

Lech Kalinowski

MALARSTWO WITRAŻOWE*

Wśród dziedzin malarstwa średniowiecznego szczególne miejsce zajmuje malarstwo witrażowe¹. Szczegółność ta wynika stąd, że przez swój związek z architekturą i przez pełnioną w niej funkcję jest ono bytowo zależne od światła naturalnego zewnętrznego. Odmienne niż pozostałe gatunki malarstwa witraż oglądany w świetle wnętrza, w warunkach w jakich patrzy się na miniaturę, obraz tablicowy lub malowidło ściennie, nie ujawnia swych właściwości kolorystycznych, można powiedzieć, że pozostaje martwy; co najwyżej, może zostać przywołany częściowo do artystycznego życia w świetle sztucznym, jak bywa w ekspozycjach muzealnych, gdy w zamkniętej i zaciemnionej przestrzeni jest oświetlony światłem elektrycznym.

Zrealizowanie malarskie witraża dokonuje się więc w świetle naturalnym i tylko wtedy, gdy pada ono na jego odwrocie. Oglądany od przodu, jako przedmiot materialny, witraż jest po prostu zespołem płytek szkła białego lub barwnego, łączonych ołowiem, i taki ma kolor lokalny w świetle padającym. Właściwą sobie substancję kolorystyczną ukazuje wówczas, gdy światło słoneczne przechodzi przez szkło od tyłu, tworząc na naszych oczach dzieło sztuki.

Drugą cechą wyróżniającą witraż spośród pozostałych gatunków malarstwa jest kruchość jego artystycznego bytu, uwarunkowana podatnością na zniszczenie materialne szkła. Witraż bowiem narażony jest stale na szkodliwe działanie czynników mechanicznych nieprzewidywanych, jak uderzenie przedmiotem twardym, na przykład kamieniem lub dziobem ptaka, i stan jego zachowania zależy w szczególności sposób od zmiennych warunków przyrody, jak wiatr, deszcz, grad, śnieg i nagle zmiany temperatury, a także jest wynikiem świadomego usuwania witraży w czasach późniejszych² — jako zaciemniających wnętrza kościelne. Cecha ta sprawiła,

* Tekst ten jest owocem żmudnych i trudnych badań prowadzonych od roku 1958 nad polskim tomem *Korpusu Witraży Średniowiecznych — Corpus Vitrearum Medii Aevi: Polen*, początkowo do roku 1976 wspólnie z dr Hanną Pieńkowską, a od roku 1976 razem z mgr Heleną Małkiewiczówną. Zawarte w niniejszym tekście rozpoznania, stwierdzenia i poglądy są wynikiem przyjętych w *Korpusie* ustaleń, czemu dają wyraz nasze artykuły drukowane, zebrane w bibliografii załączonej do części katalogowej, wykonanej przez mgr Małkiewiczównę.

W tekście i Katalogu zastosowane zostały oznaczenia okien i kwater przyjęte w ostatniej instrukcji *Korpusu Witraży Średniowiecznych* z roku 2001.

Autorzy polskiego tomu *Korpusu Witraży Średniowiecznych* dziękują kolejnym od roku 1989 Dyrektorom Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego: Prof. doktorowi Jerzemu Gadomskiemu, Prof. doktorowi Adamowi Małkiewiczowi i doktorowi hab. Tomaszowi Gryglewiczowi za przydzielenie im pracowni naukowej Korpusu Witraży Średniowiecznych w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

¹ O właściwościach wyróżniających malarstwo witrażowe patrz Kalinowski L.: *Ars vitrea. Średniowieczna sztuka światła, koloru i symbolu*, FHA SN II-III, 1997, s. 155-160.

² Na przykład średniowieczne witraże katedry wawelskiej usuwano sukcesywnie od pocz. XVII w. po 1772 r.; zob. m.in. *Fabrica Ecclesiae Cracoviensis. Materiały źródłowe do dziejów Katedry Krakowskiej w XVIII wieku z archiwaliów kapitułnych i kurialnych krakowskich*, wybrał i opracował B. Przybyszewski, Źródła do Dziejów Wawelu XIV/1, Kraków 1993, poz. 358 i nas. 167 (list biskupa Kajetana Sołtyka w sprawie usunięcia „staroświeckich” okien). Podobnie w kościele Mariackim w Krakowie zastępowano stare kwatery nowymi, a na przełomie XVIII i XIX w. wytluczono średniowieczne witraże w dziewięciu oknach prezbiterium; zob. Kalinowski, Małkiewiczówna [1997], s. 18, 19, 20-21.

że ilość zachowanych średniowiecznych witraży na naszych ziemiach jest znikoma, w żadnym stopniu nieodzwierciedlająca stanu pierwotnego, który jest nie do odtworzenia. Wystarczy uświadomić sobie, że na ziemiach Dolnego i Górnego Śląska nie zachowała się ani jedna kwatera witrażowa cała, dająca się określić jako stylistycznie śląska, o czym niżej. *Ukrzyżowanie z Miedźnej* (Muzeum Archidiecezjalne w Katowicach), uchodzące za dzieło śląskie, jest — jak wynika z materiału porównawczego — wyrobem krakowskim³.

Jeśli przyjąć, że każdy kościół gotycki musiał być oszklony i że do oszklenia używano nie tylko szkła białego typu gomułek lub rombowego czy wielobocznych płytek, ale również szkła kolorowego w postaci witraży, ilość istniejących elementów witrażowych, czyli kwater, nie mówiąc o większych zespołach, bynajmniej nie odpowiada ówczesnym potrzebom i dokonanym osiągnięciom, a niekiedy wprost nie pozwala mówić o istnieniu malarstwa witrażowego jako dziedziny sztuki o własnym bycie i rozwoju artystycznym. Zestawiając liczbę zachowanych kwater witrażowych z ilością kościołów objętych katalogiem i omówionych w czterech tomach podręcznika *Architektura gotycka w Polsce* (1995 r.), przychodzi ze smutkiem stwierdzić, że odpowiadające tej ilości materiały zabytkowe są znikome.

W świetle przygotowywanego do druku polskiego tomu *Korpusu Witraży Średniowiecznych w Polsce* (niżej przytaczanego jako *CVMA Polen*), ilość istniejących kwater witrażowych gotyckich zamyka się liczbą około 250 jednostek, w tym również częściowo zachowanych kwater w postaci elementów tkwiących w maswerkach czy u szczytu lub dołu okien, jak na przykład w Niepołomicach czy Olkuszu⁴. W tej liczbie mieści się dziewięć zespołów, mających po kilkanaście lub kilkadziesiąt kwater, i tylko jeden zespół większy — 117 kwater, który przetrwał od wieku XIV po dzień dzisiejszy *in situ* w kościele Mariackim w Krakowie (dwie kwatery w zbiorach Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego), mimo ogromnych strat poniesionych przez ten kościół pod koniec wieku XVIII i na początku XIX.

Brać przy tym należy pod uwagę dokonywane od wieku XVII naprawy, a od wieku XIX restauracje i konserwacje, następujące po sobie aż po dzień dzisiejszy.

W tych warunkach zarysowanie dziejów malarstwa witrażowego gotyckiego w średniowiecznej Polsce, czy chociażby w niektórych jej regionach, jest zadaniem niezwykle trudnym, niewykonalnym, ze względu na brak zabytków pozwalających stwierdzić ciągłość rozwojową. Dotychczasowe próby ujęcia całości, podejmowane w XIX w. przez Władysława Łuszczkiewicza (1880 r.), a w XX stuleciu przez Feliksa Koperę (1925 r.), Hannę Pieńkowską (1953 r.) czy Tadeusza Dobrowolskiego (1962 r.) w wynikach są nader skromne. W tych warunkach przychodzi więc ograniczyć się do charakterystyki stylowej stwierdzonych zespołów i kilkadziesiątu jednostkowych kwater, na tle osiągnięć malarstwa witrażowego europejskiego, przede wszystkim w krajach, z którymi Polska historycznie sąsiadowała lub była kulturowo związana.

Osobną przeszkodą w wykonaniu tego zadania jest szczupłość — jeśli nie brak — źródeł pisanych, pozwalających poznać warunki powstawania witraży zarówno w odniesieniu do fundatorów i zlecniodawców oraz osób układających program ikonograficzny, jak i do wykonawców poszczególnych dzieł: artystów i rzemieślników.

Do dziś nie przetrwały w Polsce żadne średniowieczne narzędzia pracy ówczesnego miejscowego witrażysty. Nie zachowała się żadna deska czy stół do rysowania projektu, jak stół z wieku XIV odnaleziony przed kilkunastu laty w Geronie w Katalonii⁵. Nie zachował się również żaden karton z projektem witraża. Nie mamy widymusów czyli rysunków roboczych ze stwierdzeniem zlecniodawcy, że projekt witraża odpowiada jego życzeniu⁶.

³ Chrzanowski T., Kornecki M.: *Powiat pszczyński*, KZSwP VI/10 [1961], s. 18; Kalinowski [1994²], s. 23 i przyp. 12; Kalinowski L., Małkiewiczówna H.: *Kwatera witrażowa z Ukrzyżowaniem z Miedźnej* [w:] *Zbiory (Katowice)* [1995], s. 130; H. Małkiewiczówna [w:] *Wawel 1000–2000* [2000], nr II/52, s. 92, il. 466. Podobnie wyrobem krakowskim są dwie kwatery „śląskie” (*Ukrzyżowanie, Trójca Św.*), przechowywane w MNP; por. m.in. Pajzderski [1938], s. 241–244; Kalinowski, Małkiewiczówna [1995¹], s. 40nn.

⁴ Szczegółowe dane w: Kalinowski [1994²], s. 22 i przyp. 4–5.

⁵ Becksmann R.: *Deutsche Glasmalerei des Mittelalters. Voraussetzungen, Entwicklungen, Zusammenhänge*, Berlin 1995, s. 25, il. 9 na s. 22.

⁶ Marks R.: *Stained Glass in England during the Middle Ages*, London 1993, s. 24, 25, 27, 31, 61, 207, 217, 222; figs. 21, 176, 184.

Nie wiadomo również skąd brano szkło potrzebne do wykonywania witraży. Mogło ono pochodzić z hut miejscowych, o których najstarsze wzmianki są datowane na początek wieku XIV⁷, ale i z hut zagranicznych, skoro Anglia w tym czasie sprowadzała z Francji szkło jakości lepszej niż szkła angielskie.

Importowanie przez witrażowników działających w Polsce szkła z hut zagranicznych wydaje się wielce prawdopodobne między innymi w odniesieniu do szkła powłokowego, o którego wyrabianiu u nas brak przekazów źródłowych. Technologiczne badania w tym zakresie nie zostały jeszcze ukończone.

Odkąd witraże pojawiły się na ziemiach polskich w wieku XII i XIII, o czym świadczą pozostałości archeologiczne w Wielkopolsce, na Kujawach, na Śląsku i w Małopolsce oraz „starsze” kwatery dominikańskie w Krakowie, należały one do stałego wyposażenia budownictwa kościelnego, i to zarówno murowanego, jak i drewnianego (Szaniec, Iwkowa, Równe, Miedźna)⁸. Fundatorami i zleceniodawcami byli z jednej strony piastujący wyższe godności dostojnicy kościelni czy świeccy, na przykład książę Leszek Czarny (zm. 1288 r.)⁹, z drugiej zaś zamożni mieszczanie, jak krakowscy Wierzyńkowie.

W większości witraże stanowiły pouczenie religijne (*docere* i *movere*) oraz ozdobę malarską (*delectare*) budowli sakralnych: kościołów, kaplic i pomieszczeń użytkowych klasztornych, ale znalazły również zastosowanie w budownictwie świeckim miejskim (Żagań, Nowy Korczyn, Przemyśl, Lwów).

Kim byli wykonawcy witraży, *vitreatores*? Czy tworzyli osobną grupę zawodową?

Praca witrażysty polegała na posługiwaniu się dwoma rodzajami umiejętności: artystycznych, czysto malarskich, wymagających wrażliwości na kolor, wykonania i wykorzystania rynunkowego projektu, pokrycia szkła konturą i lawowania, oraz rzemieślniczych, sprowadzających się do łamania tzw. kruzłem oraz łączenia ze sobą listwami ołowiu odpowiednio dobranych kawałków szkła kolorowego w ramach pola kwatery, osadzeniu kwatery w otworze okiennym i zabezpieczeniu wiatrownicami, a niekiedy także drucianą siatką¹⁰. Prowadzenie ołowiu winno odpowiadać głównym, czytelnym zarysom przedstawionej osoby lub przedmiotu. Dla obu czynności niezbędna była znajomość materiału i techniki.

Nie ulega wątpliwości, że wykonawcy witraży rozporządzali zdobytą praktycznie i uzupełnioną teoretycznie umiejętnością artystyczno-rzemieślniczą w zakresie swego zawodu, więc nabywania w kraju lub zagranicą szkła i ołowiu, a także podstawowych materiałów malarskich oraz urządzenia własnego warsztatu — zgodnie z opisem podanym w drugiej księdze traktatu Teofila Mnicha *Diversarum artium schedula* z początku XII w. Znajomość tego tekstu potwierdza rękopis przechowywany w Bibliotece Uniwersyteckiej we Wrocławiu, sporządzony w 1. połowie wieku XV w klasztorze kanoników regularnych Św. Augustyna w Żaganiu, zawierający ponadto wartościowe informacje o technice sporządzania żółcieni srebra (niem. *Silbergelb*)¹¹.

Związek witraża z budowlą, wynikający z funkcji okna wyznaczającego kształt pola witrażowego, a także sposób osadzania witraża od strony zewnętrznej budynku w trakcie jego wznoszenia sprawiał, że malarstwo witrażowe było od początku malarstwem architektonicznym, a jako przepuszczająca światło część ściany stanowiło organiczną całość z murami. Niesłusznie zatem, ze względu na materiał (szkło, ołów i metal wiatrownic) oraz fizyczny wysiłek przy wykonywaniu zaliczane niekiedy bywa do rzemiosła artystycznego.

Malarstwo witrażowe jest w pewnym stopniu pokrewne malarstwu ściennemu, jednakże w porządku czasowym wyposażenia malarskiego budowli gotyckiej jest od niego wcześniejsze.

⁷ Zob. m.in. Olczak J.: *Wytwórczość szklarza we wczesnym średniowieczu* [w:] *Polskie szkło do połowy XIX wieku*, Wrocław–Warszawa–Gdańsk–Łódź 1987, s. 48–57, na s. 50 mapa obrazująca rozmieszczenie hut szkła w Polsce od XIV do XVII w.

⁸ Kalinowski [1994²], s. 22 i przyp. 6, 8 oraz s. 28 i przyp. 25.

⁹ Kalinowski [1989²], s. 116.

¹⁰ Np. w 1417 r. w kościele Św. Mikołaja w Brzegu; zob. Kalinowski, Małkiewiczówna [1995¹], s. 49.

¹¹ Tamże, s. 49 i przyp. 39. Tekst żagański opublikowany został ostatnio, łącznie z tłumaczeniem na język polski w: Teofil Prezbiter: *Diversarum Artium Schedula. Średniowieczny zbiór przepisów o sztukach rozmaitych* (przekład z języka łacińskiego i opracowanie St. Kobielius), Kraków 1998, s. 171–174, passus o stosowaniu żółcieni srebra na s. 171–172. Ostatnio o żółcieni srebra pisał Lautier C.: *Die Erfindung des Silbergelbs in der Glasmalerei*, „Kölner Domblatt Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins” 64 F., 1999, s. 227–260; o rękopisie żagańskim na s. 239–240, 258–259.

Ponadto „architektoniczność” jego tym różni się od „architektoniczności” malarstwa ściennego, że stanowi część struktury budowli, a malarstwo ścienne tylko pokrywa lico murów. Jako dzieła malarstwa architektonicznego kwatery witrażowe odczytywane były z reguły od dołu ku górze, zgodnie z kierunkiem wznoszenia się łuku ostrego, współtworzącego przeszło i okno.

Ukazana więc witraża z architekturą skłania do upatrywania w twórcach projektów i realizowanych witraży artystów i rzemieślników ściśle współpracujących z członkami warsztatu kamieniarskiego wznoszącego budowlę pod kierunkiem wytrawnego *magistri operis*.

Jedni i drudzy, architekci i witrażyści niejednokrotnie posługiwali się wspólnym repertuarem form architektonicznych, jak baldachimy i tabernakula, oraz ornamentalnych: geometrycznych i roślinnych, w witrażach na dywanikach i w bordiurach. Dlatego zdarzało się — co trafnie podnosi Richard Marks — że do końca wieku XIV (kiedy to ustrój cechowy zastąpił dotychczasową organizację warsztatów kamieniarskich) członek warsztatu budowlanego, a nie artysta malarz miał ostatnie słowo w sprawie wyglądu okna witrażowego¹².

W średniowieczu witrażownicy należeli z zasady do cechu malarzy. Tak we Wrocławiu już przed rokiem 1386 notowany jest cech wspólny dla malarzy, stolarzy i witrażowników. Data roczna powstania w Krakowie podobnego cechu nie jest znana. W świetle ustroju w miastach na prawie niemieckim mógł istnieć już w wieku XIV, jeśli nie formalnie, to zwyczajowo, na mocy przyjętej i przestrzeganej umowy. *Kodeks Baltazara Behema* z roku 1505 zawiera statut cechu malarzy, snycerzy i witrażystów z roku 1490. Jako dzieła mistrzowskie wymienia Matkę Boską z Dzieciątkiem, Ukrzyżowanie i św. Jerzego na rumaku¹³.

Będąc mistrzem cechowym, witrażownik mógł mieć dwóch czeladników i jednego pomocnika, przy czym zdarzało się, że mistrz sam nie nakładał kontury, nie malował, lecz jedynie sprowadzał karton i nadzorował pracę czeladników.

Osobno wspomnieć wypada witrażowników wędrujących, świeckich i zakonnych, którzy przemierzali nasze ziemie dla wykonania powierzonych im zleceń. Mogli oni działać niezależnie od miejscowego cechu, za poświadczeniem nabytego uprzednio mistrzostwa.

O ile z różnego rodzaju dokumentów znane są imiona witrażowników, nie zawsze wiadomo, czy chodzi tylko o szklarzy, czy o rzemieślników wykonujących witraże, czy też o artystów malarzy projektujących kartony. Nazwy, jakimi ich określano, omówione zostaną na przykładzie źródeł pisanych śląskich.

