczej powiązani z konkretnymi budowlami i pojawiali się w mieście w celu realizacji określonego zlecenia. Najprawdopodobniej dotyczy to również Włocławka, gdzie kwatery witrażowe mogły powstać na samym początku prac nad nową katedrą¹⁵. Jeśli rzeczywiście wcześniej podjęto inicjatywę wykonania przeszkleń, projektowanie witraży oraz maswerków okien prezbiterium powinno być ze sobą koncepcyjnie powiązane¹⁶.

¹² Cyt. za: Lech KALINOWSKI, Helena MAŁKIEWICZÓWNA, *Co wiemy o średniowiecznych witrażach śląskich?*, [w:] *Witraże na Śląsku. Materiały sesji Górnośląskiego Oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Chorzów 2001*, red. Teresa DUDEK-BUJAREK, Katowice 2002, s. 13–41 (wyróżn. autorki); Elżbieta GAJEWSKA-PROROK, *Mistrzowie światła. Witraże i obrazy malowane pod szkłem*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2014, s. 52–65.

¹³ Wymienia ich KALINOWSKI 2004, s. 205.

¹⁴ TAMŻE. O cechach toruńskich: Stanisław HERBST, *Toruńskie cechy rzemieślnicze. Zarys przeszłości*, Toruń 1933; Janusz TANDECKI, *Cechy rzemieślnicze w Toruniu i Chełmnie. Zarys dziejów*, Toruń 1983; TENŻE, *Rozkwit toruńskiego ośrodka handlowego i produkcyjnego w latach 1350–1411*, [w:] *Historia Torunia*, red. Marian BISKUP, 1: *W czasach średniowiecza (do roku 1454)*, Toruń 1999, s. 191: w tabeli ilustrującej wykaz cechów Starego Miasta na przełomie XIV i XV w. brakuje malarzy, zaś szklarze („Gleser”) notowani są w liczbie 47.

¹⁵ Więcej na temat datowania witraży włocławskich piszę w: Joanna UTZIG, *Program witraży z kościoła katedralnego pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny we Włocławku wobec tradycji*, [w:] *Imagines Pictae. Studia nad malarstwem gotyckim w Polsce*, red. Wojciech WALANUS, Marek WALCZAK, Kraków 2016, s. 245–247.

¹⁶ Przykłady takiej praktyki omówił niedawno Christian KAYSER, *Die Baukonstruktion gotischer Fenstermaßwerke in Mitteleuropa*, Petersberg 2012, s. 170–178.

W dotychczasowych badaniach nad witrażami włocławskimi jako krąg artystyczny mogący najsilniej oddziaływać na ich formę wskazywano przeważnie obszary południowoniemieckie. Z kolei za wzór ikonograficzny począwszy od badań ks. Grajnera uznawano kodeksy *Biblia pauperum*, zwłaszcza powstałe na początku XIV w. w Austrii: jeden w klasztorze Sankt Florian (il. 5), drugi, pochodzący prawdopodobnie z Klosterneuburga, w Österreichische Nationalbibliothek w Wiedniu¹⁷. Pozwoliło to na zidentyfikowanie sceny *Upadku bożków*, która wcześniej była tajemniczą „Madonną z lewkiem”¹⁸. Spośród wszystkich scen włocławskich ta wykazuje największe podobieństwo ikonograficzne do wspomnianych kodeksów. W kodeksie w Sankt Florian, starszym z omawianych, artysta omyłkowo pominął w tej scenie kolumnę. Jednak nie świadczy to o szczególnie bliskich powiązaniach włocławskich kwater z kodeksem wiedeńskim, różnice stylu są bowiem znaczące. Co jednak zastanawiające, kompozycja niektórych scen, np. *Rzezi Niewiniątek*, znacząco odbiega od wspomnianych ksiąg.

