

# **BIULETYN PRZEWODNICKI**

**115/2018**

**ODDZIAŁ  
KUJAWSKI  
PTTK  
WŁOCŁAWEK**

MICHAŁ WALICKI.

## OBRAZY CECHOWE WE WŁOCŁAWSKIEM MUZEUM DYECEZJALNEM.

Artykuł opublikowany został w „Wiadomościach Konserwatorskich” w 1929 r., które stanowiły dodatek do numerów 14, 15, 16 wydawnictwa „Ziemia”. Michał Walicki - historyk sztuki, profesor na Politechnice Warszawskiej i w Szkole Sztuk Pięknych, był wybitnym znawcą malarstwa holenderskiego XVII w. i polskiego malarstwa gotyckiego. Pracował jako kurator Galerii Malarstwa Obcego w Muzeum Narodowym, a także kierował Instytutem Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Był cenionym autorem, współautorem i inicjatorem wielu wydawnictw poświęconych malarstwu polskiemu i obcemu. Artykuł zamieszczamy in extenso.

W zakres niniejszego artykułu nie wchodzi bliższa analiza naukowa omawianych zabytków, ani też wyczerpująca ich inwentaryzacja, na poddanie którym zasługują one całkowicie — i to w szerszym rozmiarze. Przeprowadzenie wszakże odnośnych studjów powinno znaleźć wyraz na innem już miejscu. Celem poniższych natomiast uwag jest w pierwszym rzędzie chęć zainteresowania powołanych ku temu czynników opłakany stanem konserwacji, w jakim te cenne objekty muzealne się znajdują, i co za tem idzie, obmyślenia skutecznych środków zaradczych. Obok tej podstawowej tendencji, znajdują tu miejsce niezbędne tylko uwagi analityczne, dążące poza ikonograficzną interpretacją oraz ustaleniem chronologii obrazów do uwypuklenia znaczenia omawianych zabytków dla naszego zakresu wiedzy o średniowiecznym malarstwie tablicowym na ziemiach Polski.

Jak dotąd udało mi się zebrać nieco bliższych szczegółów jedynie o czołowym obrazie zbioru, a mianowicie

dużym tryptyku ze sceną środkową „Koronacji N.M.P.” — niewiadomego pochodzenia, podobnie jak pozostałe obrazy w zbiorach muzealnych. Wymiary środkowej części (w świetle ram) wynoszą 115X147 cm. kwater bocznych — 52X71 cm. Tryptyk malowany temperą, na dużych gruntowanych taflach drzewnych, spojonych z mniejszych desek, ucierpiał znacznie wskutek późniejszych przejść; uległy zniszczeniu zwłaszcza skrzydła boczne, których złożone i wyciskane tła zostały częściowo sheblowane, całe zaś partie malowideł barbarzyńsko założone olejną farbą o brudnej, fioletowej tonacji. Najlepiej stosunkowo zachowała się część środkowa, zwłaszcza jej partja dolna; mimo zniszczeń przetrwały również nie przemalowane odwrocia bocznych skrzydeł.

Na całość tryptyku, poza „Koronacją M.B.” wyobrażoną w centrum malowidła, składają się cztery inne jeszcze sceny. Górną kwaterę lewego skrzydła zajmuje przedstawienie „Ukrzyżowania” z M. B. i św. Janem,

dolną — scena walki św. Jerzego ze smokiem, w obliczu przyglądającej się temu ze wzgórza kobiecej postaci. Prawe skrzydło wypełniają analogicznie uszeregowane sceny z „Drogi Krzyżowej” (Szymon Cyrenejczyk pomaga w niesieniu krzyża) oraz wizerunek św. Marcina dzielącego się płaszczem z ubogim. Ponadto dolną partję środkowej tablicy, pojętej w rodzaju predelli, wypełnia rząd 8 świętych, formujący cykl ikonograficzny charakterystyczny dla epoki. Są to św. św.: Katarzyna Aleksandryjska, Dorota, Barbara, Małgorzata, Andrzej, Wawrzyniec Djakon, Bartłomiej i Krzysztof. Ten ostatni wyobrażony jest wspierającym się na młodem drzewku miast kija. Na odwrotnej stronie skrzydeł widnieją postacie czterech świętych biskupów i opatów.