Przekazy źródłowe odnoszące się do witrażownictwa krakowskiego zawarte są głównie w wydawnictwach: *Cracovia artificum* Jana Ptaśnika i jego kontynuatorów, wraz z suplementami¹⁴ oraz *Wypisy źródłowe do dziejów Wawelu* Bolesława Przybyszewskiego¹⁵. Zawierają one liczne imiona oraz nazwiska rzemieślników: witrażowników, membranistów, fenestраторów, glaserów, szklarzy, czynnych w Krakowie od schyłku XIV w. po połowę wieku XVI¹⁶. Należą do nich między innymi zasługujący na wymienienie: „Stanislaus vitreator de domo Drasin”, zmarły między 1376 a 1397, najprawdopodobniej wykonawca co najmniej części szklenia katedry (konsekracja korpusu w 1364 r.), prawdopodobnie szklarz katedralny, sprawujący nadzór nad jej oknami; „Nicolaus vitreator de Cracovia”, któremu w roku 1389 płacono za szklenie okien w zamku królewskim w Nowym Mieście Korczynie; po powstaniu cechu: Waclaw wzmiankowany w latach 1405–1430, w tym czasie sześciokrotnie starszy cechu, Andrzej wzmiankowany w latach 1403–1436, trzykrotnie starszy cechu, Hannus Sneberg wzmiankowany w latach 1436–1444 (?) czterokrotnie, „Niclos vitreator de castro Cracoviensi”, wzmiankowany w latach 1491–1514, który w początku dziewiątego dziesięciolecia wieku XV wykonał „membranas vitreas” dla kościoła augustianów na Kazimierzu, czy na koniec „Stanislaus in Stradomia vitreator-blonyarz”,

¹² Marks, o.c., s. 51–58.

¹³ Essenwein [1869], Beilage XII (na s. XXI–XXII).

¹⁴ *Cracovia artificum 1300–1500* (tu cytowany jako: CA I) oraz *Cracovia artificum. Supplementa* (tu cytowany jako: CA, Supplementa). Szczegółowy wykaz kolejnych tomów w Bibliografii. Por. zwił. CA, Supplementa 3: na s. 141–144 komentarz do działalności szklarzy i ich wykaz.

¹⁵ Wszystkie tomy opracowane przez B. Przybyszewskiego, publikowane w ramach serii *Źródła do dziejów Wawelu*; tu jako: *Wypisy*; szczegółowy wykaz w Bibliografii. Por. zwił. *Wypisy 1526–1535*, na s. 109–112 komentarz do działalności szklarzy.

¹⁶ Ważniejsze przekazy wraz z odniesieniami do publikacji źródłowych zestawiała ostatnio H. Małkiewiczówna [2000], s. 15–18.

wzmiankowany w latach 1525–1543, autor szeregu prac szklarskich dla zamku wawelskiego i katedry, któremu w roku 1531 zapłacono między innymi za „una ymagine imposita nova in choro ecclesiae” (*scilicet* katedry).

O tym skąd pochodzili szklarze witrażownicy świadczą następujące zapisy w Księdze przyjęć do prawa miejskiego w Krakowie w latach 1392–1506, między innymi: „Iacob glezer de Wratislavia” (1427 r.), „Thomas glezir de Aldenstat in Moravia” (1440 r.), „Iocusch glazar de Robschicz” (1441 r.), „Nickel glazer de Mislmicze” (1442 r.), „Matis glazer von Dopszczic” (1475 r.), „Andreas Zolkowicz de Skrzynna vitrator” (1483 r.), „Lorencz mangemeistir adir ferbir de Ulm eyn glazer” (1488 r.)¹⁷.

Określić ich narodowość nie jest rzeczą łatwą. Bywali ludźmi miejscowymi, mogli być przybyziami ze Śląska, z Czech i z krajów niemieckich, niezależnie od narodowości.

Liczne imiona witrażowników występują także w źródłach pisanych śląskich, starannie przebadanych w wieku XIX i udostępnionych drukiem przez uczonych niemieckich, o czym będzie jeszcze mowa. Jest tragicznym zrzędzeniem losu, że nie da się związać ich z konkretnymi dziełami, bo dzieła te do naszych czasów nie przetrwały. Zresztą artystom rzemieślnikom znanym z dostępnych nam źródeł przypisać czegokolwiek nie podobna, a witraży sygnowanych nie ma.

Inne źródła pisane krajowe nie zostały dotąd systematycznie przebadane. W Wielkopolsce z opublikowanego w roku 1840 w *Kodeksie dyplomatycznym Wielkiej Polski* dokumentu, wystawionego przez biskupa poznańskiego Jana III Doliwę w roku 1327, wiadomo, że przy naprawie przeszkleń okien katedry w Poznaniu oraz wykonywaniu nowych zatrudniony został niejaki „Thiczko vitreator”¹⁸. O Toruniu będzie mowa niżej.

* * *

Ilość i rozmieszczenie terytorialne zachowanych witraży, a więc zespołów okien witrażowych, pojedynczych okien z witrażami oraz poszczególnych kwater okiennych i ich elementów maswerkowych pozwalają przyjąć, że powstanie i rozwój malarstwa witrażowego związane były z ośrodkami artystyczno-rzemieślniczymi miejskimi. Miasto stwarzało warunki zarówno dla zakładania i działalności warsztatów wykonujących witraże, jak i dla inicjatywy fundatorów i zleceniodawców. W miastach bowiem nie brakło źródeł ikonograficznych do układania programów, więc zasobnych księgozbiorów i licznych dzieł sztuki: malarstwa ściennego, tablicowego, miniaturowego i rzemiosła artystycznego, a od wieku XV i grafiki.

W nakreśleniu dziejów malarstwa witrażowego w zasięgu południowym średniowiecznej Polski podstawową przeszkodą jest brak zachowanego materiału zabytkowego śląskiego. Brak ten jest tym poważniejszy, że malarstwo witrażowe na Śląsku, jak wynika z materiału źródłowego pisanego, odgrywało podstawową rolę nie tylko w dziejach malarstwa monumentalnego śląskiego, ale również w dziejach malarstwa witrażowego rdzennej Małopolski, ziem wschodnich oraz północnych, przede wszystkim jednak jako pośrednik w zakresie przekazywania umiejętności technicznych i właściwości stylowych między malarstwem witrażowym zachodnim, zwłaszcza niemieckim, austriackim, czeskim a polskim.

Stan istniejących dziś zabytków — po krytycznym przeglądzie fragmentów wiązanych uprzednio ze Śląskiem — jest skromny i składają się nań *disiecta membra*¹⁹. Sięgając do przykładów najstarszych: są nimi odkryte w ramach badań nad millenium państwa polskiego materiały archeologiczne w postaci ułamków szkła witrażowego z wieku XII i XIII, z zachowanymi resztkami rysunku o charakterze ornamentycznym, pochodzące z Ostrowia Tumskiego oraz z kościołów Św. Wojciecha, Św. Jakuba i Św. Wincentego we Wrocławiu (w tym ostatnim z fragmentem ołowianej oprawy), obecnie przechowywane między innymi w Muzeum Archeologicznym Uniwersytetu Wrocławskiego. Kolejną pozostałością są resztki szkła witrażowego barw-

¹⁷ CA I, s. 12*, przyp. 2.

¹⁸ KDWP [1840], poz. LXXXVIII, s. 101–102; zob. też Wyrobisz [1968], s. 16.

¹⁹ O pozostałościach witraży śląskich zob. Kalinowski, Małkiewiczówna [1995¹], s. 38–46; ci sami [2002], s. 28 nn, 34–36.

nego, odkryte w roku 1970 w północnym ramieniu nawy poprzecznej kościoła cystersów w Lubiążu, w rozecie maswerku okna wschodniego ściany północnej, z lat około 1300 (przeszklenie złożone z rubinowo-czerwonych, niebieskich i żółtych szkieł).

Do rzadkich pozostałości rozrzuconych po ziemiach Śląska należą dalej: ujawnione ostatnio przeszklenia maswerków okien prezbiterialnych kościoła parafialnego Św. Stanisława w Starym Bielsku, ze schyłku wieku XIV²⁰, oraz nikły fragment z roślinnością — jedyna oryginalna reszta części kwatery witrażowej z lat około 1500, przedstawiającej (do II wojny światowej) niezidentyfikowaną ikonograficznie postać trzymającą tarczę herbową z białym orłem z półksiężycem na piersiach, na rubinowoczerwonym tle, a pochodzącej z zamku w Brzegu (obecnie w Muzeum Narodowym w Poznaniu).

Drugą grupę tworzą istniejące jeszcze w XX w., lecz niezachowane dziś kwatery witrażowe z terenu Śląska Dolnego, między innymi w kościele parafialnym Św. Katarzyny w Bąkowie (niem. Bankau, w dawnym powiecie grodkowskim w województwie opolskim) z końca XIV w., z postaciami św. Jana Chrzciciela i Chrystusa Salwatora, zniszczone (?) w roku 1987; nadto trzy kwatery z kościoła parafialnego Św. Jana Chrzciciela w Ozorowicach (niem. Sponsberg, w dawnym powiecie trzebnickim w województwie wrocławskim), do II wojny światowej przechowywane w Muzeum Rzemiosła Artystycznego i Starożytności we Wrocławiu, z przedstawieniami *Ukrzyżowania* (ok. 1370 r.) oraz świętych Katarzyny i Małgorzaty (z lat ok. 1410–1420), stanowiące pozostałość dwóch etapów szklenia kościoła istniejącego już w roku 1353.

Osobno wymienić należy niezachowane kwatery witrażowe, znane jedynie z dziewiętnastowiecznych opracowań o charakterze inwentaryzacyjnym, na przykład w Legnicy, w kaplicy przy kościele Św. Piotra i Św. Pawła (ufundowanej w 1420 r. przez miejscowego mieszczanina Franciszka Schobircza): kwatery z orłem śląskim oraz tarczą herbową miasta Legnicy; w Pełcznicy (niem. Polsnitz) koło Kątów Wrocławskich, w jednym z okien południowych nawy kościoła parafialnego Św. Mikołaja: „eine Haupt Christi mit Liliennimbus aus dem 15. Jahrhundert”, a w Szydłowicach (niem. Scheidelwitz) w pobliżu Brzegu, w kościele parafialnym Św. Bartłomieja, wzniesionym w 1880 r.: „Christuskopf, dem bekannten Selbstbildnis Dürers nicht unähnlich, sorgfältig auf Glas gemalt. Anfang des XVI. Jahrhunderts”.

Aby charakterystyka stanu zachowania osiągnąć środowiska śląskiego na polu malarstwa witrażowego mogła być pełniejsza, dorzucić należy liczne wzmianki dotyczące szklarzy i przeszkleń, zaczerpnięte z przekazów źródłowych zestawionych ostatnio przez Lecha Kalinowskiego i Helenę Małkiewiczównę w układzie chronologicznym²¹; zbiór tych przekazów może służyć do wypełnienia luki spowodowanej brakiem zabytków.

Występujące w źródłach nazwy: „glazer”, „glassetzer”, „glaser und moler”, „moler” są często niejednoznaczne, na co już niejednokrotnie zwracano uwagę w dotychczasowej literaturze. Określenie „glaser” najczęściej zapewne dotyczyło wykonywanego zawodu, w tym także stosowało się do pracowników czy właścicieli hut szkła, ale mogło też być „nazwiskiem”. O ile „glaser und moler” odnosi się jednoznacznie do szklarza umiającego posługiwać się rysunkiem i wypalać go na szkło, a więc witrażysty *sensu stricto*, o tyle określenie „glaser” dotyczyć mogło szklarza posiadającego jedynie umiejętność osadzania w kwaterach i oknach tzw. białego przeszklenia, złożonego na przykład z rombów czy gomółek. Umiejętność tę posiadał „glassetzer”, który jednak niekiedy bywał wykonawcą kwater figuralnych czy ornamentalnych. Z zachowanych wzmianek wynika też, że „moler” wykonywał również przeszklenia, najpewniej figuralne. Na koniec wzmiankowane w źródłach „fenestrae vitreae” czy „glazefenster” to równie dobrze okna z białym przeszkleniem, jak i z figuralnymi witrażami.

Przechodząc do dziejów witrażownictwa: zachowane na Śląsku źródła informują — o czym już wspomniano — że przed rokiem 1386 powstał we Wrocławiu cech wspólny malarzy i stolarzy, w którego skład wchodził również witrażyści. W roku 1390 król Wacław IV nadał mu statut, zatwierdzony w roku 1420 przez ówczesnego króla czeskiego Zygmunta Luksemburskiego.

²⁰ Kalinowski, Małkiewiczówna [1995¹], s. 52, przyp. 56. Pod koniec 1999 r. konserwator Jarosław Szpakowicz wydobyl z jednego z maswerków bardzo dobrze zachowany, uprzednio przemurowany od zewnątrz, barwny czworoliście; por. Kalinowski, Małkiewiczówna [2002], s. 33.

²¹ Kalinowski, Małkiewiczówna [1995¹], s. 46–52.

Działalność witrażystów poświadczona jest źródłowo nie tylko we Wrocławiu, ale także między innymi w Brzegu, Legnicy czy Zgorzelcu. Na szczególne wyróżnienie zasługuje „Conradus glaser alias moler de Legnic” („magister Conrad der Moler”), który w roku 1374 otrzymał prawa miejskie Wrocławia i zapewne wkrótce potem zatrudniony został wraz z pomocnikami do prac nad witrażami w kaplicy Mariackiej przy katedrze wrocławskiej, a w roku 1394 zobowiązał się do wykonania dwunastu kwater witrażowych („tofeln Glaswerkes”) dla kościoła dominikanów (?) w Brzegu. Z roku 1417 pochodzi przekaz o zamówieniu u mistrza Piotra i Mikołaja Fischbacha dwunastu „obrazów” („bilde”) dla wschodniego okna prezbiterium kościoła parafialnego Św. Mikołaja w Brzegu. W latach 1444–1463 (1477) wzmiankowany jest „Paul glaser der moler”, niejednokrotny starszy wrocławskiego cechu; w latach 1489–1499 — „Jacobus pictor”, któremu wrocławscy dominikanie płacili „pro clenodiis vitreis” czy „pro ymagine in vitro”. Przy szkleniu klasztoru tychże dominikanów zatrudniony był także w roku 1488 „Nicolaus pictor antiquus”, zidentyfikowany ostatnio z malarzem Mikołajem Obilmanem, autorem nastawy ołtarza głównego (1466 r.) w kościele Św. Piotra i Św. Pawła w Legnicy²².

Witraże zdobiły nie tylko budowle kościelne, ale także i świeckie; na przykład w roku 1431 „Jokoff der Glaser von Zittau” (z Żytawy) otrzymał zapłatę za „ein grosses Fensterglas” w górnej izbie ratusza w Zgorzelcu, a w roku 1480 książę Jan II Zagański rozbił w swej komnacie „eine schöne grosse Glasscheibe, darauf Christus am Kreuze hangend gemahlet war”.

Fundatorami witrażowych przeszkleń byli między innymi biskupi, jak na przykład Arnošt z Pardubic, arcybiskup Pragi (zm. w roku 1364) — dla kościoła kłodzkich kanoników regularnych, a także Przeclaw z Pogorzeli — dla wspomnianej już wyżej kaplicy Mariackiej przy wrocławskiej katedrze; władcy świeccy, jak na przykład książę Ludwik I brzeski, który zapisał w swym testamencie (1396 r.) fundusze na przeszklenie jednego okna w kościele szpitalnym Św. Antoniego oraz jednego okna w kościele Mariackim w Brzegu; rady miejskie — jak brzeska w roku 1417, czy zamożni mieszczanie — jak Katarzyna Jacuschinne (zapis z 1401 r. na rzecz szklenia okien w prezbiterium kościoła Św. Doroty we Wrocławiu).

* * *

Jeśli pominąć z konieczności „bezwitrażowy” dzisiaj Śląsk, w okresie rozkwitu gotyckiego malarstwa witrażowego na ziemiach średniowiecznej Polski, od około roku 1280 do końca wieku XV istniały — poświadczane zachowanymi do dziś witrażami — dwa wielkie ośrodki, w których skupiała się twórczość witrażownicza: w Małopolsce był nim Kraków, a na ziemiach północnej Polski (Prus Wschodnich z Ziemią Chełmińską i Dobrzyńską oraz Kujaw) — Toruń.

W świetle zapisów źródłowych, na ziemiach południowej Polski w wieku XV witraże mogły być wyrabiane również w Przemyślu i Lwowie²³. Natomiast na ziemiach północnych kraju rozrzut pojedynczych kwater w budynkach kościelnych sugerowałby wyrabianie witraży także w Elblągu lub Gdańsku²⁴.

CZEŚĆ I: POŁUDNIE

W badaniach nad witrażami zasięgu południowego małopolskiego nieocenioną pomocą jest album akwarel zatytułowany *Szyby Kolorowe w Kościołach Krakowskich. Zebrał i Odmalował Ludwik Łepkowski w 1864 i 1865 r.*, poprzedzony wstępem Józefa Łepkowskiego, przechowywany w Pracowni Korpusu Witraży Średniowiecznych w Polsce, w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, dokumentujący cały istniejący wówczas, bogatszy od obecnego

²² Witkowski [1997], s. 65–68.

²³ Zob. Kalinowski [1994²], s. 28, 34–37.

²⁴ Zob. Część II: *Północ*.

materiał zabytkowy. Wyrazem dziewiętnastowiecznego zainteresowania witrażami średnio-wiecznymi, szczególnie wzmożonego w czasie restauracji kwater mariackich, dominikańskich i w kościele Bożego Ciała w ostatnim dwudziestolecu tegoż stulecia, były także stosunkowo liczne publikacje cząstkowych ujęć przeglądowych zachowanych zabytków, związane sporadycznie z próbami datowania i odczytania ikonografii. Okres międzywojenny przyniósł kilka opracowań o charakterze przekrojowym oraz w dużej mierze aktualną do dziś, analityczną w zakresie kompozycji i ikonografii, monografię witraży mariackich autorstwa księdza Henryka Brzuskiego (1926 r.); powojenny — dalsze próby opracowań zarówno cząstkowych, jak i uogólnionych²⁵.

Najstarsze gotyckie kwatery witrażowe zachowane na ziemiach Polski, bo nie istnieją niestety wielkie zespoły kwater czy okien witrażowych, pochodzą z krakowskiego kościoła dominikanów, a znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie.