W malarstwie witrażowym można wskazać szereg przykładów posługiwania się kodeksami typologicznymi, czego przykładem może być skopiowanie kart inkunabułowej *Biblia pauperum* w niezachowanych przeszkleniach krużganka benedyktyńskiego w Hirsau¹⁹ lub powtórzenie kompozycji i tekstów prorockich na witrażach w kościele Mariackim w Krakowie²⁰. Jednak wskazanie *Biblia pauperum* jako punktu odniesienia dla kwater włocławskich tylko częściowo tłumaczy genezę ich treści, ponieważ obok idei typologicznej (zestawienie scen z życia Chrystusa i proroków) zawierają one również wątek genealogiczny. Przedstawionych proroków nie da się w sposób jednoznacznie odpowiadający kanonowi *Biblia pauperum* dopasować do zachowanych scen narracyjnych. W systemie *Biblia pauperum* każdemu wydarzeniu nowotestamentowemu towarzyszą bowiem czterej prorocy. Gdyby scenom włocławskim przyporządkowano postaci proroków ściśle według tego schematu, musieliby się oni powtarzać, co nie ma miejsca; np. Dawid, autor księgi psalmów, dostarczył wersetów zapowiadających Chrystusa do większości scen w *Biblia pauperum*; niemal równie często pojawia się tam Izajasz.

Biblia pauperum najwyraźniej była dla kwater włocławskich inspiracją w zakresie doboru, a właściwie wyboru scen, spośród których uwzględniono

¹⁷ Biblioteka opactwa Sankt Florian, sygn. CSF III, 207 oraz Wiedeń, Österreichische Nationalbibliothek, *Codex Vindobonensis* 1198. Na temat *Biblia pauperum*: Henrik CORNELL, *Biblia pauperum*, Stockholm 1925; Gerhard SCHMIDT, *Die Armenbibeln des XIV. Jahrhunderts*, Graz 1959.

¹⁸ STRONER 1929, s. 77–79; POWALISZ 1956, s. 16–17, 36.

¹⁹ Cykl ten nie zachował się; zob. Sabine REHM, *Spiegel der Heilsgeschichte: typologische Bildzyklen in der Glasmalerei des 14. bis 16. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum*, Frankfurt am Main 1999, s. 217–230, 404.

²⁰ Lech KALINOWSKI, Helena MAEKIEWICZÓWNA, Dobroslawa HORZELA, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in der Stadtpfarrkirche Mariä Himmelfahrt in Krakau*, mit einer kunstgeschichtlichen Einleitung von Marek WALCZAK („Corpus Vitrearum Medii Aevi Polen” I, 1), Kraków 2018 [w druku].

początkowy etap życia Chrystusa, akcentujący udział Matki Boskiej, patronki katedry w dziele zbawienia. Można przyjąć, że iluminacje wpłynęły także na ukształtowanie ikonografii scen oraz wkomponowanie ich w medaliony; motyw ten pojawiał się jednak już we wcześniejszych kodeksach typologicznych, tzw. Bibliach moralizowanych²¹. Nasuwa się pytanie, czy artysta bezpośrednio skorzystał z księgi omawianego typu, czy też ikonografię scen zaczerpnął z jakiegoś innego źródła, np. odrysów scen nowotestamentowych.

Do wątku austriackich powiązań kwater wrocławskich można dodać fakt, że notowany w klasztorze Sankt Florian „Magister Wolfhardus vitrarius et pictor” (zm. 1338) najpewniej trudnił się jednocześnie witrażownictwem i iluminatorstwem²². Witraże wrocławskie zdradzają zbieżności również z dziełami regionu Jeziora Bodeńskiego i górnego biegu Renu. Bliską analogię stylową stanowi aktualnie wiązany z Zurychem *Kodeks Manesse* (il. 6)²³. Kwatery wrocławskie wykazują podobieństwo do jego starszej części, z początku XIV wieku: podobne są proporcje postaci, ich dynamizowanie przez łukowate wygięcia, a także gęsto drapowane, optycznie ciężkie szaty. Znaczące są też analogie *sensu stricto* „malarzkie”, czyli użycie barw: czystych, nasyconych, tworzących wyraziste zestawienia. *Kodeks Manesse* i kwatery wrocławskie wykazują z kolei pokrewieństwo z witrażami z krużganka klasztoru w Klosterneuburgu (po 1330, il. 7)²⁴. Ponownie zwraca uwagę powiązanie dzieł malarstwa witrażowego i miniaturowego. Nie ma tu miejsca, by rozstrzygać, czy jest to dowód na bezpośrednie powiązania i przenoszenie form przez wędrujących malarzy kilku specjalizacji lub „wędrujące” rękopisy. Powiązania między Górną Nadrenią i Jeziorem Bodeńskim a Austrią w tym okresie zaowocowały dziełami o nierozstrzygniętej proveniencji. Przykładami są Ewangeliarz w muzeum w Wiener Neustadt (Inv.-Nr. A-60, 1325 r.) oraz *Speculum Humanae Salvationis* w Österreichische Nationalbibliothek w Wiedniu (Cod. Ser. nov. 2612, 1336, il. 8)²⁵. Kwatery wrocławskie łączy z nimi prostota, łukowate wygięcie sylwetek o nieco przysadzistych proporcjach oraz „ciężkie”, wyraziście modelowane szaty.