Gorzej jeszcze przedstawia się kolorystyczna strona malowidła. Zespoły tonalne bocznych kwater zostały zupełnie zniekształcone dzięki grubym warstwom olejnej farby, barwy fioletowej i oliwkowej. Nałożenie tej ciężkiej, kryjącej przesłony stłumiło całkowicie grę fałdowania, którego studjum okazałoby wielkie usługi w sprawie stylistycznej definicji obrazu. Lepiej już przedstawia się część środkowa. Akcent zasadniczy stwarza tu wyrazista zieleń z czerwienią szat obu Chrystusów (Bóg Ojciec pojęty tu został w ikonograficznym typie Chrystusa) oraz wzorzysty błam rozpiętej w tle sceny materji, o amarantowym wątku na szafirowym podkładzie, rozwijającym się w motyw liści, owoców i ptaków (orłów?). Podobne rozwiązanie planu znane jest z kilku innych jeszcze polskich obrazów, niekiedy nawet późniejszych. (Madonna z Tuchowa). Nie-

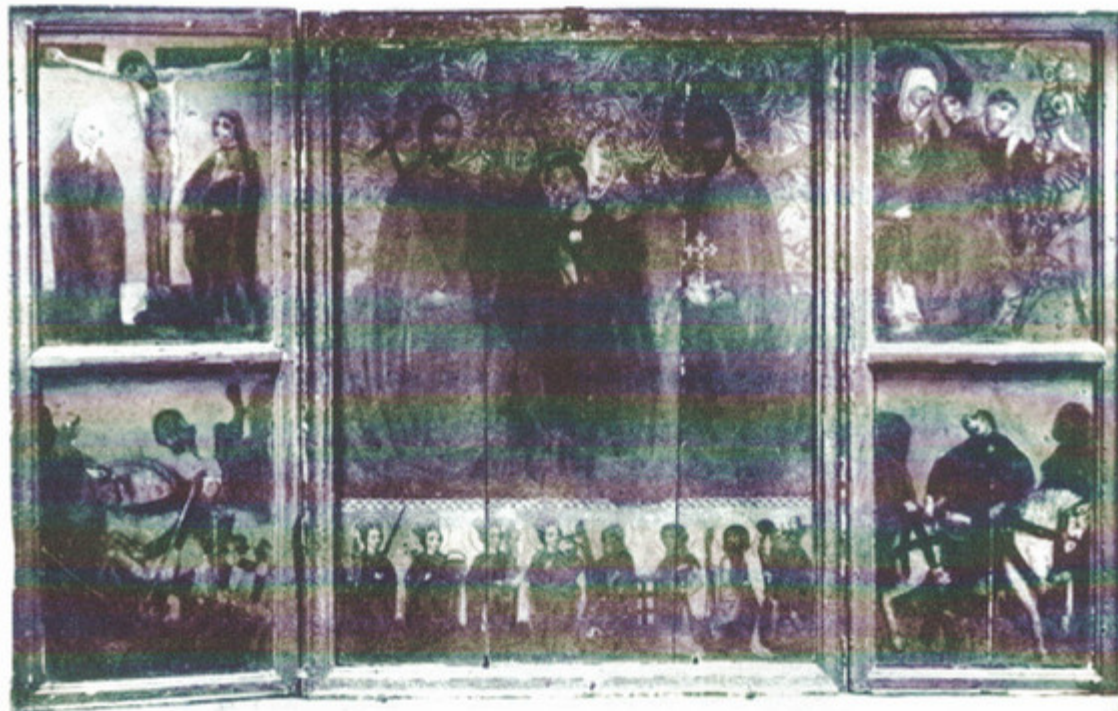
mniej znamienitych wrażeń kolorystycznych dostarcza dolny szereg świętych, których zgniło-zielone i lilijowe suknie, łącznie z jaskrawą białą plamą płaszcza św. Bartłomieja przywodzą na myśl akordy barwne napotymane powszechnie w malarstwie czeskim początku XV stulecia.

Tryptyk, ciekawy ikonograficznie ze względu na specyficzne potraktowanie Trójcy Świętej, oraz obecność konnych przedstawień św. Jerzego i św. Marcina, nienapotykanych dotąd w polskim malarstwie cechowym tej epoki, odznacza się ponadto nieprzeciętnymi formalnymi walorami. Kryją one problemy, rozpatrzenie których znacznie przerasta ramy niniejszego artykułu. Nie sposób wszakże nawet w tym krótkim przeglądzie pominąć milczeniem pełnego wdzięku rysunku czterech postaci kobiecych, przypominających specyficznym modelunkiem swych głów oraz wykrojem sylwety znane kreacje kierunku mistrza z Wittingau i ujmując szerzej, czeskiego malarstwa Karolińskiej epoki<sup>1</sup>), którego rezonanse parokrotnie już notowano na ziemiach Polski<sup>2</sup>). Również na karb wpływów czeskich położyć należy rutenizującą na pierwszy rzut oka redakcję Chrystusowego oblicza: o słuszności tego spostrzeżenia przekonywa nas zestawienie z „Yeraicon” praskiej katedry, na którym odbił się w całej pełni ten sam, znamienity dla artystycznego środowiska, sensorywny typ głowy, o nalanych policzkach, wypukłych wargach i silnie podkreślonych torbach podocznych. Niemniej wymaga podniesienia motywu żebraka w scenie ze św. Marcinem, którego interpretacja (starannie odtworzone szcudła) zapowiada naradzającą się rodzajowość późne-

go średniowiecza.