W porządku chronologicznym należą do nich dwie kwatery z frontalnie ujętymi półpostaciami: św. Augustyna (na którego regule oparta jest reguła dominikańska) i św. Stanisława biskupa, patrona Krakowa i Polski, w strojach pontyfikalnych, wykonane, jak wolno przypuszczać, z fundacji księcia Leszka Czarnego, dobrodzieja kościoła i klasztoru, przed jego śmiercią w roku 1288. Obie uznać trzeba za pozostałość postaci stojących, z których każda wypełniała dwie kwatery, na wzór rozpowszechnionych w wieku XIII na Zachodzie (Strasburg, Naumburg) przedstawień świętych biskupów. Więzy Jacka Odrowąża z Italią i Karyntią pozwalają przyjąć dostrzeżone oddziaływanie artystyczne środowiska austriackiego. Kwaterę zaś ze św. Stanisławem — biorąc pod uwagę utrwalenie się w wieku XIII zwyczaju sporządzania podobizn osób kanonizowanych przez Kościół — uznać by można za powtórzenie wizerunku wykonanego w Asyżu, z okazji aktu kanonizacji 17 września roku 1253.

Do obu wymienionych kwater, wchodzących w skład zespołu witrażowego zdobiącego pierwotnie wnętrze prezbiterium kościoła dominikańskiego Św. Trójcy, wzniesionego w 2. połowie wieku XIII, dodać z kolei przychodzi współczesne im, kolistę dziś pole, medalion z tematem Ukrzyżowania Chrystusa. Wielkość i kształt, jak i samo *Ukrzyżowanie*, skłaniają do uznania tej kwatery za człon okna trójdzielnego, znajdującego się na osi głównej chóru. Kwatera ta wchodziła zapewne, jak wynika z bogatego materiału porównawczego zachodnioeuropejskiego, w skład typologicznego okna biblijnego.

Stylistycznie, zarówno półpostacie św. Augustyna i św. Stanisława, jak też *Ukrzyżowanie*, niemal identyczne z *Ukrzyżowaniem* na portatylu z Kasiny Wielkiej (Muzeum Diecezjalne w Tarnowie), pochodzącym z krakowskiego klasztoru dominikanów²⁶, datowanym na ten sam czas, wykazują cechy stylu zwanego zygzakowatym (niem. *Zackenstil*), przez Hansa Beltinga określanego jako gotyk alternatywny²⁷. Wszystkie trzy kwatery byłyby rówieśnikami najstarszego zabytku polskiego malarstwa tablicowego, *Dwóch Świętych Dziewic*, na desce z Dębna, a także wyobrażenia św. Piotra Apostoła na tynieckim tłoku pieczęci sekretnej w skarbcu Zamku Królewskiego na Wawelu²⁸, nie mówiąc już o wspomnianym portatylu w Tarnowie.

Osobne wreszcie miejsce przypada dominikańskiej kwaterze przedstawiającej Matkę Boską z Dzieciątkiem. Powstała ona pod wyraźnym wpływem malarstwa sieneńskiego wczesnego Trecenta, a w świetle materiału porównawczego dla stroju Marii i gestu lewej rączki Dzieciątka powinna być datowana na lata około roku 1320²⁹. Styl i datę uzasadniałoby pośrednictwo włoskiego środowiska zakonnego.

²⁵ Małkiewiczówna [2000], s. 9–11, przyp. 1–11 (szczegółowy wykaz bibliografii).

²⁶ Kalinowski, Małkiewiczówna [1999], s. 82, przyp. 9–10, fot. 6 na s. 96; H. Małkiewiczówna [w:] *Wawel 1000–2000* [2000], nr II/246, s. 244–246, il. 675.

²⁷ Belting H.: *Zwischen Gotik und Byzanz. Gedanken zur Geschichte der sächsischen Buchmalerei im 13. Jahrhundert*, „*Zeitschrift für Kunstgeschichte*” XLI, 1978, s. 217–257. Zob. też ostatnio: Hess D.: *Barocke Spätromanik oder byzantinische Gotik? Der Zackenstil in den Bildkünsten von 1250 bis 1290* [w:] *Himmelslicht. Europäische Glasmalerei im Jahrhundert des Kölner Dombaues (1248–1349)*. 20.11.1998 bis 7. 3. 1999 *Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, Schnütgen-Museum Köln. Ausstellungskatalog*, Köln 1998, s. 63–72.

²⁸ A. Włodarek [w:] *Tyniec. Sztuka i kultura Benedyktynów* [1994], nr II/18 na s. 21–22.

²⁹ Kalinowski [1989²], s. 117–119.

Drugą chronologicznie grupę witraży gotyckich Krakowa tworzy zespół zachowanych przeszkleń okiennych w prezbiterium kościoła parafialnego Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii, zwanego kościołem Mariackim. Zespół ten, wykonany w latach od około roku 1360 do roku 1400, obejmował pierwotnie jedenaście okien witrażowych: pięć w zamknięciu chóru i po trzy od strony południowej i północnej. W ciągu czterdziestu lat prezbiterium kościoła Mariackiego, owoc okazałej fundacji mieszczańskiej, dzięki witrażom przekształciło się malarsko w rodzaj kaplicy „dworskiej”. Jest to najbogatszy zespół w Krakowie i w ówczesnej Polsce, ilościowo (dziś 117 kwater) i w swoim programie ikonograficznym.

Według utrwalonej tradycji źródłowej czteroprzęsłowe prezbiterium z chórem zamkniętym pięcioma bokami ośmioboku, sklepienie krzyżowo-żebrowo, stanęło z fundacji Mikołaja Wierzyńka Starszego — kupca, bankiera i stolnika sandomierskiego (zm. 1360 r.) — zapewne po roku 1340, a przed rokiem 1360.

Wnętrze oświetla jedenaście smukłych, trójdzielnych okien, w częściach dolnych wtórnie zamurowanych, zwieńczonych maswerkami zrekonstruowanymi w znacznej części w końcu wieku XIX. Okna w większości osiągały wysokość ponad 20 m (z wyjątkiem okien s VI, n V i n VI), o różnej szerokości prześwitów „lancetów”: od 61–64 cm do 68 cm, a w oknach n V i n VI około 52–55 cm. Pod względem kompozycji i kształtu obramień kwatery dzielą się na dziewięć grup, które dla czytelności oznacza się literami od „A” do „I”, mianowicie — „A”: w polu kwatery kolisty medalion zawierający scenę figuralną, umieszczony na tle czterech rodzajów dywaników i bordiur: z motywami wielkich rozet („A/1”), małych rombów i bordiur ze skośnie ustawionych liści („A/2”), małych rombów i bordiur z półkolami („A/3”) oraz karpiej łuski („A/4”); „B”: w polu kwatery romb, ustawiony po przekątnej, zamykający scenę figuralną, uzupełniony czterema półkolami z półpostaciami; „C”: w polu kwatery obramienie czterołuczne zamykające scenę figuralną; „D”: w polu kwatery obramienie sześcioluczne zamykające scenę figuralną; „E”: w polu kwatery obramienie sześcioluczne „opływowe”, zamykające scenę figuralną; „F”: w polu kwatery scena figuralna umieszczona pod zwieńczeniem architektonicznym; „G”: w polu kwatery przedstawienie figuralne bez obramień; „H”: w polu kwatery wyłącznie motywy architektoniczne; „I”: w polu kwatery wyłącznie ornament z motywami roślinnymi. W ciągu 2. połowy wieku XIV kilka zespołów witrażowników wykonywało sukcesywnie — poczynając, zgodnie ze zwyczajem, od najważniejszego liturgicznie okna I i posuwając się ku zachodowi — przeszkleń, w większości figuralne, jedenastu okien prezbiterium kościoła Mariackiego. Na podstawie wielkości okien i wymiarów pierwotnych kwater (95 x 65–70 cm) przyjąć można, że w ośmiu oknach — I–IV i s V — mieściło się po dwadzieścia trójkwatrowych szeregów o wysokości 95 cm, a w krótszym — oknie s VI — siedemnaście; w dwu najwęższych oknach — n V i n VI — najprawdopodobniej umieszczone były kwatery o wysokości 78 cm, w czternastu lub piętnastu szeregach. Tym samym szacunkowa ilość pierwotnych kwater we wszystkich oknach prezbiterium przekraczała liczbę sześciuset. W oparciu o literaturę przedmiotu i wyniki badań przeprowadzonych w ramach prac nad polskim tomem *Korpusu Witraży Średniowiecznych*, w obecnym zasobie wyróżnić można pozostałości ośmiu zespołów ikonograficznych; są nimi:

1. cykl *Biblia pauperum* — sześćdziesiąt dziewięć kwater;
2. cykl starotestamentowy — czternaście kwater;
3. cykl nowotestamentowy — dwadzieścia jeden kwater;
4. cykl maryjny I — jedna kwatera figuralna i dwie architektoniczne;
5. cykl maryjny II — cztery kwatery;
6. cykl z *Pannami Mądrymi i Głupimi* — jedna kwatera figuralna i jedna architektoniczna;
7. cykl hagiograficzny — dwie kwatery;
8. przeszklecie wyłącznie ornamentalne — dwie kwatery.

Zasób ten powiększyć można o pięć pól znanych z albumu Ludwika Łepkowskiego, zaginionych w czasie restauracji przeprowadzonej przez Teodora Zajdzikowskiego w latach 1883–1886: dwie kwatery ze scenami starotestamentowymi z cyklu *Biblia pauperum*, jedną z cyklu starotestamentowego, jedną z cyklu hagiograficznego i jedną ornamentálną oraz o kolejną zaginioną, lecz znaną z fotografii, z cyklu maryjnego, przedstawiającą anioła grającego na cymbałach (dawniej w zbiorach Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego).

Cykl *Biblia pauperum* dzieli się, ze względu na kompozycje kwater i ich triad, na dwie części. W pierwszej układ szeregu polegał na umieszczeniu kwatery grupy „B” ze sceną nowotestamentową, otoczoną czterema półpostaciami proroków trzymających banderole z napisami, między dwiema kwaterami grupy „F”, z odpowiadającymi jej, „zidentyfikowanymi” przez umieszczone pierwotnie u dołu napisy typami starotestamentowymi, zwieńczonymi identycznymi motywami architektonicznymi. Ilość wzorów zwieńczeń, jaką dysponował warsztat, była mniejsza niż ilość szeregów; stąd kilkakrotne ich powtórzenia. Kompozycję okna jako całości tworzyło zestawienie rzędu środkowego, złożonego z rombów nałożonych na dywanik kontynuowany aż do główek, z rzędami skrajnymi, w których architektoniczne zwieńczenia upodabniały się do wielokondygnacyjnych wież. Wertykalizm ten równoważony był — istotnym dla odczytywania porządku ikonograficznego — horyzontalnym różnicowaniem barwnym, polegającym na konsekwentnie stosowanej alternacji kolorów tła w obrębie szeregów i między szeregami:

błękit w tle sceny	rubin w tle sceny w rombie błękit w tle półkoli	błękit w tle sceny
rubin w tle sceny	błękit w tle sceny w rombie rubin w tle półkoli	rubin w tle sceny
„a”	„b”	„c”

Z analizy ikonograficznej zachowanych kwater pierwszej części cyklu wynika, że część ta liczyła pierwotnie dwadzieścia triad — wypełniała zatem całe okno, poczynając od niezachowanej obecnie triady: *Zwiastowanie* pomiędzy odpowiadającymi mu typami starotestamentowymi — *Bóg rzuca przekleństwo na węża* oraz *Runo Gedeona*, aż po triadę w całości zachowaną: *Chrystus przed Piłatem* pomiędzy odpowiadającymi mu typami — *Jezabel pragnąca śmierci Eliasza* oraz *Babilończycy domagający się śmierci Daniela*. Kierunek odczytywania biegł od dołu ku górze okna, zgodnie z przyjętą od początku dla witraży tradycja.

Pierwsza część cyklu powtarzała bardzo wiernie wybór i układ odpowiedniej części rękopiśmiennych ilustrowanych *Biblia pauperum* z wieku XIV, liczących z zasady trzydzieści cztery triady przedstawięń. Pewne szczegóły i sformułowania ikonograficzne zachowanych scen, między innymi *Obalenia bożków egipskich* (*Maria z Dzieciątkiem w Egipcie*), *Powrotu Dawida do Hebronu*, *Powrotu Jakuba*, *Przejścia Żydów przez Morze Czerwone*, *Trzech Aniołów u Abrahama*, *Elizeusza wskrzeszającego syna Sunamitki*, *Józefa sprzedanego Putyfarowi*, czy *Zabójstwa Abnera*, wskazują na bezpośredni wzór, którym się posługiwano. Byłby nim niezachowany (?) rękopis *Biblia pauperum* „rodziny austriackiej”, należący do wyróżnionej przez Gerharda Schmidta „pod-rodziny” Konstancja³⁰.

Egzemplarz wzorczy kwater mariackich — jeśli sądzić po jego witrażowej replice — był nie tylko starszy od egzemplarza w Konstancji, miał bowiem łaćńskie wersety proctw (a nie, jak w Konstancji, tłumaczone na niemiecki), ale także reprezentował bogatszą w szczegóły wersję ikonografii i wyższy poziom wykonania.

Przekształcenie wzoru w kwaterach mariackich polegało na zastąpieniu kolistego medalionu ze sceną nowotestamentową — rombem, lepiej dającym się wpisać w pole kwatery, oraz na wprowadzeniu zwieńczeń architektonicznych nad scenami starotestamentowymi; opuszczono tytułusy, lekcje i napisy identyfikujące niektóre z postaci starotestamentowych, pozostawiono jednak łaćńskie proctwa na banderolach i wprowadzono łaćńskie „podpisy” pod scenami *Starego Testamentu*.

Część druga cyklu krakowskiego *Biblia pauperum*, będąca bezpośrednią kontynuacją pierwszej, liczyła pierwotnie, wraz z wielokwaterowym, kilkuszeregowym przedstawieniem *Sądu Ostatecznego*, także dwadzieścia triad, wypełniając całe okno. Układ szeregu uległ zasadniczej — w stosunku do części pierwszej — zmianie, z daleko idącym uproszczeniem: miejsce rombów

³⁰ Schmidt [1959], s. 16–17. Egzemplarz przechowywany obecnie w Rosgartenmuseum w Konstancji, Ms. 31, południowoniemieckie dzieło z 3. ćw. XIV w., opublikowany został u schyłku XIX w.; zob. *Biblia Pauperum. Nach dem Original in der Lyceumsbibliothek zu Constanz* (Hrsg. Pfarrer Laib und Decan Dr. Schwarz), Freiburg i. Br. 1892.

z półkolami zajęły archaiczne, kolisty medaliony, na których rzecz zanikły również zwieńczenia architektoniczne. Umieszczonej pośrodku kwaterze grupy „A/1” ze sceną nowotestamentową lub dotyczącą *Sądu Ostatecznego* towarzyszyły po bokach dwie kwatery grupy „A/2” z odpowiednimi typami starotestamentowymi lub przedstawieniami łączącymi się z *Extremum Iudicium*. Kompozycję okna jako całości stanowiła zatem sieć jednokształtnych okręgów (medalio-
nów) umieszczonych na sięgających główek dywanikach z bordiurami, alternujących w pionach w rytmie: „a” — „b” — „a”. Tę zdecydowanie wertykalną kompozycję do pewnego stopnia osłabiała konsekwentne stosowanie we wszystkich medalionach niebieskiego tła. Narracja, podobnie jak w części pierwszej, rozwijała się od dołu okna ku górze.

Druga część cyklu zaczynała się (?) od zachowanej triady: *Koronowanie cierniem Chrystusa* między *Wyśmiewaniem Noego* i *Wyśmiewaniem proroka Eliasza*. Odstępstwem od „kanonicznego” zestawu triad *Biblii pauperum* było zakończenie całości sceną *Koronacji Marii*, poprzedzoną *Jej Zaśnięciem*, gdy z reguły sceny te występowały wymiennie, z tą samą parą typów: *Betsabe i Salomon* oraz *Estera i Ahaswer* siedzący na tronie. To wzbogacenie akcentów maryjnych w cyklu krakowskim związane było zapewne z wezwaniem kościoła — Wniebowzięcia Panny Marii. Mając do dyspozycji jedną parę typów, w rekonstrukcji przyjmuje się starotestamentowe koronacje jako typy *Zaśnięcia Marii* (jak w austriackiej „pod-rodziny” Sankt Florian), wprowadzając na miejsce starotestamentowych typów *Koronacji Marii* — *Virgines capitales* (na dwu zachowanych kwaterach).

Osadzone u szczytu okna przedstawienie *Sądu Ostatecznego* wypełniało najprawdopodobniej cztery szeregi, zrekonstruowane według analogicznych przedstawień, rzadko występujących w rękopiśmiennych egzemplarzach *Biblii ubogich*. Jeśli zatem druga część cyklu zajmowała piętnaście szeregów, *Sąd Ostateczny* — cztery, pozostawałby jeszcze jeden nieznaną szereg, być może pierwszy, u samego dołu okna. Zawierać mógł *Biczowanie Chrystusa* wraz z odpowiadającymi typami — sporadycznie występujące w tym kontekście w wieku XIV — lub przedstawienia fundatorów. Teoretycznie możliwe jest także uwzględnienie w szeregu poprzedzającym *Sąd Ostateczny* triady z *Końcem Świata* (typy: *Potop* i *Zniszczenie Sodomy*), znanej z austriackiej „pod-rodziny” Kremsmünster.

O ile pierwsza część cyklu wzorowana była na egzemplarzu „pod-rodziny” Konstancja, to w drugiej dostrzega się zanikanie tych relacji na rzecz innych i różnorodnych pokrewieństw.

W cyklu starotestamentowym układ kwater w ramach jednego szeregu polegał na ujęciu kwatery środkowej grupy „D” dwiema bocznymi grupy „C”. Tym samym, kompozycję całego okna tworzyły trzy pionowe obramienia oraz dywaniki i bordiury sięgające niezachowanych główek, w rytmie „a” — „b” — „a”. Przy tym wertykalizmie, po części osłabionym konsekwentnie stosowanym błękitnym tłem scen, kierunek odczytywania cyklu biegł poziomo, według szeregów, od lewej do prawej.

Tematyka scen dotyczy początku Księgi *Genesis*: *Stworzenie aniołów*, *Stworzenie roślin*, *Stworzenie Słońca i Księżycy*, *Stworzenie czworonogów*, *Bóg pokazuje Adamowi zwierzęta*, *Stworzenie Ewy*, *Bóg przyprowadza Ewę do Adama*, *Zakaz spożywania owocu z Drzewa Wiadomości Dobrego i Złego*, *Grzech Pierworodny*, *Bóg rzuca przekleństwo na węża*, *Wygnanie Adama i Ewy z raju*, *Bóg daje szaty Adamowi i Ewie*, *Ofiara Abla i Kaina*, *Zabójstwo Abla* i — znana z akwareli w albumie Łepkowskiego — scena z *Prac ziemskich Adama i Ewy*. Nie ulega wątpliwości, że cykl wypełniał całe okno i tym samym liczył sześćdziesiąt przedstawień, poczynając od pełnej ilustracji *Siedmiu Dni Stworzenia*, umieszczonych zapewne „w niebie”, czyli u szczytu okna. Ten kierunek ukazywania akcji od góry ku dołowi, odmienny od zwykle stosowanego w oknach witrażowych, właściwy jest także innym zachowanym cyklom *Genesis* na Zachodzie, chociaż bez pełnej konsekwencji. Nie da się natomiast ustalić pełnego wyboru scen, czyli zakresu ilustracji omawianego cyklu.