²¹ Reiner HAUSHERR, *Bible moralisée: Prachthandschriften des Hohen Mittelalters. Gesammelte Schriften*, Petersberg 2009.

²² Gerhard SCHMIDT, *Die Malerschule von St Florian. Beiträge zur Süddeutschen Malerei zu Ende des 13. und im 14. Jahrhunderts*, Graz-Köln 1962, zwł. s. 15, 43–44.

²³ Universitätsbibliothek Heidelberg, sygn. Cod. Pal. Germ. 848. *Codex Manesse. Die Miniaturen der Großen Heidelberger Liederhandschrift*, Hg. Ingo F. WALTHER, Frankfurt am Main 1992 (dalej cyt.: CODEX MANESSE 1992); zob. też *Katalog zur Ausstellung vom 26. Oktober 2010 bis 20. Februar 2011, Universitätsbibliothek Heidelberg*, Hg. Elmar MITTLER, Heidelberg 2010.

²⁴ Eva FRODL-KRAFT, *Gotische Glasmalereien aus dem Kreuzgang in Klosterneuburg*, („Klosterneuburger Kunstschatze” 3), Klosterneuburg 1963; TAŽ, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Niederösterreich*, cz. 1: *Albrechtsburg bis Klosterneuburg*, („Corpus Vitrearum Medii Aevi Österreich” II), Wien-Köln-Graz 1972, s. 163–199.

²⁵ SCHMIDT 2005, s. 36 (kat. 103), s. 115–116 (kat. 248).

Materiału porównawczego dla witraży włocławskich dostarcza także sztuka Bawarii, zwłaszcza mającej wielowiekowe tradycje malarskie Ratyzbony²⁶. Witraże w katedrze włocławskiej nie są odległe od stylu tamtejszego malarstwa miniaturowego 1. tercji XIV wieku, które cechowało się prostotą, przedstawianiem postaci ludzkich jako „zminiaturyzowanych” i lalkowatych, miękkich i giętkich, ale raczej przysadzistych, o okrągłych twarzach niewyrażających silnych emocji (il. 9). Podobnie można opisać postaci na kwaternionach włocławskich. Jednak paralele z malarstwem Ratyzbony wydają się mieć bardziej niezwykły charakter. By go wyjaśnić, trzeba cofnąć się do lat 60. XII wieku, kiedy ukształtował się tam charakterystyczny styl, reprezentowany przez iluminatorów w klasztorach św. Emmerama w Ratyzbonie oraz pobliskim Prüfening (il. 10)²⁷. Charakterystyczne jest dla nich nadanie postaciom odczuwalnej dynamiki, oparcie sylwetek na łukowatych liniach, spowicie ich bogato drapowanymi szatami; powtarza się typ zaokrąglonej głowy o okrągłych oczach, mocno podkreślonym miękkim nosie i łukowatych brwiach. Na początku XIII stulecia styl ten nagle wygasł i w malarstwie Ratyzbony daje się zauważyć załamanie: zanik lokalnego stylu, spadek jakości i liczby dzieł oraz pojawiająca się wówczas tendencja do importowania rękopisów²⁸. Na przełomie XIII i XIV wieku w mieście ponownie ukształtowała się rozpoznawalna maniera. Charakterystyczne jest to, że wykazywała ona silne podobieństwo do XII-wiecznego malarstwa tego ośrodka. Dotyczy to kanonu postaci ludzkich, ich proporcji, gestów, a w dużym stopniu – kształtowania twarzy. Wydaje się wręcz, jakby nowa szkoła malarska kształciła się na wcześniejszych wzorach z kręgu św. Emmerama i Prüfening – nie można tu bowiem mówić o ciągłości, a raczej o nawrocie do pewnych cech. Ma to swoje odbicie w kwaternionach włocławskich, które wykazują podobieństwo do iluminatorstwa ratybońskiego początku XIV wieku, ale również do działającej tam wcześniej szkoły malarskiej. Uderzające analogie widać w sposobie wykonania głów, zwłaszcza malowanych *en face*, jak Chrystus z kwatery szczytowej. Powtarza się również charakterystyczny typ wiciowego ornamentu, popularnego zwłaszcza w XII wieku, w kolejnym stuleciu również często wykorzystywanego w malarstwie witrażowym, później zaś niespotykanego w tej dziedzinie sztuki.