O stylistycznej przynależności obrazu orzec można będzie dopiero po skutecznieniu jego restauracji. Za dotychczasowy pozytywny wynik dokonanych oględzin uznać należy powstanie jego w drugiej ćwierci XV stulecia, w środowisku, w którym

żywe były tradycje III-go stylu malarstwa czeskiego. Poza Polską w orbicie oddziaływania tych wpływów leżały przede wszystkim Śląsk i Pomorze, przesiąknięta była nimi w znacznym stopniu artystyczna działalność zakonu krzyżackiego.



*Tryptyk. Koronacja Najświętszej Marii Panny. Stan z 1929 r.*

Za Śląskiem przemawia jak dotąd równoległość istnienia tam typów kobiecych o kierunku mistrza z Wittingau i Trzebonia, replik praskiego „Veraicon” (w kościele św. Marji Magdaleny we Wrocławiu<sup>3</sup>) oraz redakcja sceny „Ukrzyżowania”, wskazująca dość bliskie analogie z podobnym obrazem katedry we Wrocławiu<sup>4</sup>). Pewna surowość wymowy form (naiwna i ograniczona ekspresja gestu) daleka od dynamicznego, nerwowego założenia czeskich lub też bohemizujących koncepcyj środkowo-europejskiego malarstwa przeło-

mu XIV — XV w. (por. „Koronację N. M. P.” oraz sceny pasyjne na tryptyku grudziądzkim, obecnie w Malborku) oraz łagodnej manieryczności kolońskiej produkcji, („Koronacja M. B.” z ołtarza Imhoffa) w obecnym stadium badań złożona być może jedynie na karb nieustalonej jeszcze pracowni, pracującej przypuszczalnie w północno-zachodniej Polsce, przy częściowym współdziałaniu śląskich wpływów. Pokrewieństwa, łączące nasz obraz z poszczególnymi dziełami krakowskiej grupy (np. Madonna z jagnięciem z Muzeum Dyceczjal-

nego w Sandomierzu oraz jeden z obrazów Muzeum Narodowego w Krakowie<sup>5</sup>) uznać należy za analogie powierzchowne, wyrosłe przypadkowo na ogólniejszym podłożu

przyswajania wspólnie przez malarstwo Środkowej Europy artystycznych osiągnięć sztuki Południa, przełamanych następnie przez pryzmat człowieka Północy.



*Tryptyk. Koronacja Najświętszej Marii Panny. Foto współczesne. Zwraca uwagę zamiana położenia skrzydeł tryptyku.*

II. W kolejności chronologicznej wymienić należy 2 skrzydła poliptyku niewiadomego pochodzenia, wykonane temperą na drzewie o złożonym pulmencie w początkach drugiej połowy XV stulecia. Zachowały się stosunkowo nieźle, zaciekawiając rzadko napotykanym w Polsce gotyckim wykreśleniem skrzydeł, dyktującym nie powszednie przeprowadzenie rozbięcia płaszczyzny malarskiej odwrocia. Stronę czołową zajmują dwie ujęte z profilu postacie św. Barbary i św. Heleny (?), przyczem zwieńczenia skrzydeł wypełnione są przez gotyckie, nakładane śródłęczce (masswerk)

o motywie rozety i rybiego pęcherza; postaciom awersu odpowiadają na odwrociu analogiczne kompozycyjnie wizerunki św. Katarzyny Aleksandryjskiej (Brygidy Szwedzkiej(?)) i św. Katarzyny Sjeneńskiej, (św. Małgorzaty Węgierskiej) (?) w chwili stygmatyzacji. Ostatnie to przedstawienie stanowi bodaj że najwcześniejszy przykład tej sceny w polskiej ikonografii. Natomiast w trójkątnych zwieńczeniach skrzydeł, zajętych po stronie «p»<sup>1</sup>e\*«talnej przez maswerkowanie, widnieją tu popiersia dwóch proroków — Izajasza i Salomona, trzymających przed sobą rozwinięte banderole z odnośnym werselem w minu-

cie gotyckiej. Partje te wykonane nader szczęśliwie pod względem ustunkowania się do malarskiego pola i dosadności charakterystyki. Jak do-

tąd, znamy dwa tylko podobne współczesne rozwiązania z tryptyku ze scenami martyrjów św. Bartłomieja, pochodzącego z Kamionki



*Dwa skrzydła polptyku. Stan z 1929 r.*

Wielkiej<sup>6</sup>) (obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie), na którym wszakże głowy proroków (Ezdrasza i Daniela) umieszczono w dole obrazu, w późniejszej XVI-nej ramie — oraz z fragmentów polptyku z Kasiny Wielkiej<sup>7</sup>) (obecnie w Muzeum Diecezjalnym w Tarnowie) — którego pola szczytowe wypełniają symbole ewangelistów. Zbieżności kompozy-

cyjne i kostjumologiczne dadzą się poniekąd odszukać wśród jednego z inicjałów Łęczyckiego Graduatu z 1467 r. styl których wszakże, lubujący się w dekoracyjnym podporządkowaniu gry fałdowania przypomina raczej wzory minjatorstwa czeskiego o silnych tradycjach XIV w. Z obrazem z Kasiny Wielkiej łączy obraz Włocławskiego Muzeum blizki zwią-