Cykl nowotestamentowy bez wątplenia również wypełniał pierwotnie całe okno i miał identyczną kompozycję formalną i barwną jak cykl starotestamentowy. Zachowane sceny: *Zwiastowanie*, *Nawiedzenie*, *Narodzenie*, *Pokłon Trzech Króli*, *Ofiarowanie Dzieciątka Jezus w świątyni*, *Powrót ze świątyni Jerozolimskiej*, *Chrzest Chrystusa*, *Uzdrowienie sługi setnika*, *Uzdrowienie niewidomego*, *Uzdrowienie głuchoniemego*, *Uzdrowienie chorego na wodną puchlinę*,

Uzdrowienie chromego, Uzdrowienie niewiasty pochylonej, Uzdrowienie opętanego z Gerasy (?), *Uczta u Szymona, Wskrzeszenie Łazarza, Wjazd do Jerozolimy, Niesienie krzyża, Koronacja Marii, Św. Barbara i Św. Małgorzata* — wskazują, że dzielił się pierwotnie na cztery „równoważne” zapewne części: Dzieciństwo Chrystusa — Jego działalność publiczną z licznymi ilustracjami cudów — Mękę — okres po Zmartwychwstaniu (*Incaratio — Vita publica — Redemptio* czyli *Passio — Resurrectio*). Tym razem kierunek cyklu biegł zapewne od dołu — od *Zwiastowania* lub scen je poprzedzających, ku górze i kończył *Koronacją Marii*, flankowaną przez kwatery ze świętymi dziewicami: Barbarą i Małgorzatą.

Z cyklu maryjnego I zachowana jest tylko jedna kwatera figuralna grupy „G”, pochodząca z rzędu środkowego — *Koronacja Matki Boskiej* na rubinowym tle — oraz dwie kwatery architektoniczne grupy „H”: z rzędu „a” na błękitnym oraz z rzędu „b” na tle rubinowym, co świadczy o pierwotnej alternacji kolorów tła w pionach: błękit — rubin — błękit. Tym razem mamy do czynienia z bardzo nikłymi pozostałościami cyklu, który prawdopodobnie wypełniał całe okno. Jego kompozycję tworzyły bądź wyłącznie sceny figuralne, dopiero u szczytu okna zwieńczone kwatarami z architekturą, bądź też szeregi kwater figuralnych dzielone były rytmicznie kwatarami architektonicznymi. Rekonstrukcja programu ikonograficznego tego cyklu jest, ze względów oczywistych, niemożliwa.

Z cyklu maryjnego II zachowane są dwie kwatery w swoim pierwotnym kształcie i wymiarach (78 x 53 cm) z przedstawieniami: *Święta Rodzina w drodze do świątyni Jerozolimskiej, Powrót ze świątyni Jerozolimskiej* (w zbiorach Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego), dwie kolejne silnie przekształcone i powiększone: *Chrystus unoszący duszę Marii, Anioł grający na lutni* (z rzędu „c”); tylko z fotografii znana jest kolejna kwatera (zaginiona) z *Aniołem grającym na cymbałach* (również z rzędu „c”), wszystkie obecnie lub pierwotnie należące do grupy „E” o jednolitym niebieskim tle. Kompozycję okna tworzyła zatem sieć identycznych, wielołucznych, częściowo stykających się ze sobą obramień. Był to, jak się wydaje, bardzo rozbudowany cykl narracyjny ze szczegółowo ilustrowanym Dzieciństwem Chrystusa (zachowana bardzo rzadko występująca scena *Drogi do świątyni*), być może poprzedzonym scenami z Dzieciństwa i Młodości Marii, zakończony wielokwaterową i kilkuszeregową kompozycją *Zaśnięcia, Pogrzebu* (?) i *Koronacji Marii*.

Kwatera z *Panną Głupią i Panną Mądrą* grupy „G” z rzędu środkowego, na błękitnym tle oraz jedna zachowana kwatera z architekturą, grupy „H” tego samego rzędu i o identycznym kolorze tła, mogą świadczyć bądź o pierwotnej alternacji kolorów tła w pionach: rubin (?) — błękit — rubin (?), bądź o istnieniu jedynie błękitnego tła, przy czym pierwsze przypuszczenie wydaje się bardziej prawdopodobne ze względu na wyraźne pokrewieństwo z cyklem maryjnym I. Podobnie też kompozycje cyklu z Pannami tworzyć mogły bądź wyłącznie przedstawienia figuralne zwieńczone u szczytu okna architekturą, bądź rytmicznie dzielone szeregami kwater architektonicznych. Szczegółowa rekonstrukcja cyklu, który zapewne wypełniał całe okno, nie jest obecnie możliwa; poza przedstawieniem pozostałych Panien, mógł zawierać rozbudowaną kompozycję Sądu Ostatecznego.

Z cyklu hagiograficznego zachowane są dwie kwatery: *Męczeństwo* (grupa „A/3”) oraz *Pogrzeb nieokreślonej świętej* (grupa „A/4”), a z akwareli w albumie Łepkowskiego znana jest kolejna scena ze *Świątą nauczającą* (?) (grupa „A/3”), wszystkie na błękitnym tle. Bogatszy typ dywanika typu „A/4” może sugerować, że kwatery tej grupy umieszczone były pierwotnie w rzędzie środkowym, a „A/3” w rzędach skrajnych. Na kompozycję całego okna składałaby się sieć jednokształtnych kolistych medalionów umieszczonych na dywanikach alternujących w rytmie „a” — „b” — „a” i kontynuowanych w pionach aż do niezachowanych obecnie główek. Tym samym, okno z cyklem hagiograficznym posiadałoby formalną i barwną kompozycję w pełni odpowiadającą drugiej części *Biblii pauperum*. Jednoznaczna identyfikacja świętej na podstawie zachowanych scen nie jest obecnie możliwa; równocześnie jest rzeczą bardzo prawdopodobną, że w oknie liczącym pierwotnie sześćdziesiąt kwater umieszczono ilustracje legend kilku świętych.

Całość zasobu witraży mariackich uzupełniają obecnie dwie (w czasach Łepkowskiego trzy) kwatery ornamentalne *en grisaille*, jedynie z akcentami kolorów, złożone z elementów roślin-

nych wpisanych w geometryczny układ ciągnący się „w nieskończoność” i przez zestawienie kwater obok siebie i nad sobą, tzw. (według Riegla) otwarty.

Od powstania w wieku XIV zespół witraży w prezbiterium kościoła Mariackiego podlegał wielokrotnym i wielorakim zmianom ilościowym i jakościowym, zatracając pierwotne cechy stylowe w rysunku i kolorze; starała się je częściowo przywrócić przeprowadzana w latach 1989–1999 konserwacja. Fizycznemu wzmocnieniu konstrukcji i szkła towarzyszy „odzyskiwanie” przejrzystości barw i pierwotnego wyglądu szczegółów. Odczytywanie cech stylistycznych witraży mariackich jest utrudnione ponadto brakiem w środowiskach artystycznych Krakowa, Małopolski, Śląska oraz krajów ościennych, wcześniejszych i współczesnych im dzieł, które mogłyby stanowić dla nich materiał źródłowy i porównawczy. W tym stanie rzeczy rozpoznane cykle ikonograficzne pozostają swoiście osamotnione.

Natomiast w obrębie zachowanego zasobu zarysowują się wyraźnie indywidualności artystyczne. Pierwsze miejsce w porządku czasowym zajmuje Mistrz zapewne związany z warsztatem budowlanym, wezwanym do wzniesienia nowego prezbiterium Mariackiego. Ze względu na zrealizowany przez niego cykl ikonograficzny nazwać go przychodzi Mistrzem krakowskiej *Biblii pauperum*. Styl jego charakteryzuje umiejętność stosowania sugerujących przestrzeń konstrukcji architektonicznych. Pod italianizującymi, romańsko-gotyckimi zwieńczeniami występują sceny figuralne ze stosunkowo smukłymi postaciami, ożywionymi delikatnym rysunkiem wewnętrznym, o zróżnicowanych stosownie do wieku typach głów i fizjonomiach, z kędzierzawymi puklami włosów i bród, z osobnym zaznaczeniem żreńców i tęczówek.

Jeśli szukać podobnego sposobu rozmieszczenia w polu jednej kwatery przedstawień figuralnych w ramach konstrukcji architektonicznych o wydatnym zwieńczeniu, wymienić można datowane na lata około roku 1350 kwatery okna s XIII w korpusie katedry w Ratyzbonie, współczesne im przeszklania okna I w kościele pielgrzymkowym w Strassengel (Styria) oraz pochodzące z lat około roku 1360 witraże cyklu *Biblii pauperum* z kościoła Mariackiego we Frankfurcie nad Odrą³¹.

W drugiej części krakowskiej *Biblii pauperum*, o odmiennej kompozycji całości, sceny i postacie, podobne jak w części pierwszej, występują jednak bez architektonicznych zwieńczeń, z wprowadzeniem motywów skalistej ziemi i drzew.

Warsztatowi Mistrza krakowskiej *Biblii pauperum* przypisać można również, na podstawie podobieństwa kompozycji zachowanych kwater oraz ich układu w szeregu, cykl hagiograficzny, a na podstawie stosowanego motywu rozety i wzorów liściastych także przeszklania ornamentalne. „Hagiograficzne” półrozety odpowiadałyby rozetom ornamentalnemu, a wzory liści — zbliżonym w kształcie liściom w tłach niektórych scen drugiej części *Biblii pauperum*.

W świetle przeprowadzonej charakterystyki kwater Mistrza krakowskiej *Biblii pauperum* zarysowuje się następujący porządek wykonywania przeszkleń: część pierwsza *Biblii pauperum* około roku 1360, część druga około roku 1365, cykl hagiograficzny około roku 1365 lub później, kwatery ornamentalne około roku 1370 (?) lub 1380 (?).

Osobne miejsce przypada Mistrzowi cyklów starotestamentowego i nowotestamentowego, których kwatery wykazują cechy swoistego realizmu analitycznego. Tym razem, ekspresja biblijnej narracji wyrażona jest wyodrębnieniem wielkością i niemal „usamodzielnieniem” wybranych członków ciała ludzkiego, jak głowa, ręka, noga. Twarzom, wyobrażanym z reguły w trzech czwartych w scenach wielofigurowych, towarzyszą ujęcia profilowe głów o wyraźnym, grubo prowadzonym rysunku, zdecydowanie różnym od delikatnej, kaligraficznej kreski Mistrza krakowskiej *Biblii pauperum*. Rozwojowo działalność Mistrza Starego i Nowego Testamentu stanowi pewnego rodzaju reakcję na dzieło poprzednika, przeciwstawiając zrównoważonemu konturowi statycznej kompozycji ruchliwość żywej narracji. Jeśli na naszym gruncie styl Mistrza krakowskiej *Biblii pauperum* jest odpowiednikiem osiągnięć „nowego realizmu” sztuki wiedeńskiej lat 1331–1350, to styl Mistrza Starego i Nowego Testamentu w pełni odpowiada osiągnięciom realistycznej sztuki 3. ćwierci wieku XIV w Czechach i wywodzącemu się

³¹ Kalinowski, Małkiewiczówna [1997], s. 53 i przyp. 9 (wykaz literatury).

ze sztuki czeskiej malarstwu witrażowemu katedry w Erfurcie z 4. ćwierci tego stulecia. Dla twórczości krakowskiego Mistrza przyjąć trzeba datowanie na lata około 1370–1380.

Trzecią indywidualność artystyczną prezentuje Mistrz Życia Marii II, czynny zapewne w latach końcowych wieku XIV, około 1390–1400, jeśli brać pod uwagę dostrzegalne w jego kwaterach cechy zapowiadające styl międzynarodowy w odmianie pięknej. Cechy te dochodzą do głosu w typach głów oraz sposobie kształtowania szat. Byłby to odpowiednik nowych impulsów w sztuce czeskiej 4. ćwierci wieku XIV, które znalazły odbicie równocześnie na Śląsku i w Krakowie.

Między działalnością Mistrza Starego i Nowego Testamentu, a twórczością Mistrza Życia Marii II mieszczą się kwatery należące do cyklów: maryjnego I i z Pannami. Twórca ich nawiązywał zarówno do doświadczeń warsztatowych Mistrza Starego i Nowego Testamentu — jeśli przyjąć możliwość rozwoju artystycznego, prowadzącego do wypełniania bez obramień całego pola kwatery — jak i przekształcał konstrukcje architektoniczne Mistrza krakowskiej *Biblii pauperum*. W cyklach maryjnym I i z Pannami widoczny jest wybitny wpływ czeskiej rzeźby drewnianej i malarstwa tablicowego lat około 1380–1390, co wyznaczałoby datę naszym kwaterom.

Uwzględniając obecne rozmieszczenie kwater w prezbiterium kościoła Mariackiego, zarysowane odtworzenie ich dziejów oraz dokonane rozpoznanie ikonograficzne i stylistyczne, ustala się następujący porządek przeszkleń witrażowych w konkretnych oknach. Ponieważ w oknie I znajdują się *in situ* częściowo zachowane trzy pierwotne główki, z kontynuacją w rzędzie środkowym dywaników i kwater grupy „B”, a w rzędach skrajnych — grupy „F” — można wnioskować, iż mieściła się w nim od początku, tak jak dziś, pierwsza część *Biblii pauperum*. Z dużą dozą prawdopodobieństwa wykonanie tego najstarszego z zachowanych przeszkleń łączyć trzeba z fundacją Mikołaja Wierzyńka Starszego.

Podobnie w oknie s II tkwią *in situ* zachowane częściowo trzy pierwotne główki, tym razem z kontynuacją w rzędzie środkowym dywaników i bordiur kwater grupy „A/4”, a w rzędach bocznych — kwater grupy „A/2”. Wynikałoby z tego, iż w oknie tym mieściła się od początku, tak jak dziś, druga część *Biblii pauperum*. Uderzająca, zasadnicza zmiana w kompozycji w stosunku do okna I z pierwszą częścią *Biblii pauperum* wyniknęła zapewne ze zmiany fundatora, a tym samym dotychczasowych dyspozycji finansowych. Z równą dozą prawdopodobieństwa, jak w odniesieniu do okna I, przyjąć można, że tym razem chodzi o Mikołaja Wierzyńka Młodszego (syna Wierzyńka Starszego), fundatora ołtarza głównego w kościele Mariackim.

Takie rozmieszczenie obu części *Biblii pauperum* jest nietypowe przez binarną asymetryczność i silne zróżnicowanie kompozycyjne. Nasuwa się pytanie, czy kwatery okna I znajdują się na swoim pierwotnym miejscu? Czy nie mogły być przeznaczone do okna n II, a okno I wypełniał tradycyjny na Zachodzie od wieku XII temat *Drzewa Jessego* lub późniejszy, maryjny? Pewne światło mogłyby rzucić na to główki z roku 1931, tkwiące w oknie n II, identyczne z główkami okna I. Główki bowiem okna n II są mechanicznym powtórzeniem główek okna I, bądź wykonano je według rekonstrukcji z roku 1886, opartej na główkach pierwotnych, jak wskazywałaby na to akwabela w albumie Łepkowskiego. Jeśli akwabela ma wartość dokumentacyjną, to w rzędach skrajnych, poniżej główek, niezachowane sceny ujęte były architekturą, jak w analogicznych rzędach okna I. Wolno zatem założyć hipotetycznie, że okno n II zawierałoby pierwotnie pierwszą część cyklu *Biblii pauperum*. Takie rozwiązanie wydaje się jednak mało prawdopodobne, gdyż wymagałoby przyjęcia wersji, że przeniesiono niegdyś przeszklecie okna n II do okna I. Jeśli akwabela Łepkowskiego nie ma wartości dokumentalnej, to obecny stan zachowania nie daje żadnych wskazówek ani co do kompozycji, ani co do programu ikonograficznego pierwotnego przeszklecia okna n II.

Rozważyć można na koniec możliwość, że w oknach n II i s II planowana była początkowo kompozycja kwater identyczna jak w oknie I. Zmianę w ostatecznej redakcji należałoby, jak wspomniano, łączyć wówczas ze zmianą woli fundatora.

W oknie n II znajdują się obecnie sceny staro- i nowotestamentowe, w kwaterach nieznacznie poszerzonych wtórnie po bokach, a zatem pochodzące z nieco węższych okien, czyli n III, n IV lub s III, s IV. Teoretycznie wolno domniemywać, że oba cykle były albo zestawione obok siebie,

albo — co bardziej prawdopodobne — rozmieszczone naprzeciwko. Rozstrzygnięcie, czy w grę wchodziły pary okien III czy IV, zależy od datowania oraz miejsca cyklu hagiograficznego i kwater ornamentalnych. Jeśli — jak warunkowo przyjęto wyżej — cykl hagiograficzny powstał bezpośrednio po drugiej części *Biblia pauperum*, a nadto znalazł się w oknie n II, cykle obu Testamentów wypełniać mogły oba okna III; natomiast jeśli umieszczony został w oknie n III lub s III — to cykle staro- i nowotestamentowy przypadają na oba okna IV. Gdy przypuścić, że cykl hagiograficzny powstał później, po cyklach obu Testamentów, to przypadają one na oba okna III.

Kwaterny ornamentalne, zachowane w oknie I, również są wtórnie nieco poszerzone. Jeśli wykonane zostały przed cyklami obu Testamentów, to — zakładając, że cykl hagiograficzny zajmował okno n II — wsklono je w okno n III lub s III, a oba Testamenty w okna IV; jeśli kwaterny ornamentalne powstały później — usytuowanie było odwrotne.

Natomiast biorąc pod uwagę nasycenie kolorystyczne okien zamknięcia prezbiterium, powodujące niedostatek naturalnego światła przy ołtarzu głównym, zyskuje na prawdopodobieństwie hipoteza o istnieniu w oknach III, należących do bocznych ścian wschodniego przęsła prezbiterium, przeszkleń ornamentalnych *en grisaille*.