Niemal od początku zainteresowań badawczych sugerowano wykonanie kwaternionów włocławskich według starszych, „romańskich” wzorów. Wymienione analogie pochodzą w większości z pierwszego czterdziestolecia XIV wieku, ale nie wydaje się, żeby styl kwaternionów włocławskich rzeczywiście odznaczał się za-

²⁶ *Regensburger Buchmalerei von frühkarolingischer Zeit bis zum Ausgang des Mittelalters. Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek München und der Museen der Stadt Regensburg*, Hg. Florentine MÜTHERICH, Karl DACHS, München 1987 (dalej cyt.: REGENSBURGER BUCHMALEREI 1987); por. STRONER 1929, s. 91–92.

²⁷ Elisabeth KLEMM, *Die Zeit der Romanik*, [w:] REGENSBURGER BUCHMALEREI 1987, s. 39–58.

²⁸ Ellen J. BEER, *Das 13. Jahrhundert*, [w:] TAMŻE, s. 59–63.

późnieniem, o ile ich datowanie określi się możliwie wcześnie, na ok. 1340 rok. Wydaje się natomiast, że pewne motywy rzeczywiście oparto na znacznie starszych wzorach. Takie wrażenie sprawia przede wszystkim medalion z Dawidem i Salomonem (il. 4). Długie szaty, ciasno opinające sylwetkę, zebrane w pasie i dekorowane ozdobnymi pasami (tzw. krajkami) utrzymane są w typie modnym u schyłku XII i w XIII wieku. Elementy te można odnaleźć w malarstwie wcześniejszych stuleci, np. rękopisach z kręgu św. Emmeram – Prüfening. Wydaje się, że wykonując tę kwaterę, a może i inne, niezachowane, artysta korzystał ze starszego wzoru. Kolejnym zastanawiającym elementem jest liternictwo na banderolach postaci starotestamentowych, według Karola Górskiego – o cechach XIII-wiecznej majuskuły²⁹.

Analogie z malarstwem miniaturowym pozwalają osadzić kwatery włocławskie w konkretnym kręgu artystycznym, określić ich datowanie, częściowo również ikonografię. Choć trudno o kategoriyczne stwierdzenia, można założyć, że ich twórca znał zarówno współczesne sobie, jak i czasowo dość odległe, dzieła miniaturstwa, pochodzące z Górnej Nadrenii, Bawarii i Austrii.

Joanna Utzig

Institute of the History of Art, Jagiellonian University in Cracow

14th century stained glass in the cathedral in Włocławek and their connection to book illumination

The 14th century stained glass panels located in the cathedral in Włocławek are the biggest collection of preserved medieval stained glass in northern Poland. The aim of this article is to analyze the relation between these panels with examples of miniatures from illuminated manuscripts, which seem to be an important element for the identification of the origins of the stained glass. Because of the insufficient source material, it will be possible to establish the connections between the stained glass makers and other painters only in a small number of cases. However, analyzing the formal features often allows us to identify similarities and interconnections between the pieces. In terms of iconography, the stained glass windows of Włocławek show links to the codices of the *Biblia pauperum* created in the beginning of the 14th century in Austria. The similarities between them consist in the selection of scenes and, to a varying degree, in their composition. There are, however, also a number of differences. Looking at the formal qua-

²⁹ Karol GÓRSKI, *Legendy na banderolach witraży włocławskich*, Toruń 1958 (kopie dokumentacji z archiwum H. Małkiewiczówny, maszynopis przechowywany w pracowni Korpusu Witraży Średniowiecznych IHS UJ), passim.

lities of the works, the stained glass from Włocławek seems to have links to miniatures which were created in the southern region of Germany, broadly speaking; especially the regions of the upper Rhineland-Bodensee (for example the Manesse codex) and Bavaria, especially Regensburg. Apart from the similarities to painting styles typical in Regensburg at the beginning of the 14th century, parallels to this region's painting styles from the second half of the 13th century should also be noted. The archaic features present in the stained glass panels from Włocławek suggest that they were modelled on older examples. The analysis indicates that the creator of the Włocławek stained glass was familiar with contemporary, as well as much older, miniatures from the Upper Rhineland, Bavaria and Austria. The collected comparative material suggests that the stained glass could be dated to as early as the 1340s.