zek formalny, ujawniający się w jednakowym pojęciu ludzkiego ciała, zarysowan u profilu oraz w wyrazistym, określającym dukcie linii, odcinającym niejako postać od tła. Obraz Włocławski jest nieco wcześniejszym od Tarnowskiego, na co ukazywać się zdaje rzadki stosunkowo rysunek tła, wyciskanego na pulmencie w drobną kratkę, usianą pięcioma kropkami w obrębie każdego kwadratu — motyw popularny w minjaturowym malarstwie czeskim XIV i XV w. - zaczerpnięty zaś ze sztuki południowo-francuskiej. Jest to jedyny z obrazów omawianego zbioru, który ze względu na szereg uwidocznionych dotąd filjacji z malarstwem zachodniej Małopolski — filjacji przeświecających zwłaszcza w problemie ludzkiego ciała i organizowania malarskiej płaszczyzny, można zaliczyć do dzieł powstałych w kręgu tej szkoły (por. tryptyk w Sromowcach Niżnych).

III. Odrębną pozycję stanowi również znacznych rozmiarów obraz, malowany na desce założonej podkładem kredowym i przedstawiający „spotkanie św. Joachima i św. Anny przed Złotą Bramą”. Dzieło to powstało około środka drugiej połowy XV w. — przypuszczalnie w latach osiemdziesiątych — i jest produktem śląskiej zapewne pracowni. Obraz, będący skrzydłem większej całości, zachował się stosunkowo znośnie mimo licznych odprysków farby i plam kopci. Plan pierwszy zajmuje grupa obojga świętych małżonków, spotykająca się przed usytuowaną w prawym rogu malowidła bramą Jerozolimy. W głębi rozwija się pejzaż o łagodnych wzgórzach i kępie drzew w lewym krańcu planu — na tle ich

rozwija się akcja nawiedzenia Joachima przez anioła. Łącznikiem między obydwoma grupami jest stadko owiec, pasące się wśród wzgórz pod opieką przybranego w spiczastą czapkę pasterza. Niebo tu nie istnieje — daleko już posunięte poczucie górskiego i architektonicznego pejzażu walczy ze złotem, umfrawnem tłem, wyciskanem w wijące się sploty liściastych banderol. Zwraca uwagę tchnące renesansem opracowanie szczegółów architektonicznych, znane już z Dominikańskiego poliptyku w Krakowie (cykl scen z życia M. P.) i wskazujące na artystyczną wrażliwość środowiska przy jednoczesnym charakterystycznym przeprowadzeniu fałdowania, w duchu barokowego gotyku, szaty św. Anny; wygina się owa w esowate, jakby napełnione powietrzem formy, zachowując przytem blaszany, suchy wykrój rąbka — motyw który powtórzy się później niejednokrotnie w malarstwie cechowym polskim przełomu XV i XVI w., wchodząc do inwentarza jego stałych i znamienych cech. W pośredni przynajmniej związek z naszym obrazem postawić można wspomniany już wyżej poliptyk dominikański — (dzieło królewskiej pracowni drugiej połowy XV w. powstało pod oddziaływaniem późnogotyckiej sztuki Śląska), wykazujący szereg zasadniczych analogii, zwłaszcza w modelunku i typizacji głów oraz w maskach fizjognomicznych. Ponadto trudno pominąć milczeniem rozległego cyklu malowideł z legendy św. Barbary, składających się na tryptyk będący własnością zbiorów Kunstgewerbemuseum we Wrocławiu. Prototypem dla tego cyklu, wykonanego w 1447 r. jest twórczość mistrza Francka, pozostająca

pod bezpośrednią sugestją franko-flamandzkiego minjatorstwa. Jeden z obrazów tego kierunku, należący również do cyklu martyrjów św. Bar-

bary, zawędrował aż do Skandynawji (Nykyrko<sup>2</sup>) za pośrednictwem faktorji hanzeatyckich.



Obraz. „Spotkanie św. Joachima i św. Anny przed Złotą Bramą”.

IV. Czwarty z kolei obraz o dużych rozmiarach należy do najbardziej zniszczonych, a strata ta staje się tem dotkliwsza, iż reprezentuje on nader poważne malarskie zalety. Tematem jest „Zaśnięcie M. Panny”: czas powstania określam hipotetycz-

nie na schyłek XV stulecia, aczkolwiek dopiero przeprowadzona restauracja malowidła pozwoli w pełni na ocenę charakteru i chronologii. Zniszczenie objęło zwłaszcza lewą partję obrazu, przyczem zauważyć się daje brak jednej z desek.