W albumie Łepkowskiego akwarele według kwater cyklu hagiograficznego (w roku 1865 rozmieszczone były w oknach I i n II, obecnie w oknie s II) nie wykazują żadnych poszerzeń wtórnych; ponieważ zaś kompozycja medalionów i kolorystyka tego cyklu w pełni odpowiadała kompozycji medalionów i kolorystyce drugiej części *Biblia pauperum* w oknie s II, wobec tego cykl hagiograficzny — jeśli wykonano go około 1365–1370 — umieszczony był pierwotnie w oknie n II, prawdopodobnie z fundacji Mikołaja Wierzyńka Młodszego. Przy wczesnym datowaniu domniemyanych dwóch okien ornamentalnych (n III i s III) zamykały się w ten sposób pierwszy etap szklenia witrażowego prezbiterium kościoła Mariackiego, odpowiadający pięciu oknom wschodniego przęsła, zrealizowany przez jeden warsztat i związany z fundacjami obu Wierzyńków. W przypadku, gdyby cykl hagiograficzny powstał później, po cyklach obu Testamentów, mógł znaleźć się w jednym z okien IV.

W oknie I znajdują się obecnie dość silnie poszerzone kwaterny, będące pozostałościami cykli: maryjnego I oraz z Pannami Mądrymi i Głupimi. Cykle reprezentowane obecnie przez te kwaterny musiały wypełniać węższe okna południowe s V i s VI. Łączyła je ze sobą kompozycja, zasada alternacji tęt, wykonanie w jednym warsztacie w latach około 1380–1390.

Nie ulega wątpliwości, że cykl maryjny II, z którego pozostały kwaterny o najmniejszych wymiarach, umieszczony był pierwotnie w najwęższym oknie n V lub n VI. Jeśli uwzględnić domniemane rozbudowanie cyklu, wypełniały oba okna przeszklone najpóźniej, około 1390–1400 — być może z fundacji Jana Kranza, altarysty i zakrystianina Mariackiego — i kończył proces szklenia okien prezbiterium.

W wyniku dotychczasowych ustaleń przyjąć można alternatywę rozmieszczenia w konkretnych oknach wyróżnionych cykli ikonograficznych i zespołów kwater, zaproponowaną w roku 1997 przez Lecha Kalinowskiego i Helenę Małkiewiczównę³².

Obok stosunkowo licznych czternastowiecznych witraży kościoła Mariackiego zachowały się w Krakowie dwa jeszcze zespoły późnośredniowiecznych kwater witrażowych, oba z wieku XV: z kościoła dominikanów Św. Trójcy, położonego w obrębie Starego Miasta, oraz w kościele parafialnym Bożego Ciała kanoników regularnych laterańskich na podkrakowskim Kazimierzu.

„Młodszy” zespół dominikański liczy obecnie dziewiętnaście kwater: czternaście przechowywanych jako depozyt w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, trzy w miejscowym klasztorze, jedną w katedrze na Wawelu i jedną, o domniemanym pochodzeniu dominikańskim, w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu.

Jeśli sądzić po różnicach w wymiarach, zachowane kwaterny zdobiły pierwotnie okna prezbiterium, przede wszystkim zaś kaplic przybudowywanych w ciągu 1. połowy XV stulecia do trójnawowego korpusu lub przekształcanych.

³² Tamże, s. 54–57, il. 1b

Na przynależność kwater do różnych grup warsztatowych wskazują właściwości techniczne: stosowanie czarnej (niem. *Schwarzlot*) lub brunatnej (niem. *Braunlot*) kontury czy rubinowego szkła powłokowego na oliwkowej zieleni, a także kompozycyjne: różne rodzaje wzorów tła i możliwość ich kolorystycznej alternacji oraz stosowanie (lub nie) architektonicznych zwieńczeń, na koniec różnice stylowe.

Cały zespół charakteryzują elementy stylu miękkiego w odmianie pięknej stylu międzynarodowego, o kolorycie: niebieski nasycony, bardzo jasny fiolet ametystowy, zieleń szmaragdowa, zieleń oliwkowa, żółć, biel i róż.

Na program ikonograficzny składają się tematy: *Trójca Święta* (jedna kwatera), sceny z życia Marii i Chrystusa (sześć kwater), jednoosobowe przedstawienie Matki Boskiej z Dzieciątkiem (dwie kwatery), Świętych Pańskich (trzy kwatery): Apostoła, Uczonego–Doktora Kościoła i Męczennika oraz Świętych Dziewic (sześć kwater).

Wspomniane wyżej różnice techniczne i kompozycyjne, niuanse stylowe, a nadto ilość zanotowanych w źródłach pisanych imion czynnych w Krakowie w wieku XV witrażowników pozwalają wyróżnić w zespole dominikańskim ramowo kilka warsztatów, czynnych w 1. połowie stulecia. W porządku chronologicznym, który odpowiada dającym się wyróżnić warsztatom, następują kolejno kwatery: *Św. Maria Magdalena* (stojąca między dwiema smukłymi kolumnkami) — warsztat z 2. dziesięciolecia; *Św. Katarzyna Aleksandryjska* i *Św. Małgorzata Antiocheńska*, występujące pod trójlistnie wykrojonymi arkadami — warsztat z końca 1. ćwierci; *Św. Katarzyna Aleksandryjska*, *Św. Maria Magdalena*, *Św. Dorota*, *Św. Andrzej Apostoł*, *Św. Tomasz z Akwinu* i *Św. Piotr Męczennik dominikanin* — warsztat z lat około roku 1430; *Ukrzyżowanie* — pokrewny mu warsztat (czwarty) z tego samego czasu; *Matka Boska z Dzieciątkiem na prawej ręce i ptaszkiem w ręce lewej stojąca na półksiężycu, na tle słońca i gorejącego krzewu* — warsztat (piąty) z lat około 1430–1440; *Matka Boska z Dzieciątkiem, jak poprzednio na półksiężycu, na tle słońca i gorejącego krzewu, Anioł i Maria ze sceny Zwiastowania* (na dwu kwaterach), *Pokłon Trzech Króli* (rozmieszczony na dwóch kwaterach), *Koronacja Marii* (również dwie kwatery) — warsztat (szósty) z lat około 1445 (?).

Zamawiającymi witraże byli zapewne fundatorzy kaplic: wojewoda łączycki Jan Ligęza (zm. w roku 1418), wojewoda krakowski Piotr Szafranec (zm. w roku 1438), prepozyt mariacki Mikołaj Pieniążek (zm. w roku 1432), członkowie cechu handlarzy winem, a z całą pewnością dominikanin i biskup chełmiński Jan Biskupiec (zm. w roku 1452), wyobrażony w pozycji kłęczącej na zaginionej kwaterze, znanej z albumu Ludwika Łepkowskiego, wykonawcami zaś prawdopodobnie witrażownicy cechowi.

Zespół witraży kościoła parafialnego Bożego Ciała na Kazimierzu w Krakowie, od roku 1405 pozostającego w rękach kanoników regularnych laterańskich, obejmuje pięćdziesiąt jeden kwater oraz dwie główki i jeden fragment maswerku. Witraże te są pozostałością przeszklenia z lat około 1380–1440 dziewięciu trójdzielnych (trzech od wschodu, sześciu od południa) okien (z których każde (?) liczyło pierwotnie w pionach bocznych 22, a w pionie środkowym 23 kwatery) sześcioprzęsłowego prezbiterium, z wyjątkiem jednej kwatery, najmłodszej (po 1480 r.), pochodzącej z północnej (?) nawy korpusu. W roku 1913 wszystkie kwatery przeniesione zostały do okna s IV. Obecny ich porządek oparty jest na ikonograficznej rekonstrukcji ocalałego materiału z zachowaniem, w miarę możliwości, układu odpowiadającego średniowiecznej tradycji.

Z pierwotnego programu zachowały się następujące tematy: sceny i całopostaciowe przedstawienia z życia Chrystusa; sceny i całopostaciowe przedstawienia z życia Marii; całopostaciowe przedstawienia Świętych Pańskich, żeńskich i męskich; przedstawienia kanoników regularnych laterańskich oraz świeckich fundatorów i ich rodzin; przedstawienia architektury i jedna kwatera figuralna na tle ornamentalnego motywu rybiej łuski.

Technicznie i stylistycznie wyróżnić się daje pięć warsztatów. Rozróżnienia te opierają się na kolorze kontury rysunku — brunatnej lub czarnej — oraz na rodzaju wzorów tła towarzyszącego przedstawieniom figuralnym. Odrębność warsztatową pozwalają również ustalić: jednako- we rozmiary kwater (szerokość) i podobieństwa stylistyczne.

Warsztat pierwszy około roku 1380 wykonał czarną konturą kwaterę z *Chrystusem Bolesnym*, naprawioną około roku 1430 z użyciem brunatnej. Jest to jedyna pozostałość pierwsze-

go szklenia prezbiterium, w którym ołtarz wzmiankowany jest już w roku 1372 oraz 1378, mimo iż konsekrowane było dopiero w roku 1401. Śladem działalności tego warsztatu jest może również znane tylko z akwareli w albumie Łepkowskiego szklenie ornamentalne z plecionką geometryczną.

Przypisywane warsztatowi drugiemu, posługującemu się brunatną konturą i stosującemu w tle motyw negatywowych (przez usunięcie farby) luźnych listków, kwatery z Matką Boską i św. Janem Ewangelistą, wąskie, wtórnie poszerzone, pochodzą zapewne z trójdzielnego okna kaplicy Wniebowzięcia Panny Marii, wzniesionej w roku 1410 przy korpusie kościoła. Obie te, stylistycznie nawiązujące do sztuki śląskiej³³ kwatery, o alternujących kolorach tła (rubin — zieleń), pierwotnie flankujące niezachowane dziś *Ukrzyżowanie*, wyróżnia finezyjny kontur znaczący zarys postaci i bogaty układ miękkich fałdów.

W latach około 1420–1430 działały przy szkleniu prezbiterium dwa, jak się wydaje równocześnie, warsztaty; jeden z nich (a), być może pracujący na zlecenie świeckiego fundatora, posługiwał się brunatną konturą, drugi (b), związany z kanonikami regularnymi — czarną; obydwaj wzbogacali paletę barwną kwater obficie stosowanym żółcieniem srebra. Dziełem pierwszego z wymienionych był bogaty cykl chrystologiczno-pasyjny, liczący obecnie — wraz z kwaterami z architekturą — osiemnaście pól, umieszczony pierwotnie w oknie I i zakończony u szczytu sceną *Sądu Ostatecznego* z (zachowaną) postacią *Chrystusa-Sędziego*, oraz cykl maryjny, znany dziś jedynie z ośmiu kwater, z scenami *Zaśnięcia Marii*, *Wniebowzięcia* (zachowana kwatera z *Levatio animae*) i *Koronacji* (zachowane pole z aniołem grającym na lutni). Warsztat (b) wykonał całopostaciowe podobizny Świętych Pańskich, wśród nich przedstawienie *Św. Augustyna* z kłęzącym prepozytem klasztoru kazimierskiego.

Warsztat (a) „zapożyczył” z malarstwa czeskiego schyłku wieku XIV typ postaci oraz sposób układania draperii; w tłach, wyłącznie niebieskich, stosował negatywowe gałązki o pierzastych liściach, a kwatery w obrębie jednego szeregu obrysowywał wspólną ramą, łącząc tym samym bądź trzy umieszczone obok siebie sceny, bądź jedną (np. *Zaśnięcie Marii*) — trójkwaterową. Szczyt okna wieńczył rozbudowaną, bajkowo-przestrzenną architekturą, wnioskującą jedynie w najwyższej umieszczone sceny figuralne. Warsztat (b) swą zapewne śląską proveniencję ujawnia w postaciach o wielkich oczach, znanych ze śląskiego miniatorstwa końca 1. ćwierci wieku XV³⁴; niebieskie, rubinowe bądź ametystowofioletowe tła wypełniał ornamentem silnie skrzyżowanych gałązek ze zwiniętymi spiralnie, wydrapanymi w farbie listkami oraz wzbogacał stosunkowo dużymi rozetami, zwiększającymi jasność pola; sporadycznie ustawiał postacie pod architektonicznymi baldachimami. Charakterystyczną cechą kompozycji stosowanej przez ten warsztat był układ triadowy na kształt tryptyku. Takim „tryptykiem” była pierwotnie między innymi grupa Matki Boskiej stojącej na półksiężycu między św. Katarzyną Aleksandryjską a brakującą dziś świętą (zapewne Barbarą), jak bywa w tryptykach małopolskiego malarstwa tablicowego: w →Przydonicy (ok. 1450–1460), w →Cerekwi (ok. 1455–1465) czy w Paczółtowicach (ok. 1460–1465). Podobne układy spotyka się na Węgrzech, na Słowacji i w Czechach. Rzecz w tym, że na kwaterach witrażowych u Bożego Ciała układ tryptykowy jest o trzydzieści lat (co równa się całej generacji) wcześniejszy od jego występowania w istniejącym malarstwie tablicowym Małopolski. Malarstwo zaś ściennie tych czasów w Krakowie i na Ziemi Krakowskiej przetrwało zbyt fragmentarycznie, by móc wyjaśnić genetycznie powstanie tego układu.

W porównaniu z klasycznymi w budowie i stylu witrażami kościoła Mariackiego w Krakowie, witraże w kościele Bożego Ciała, podobnie jak skromny ilościowo zespół dominikański, reprezentują zdecydowanie późniejszą fazę rozwojową gotyckiego malarstwa witrażowego, ostatnią w Małopolsce. Przejście kompozycyjne i stylowe na nowe pozycje dokonuje się dzięki temu, że funkcja dekoracyjna kwatery, wynikająca z konsekwentnego stosowania ramy (niem. *Langpass*), dywanika i bordiury o charakterze ornamentalnemu, ustępuje miejsca uporządkowanemu tematycznie kwaterom-obrazom: bez ram, bez dywaników, bez bordiur. Kwatery te styka-

³³ Por. rzeźbiona grupa *Ukrzyżowania* z kaplicy Dumlosych przy kościele Św. Elżbiety we Wrocławiu (ob. MNW), z początku XV w. Zob. też Kalinowski, Małkiewiczówna [2002], s. 38 nn.

³⁴ Por. twórczość Jana z Żytawy — zob. (w nin. publikacji) rozdział B. Miodońskiej: *Śląskie malarstwo książkowe*. Zob. też Kalinowski, Małkiewiczówna [2002], s. 39 nn.

ją się ze sobą w poziomie i w pionie. Okno dzieli się teraz jak szachownica, na czworoboczne pola wypełnione przedstawieniami figuralnymi.

W malarstwie tablicowym tak bywa na Śląsku, na skrzydłach retabulum z →Ruska (ok. 1420–1430) i na tryptyku z *Legendą Św. Jadwigi* z →Wrocławia (ok. 1440 r.), a w malarstwie ściennym — w nawie kościoła parafialnego w Mirocinie Górnym (2. ćwierć XV w.).

Dziełem kolejnego warsztatu z około roku 1440 jest „tryptyk” namalowany czarną i brązową konturą, fundacji mieszczańskiej: z *Mulier amicta sole* w środku, fundatorem i jego synami po lewej stronie i jego żoną fundatorką z córkami po prawej. Z lat po roku 1480 pochodzi kwatera ze św. Janem Chrzcicielem, łącząca się ze szkleniem korpusu (nawy północnej?).

Twórcami kwater witrażowych w kościele Bożego Ciała byli rzemieślnicy niewątpliwie wybijający się doświadczeniem i godnością społeczną, skoro witrażyści tacy jak Waław, Andrzej, Hannus notowani są jako starsi cechu malarzy i stolarzy, do którego wówczas należeli (zob. wyżej).

Przy przekazanym przez dzieje zasobie witrażowym w kościele Bożego Ciała nie da się szczegółowo określić, jak wypełnione było wszystkich dziewięć okien prezbiterium i jakie było pierwotne rozmieszczenie poszczególnych kwater. Do roku 1913 znajdowały się w różnych oknach prezbiterium i nawy północnej, co z kolei częściowo jedynie odpowiadało stanowi pierwotnemu. Pewne jest tylko, że cykl chrystologiczno-pasyjny wypełniał okno I, pierwsze godnością w prezbiterium i kościele; cykl maryjny znajdował się najprawdopodobniej w oknie n II. Program i kompozycja okna s II oraz okien południowych nie jest znana. Sądząc z obfitości zachowanych jeszcze w wieku XIX kwater ornamentalnych, przyjąć można, że rozmieszczone były wśród nich pojedyncze lub zwielokrotnione triady kwater figuralnych.

Poza omówionymi trzema zespołami witraży, do witrażownictwa krakowskiego zaliczają się *disiecta membra*: niewielka kwatera z dekoracją ornamentálną geometryczno-roślinną sprzed połowy wieku XIV, prawdopodobnie z kościoła klarysek Św. Andrzeja w Krakowie (obecnie w Muzeum Diecezjalne w Tarnowie)³⁵; półpostacie dwóch proroków sprzed 1358 (?) u szczytu jednego z okien prezbiterium kościoła parafialnego Panny Marii, Dziesięciu Tysięcy Męczenników i Jedenastu Tysięcy Męczennic w Niepołomicach³⁶; dobrze zachowana kwatera ze stojącym św. Stanisławem (?), z końca wieku XIV, z kościoła w Szańcu (ob. w zbiorach Seminarium Duchownego w Kielcach)³⁷; dwie kwatery, wyróżniające się kompozycją i pięknem wykonania, ze sceną *Zwiastowania*, ze schyłku wieku XIV, o nieustalonym pochodzeniu krakowskim (z katedry?, kościoła dominikanów?), w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie³⁸; kwatera z Matką Boską z Dzieciątkiem na półkłęszczy w typie *Mulier amicta sole*, z lat około roku 1420, z drewnianej kaplicy cmentarnej (pierwotnie kościoła parafialnego) Narodzenia Panny Marii w Iwkowej, dziś w zbiorach Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie³⁹; kwatera z herbem Starykoń rodziny Szafranców, z około roku 1420, w kaplicy Św. Szczepana w katedrze krakowskiej⁴⁰; na koniec kwatera z siedzącym św. Grzegorzem Wielkim, z lat około 1420–1430, w kościele parafialnym Św. Grzegorza w Ruszчы⁴¹.

Do krakowskiej produkcji zaliczyć ponadto trzeba dwie kwatery przechowywane w Muzeum Narodowym w Poznaniu, łączone dawniej niesłusznie ze Śląskiem: kwaterę ze sceną *Ukrzyżowania*, z końca wieku XIII i kwaterę z *Tronem Łaski*, z około połowy wieku XV⁴². Krakowskim wyrobem byłaby także kwatera z *Ukrzyżowaniem*, z końca 2. ćwierci wieku XV, z drewnianego kościoła parafialnego Św. Klemensa w Miedznej na Górnym Śląsku (obecnie w Muzeum Archidiecezjalnym w Katowicach)⁴³.