Il. 1. WŁOCŁAWEK, kościół katedralny pw. Wniebowzięcia NMP, kaplica św. Barbary, fragment okna z kwadratami witrażowymi pochodzącymi z prezbiterium. Fot. J. Utzig



II. 2. WŁOCŁAWEK, kościół katedralny pw. Wniebowzięcia NMP, kaplica św. Barbary, kwaterna witrażowa *Ucieczka Świętej Rodziny do Egiptu*. Fot. Corpus Vitrearum Polska / D. Podosek



II. 3. WŁOCŁAWEK, kościół katedralny pw. Wniebowzięcia NMP, kaplica św. Barbary, kwaterna witrażowa *Obalenie bożków egipskich*. Fot. Corpus Vitrearum Polska / D. Podosek



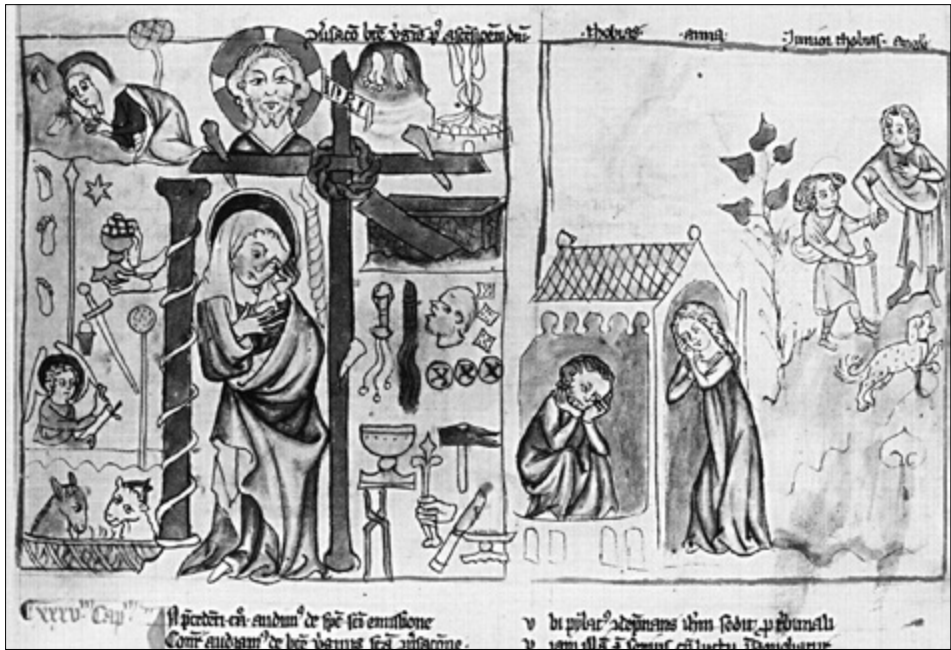
II. 4. WŁOCŁAWEK, kościół katedralny pw. Wniebowzięcia NMP, kaplica św. Barbary, kwaterna witrażowa *Dawid i Salomon*. Fot. Corpus Vitrearum Polska / D. Podosek



Il. 6. Tzw. Kodeks Manesse (*Große Heidelberger Liederhandschrift*), Universitätsbibliothek w Heidelbergu, sygn. Cod. Pal. Germ. 848, fol. 29r. Fot. wg CODEX MANESSE 1992, s. 31



Il. 7. KLOSTERNEUBURG, klasztor augustianów, kaplica św. Leopolda, kwaterna witrażowa.
Fot. wg FRODL-KRAET 1963, Abb. 3



Il. 8. *Speculum Humanae Salvationis*, Österreichische Nationalbibliothek w Wiedniu, sygn. Cod. Ser. nov. 2612, fol. 37v. Fot. wg SCHMIDT 2005, s. 11



Il. 9. Modlitewnik, Bayerische Staatsbibliothek in Monachium, sygn. Cgm 101, fol. 14v. Fot. wg REGENSBURGER BUCHMALEREI 1987, Taf. 52



Il. 10. Izydor z Sewilli, *Etymologiae*, Bayerische Staatsbibliothek w Monachium, sygn. Clm 13031, fol. 1r. Fot. wg REGENSBURGER BUCHMALEREI 1987, Taf. 111