Analiza tego niepowszedniego dzieła jest nader utrudniona w dzisiejszych warunkach nieopublikowania większości zabytków cechowego malarstwa. Wszak aż po dzień obecny nie posiada katalogu przeobfitych dzieł średniowiecznej sztuki Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie, streszczający poglądowo wielki rozdział z historii tej sztuki na ziemiach Polski!

Na podstawie szczupłej ilości znanych dotąd i wprowadzonych w naukowy obieg dzieł gotyckiego malarstwa w Polsce, nie widzę możliwości oparcia wrocławskiego obrazu o którąkolwiek z zaznaczonych dotychczas grup i wyraźniej zarysowują się jedynie jego skomplikowane zachodnio-europejskie filjacje.



Obraz. „Zaśnięcie Marii Panny”

Na-razie stwierdzić można ogólnikowo, iż studjum naszego obrazu nie wykrywa w nim cech krakowskiej szkoły, odznaczającej się zresztą w tym czasie daleko posuniętym eklektyzmem. Nie widzimy naogół przesłanek, umożliwiających znany nam historycznie rozwój tej szkoły w ciągu pierwszej połowy XVI stulecia.



Obraz. Św. Anna Samotrzeć

O ile dosadna charakterystyka głów apostołów utrzymuje się naogół w ramowej charakterystyce, przyjętej dość jednolicie przez sztukę niemiecką pod koniec średniowiecza — z wyjątkiem może głowy brodatego apostoła w prawym rogu ostatniego planu — o tyle znów odrębne zupełnie miejsce zajmuje klęcząca postać Madonny. Zwłaszcza obdarzona życiem psychicznym głowa M. Boskiej, przybrana w ciemne maforium, stanowi koncepcję niepospolicie pełną i przemyślaną — z zastanawiającą maską twarzy o surowych i zaciśniętych ustach, ciężko opadłych powiekach i nie schematycznej, żywej linii nosa. Abstrahując narazić od rozwikłania genezy tego malowidła, należy tem silniej jednak podkreślić odrębne jego stanowisko w historii sztuki cechowej w Polsce nakazujące poważne ustosunkowanie się do twórcy obrazu i jego wizji artystycznej.

Wieki średnie przemówiły w tem dziele przede-wszystkiem muzycznością harmonijnego zespołu kompozycyjnych i formalnych wartości, indywidualność twórcy rozwinęła je na podłożu specyficznie odczutego hieratyzmu. W przeciwstawieniu do rozbitych, niespokojnych rozwiązań tej sceny, o porozstrzelanych grupach i odrywających się jednostkach a stanowiącej jeden z najulubieńszych tematów polskiego cechowego proto- renesansu — ta grupa zestrojona jest w unisono nietylko psychicznie lecz i formalnie: żyje swem własnem życiem, skupiona i zwarta, założona na trzech równoległych płaszczyznach, rozrywając ich monotonię rytmiką pochylonych nimbów co przywodzi na pamięć analogiczne efekty bizantyjskich obrazów.

Współdziwęczność gotyckiej i bizantyjskiej woli formy, wykryta przez Worringera w świecie sztuk plastycznych („Griechentum und Gotik”) znajduje mimowolnie swe potwierdzenie w tem niepowszednim dziele cechowego malarstwa. Jakże inaczej przystąpi niewiele co później do tego samego tematu wielki anonimowy twórca Bodzentyńskiego tryptyku reprezentujący nową generację artystyczną i psychiczną strukturę!

V. Ostatni wreszcie z cyklu omawianych tu obrazów — datujący się z początku XVI w. podlega krótkiemu tylko rozpatrzeniu. Mieści jedno z tych tak popularnych w tem stuleciu przedstawień św. Anny Samotrzeciej, jakie powstawały w związku z żywo rozwijającym się jej kultem w warstwach mieszczańskich<sup>1</sup>). Odpryski farby znacznych rozmiarów uszkodziły twarz świętej i Dzieciątka. Zachowała się natomiast dobrze postać Matki Boskiej, pojętej zwyczajowo w typie młodej dziewczyny, której wdzięcznie przegięta poza oraz starannie odtworzony renesansowy ubiór wskazują na znacznie rozwinięte poczucie formy dekoracyjnej u twórcy malowidła: wywodził się on prawdopodobnie z lokalnej pracowni na terenie Włocławka lub miast okolicznych.

Pobieżna ta informacja o obrazach Muzeum Diecezjalnego we Włocławku, pomijając narazie naukowe zdefiniowanie zabytków, miała za cel podkreślenie dwóch zasadniczych, zdaniem autora, nakazów, czy też mówiąć łagodniej, dezyderatów chwili. Pierwszym z nich jest, jak zaznaczyłem to już na wstępie, nagląca konieczność przeprowadzenia w czasie najbliższym, konserwacji tych