³⁵ Kalinowski [1994²], s. 22, przyp. 3.

³⁶ Tamże, s. 22 i przyp. 5; H. Małkiewiczówna [w:] *Wawel 1000–2000* [2000], nr II/49, s. 89–90, il. 467.

³⁷ Kalinowski [1994²], s. 22 i przyp. 6; H. Małkiewiczówna [w:] *Wawel 1000–2000* [2000], nr II/50, s. 90–91, il. 464.

³⁸ Kalinowski [1994²], s. 22 i przyp. 7.

³⁹ Tamże, s. 22 i przyp. 8; H. Małkiewiczówna [w:] *Wawel 1000–2000* [2000], nr II/51, s. 91–92, il. 465.

⁴⁰ Kalinowski [1994²], s. 22 i przyp. 9.

⁴¹ Tamże, s. 22 i przyp. 10.

⁴² Por. przyp. 3.

⁴³ Por. przyp. 3.

Z konieczności pominać przychodzi kwatery niezachowane, a poświadczone źródłowo, jak *Matka Boska z Dzieciątkiem* w kościele parafialnym Narodzenia Panny Marii w Zielonkach; „szczętki witraży w oknach” kościoła parafialnego Św. Małgorzaty w Raciborowicach lub przeszklenia witrażowe ośmiu okien w kościele parafialnym Św. Elżbiety w Starym Sączu⁴⁴.

Osobną grupę raczej niż zespół tworzą na koniec kwatery witrażowe na wschodnich ziemiach kraju, gdzie przebiegała granica zasięgu gotyku na Wschodzie: jedne, bardzo nieliczne, szczęśliwie zachowane, inne znane tylko z przekazów ikonograficznych (rysunków), inne wreszcie tylko wzmiankowane w źródłach pisanych.

Do zachowanych należą: kwatery z herbem Strzegomia (czyli Kościeszka) Piotra z Chrzęstowa, biskupa przemyskiego (w latach 1435–1452), z kościoła parafialnego w Równem pod Duklą, z połowy wieku XV, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie⁴⁵; fragment gotyckiego witraża z herbem Larysza, wmurowany wtórnie w elewację zachodnią kościoła parafialnego Św. Mikołaja w Połomii (?)⁴⁶; kolisty witrażyk z Bieczu, z personifikacją „słońca”, z 2. ćwierci wieku XVI, w Muzeum XX Czartoryskich w Krakowie⁴⁷.

Z przekazów ikonograficznych, między innymi z akwareli w albumie Łepkowskiego, znana jest kwatery z tematem *Mulier amicta sole* i medalion z herbem Leliwa, z wieku XV, niegdyś w kościele bożogrobców w Przeworsku⁴⁸. Z kolei wiadomo, z przekazu w księdze ławniczej z lat 1445–1452 w Przemyślu, że dnia 14 stycznia roku 1449 Maciej, malarz z Przemyśla, przyjął zamówienie od Żydówki Munchy, żony Dawida, dzierżawcy ceł przemyskich, na wykonanie dla niej dwóch okien witrażowych w Przemyślu i trzeciego w jej domu we Lwowie⁴⁹. W roku 1489 krakowski malarz Stanisław Lutek miał „sprawę” przed sądem arcybiskupim we Lwowie, dotyczącą wykonania szklenia dla kościoła Panny Marii w Busku⁵⁰. Katedra lwowska — według późnych przekazów — ozdobiona była wielobarwnymi witrażami⁵¹. W roku 1544 zmarł w Bieczu vitreator Jakub Słowik⁵².

Zachowane oraz znane tylko ze źródeł ikonograficznych i pisanych przeszklenia witrażowe wskazują na istnienie we wschodniej części ziem Małopolski środowisk skupiających działalność wykonawców witraży. Takimi środowiskami były miasta: Przemyśl, Lwów, Biecz. W jakim stopniu były to ośrodki samodzielne, a w jakim zależne od Krakowa lub Śląska (?), trudno dobiec przy ubóstwie przekazów. Nie ulega wątpliwości, że Kraków był głównym ośrodkiem witrażownictwa w średniowiecznej Małopolsce, a także ogniskiem artystycznego promieniowania, zarówno na ziemi południowo-wschodnie, aż po Chełm, jak i na Litwę. Dobitym tego dowodem jest zapis w rejestrze wielkorządcy krakowskiego pod datą 27 maja 1418, kiedy to wyruszył z Krakowa na Litwę (zapewne do Wilna) nieznany z imienia vitreator wraz z żoną; zakupiono dla niego: szkło do wykonania okien, pręty żelazne i barwniki do malowania⁵³.

* * *

Liczebność kwater całego południowego zasięgu, w większości krakowskich, pozwala na ogólną charakterystykę ich cech technicznych oraz kompozycyjno-stylowych, a także ich programów ikonograficznych.

W zakresie techniki przychodzi stwierdzić występowanie rubinowego szkła powłokowego od schyłku XIII w. (Kraków, starsze kwatery dominikańskie), z wydrapywaniem motywów orna-

⁴⁴ Kalinowski [1994²], s. 23 i przyp. 13.

⁴⁵ Tamże, s. 28 i przyp. 25.

⁴⁶ Tamże, s. 28 i przyp. 26.

⁴⁷ Tamże, s. 28 i przyp. 27.

⁴⁸ Tamże, s. 30 i przyp. 29.

⁴⁹ Tamże, s. 34 i przyp. 31.

⁵⁰ Tamże, s. 34 i przyp. 32–33.

⁵¹ Tamże, s. 35 i przyp. 39.

⁵² Tamże, s. 30 i przyp. 28.

⁵³ Tamże, s. 30 oraz 34 i przyp. 30.

mentalnych od 2. połowy XIV w. (Kraków, kościół Mariacki, cykl staro- i nowotestamentowy), wywodzącym się z osiągnięć środowisk północno-zachodniemieckich⁵⁴; posługiwanie się patronami przy uzyskiwaniu wzorów ornamentalnych (Kraków, dominikanie: schyłek XIII w. i połowa XV w.); ponadto znajomość od końca wieku XIV (*Zwiastowanie* w Muzeum Narodowym w Krakowie) techniki otrzymywania żółcieni srebra, co poświadczono w rękopisie zagańskim⁵⁵. Kolorystycznie kontura (rysunek) zróżnicowany jest na czarną (w starszych zespołach) i brunatną, w zależności od praktyki warsztatowej, a od połowy wieku XV (Kraków, Boże Ciało) z zastosowaniem obu kolorów w ramach jednej kwatery.

W pierwotnej kompozycji starszych kwater dominikańskich (przed 1288 r.), należących do późnej fazy stylu zygzakowatego, o zapewne południowoniemieckiej proveniencji, występowały obramienia koliste; ponadto domyślać się można stosowania obramień wielokształtnych. Młodsza o generację kwatera z Matką Boską, o wyraźnych konotacjach włoskich, zwieńczona była zapewne arkadą. W wieku XIV, w kompozycji pojedynczych kwater uderza z jednej strony zachowawczość obramień kolistych, typowych dla wieku XIII, w Krakowie stosowanych jeszcze po połowie wieku XIV (kościół Mariacki, część II *Biblii pauperum*, cykl hagiograficzny), z drugiej zaś wprowadzenie „modnych” zwieńczeń architektonicznych, italianizujących w ukształtowaniu przestrzennym (kościół Mariacki, *Biblia pauperum*, część I). Równocześnie ujęcia poszczególnych scen cechuje styl kaligraficzny 1. połowy wieku XIV, przejęty zapewne za pośrednictwem południowoniemieckiego witrażownictwa. W rozwoju czasowym kolejną fazę reprezentują cechy kompozycyjno-stylowe kwater z obramieniami wielolucznymi (kościół Mariacki, cykl staro- i nowotestamentowy, cykl maryjny II), nadal nawiązującymi do praktyki z wieku XIII. Tym (świadomie?) archaizującym rysom kompozycyjnym, towarzyszą w stylu kwater elementy inspirowane bieżącymi przemianami czeskiego malarstwa miniaturowego i ściennego; trudno bowiem o odniesienia do malarstwa witrażowego, po niemal całkowitym jego zniszczeniu już w czasach husyckich. Na tym miejscu, warto dać wyraz przekonaniu, że krakowskie witraże 4. ćwierci wieku XIV oraz 1. ćwierci wieku XV mogłyby stanowić podstawę do hipotetycznego odtworzenia kompozycji i stylu witrażownictwa czeskiego, tak jak w dotychczasowych nad nim badaniach służą temu na przykład witraże katedr w Erfurcie i w Ulm oraz w kościele Św. Marty w Norymberdze i w kościele Mariackim w Mühlhausen⁵⁶. Odnosi się to do tzw. witraży parlerowskich, nacechowanych zasadami realizmu w sposobie oddawania kanonu postaci i rysów ich twarzy oraz architektonicznej kompozycji obejmującej całe okna. Śladem tego typu rozwiązań u schyłku wieku XIV są w Krakowie reszty cyklu maryjnego I oraz z Pannami Mądrymi i Głupimi w kościele Mariackim, a pozostałością następnego ogniwa rozwojowego — witraże w kościele Bożego Ciała z lat 1420–1430, ze zwieńczeniami architektonicznymi jedynie u szczytu okna. Wpływy bowiem na malarstwo witrażowe zasięgu południowego, idące wprost z Czech bądź za pośrednictwem Śląska, trwały nieprzerwanie, jak się wydaje, od początku 4. ćwierci wieku XIV po pierwsze trzydziestolecie wieku XV. Dopiero przed połową wieku XV wykształcił się w tych warunkach styl miejscowy (Kraków, Boże Ciało, „tryptyk mieszczański”).

Zachowane zespoły kwater pochodzą z okien prezbiteriów oraz kaplic bocznych; poza jedną — figuralną, w kościele Bożego Ciała (po 1480 r.) — brak witraży z okien korpusowych. W zakresie programów ikonograficznych podnieść należy występowanie w oknach wschodnich prezbiteriów, w wiekach XIII i XIV — układów typologicznych (Kraków, dominikanie, około 1288 r.; kościół Mariacki, cykl kontynuowany w oknie południowo-wschodnim, około lat 1360–1365);

⁵⁴ Kalinowski, Małkiewiczówna [1998], s. 64–71.

⁵⁵ Por. przyp. 11.

⁵⁶ Drachenberg E.: *Die mittelalterliche Glasmalerei-Zyklus im hohen Chor des Erfurter Doms und die Frage des Parlereinflusses* [w:] *Kunstwissenschaftliche Beiträge. Zum 70. Geburtstag von Edgar Lehmann*. Beilage zur Zeitschrift „Bildende Kunst” X, 1979, s. 2–11; Kahsnitz R.: *Glasmalerei in Nürnberg* [w:] *Nürnberg 1300–1550. Kunst der Gotik und Renaissance*, (München 1986), s. 90; Richter Ch.: *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Mühlhausen/Thüringen*, Berlin 1993, *CVMA Deutschland* XVI, s. XLVI–XLVII; Scholz H.: *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Ulm*, Berlin 1994, *CVMA Deutschland* I/3, s. XLIV–XLV.

w XV w. — ściśle narracyjnych zespołów pasyjnych (Boże Ciało, około 1420–1430). Cykle nowotestamentowe występowały też w innych oknach prezbiterialnych, bądź jako zamierzone „uzupełnienie” programu okna I (cykl maryjny w kościele Bożego Ciała, pierwotnie zapewne w oknie północno-wschodnim), bądź swoiste powtórzenia, wynikające z braku lub zarzucenia pierwotnego programu obejmującego wszystkie okna prezbiterialne na rzecz sukcesywnych, cząstkowych fundacji (kościół Mariacki: dwa okna z cyklami narracyjnymi, staro- i nowotestamentowym, dwa cykle maryjne; dominikanie: domniemany cykl maryjny sprzed połowy XV w.). Okna prezbiterialne zawierały też przedstawienia świętych o charakterze reprezentacyjnym (Kraków, dominikanie, przed 1288 r.; Boże Ciało, ok. 1420–1430) lub narracyjne cykle hagiograficzne (kościół Mariacki, około 1370 r.). Z kolei kwatery pochodzące z kaplic (Kraków, Boże Ciało, około 1410 r.; dominikanie, 2. ćwierć XV w.) świadczą o tym, że występować tu mogły zarówno cykle chrystologiczne (kwatery ze *Zwiastowaniem*, koniec XIV w., Muzeum Narodowe w Krakowie; Boże Ciało), jak i (przede wszystkim) reprezentacyjne przedstawienia świętych, skupione zazwyczaj wokół centralnego wizerunku maryjnego.

CZEŚĆ II: PÓLNOC

Drugi zasięg gotyckiego malarstwa witrażowego na ziemiach Polski i krajów ościennych tworzą witraże na Północy, związane z Toruniem jako ośrodkiem produkcji i promieniowania. Rola Torunia, zarysowana w artykule Gwidona Chmarzyńskiego w roku 1933⁵⁷, po II wojnie światowej stała się przedmiotem systematycznych badań Edwarda Kwiatkowskiego i Jerzego Frycza, które objęły witrażowe zespoły Staromiejskie: w kościele parafialnym Św. Janów oraz franciszkańskim Panny Marii, jak również Nowomiejski — z nieistniejącego już kościoła dominikanów Św. Mikołaja⁵⁸. Wynikiem tych badań było między innymi ustalenie dziejów zespołu dominikańskiego, do schyłku II wojny światowej wszechklonowego w jedno z okien kaplicy zamkowej w Malborku i uchodzącego w starszej literaturze przedmiotu za wyrób miejscowy, przeznaczony od początku dla tej kaplicy. Tym samym wyjaśniona została ostatecznie rola Malborka jako jedynie miejsca „przechowywania” witraży toruńskich w wieku XIX. Mianowicie w latach 1819–1839 Theodor von Schön, z polecenia władz pruskich w Gdańsku, podjął poszukiwania zabytków sztuki gotyckiej w Toruniu i na całej Ziemi Chełmińskiej, w tym przede wszystkim witraży, z przeznaczeniem dla odbudowywanej wtedy malborskiej kaplicy zamkowej. W efekcie tej — „zapomnianej” z czasem — akcji przewieziono do Malborka zarówno toruńskie kwatery dominikańskie, jak i z kościoła Św. Janów oraz z innych, nie dających się obecnie ustalić miejsc. Drugi etap tej akcji, przypadający na ostatnie dziesięciolecie wieku XIX, wiążący się z inicjatywą Conrada Steinbrechta i odnotowany w literaturze przedmiotu, dotyczył przekazania do Malborka zespołu kwater z kościoła parafialnego Wniebowzięcia Panny Marii w Chełmnie oraz niektórych z kościoła franciszkańskiego na Starym Mieście w Toruniu.

Wynikiem badań Edwarda Kwiatkowskiego i Jerzego Frycza było również ustalenie, że kwatery chełmińskie oraz zespół w katedrze we Włocławku to dzieła witrażownictwa toruńskiego, które przekraczało obszar miasta i obejmowało swym zasięgiem Ziemię Chełmińską, a także Kujawy.

Wiedzę o istniejących do dziś zespołach kwater wykonanych w Toruniu w wieku XIV uzupełnić można materiałami źródłowymi. Najstarsze zachowane księgi ławnicze Starego Miasta Torunia odnotowują u schyłku XIV i w 1. ćwierci wieku XV imiona rzemieślników szklarzy-głaserów, którymi byli: Niclos (1388 r.), Gunther (1393 r.), Segemund von Breslau (1408 i 1409 r.), Petir (1411 r.), Hans (1426, 1427 r.), a z zachowanego listu rady miasta Brześcia Kujawskiego do rady miasta Torunia (datowanego na 1. połowę XV w.) wynika, że toruński *vitreator* Miko-

⁵⁷ Chmarzyński [1933⁵], s. 34–38, ryc. 1–5.

⁵⁸ Kwiatkowski [1954–1955]; tenże [1963], s. 98–133, ryc. 1–15; Frycz, Kwiatkowski [1974], s. 161–165, ryc. 144–150; ci sami [1977], s. 89–118, il. 1–18.

łaj wykonał okno (okna) dla kościoła parafialnego w Brześciu⁵⁹. Istotne jest też pochodzenie jednego z wymienionych wyżej szklarzy z Wrocławia, co (o czym będzie dalej mowa) wskazywać może na drogę docierania na Północ, poprzez Śląsk, wpływów sztuki czeskiej.

Zarówno zachowane kwatery, jak i źródła pośrednie wskazują na osoby fundatorów witraży. Reszty kwater z tarczami i klejnotami herbowymi z kościoła franciszkańskiego w Toruniu (m.in. rodziny Rockendorfów i von Allen?) mówią o fundatorach z rodzin mieszczańskich, których członków grzebano w korpusie kościoła; być może podobnie było w przypadku staromiejskiej fary⁶⁰ oraz kościoła Mariackiego w Chełmnie⁶¹. Fundatorów witraży w kościele dominikanów toruńskich szukać należałoby w osobach: przeora Jana Białego (Johannes Albus, wzmiankowany w latach 1335–1339, w którego czasach ukończono budowę prezbiterium), wśród członków rodziny „de Redzey”, którzy — jak wynika z dokumentu z roku 1339 — przyłożyli się finansowo do tejże budowy, a nadto ufundowali ołtarz w korpusie kościoła, czy Konrada Magnusa, kupca z Węgier (zm. w 1340 r.), zapewne ważnego benefaktora, skoro został pochowany w prezbiterium, przed wielkim ołtarzem⁶². Witraże w katedrze wrocławskiej powstały zapewne kosztem lub tylko z inicjatywy miejscowego biskupa Macieja z Gołańczy (zm. w 1368 r.).

Zasób witraży zasięgu północnego obejmuje sześć zachowanych do dzisiaj zespołów kwater: cztery w samym Toruniu i dwa poza jego granicami — w Chełmnie i we Włocławku. Wszystkie witraże tego zasięgu przetrwały tylko szczątkowo i wszystkie pochodzą z wieku XIV.

Do zespołu ściśle toruńskiego należą w Starym Toruniu kwatery kościoła parafialnego Św. Janów: Chrzciciela i Ewangelisty (zwanego też kościołem Św. Jana), z lat około roku 1330, a także z kościoła franciszkanów, z lat około roku 1370 i 1390, oraz w Nowym Mieście — z kościoła dominikanów Św. Mikołaja, z lat około roku 1340.

W porządku chronologicznym do najstarszych zaliczają się pozostałości barwnego szklenia w oknie wschodnim kościoła Św. Janów⁶³. Są to jedynie ornamentально-roślinne wypełnienia maswerku oraz jedna główka z motywem architektonicznym w postaci zwieńczenia baldachimu. Z tego kościoła pochodziły też prawdopodobnie, obecnie niezachowane, a znane z malborskich rysunków i kartonów Steinbrechta, pola z architekturą oraz dwukwaterowa postać męska, być może Chrystusa. Były to płaskie, do jednego planu zredukowane tabernakula wieńczące gotyckie arkady ze stojącymi pod nimi postaciami. Ten typ kompozycji wywodził się od przeszkleń „wysokich” okien nawy głównej w katedrze w Strasburgu, z około połowy wieku XIII⁶⁴. Wydaje się, że z Nadrenii, przez ziemie zachodnio- i północnoniemieckie (Brandenburg, katedra — około 1300 r.; Wismar, kościół Św. Mikołaja, kwatery z około 1300 r., obecnie w Muzeum w Schwerinie oraz Doberan, dawny kościół cystersów — początek XIV w.?)⁶⁵, trady-

⁵⁹ Herbst [1933], s. 189 i przyp. 3–4; *Liber scabinorum Veteris Civitatis Thorunensis 1363–1428* (wyd. K. Kaczmarczyk, Towarzystwo Naukowe w Toruniu), Fontes, t. 29, Toruń 1936, s. 38, poz. 219, s. 65 poz. 393, s. 121 poz. 743, s. 138 poz. 837, s. 143, poz. 866, s. 358, poz. 1870, s. 384, poz. 1965.

⁶⁰ W tzw. *Memoranda* Jana Baumgartena z pocz. XVIII w. czytamy o kościele Św. Janów: „templum elegantissime extructum, extrinsecus duplicem fenestrarum satis altarum atque amplarum (ubique insignibus antiquissimis familiarum nobilium huius civitatis, praesertim in choro vivis expressis coloribus decoratum) habens ordinem”; por. Dybaś, Farbiszewski [1989], s. 118.

⁶¹ Wg tekstu wizytacji z lat 1667–1672, w kościele Mariackim w Chełmnie okna witrażowe „prae se ferunt sanctorum effigies, fundatorum insignia et memoriam”, a z 1680 r. „repraesentabant ideasque divorum, fundatorum stemmata et antiquitatis monumenta”; por. *Wiz. Olszowskiego*, Fontes, t. VI [1902], s. 135; zob. też Seemann [1856], s. 9, przyp. 26; Heise [w:] *BuKdK Westpreussen* II, H. 5 [1887], s. 51 przyp. 163.

⁶² Por. Jasiński T.: *Początki klasztoru dominikańskiego w Toruniu*, „Zapiski Historyczne” LIV, z. 4, 1989, s. 39 i przyp. 58, s. 46, przyp. 1 oraz s. 47 — tekst dokumentu z 1339 r. O niezachowanym nagrobku Konrada zob. m.in. Semrau [1892], s. 9.

⁶³ Frycz [1952], s. 124–125, ryc. 120 na s. 123; Domasłowski, Kwiatkowski, Torwirt [1956], ryc. 15 i 17 na s. 125–126; Kwiatkowski [1962], s. 100; Frycz, Kwiatkowski [1974], s. 161; ci sami [1977], s. 92–93, ryc. 1 na s. 92; ci sami [1987], s. 167; Kalinowski, Małkiewiczówna [1995²], s. 150, 156, 167. W maswerku jednego z północnych okien prezbiterium odkryto ostatni fragment przeszkleń z trzema rozetami, por. Grajpel [2001], s. 42–43; tenże [2002], s. 9–13.

⁶⁴ Beyer V., Wild–Block Ch., Zschokke F. avec la collaboration de C. Lautier: *Les Vitraux de la Cathédrale Notre-Dame de Strasbourg*, Paris 1986. CVMA France, IX/1, m.in. s. 289, 295, 325–326, 338, 340, Pl. XII, fig. 264–267, 307, 332.

⁶⁵ Wentzel [1944], s. 20, 21, fig. 7, 9; Rentsch D.: *Glasmalerei des frühen vierzehnten Jahrhunderts in Ost- Mitteldeutschland*, Köln–Graz 1958, s. 111–113, tabl. 13, il. 24–27 (Mitteldeutsche Forschungen 10); Drachenberg E., Maercker K. J., Richter Ch.: *Mittelalterliche Glasmalerei in der Deutschen Demokratischen Republik*, Berlin 1979, s. 193–194, il. 37; Richter Ch.: *Die Grisailmalerei im Doberaner Münster und ihre Stifterin* [w:] *Neue Forschungen zur mittelalterlichen Glasmalerei in der Deutschen Demokratischen Republik*, Berlin 1989, il. 1 na s. 53.

cja ta przejęta została w dekoracji prezbiterium pierwszego kościoła parafialnego Torunia równocześnie z ukończeniem prac budowlanych, to znaczy około roku 1330.

Jeśli w oknie wschodnim występowała wielka postać Chrystusa, to — przy czterorzędowości okna i dwukrotnym powtórzeniu zaginionych dziś postaci pod architektonicznymi tabernakulami — wolno przyjąć, że wśród ośmiu świętych przedstawieni zostali obaj patronowie kościoła. Całość składała się na program reprezentacyjny, być może poświęcony wspólnie Wszystkich Świętych.

O ile przeszklenia witrażowe w kościele Św. Janów są tylko szczątkiem okazałego niegdyś programu, to pierwszym wyróżniającym się ilościowo i jakościowo zespołem byłyby kwatery z nieistniejącego dziś dominikańskiego kościoła Św. Mikołaja. Ze smukłych, trójdzielnych, kilkunastoszeregowych okien zamkniętego pięcioma bokami ośmioboku prezbiterium, ukończonego przed rokiem 1339, zachowało się siedemnaście kwater przechowywanych obecnie w Muzeum Okręgowym w Toruniu. Na ich ikonografię składają się sceny z życia Chrystusa oraz stojące postacie proroków i patriarchów *Starego Testamentu*; trzy dalsze pola z prorokami, obecnie zaginione, do schyłku II wojny przechowywane były w Berlinie (Kunstgewerbemuseum). Kwatery te wypełniały pierwotnie okno I.

Sceny nowotestamentowe występują w kolistych medalionach na tle dywanika z motywem czteroliścia wpisanego w ustawione po przekątni kwadraty, powtórzonym w bordiurach. Cykl chrystologiczny obejmował Dzieciństwo Chrystusa (zachowane tylko *Ofiarowanie w świątyni*) i Jego Mękę, może nadto *Wniebowstąpienie* i *Zesłanie Ducha Świętego*. Postacie przedstawiciele *Starego Testamentu* (z kilkakrotnie powtórzoną postacią Izajasza) zamknięte są w wydłużonych obramieniach sześciolistnych, ujętych bordiurą o zygzakowato ułożonych liściach dębu i przepołowionych czteroliściach. W każdym szeregu sceny nowotestamentowe przypadają pierwotnie na rząd środkowy „b”, a postacie starotestamentowe na rzędy „a” i „c”.

Postacie proroków i patriarchów, pierwotnie w rzędach skrajnych, zapożyczone były z nadreńskiego przekształcenia tematu *Drzewa Jessego*, jak na przykład u Św. Kuniberta w Kolonii (ok. 1220–1230), a przede wszystkim w wersji prezentowanej przez szczątkowo zachowane kwatery z kościoła parafialnego w Lohne, z około roku 1250 (wg rekonstrukcji: w pionie środkowym sceny chrystologiczne, w skrajnych wyłącznie prorocy, w tym powtarzająca się postać Izajasza)⁶⁶. Realizacji toruńskiej odpowiada czasowo (ok. 1340–1350) przeszklenie okna I w kościele Św. Jakuba w Rothenburgu, mające już niewiele wspólnego z tematem *Drzewa Jessego* w ujęciu dosłownym: w czterodzielnym oknie w dwóch pionach środkowych występują sceny chrystologiczne, w pionach skrajnych — wielkie postacie proroków⁶⁷.

Czasowo kwatery dominikańskie są młodsze od pozostałości witrażowych w kościele Św. Janów mniej więcej o dziesięciolecie. Ich postacie są przysadziste, mają owalne twarze z długim nosem i blisko siebie osadzonymi oczami, włosy w falistych lokach, a sposób ich rozmieszczenia nie uwzględnia relacji przestrzennych. Hermann Schmitz, który nie wiedział o toruńskim pochodzeniu trzech kwater w muzeum berlińskim, wymienia je jako przykład południowo-wschodniemieckiej szkoły lat około roku 1300; żadnego jednak bezpośredniego związku warsztatowego z witrażami na przykład ratyżbońskimi nie da się stwierdzić, przy istnieniu ogólnych podobieństw motywu dywaników i bordiur⁶⁸. Według sugestii Frycza i Kwiatkowskiego mistrz dominikański mógł się zetknąć z warsztatami środowiska turyngijsko-saskiego u augustianów w Erfurcie (ok. lat 1300–1320) i u Św. Błażeja w Mühlhausen; jednak dostrzeżone związki dotyczą jedynie medalionów, ich zestawiania z wydłużonymi ramami i tła dywaników, a nie indywidualnych cech stylowych.

Natomiast w zakresie stylu występują pewne pokrewieństwa z malowidłami witrażowymi na Gotlandii (koniec wieku XIII i początek XIV), które z kolei wyprowadzane są z Westfalii i Dolnej Saksonii⁶⁹. Twórca kwater dominikańskich mógł pochodzić z ziem północniemiecc-

⁶⁶ Becksmann, o.c. (jak w przyp. 5), s. 52–54, 62–63.

⁶⁷ Tamże, s. 114–115.

⁶⁸ Schmitz [1913], 1, s. 14, il. 20.

⁶⁹ Andersson [1964], s. 45–82.

kich i w Lubece (o czym świadczą rysy twarzy) ukształtował swój styl, podczas gdy w kompozycji scen korzystał równocześnie z turyngijsko-saskiego malarstwa książkowego XIII w. Datowanie około roku 1300 byłoby możliwe, ale wykonanie nastąpiło zapewne pod koniec prac budowlanych w prezbiterium, około lat 1335–1340.

Z witrażownictwem toruńskim wiążą się także dwadzieścia trzy kwatery z tematem *Drzewa Jessego*, z okien prezbiterium katedry we Włocławku (obecnie eksponowane na tle okna jednej z kaplic przy korpusie), z lat około roku 1350. Jest to pozostałość trójrzędowego, trzynastostozeregowego (razem z główkami) okna I, a być może także dwurzędowych okien n II i s II.

Na temat wiodący składają się sceny z *Nowego Testamentu* ujęte po bokach kwaterami z parami postaci starotestamentowych. Wszystkie przedstawienia figuralne występują w kolistych medalionach, natomiast tylko chrystologiczne na tle dywanika z pionowo rosnącą, ulistnioną winoroślą.

Motyw drzewa winnego, które łączy ze sobą wszystkie medaliony rzędu środkowego, jak też obecność proroków i przodków Chrystusa w polach bocznych wskazują, że tematem głównym tego okna było *Drzewo Jessego*, wywodzące się ikonograficznie ze sztuki nadreńskiej, gdzie przodków Chrystusa, umieszczonych pierwotnie (w sztuce francuskiej) na osi głównej zastąpiono konsekwentnie cyklem chrystologicznym. Najniższe pole środkowego rzędu musiało oczywiście zawierać pierwotnie postać Jessego, bądź w osobnym, własnym polu, jak w oknach biblijnych kościoła miejskiego Św. Dionizego w Esslingen (1280 r.) i kościoła dominikanek w Stetten (około 1280–1290), bądź też — co bardziej prawdopodobne — razem ze *Zwiastowaniem Marii* we wspólnej kwaterze, jak w oknach biblijnych kościoła rycerskiego w Wimpfen im Tal (około 1270–1280) i premonstratensów w Speinshart (1333 r.; znane z rysunku z wieku XVII)⁷⁰. Z listy trzydziestu dziewięciu przodków Chrystusa w linii wstępującej, od Abrahama do św. Józefa (zgodnie z *Ewangelią św. Mateusza* I, 1–16 — która była tu właściwym źródłem pisanym), w oknie prezbiterium katedry we Włocławku — stosownie do jego wysokości — wyobrażone zostały, jako *pars pro toto*, dwadzieścia cztery parami zestawione postacie przodków, którym odpowiadają dwadzieścia cztery parami zestawione postacie proroków. Szczegółową rekonstrukcję z odpowiadającymi im scenami nowotestamentowymi trudno obecnie przeprowadzić.

Umieszczona w zwieńczeniu głowa Chrystusa między półpostaciami Matki Boskiej i św. Jana Chrzciciela odpowiada sięgającej wieku XIII tradycji, by kończyć cykle chrystologiczne i zestawienia typologiczne sceną *Sądu Ostatecznego* lub grupą *Deesis*. Układ we Włocławku odpowiada układowi w kościele Św. Anny w Limburgu an der Lahn (1320 r.), gdzie jednak św. Jan Ewangelista zajmuje miejsce św. Jana Chrzciciela, lub w kościele parafialnym w Etelhem na Gotlandii, z początku wieku XIV⁷¹.

Kwatery we Włocławku są na pozór podobne do kwater dominikańskich w zastosowaniu w kompozycji motywu medalionów, w wyborze tła dywaników i w sposobie ujęcia postaci, co mogło wynikać z sąsiedztwa obu warsztatów w Toruniu. Kwiatkowski (1962 r.) przypisał nawet oba zespoły temu samemu warsztatowi, a Frycz (1977 r.) uważał mistrza kwater we Włocławku za ucznia malarza dominikańskiego; jednakże kwatery włocławskie różnią się od dominikańskich kilku właściwościami stylowymi i ich pochodzeniem.

Gruby, oszczędny rysunek, długie szaty z biegnącymi w poprzek, łokciem przyciśniętymi do ciała fałdami, faliście wygięte wstęgi z napisem trudno wyjaśnić jedynie miejscowymi realizacjami. Swoisty archaizm całego okna przywodzi na myśl różne, starsze europejskie centra, między innymi Alzację (Neuweiler, około 1260–1270)⁷². Równocześnie w kompozycji zadziwiający związek z *Drzewem Jessego* wypełniającym inicjał „I” początku *Ewangelii św. Mateusza*, w tzw. Biblii Kapucyńskiej z opactwa St. Bertin (Szampania, 1160–1180 r.; Paryż, Bibliothèque Natio-

⁷⁰ Wentzel H.: *Die Glasmalereien in Schwaben von 1200–1350*, Berlin 1958, *CVMA Deutschland* I, s. 71, 72, il. 10, 12 (Esslingen), s. 198, 199, 204, 210, il. 470, 477, 509 (Stetten), s. 252–253, il. 530 (Wimpfen i. T.); Fritzsche G.: *Das Speinsharter Würzel-Jesse-Fenster. Überlegungen zu Datierung und Einordnung einer nicht erhaltener Farbverglasung*, „Pantheon” XLIII, 1985, s. 5–14.

⁷¹ Oidtmann [1912], 1, s. 120–124, il. 181, 185; Andersson [1964], s. 175–178, il. 88.

⁷² Becksmann R.: *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Baden und der Pfalz, ohne Freiburg i. Br.*, Berlin 1979, *CVMA Deutschland* II/1, s. 67–70, il. 78–83.

nale, Ms. Lat. 16746, k. 7^v)⁷³; podobne jest zestawienie parami kroczących proroków, zamkniętych w kołach oraz podobne są faliście wygięte wstęgi z napisami, ale droga w przestrzeni i w czasie, która prowadziła z Zachodu do Torunia połowy wieku XIV pozostaje nieznana.

Mimo warsztatowych podobieństw do zespołu dominikańskiego okno wschodnie katedry we Włocławku różni się od niego ikonograficznie, między innymi wyborem scen nowotestamentowych, ewidentnie wzorowanym na *Biblii pauperum* (stąd sceny *Ucieczki do Egiptu* i *Powrotu Świętej Rodziny z Egiptu* czy *Obalenia bożków egipskich*) i to w wersji austriackiej, tzw. pod-rodziny Sankt Florian (najbliższy egzemplarz wiedeński z 1331 r.)⁷⁴. Zgodne z tym egzemplarzem Biblii są także niektóre szczegóły kostiumologiczne, a także sam motyw kolistych medalionów.

Ikonograficznie i stylistycznie jest możliwe datowanie malowideł witrażowych włocławskich na 1. ćwierć wieku XIV, jednak zgodnie z chronologią budowy katedry należy przyjąć datę około roku 1350.

Najbogaciej, jak wolno sądzić, wyposażoną w witraże budowlą sakralną w zasięgu północnym malarstwa witrażowego był kościół franciszkanów Panny Marii w →Toruniu. Niestety, pozostało z tego zespołu tylko dziewiętnaście kwater lub ich fragmentów (obecnie w Muzeum Okręgowym w Toruniu, Schnütgenmuseum w Kolonii, Museum Roseliushaus w Bremie oraz w The Institute of Art w Detroit). Kwatery te dzielą się na dwie podstawowe, czasowo i stylistycznie zróżnicowane grupy: z okien nawy południowej — z lat około roku 1370 oraz ze zwieńczenia okna środkowego w fasadzie zachodniej — z około roku 1390.

Do grupy starszej czyli zespołu czwartego należą obecnie: półpostać Matki Boskiej z mieczem boleści (pierwotnie w całej postaci), kwatery ze zwieńczeniami architektonicznymi oraz fragmenty z herbami; pod koniec II wojny zaginęły: dolna część przedstawienia Matki Boskiej oraz cała, dwukwaterowa postać Chrystusa Bolesnego obejmującego kolumnę Biczowania (znane z rysunków Steinbrechta i fotografii archiwalnych). Niewątpliwie kwatery te pochodziły z tych samych dwóch szeregów okna, którego trójdzielność wymagała dopełnienia postacią trzecią, prawdopodobnie św. Jana Ewangelisty. Według rekonstrukcji, w oknach południowych powtórzały się (z wielokrotnionie?) triady postaci pod architektonicznymi zwieńczeniami, rozdzielone pasami kwater ornamentalnych z motywem gwiazdy (zachowane jedno pole w Bremie). Rozszyfrowanie złożonego programu ikonograficznego nie jest w pełni możliwe. Jednakże zwraca uwagę fakt, że na ścianach przypór wprowadzonych do wnętrza nawy południowej i tworzących rodzaj „kaplicy”, drugiej od wschodu, namalowane zostały swoiste powtórzenia *Matki Boskiej Bolesnej* i *Chrystusa Bolesnego przy kolumnie Biczowania* (ok. 1390 r.; →Toruń). Obie pary — w malarstwie witrażowym i ściennym — są tematycznie i kompozycyjnie na pierwszy rzut oka niemal identyczne, jednakże styl, wymiary wyobrażonych osób, wieńczące je baldachimy i emocjonalny wyraz póz i gestów są odmienne. Na kwaterach witrażowych Matka Boska i Jej Syn, zwróceniu ku sobie, trwają w bolesnym dialogu, a na malowidłach ściennych, odwróceniu od siebie, przemawiają do wiernych, do gminy.