zabytków — zwłaszcza zagrożonego poważnie tryptyku „Koronacji N. M. Panny” i obrazu „Zaśnięcia” stanowiących niepowszednie zjawisko w całokształcie średniowiecznego malarstwa na ziemiach Polski. Środki po temu muszą się znaleźć — podobnie jak i na konserwację długiego jeszcze szeregu dzieł sztuki cechowej, niszczących po kościołach a nieraz i pomniejszych zbiorach muzealnych. W naukowem poznaniu dzieła sztuki zawsze w wysokim stopniu współdziała konserwator, odślaniający swą pracą prawdziwe o-blicze przekazanej nam przez minione pokolenia artystycznej spuścizny. Wystarczy chociażby przypomnieć, pomijając już pracę Europy Zachodniej w tej dziedzinie zainaugurowany zaledwie od lat kilkunastu, zakrojony na szeroką skalę w sąsiedniej Rosji proces planowego restaurowania zabytków ikonowego malarstwa; mimo dewastacji państwowego organizmu nie tylko trwa on tam nieprzerwanie, lecz znalazł ponadto swe odrębne formy organizacyjne w postaci szeregu państwowych pracowni konserwatorskich, dysponujących własnymi, dobrze redagowanymi fachowymi publikacjami: długotrwałe te prace doprowadziły w wyniku niemal do narodzin średniowiecznej sztuki Starej Rusi, zdarzenia przypominającego w swym efekcie odkrycie w swoim czasie szkoły sieneńskiej. Konieczność podobnych przedsięwzięć dyktuje elementarne poczucie narodowej kultury, pojmowanej w jej nowym i twórczym wyrazie.

Opublikowaniu tych kilku cechowych obrazów przyświecała inna jeszcze tendencja. Była nią chęć na-

glącej konieczności wyjścia poza obręb jednolitej grupy terytorjalnej (jak dotąd grupy zachodniej Małopolski) i wciągnięcia w orbitę badań szeregu pozostałych dzielnic Polski oraz pogranicznych terenów, bez których uwzględnienia nie sposób jest myśleć o obiektywnej syntezie przedmiotu. Kilka tych obrazów, zebranych z niewiadomych już dzisiaj (katalog!) kościołów kujawskiej Djecezji, nastrocza nie tylko ogrom pracy dla powołanego ku temu konserwatora, lecz i szereg ważkich a niepokojących problemów dla historyka sztuki. Poza dwoma skrzydłami polptyku z postaciami świętych męczennic, rysujących się dość plastycznie jako przynależne do zasięgu oddziaływania Krakowa, pozostałe obrazy stanowią nowy etap w naszej znajomości gotyckiego malarstwa w Polsce. Dotyczy to również obrazu ze sceną „Spotkania przed Złotą Bramą”, który mimo swego sprecyzowanego śląskiego charakteru, otwiera nowe perspektywy na artystyczną ekspansję Śląska tym razem stwierdzoną na terenie Kujaw.

Jest rzeczą niewątpliwą, iż odsłonić istotny obraz malarstwa cechowego na ziemiach Polski może jedynie planowana monumentalna publikacja zażytków, pomyślana w typie analogicznych wydawnictw Ernsta lub Lichaczewa. Dopóki nie znajdą [się] środki na takie idealne „Monumenta iconarum medii aevi Poloniae”— dopóty ów oddział historii sztuki w Polsce obracać się będzie w sferze ogólników i przypuszczeń kształtowanych pod sugestją wszechobejmującego dziś miana „szkoły krakowskiej”.

A przecież wszakże dziś nawet można zróżnicować wyraźne i ciekawe

nurty formalne prześwitujące w znanej nam dotąd spuściźnie z zakresu cechowego malarstwa. Pomijając już wielki dział sztuki śląskiej i pomorskiej, promieniejącej daleko w głąb polskiej produkcji, wyróżnić można obfitujące w malarskie i rodzajowe wartości zwarte grupy obrazów i pracowników na terenie Mazowsza, Kujaw,



Obraz. Odwrotna strona jednego ze skrzydeł tryptyku ze sceną „Koronacji M. B.”.

i Kalisko-sieradzkiego terenu — te ostatnie pozostające pod wyraźnymi wpływami Śląska; pozostaje niewyjaśniona dotąd rola w tym procesie Lublina (tryptyk z Olkusza), nadal „wielkim niemową” jest Ołtarz Bodzentyński, którego stylistycznego rodowodu w drobnym nawet stopniu nie wyjaśnia podnoszony stale banał o jego flamizujących tendencjach. Niedocenionem wreszcie jest malarstwo ruskie, tak silnie oddziaływujące na polską cechową produkcję a posiadające szereg średniowiecznych jeszcze swych dzieł rozsianych daleko włąb Małopolski Zachodniej (np. resztki ikonostasu wsi Złockie pod Muszyną).

<sup>1)</sup> Materiał porównawczy zgrupowany w publikacji *R. Emsta*: „Beitrage zur Kenntniss d. Tafelmalerei BSh-mens im XIV und am Anfang des XV Jahr.” Prag, 1912.

<sup>2)</sup> Por, *M. Walicki*: „Madonna z Jagnięciem w Sandomierskim Muzeum Djecezjalnem”. Przegląd Historji Sztuki. J6 1-2. Kraków, 1929.

<sup>3)</sup> *F. Landsberger*: „Ein Kapitel Schlesischer Ma-terei” w dziele zbiorowem „Die Kunst in Schlesien”. Berlin 1927, 213-214.

<sup>4)</sup> *H. Braune u. E. Wiese*: „Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters”. Leipzig, 1927 t. 182.

<sup>5)</sup> *F. Koper a i J. Kwiatkowski*: „Obrazy polskiego pochodzenia w Muzeum Narodowem w Krakowie, wiek XIV—XVI”. Kraków, 1929, Xs 13, fig. 19,

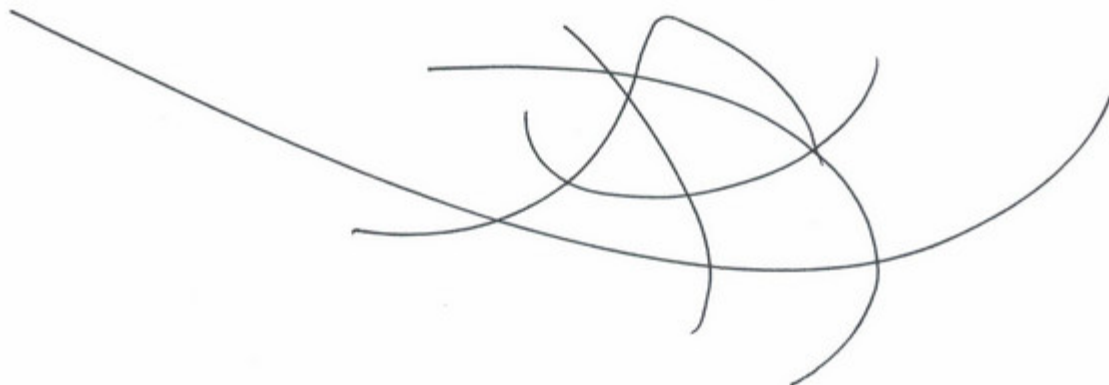
<sup>6)</sup> *Idem*, N> 18, fig. 26.

<sup>7)</sup> *L. Lepszy*: „Muzeum Dyecezjalne w Tarnowie” Teka Gr. Konserw. Gal. Zach. Kraków. 1906, 322.

<sup>1)</sup> *H. Braune u. Wiese*: o. c. t. 187 et sg. <sup>2)</sup> *C. Habicht*: „Hanseatische Malerei u. Plastik in Skandinavien”. Berlin 1926, 18, ab. 12.

<sup>1)</sup> Daleko posunięty proces zniszczenia obrazu oraz brak jego autopsji, powodujący konieczność posługiwa-się nieudolną fotografią, wpływa na płynność ikonograficznej definicji: na podstawie tej fotografii można mówić zarówno o przedstawieniu św. Anny Samotrzeciej, jak i o zaślubinach św. Katarzyny z Dzieciątkiem

*PS. Z pięciu zabytkowych obrazów ze zbiorów Muzeum Diecezjalnego we Włocławku, po zawierusze wojennej powrócił do naszego miasta tylko tryptyk „Koronacja Najświętszej Marii Panny”. Zabiegi konserwatorskie przywróciły blask tego dzieła, które teraz ozdabia wnętrze kościoła św Witalisa.*



# DOBRZYŃ nad WISŁĄ



**Stara synagoga**  
/nie istnieje/  
widok zewnątrz  
wnętrze, po lewej stronie bima

internet: [Tradytor.pl](http://Tradytor.pl)

## FRANCISZKANIE W DOBRZYNIU NAD WISŁĄ

Franciszkanie przybyli do Polski w 1232 r. Przyjmuje się, że datą założenia klasztoru franciszkanów w Dobrzyniu nad Wisłą jest rok 1316. Budowę zabudowań klasztornych ukończono około 1336 r. za panowania księcia Ziemowita.

Kościół pw. Wniebowzięcia NMP był, według najstarszych opisów, murowany, pokryty dachówką. Wnętrze zamiast tradycyjnego sklepienia miało drewniany sufit. Budynek klasztorny o dwóch kondygnacjach zbudowany był z drewna. Zespół klasztorny przechodził różne koleje losu: był niszczone, palony i przebudowywany.

Dokładny opis klasztoru pochodzi z 1390 r. W dokumencie wystawionym przez księcia Władysława Opolczyka określono dokładnie granice gruntów, które książę przekazywał na własność klasztoru. Nadał także prawo łowienia ryb na Wiśle, na odcinku rzeki, do którego przylegały grunty klasztorne.

Drugi dokument pochodzi z 1395 r. Albert, dziedzic wsi Chełmica, zobowiązał się wystawić nowy kościół w ciągu 6 lat. Po zrabowaniu i spaleniu kościoła i klasztoru przez Krzyżaków w 1409 r. Stanisław II Popławski, biskup płocki, nadał 40 dni odpustu tym wszystkim, którzy pośpieszą z ofiarami na odbudowę świątyni franciszkanów w Dobrzyniu.

Nowy przywilej nadał dobrzyńskiemu zgromadzeniu zakonnemu król Stefan Batory w 1576 r. w Toruniu. Zakon uposażony został w znaczne obszary gruntów.

W 1603 r. król Zygmunt II Waza nadaje klasztorowi przywilej na przebudowę młyna na Wiśle, który służył nie tylko klasztorowi, ale i mieszkańcom miasteczka. Mąką z tego młyna nie wolno było handlować. W tym samym roku, na prośbę gwardiana Ojca Sebastiana, posiadłości zakonne zwolnione zostały z wszelkich opłat na rzecz miasta i zamku.

W XVII wieku kościół i klasztor dzielił losy miasteczka. Niszczyły go najazdy i pożary. Po pożarze w 1634 r. kościół odbudowano, a jego konsekracji dokonał Stanisław Staroszewski, tytularny biskup sufragana i opat płocki. Kościół był pod wezwaniem Najświętszej Marii Panny.

Ojcowie zakonni byli bardzo zapobiegliwi i dbali o swoje przywileje. Toteż często udawali się do króla z prośbami o zadośćuczynienie za krzywdy wyrządzone klasztorowi. Kiedy szlachcic Feliks Zieliński, dzierżawca zamku dobrzyńskiego, bezprawnie przywłaszczył sobie część ziemi należącej do majątku klasztornego, to w tej sprawie na prośbę zakonników przybył do Dobrzynia sekretarz królewski Feliks Kraszewski, by rozstrzygnąć spór.

Pod koniec XVII wieku klasztor uległ poważnemu zniszczeniu, tak że zakonnicy nie mogli w nim mieszkać. W 1707 r. Feliks Serowski rozpoczął odbudowę. Pomoc ofiarowali mu Wojciech Grochowalski i Maciej Bromirski. Wystawiono nowy parterowy budynek klasztorny i

wyremontowano kościół. Naprawiono dach i wieżę. W 1734 r. ojciec Aleksander Wąsowicz wznosił sklepienie nad zakrystią i ponownie poprawił wszystkie dachy. W 1795 r. ojciec Bonawentura Tylicki, gwardian dobrzyński, wystawił nowy murowany budynek klasztorny o dwóch kondygnacjach.

Z polecenia króla pruskiego w 1804 r. do kościoła franciszkanów przeniesiono parafię, która została inkorporowana za zgodą władz kościelnych i świeckich. Zakonnicy prowadzili działalność duszpasterską do kasacji klasztoru w 1864 r.

W 1836 roku miał miejsce generalny remont kościoła. Po odbudowie w świątyni znajdowało się sześć ołtarzy. Ołtarz wielki pod wezwaniem Wniebowzięcia NMP przywieziony został z kościoła w Zakrocymiu. Ołtarz boczny pw. św. Franciszka staraniem ks. Cyryaka Szyrzyńskiego został odnowiony i wyłożony za składki wiernych. Były jeszcze ołtarze pw. św. Antoniego, Matki Boskiej Różańcowej, św. Barbary i św. Józefa. W kaplicy kościelnej fundacji Gembertów pod wezwaniem Św. Walentego jest ołtarz pw. św. Stanisława, przeniesiony z rozebranego kościoła mieszczan dobrzyńskich.

W podziemiach kościelnych spoczęli dobroczyńcy świątyni: Słubicki, Koziobrodzki, Paprocki, Beklewski, Ruszkowski, Czerankowski, Gembert i inni. W 1746 r. z krypt wyjęto kości zmarłych i uroczyście pochowano na cmentarzu przykościelnym. W podziemiach pozostały tylko szczątki zakonników.

Kościół franciszkański po raz kolejny uległ spaleni w 1892 r., odbudowany został w 1902 r. Podczas I wojny światowej, w 1915 r. kościół ucierpiał od pocisków armatnich. W czasie II wojny światowej Niemcy zamienili kościół na magazyn.

Na ścianie pod chórem znajduje się tablica marmurowa umieszczona tu w 1909 roku dla uczczenia obrony zamku dobrzyńskiego przed najazdem krzyżackim w 1409 r.

Zenon BIGOSZEWSKI

Spis treści:

Obrazy cechowe we Włocławskim Muzeum Diecezjalnym. *Michał Walicki/przedruk*  
 Dobrzyń nad Wisłą. Synagoga *Red.*  
 Franciszkanie w Dobrzyniu nad Wisłą. *Zenon Bigoszewski*

---

Opracowanie redakcyjne i graficzne: Andrzej Szczepański  
 Współpraca: Henryk Wawrzyniak, Magdalena Pinter  
 Wydawca: Oddział Kujawski PTTK we Włocławek  
 Adres: Włocławek, ul. Słowackiego 1a  
 Wydawnictwo sponsoruje p. Janusz Derlak z Włocławka