LXXXIV
LXXXV

Ikonograficzna zgodność witraży i malowideł ściennych pozwala przyjąć, że także inne pary namalowane na wewnętrznych ścianach przypór — Archanioła Michała z Archaniołem Gabrielem, św. Andrzeja ze św. Krzysztofem i św. Marii Magdaleny ze św. Elżbietą z Turynii — mogą być powtórzeniem zaginionych witraży.

Cechą charakterystyczną są umieszczone nad obu postaciami architektoniczne baldachimy, których romańskie elementy powiązane są z gotyckimi; zestawiane pod różnym kątem, ujęte z różnych stron i z różnych punktów widzenia, wywołują wrażenie niemal fantastycznej, a w rzeczywistości z włoskiego Trecenta wywodzącej się przestrzenności.

Matka Boska Bolesna zajmuje godne miejsce w szeregu znakomitych dzieł malarstwa czeskiego z lat 1350–1360, na który składają się: św. Jadwiga pod architektoniczną edikulą na ma-

LXXXV

⁷³ Cahn W.: *Die Bibel in der Romanik*, München 1982, s. 280–281, kat. 97, il. 179.

⁷⁴ Schmidt [1959], s. 10–11.

lowidle ściennym w kościele Św. Tomasza w Pradze (po 1350 r.)⁷⁵, św. Jadwiga stojąca pod wysokim architektonicznie rozczłonkowanym zwieńczeniem tronu w kodeksie z Lubinia (1353 r.; →Brzeg), *Maria z Dzieciątkiem* z Kłodzka (ok. 1360 r.)⁷⁶.

Stylistycznie obie postacie, Marii i Chrystusa w Toruniu przypominają dzieła Mistrza Teodoryka w kaplicy Św. Krzyża na Karlštejnie (1367 r.) i Mistrza Oswalda (?) w kaplicy Św. Wacława przy katedrze praskiej (1372 r.)⁷⁷ i powinny być datowane na lata około roku 1370, kiedy korpus kościoła był już ukończony.

Do zasięgu toruńskiego malarstwa witrażowego należy również zespół trzynastu kwater z kościoła parafialnego (dziś katedry) w →Chełmnie, z lat 1380–1390, stanowiący kolejny zespół piąty, na który składają się sceny z Dzieciństwa Chrystusa i przedstawienia apostołów z przynależnymi im wersetami *Credo*. Wielką stratą jest zaginięcie pod koniec II wojny światowej dwunastu pól ze scenami pasyjnymi oraz postaciami św. Pawła i czterech proroków — Joela, Malachiasza, Ezechiela i Zachariasza, nadto główek z Matką Boską i Chrystusem. Wszystkie te kwatery do schyłku wieku XIX wypełniały czterzędowe okno wschodnie prezbiterium w ten sposób, że w rzędach środkowych umieszczony był narracyjny cykl chrystologiczny, w środkowych główkach scena *Triumfu Marii*, w rzędach skrajnych — prorocy i apostołowie, uporządkowani pierwotnie według wersetów prorockiego i apostołowskiego *Credo*. Kompozycja kwater — ujęcie poszczególnych pól czworobokiem ram z półkolistymi narożami — sprawiała, że kompozycja całego okna przypominała kartę francuskiego rękopisu iluminowanego z czasów Karola V (zm. w 1380 r.).

Główna trudność prawidłowego odczytania zachowanego materiału polega na tym, że mamy do czynienia z drugim, XIV-wiecznym szkleniem XIII-wiecznego okna, które ma tylko jedenastą szeregów dla pomieszczenia dwunastu apostołów i dwunastu proroków. Steinbrecht przyjmował, że dziesięć par było w rzędach bocznych, jedenasta para tkwiła w główkach, natomiast dwunasta w dolnych pięcioliściach maswerku. Wydaje się, że dwa rozwiązania są ponadto do przyjęcia: albo jeden z apostołów trzymał wstęgę z dwoma artykułami *Credo* (jak w kościele parafialnym miejskim w Esslingen (1280 r.), gdzie św. Paweł ukazuje dwa wersety)⁷⁸, a ostatnia para znajdowała się w główkach, albo okno w Chełmnie od początku mieściło dwunastu apostołów, ale tylko ośmiu proroków, a właściwie siedmiu proroków i św. Pawła. Cały program prezentował dzieje zbawienia ludzkości.

Credo Apostolskie, razem z cyklem chrystologicznym i *Triumfem Marii* zgadza się z ikonografią występującą w wieku XIV w Prusach Wschodnich. Można tu wskazać na domniemane co prawda, ale wielce prawdopodobne *Credo Apostolskie* w postaci zachowanych posągów przyściennych apostołów z otwartymi księgami, na których brak obecnie wersetów, w nawie głównej kościoła Mariackiego w samym Chełmnie (ok. 1330–1340)⁷⁹, a przede wszystkim na *Credo Apostolskie* na malowidłach ściennych w chórze kościoła parafialnego w →Nowym Mieście Lubawskim (ok. 1350–1360), a także na programy ikonograficzne ołtarzy z kręgu Madonn na Lwie⁸⁰.

Kompozycja okna wschodniego w Chełmnie była przeciwieństwem architektonicznej organizacji okien „parlerowskich”, realizowanych między innymi w katedrach w Erfurcie i w Ulm czy w kościele szpitalnym Św. Marty w Norymberdze⁸¹, natomiast styl krępych postaci mieści się w konwencji stylu parlerowskiego. Twórca kwater chełmińskich zapewne nie był stałym członkiem warsztatu kamieniarskiego, ale rzemieślnikiem–malarzem tablic lub miniaturzystą, zdolnym z własnej woli przekształcić otwór okienny w obraz–tablicę czy kartę pergaminową iluminowanego rękopisu. Znał on dobrze malarstwo 3. ćwierci wieku XIV w Czechach; wystarczy przywołać dekorację wnętrza kaplic na Karlštejnie, klasztoru Emaus i katedry w Pradze. Fi-

⁷⁵ *Dějiny* [1984] I/1, il. 251 na s. 309.

⁷⁶ Matějček, Pešina [1955], il. 28.

⁷⁷ Friedl A.: *Magister Theodoricus. Das Problem seiner malerischen Form*, Prag 1956; Burian J.: *Katedrála sv. Víta na pražském hradě*, Praha 1975, il. 48–50; Simpson A.: *Oswald* [w:] *The Dictionary of Art* XXIII, London 1996, s. 627.

⁷⁸ Wentzel, o. c., s. 127, il. 230.

⁷⁹ Jurkowlaniec T.: *Gotycka rzeźba architektoniczna w Prusach*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989, s. 44, 76, 136, il. 75–89 (Studia z Historii Sztuki XLII).

⁸⁰ Białłowicz-Krygierowa [1981], s. 33–58.

⁸¹ Por. przyp. 55.

zjonomie malowanych przez niego postaci są w szczególny sposób bliskie sztuce Mistrza Teodoryka. Kwatery chełmińskie są młodsze niż starsza grupa franciszkańska (ok. 1370 r.), choć jej podobne. Ikonograficzne związki z malowanym retabulum toruńskich franciszkanów (ok. 1390 r.) i ze *Zwiastowaniem* na chrzcielnicy w kościele Św. Mikołaja w Elblągu (1386 r.)⁸² sugerują, że powstały względnie późno, około lat 1380–1390.

Na zespół szósty składa się grupa młodsza witraży franciszkańskich w →Toruniu (ok. 1390 r.). Przeszklenia wielodzielnego maswerku okna środkowego fasady zachodniej, z których pozostało tylko pięć całych pól i fragment szóstego, pozwalają mówić o oknie „obrazowym” (niem. *Bildfenster*) w tym sensie, że poszczególne elementy tworzyły wspólną całość bez ram architektonicznych czy geometrycznych.

Jeszcze Johann Heise pod koniec wieku XIX widział osiem członów programu ikonograficznego: „Pierwsze pole wypełnia głowa Chrystusa o młodzieńczym wyglądzie, w tradycyjnym ujęciu; obok z lewej strony znajduje się postać św. Piotra z kluczem i Apostoł Paweł przedstawiony z mieczem; poniżej trzy pola ukazują w środku Zmartwychwstanie Pana z kilku drugoplanowymi figurami, a w bocznych polach dwie postacie z banderolami. Dwa dalsze pola zamknięte łukowatym odcinkiem w dolnej części maswerku, jak się zdaje, mają również przedstawienia figuralne”⁸³.

Gdy się weźmie pod uwagę ten opis i zestawi z nim istniejące obecnie pola witrażowe i ich rozmiary, to u samego szczytu okna byłaby *vera effigies Christi* (dziś istnieje tylko oblicze), poniżej *duces in militia Christi* — św. Piotr i św. Paweł, jeszcze zaś niżej *Apoteoza św. Marii Magdaleny* (źle odczytana przez Heisego jako Zmartwychwstanie). Prorocy Izajasz i Enoch znajdowali się w najniższej strefie, w szeregu złożonym z pięciu pól. Po obu stronach św. Marii Magdaleny oraz w szeregu poniżej zapewne umieszczeni byli apostołowie.

Typy głów i rodzaj fałdów są tu bliskie kwatrom chełmińskim, a nawet zdradzają cechy stylu późniejszego, jak w tzw. *Szkicowniku brunszwickim* (przed 1400 r.)⁸⁴.

Osobne miejsce zajmują dwa medaliony, zbliżone do monochromatycznych, ze św. Janem Chrzcicielem (The Institute of Art w Detroit) i Janem Ewangelistą (Muzeum Okręgowe w Toruniu), swoiste *Kabinettstücke*, pierwotnie zapewne wprawione w okno szklone gomułkami lub rautami, bliskie, jak się wydaje, stylowi grupy młodszej.

Na młodszej grupie franciszkańskiej kończą się zachowane dzieła warsztatów toruńskich na okres stu lat. Odrębny i ostatni zespół tworzy grupa kwatery i ich fragmentów, wykonanych w technice *en grisaille* u schyłku XV i na początku wieku XVI, rozproszonych w różnych miejscowościach na ziemiach Prus Wschodnich. W porządku chronologicznym są to: w krużgankach klasztoru cystersów w Pelplinie głowa Chrystusa w koronie cierniowej, o lirycznej ekspresji rysunku (obecny owalny kształt i obramienie z perełek są kreacją konserwatorską), zapewne ze sceny *Ukrzyżowania*, z 4. ćwierci wieku XV; monolityczne szkła gabinetowe: w kaplicy cmentarnej w Nowem koło Świecia krążek z półpostacią Matki Boskiej z Dzieciątkiem w promieniach słonecznych, z około roku 1480 (obecnie w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie); w kościele parafialnym w Klonówce dwie płytki prostokątne ze św. Barbarą i św. Katarzyną z około roku 1500; w kościele parafialnym w Lisewie na Żuławach witraż ze św. Mikołajem, w którym technika *en grisaille* łączy się z użyciem szkła barwnego (ok. 1500–1510)⁸⁵.

Pozostaje bez odpowiedzi pytanie, gdzie te witraże zostały wykonane: w Gdańsku? Elblągu? a może w Toruniu? Trudno dociec.

Wymienione wyżej wyroby witrażownictwa są ostatnimi pozostałościami średniowiecznego malarstwa witrażowego zasięgu północnego i w ogóle na ziemiach Polski.

Jeśli spojrzeć na całość malarstwa witrażowego zasięgu północnego, które znane nam jest bezpośrednio z więcej lub mniej szczęśliwie zachowanych dzieł oraz pośrednio na podstawie ikonograficznych i pisanych przekazów i które w odniesieniu do Torunia zamyka się w wieku

⁸² Clasen [1939], I, s. 268–270, 312, II, il. 395, 399, 400.

⁸³ Heise [w:] *BuKdkm Westpreussen* II, H. 6 [1889], s. 284. Przekład L. Kalinowskiego.

⁸⁴ Drobná [1956], s. 48, il. 94.

⁸⁵ Kalinowski, Małkiewiczówna [1992], s. 160, przyp. 19–23, il. 1–5.

XIV, a na przełomie wieków XV i XVI poświadczone jest przez *disiecta membra* wykonane w nieznanym obecnie ośrodku, rysuje się następujący obraz.

W zakresie techniki mamy do czynienia ze zjawiskami powszechnie wówczas zachodzącymi, jak stosowanie rubinowych szkieł powłokowych, w kwaterach chełmińskich z wydrapywanymi do bieli motywami dekoracyjnymi; malowanie konturą czarną (zespół dominikański, wrocławski), brunatną (chełmiński) lub obydwoma (oba zespoły franciszkańskie); modelowanie lawowaniem oraz przejętym ze złotnictwa szrafowaniem (zespół chełmiński). Żółcień srebra występuje w zachowanych dziełach dopiero u schyłku wieku XV. Zespoły dominikański, wrocławski oraz oba franciszkańskie zawierają charakterystyczne przykłady wielokrotnego posługiwania się w przedstawieniach figuralnych i architektonicznych tym samym kartonem, odwracanym lub tylko odmiennym w kolorystyce.

Powstanie malarstwa witrażowego w Toruniu było związane z budową kościołów miejskich i dlatego odpowiada dosyć ściśle ich chronologii, z wyjątkiem kwater chełmińskich należących do tzw. drugiego szklenia. Zwyczajowo budowa kościoła każdorazowo, z wyjątkiem kościoła Św. Janów, zaczynała się od prezbiterium. A ponieważ prezbiterium jest najważniejszą liturgicznie częścią kościoła, dlatego wszystkie, z wyjątkiem franciszkańskich, zachowane lub znane tylko kwatery są pozostałościami przeszklenia okna I wschodniej ściany chóru.

Dające się ująć ściślej datami 1330–1390 malarstwo to było dziełem kilku, co najmniej sześciu działających w Toruniu warsztatów, które w 1. połowie wieku XIV (kościół Św. Janów i dominikanów, katedra we Wrocławku) swoje umiejętności techniczne i osiągnięcia artystyczne zawdzięczały inspiracjom kwitnących centrów malarstwa witrażowego, przede wszystkim w krajach niemieckich (na Zachodzie, na Północy i w zasięgu południowo-wschodnim), a w 2. połowie tego wieku wpływom malarstwa czeskiego (starszy zespół franciszkański, kwatery chełmińskie, młodszy zespół franciszkański), którym podlegała także większość ówczesnych dzieł malarstwa ściennego i tablicowego w Prusach Wschodnich. Czy wpływy te docierały bezpośrednio z Pragi i w ogóle z Czech, czy za pośrednictwem Wrocławia, nie da się dziś stwierdzić, gdyż zarówno malarstwo witrażowe czeskie, jak i śląskie uległo prawie całkowitemu zniszczeniu, jak wyżej pisano. Godne odnotowania jest jednak pochodzenie jednego ze szklarzy toruńskich w początku wieku XV z Wrocławia.

Znamieniem szkoły toruńskiej początkowo było wyraźne opóźnienie stylowe w stosunku do środowisk wiodących, przejawiające się konserwatywnym w kompozycji kwater (ram, dywaników i bordiur), w stosowaniu z romańskiej tradycji wywodzących się kolistych medalionów i w archaizmie programów ikonograficznych, przede wszystkim we Wrocławku. Sprawilo ono, że trzy chronologicznie pierwsze zespoły, w świetle dostępnego materiału porównawczego, mogłyby być datowane mniej więcej trzydzieści lat wcześniej, a więc o jedną generację. Przejmowanie doświadczeń dokonywało się powoli i dopiero po okresie nabywania i wypróbowania umiejętności twórczych proces rozwoju malarstwa witrażowego przebiegał równoległe do innych gatunków sztuki w Toruniu i na Ziemi Chełmińskiej, przede wszystkim malarstwa ściennego i tablicowego, a także rzeźby.

Przyswoiwszy sobie środki artystycznej wypowiedzi właściwe witrażownictwu, rozwijało się ono przez cały niemal wiek XIV w ramach sztuki regionu, a „usamodzielnione” wywierało z kolei wpływ na inne gatunki sztuki.

I tak „tabernakulowy” układ we wschodnim oknie kościoła Św. Janów z lat około roku 1330 zastosowany został w trzydzieści lat później (ok. lat 1360–1370) w malowidle ściennym przedstawiającym obu patronów na tej samej ścianie.

W podobny sposób temat ikonograficzny *Drzewa Jessego* na kwaterach we Wrocławku (ok. 1350 r.) o trzydzieści mniej więcej lat wyprzedził malowidło ścienne w toruńskim kościele Św. Janów (ok. 1380–1390), na którym *Drzewo Jessego* zostało poddane skomplikowanemu teologicznie przekształceniu.

Z kolei w dziesięć lat po wszkleniu w okna południowej ściany hali franciszkańskiej (ok. 1370 r.) kwater witrażowych z Matką Boską i Chrystusem Bolesnym, stojącymi pod architektonicznymi tabernakulami, pokrewne tematem i ujęciem wyobrażenia świętych namalowane zo-

stały tamże, na wewnętrznych ścianach przypór pod podobnymi wyglądem, choć znacznie bogaciej rozbudowanymi zwieńczeniami (ok. 1380–1390).

W malowidłach ściennych prezbiterium kościoła parafialnego w →Nowym Mieście Lubawskim wystąpił, około 1350–1360, typ postaci apostołów znany z kwater dominikańskich (ok. 1340), a we wzmiankowanej wyżej kompozycji ściennej w kościele Św. Janów (ok. 1380–1390) zastosowane zostały czterolistne obramienia przedstawień cnót i występów, równocześnie z identycznymi obramieniami w witrażach chełmińskich (ok. lat 1380–1390).

O tym, że witrażownictwo toruńskie otwarte było na prądy artystyczne płynące z południa Europy, przez Czechy, oraz za pośrednictwem szkicowników i rysunków, świadczy w zaskakujący sposób kwatera z sceną *Nawiedzenia* w Chełmnie, będąca interesującym, bo odwróconym powtórzeniem fresku Giotta w Cappella dell’Arena w Padwie, co rzuca nowe światło na recepcję sztuki Trecenta na północ od Alp, nie tylko na Ziemi Chełmińskiej.

Niezależnie od braku zachowanego materiału zabytkowego z wieku XVI, wydaje się, że „klasyczne” witrażownictwo, kwitnące w zasięgu północnym w wieku XIV, wygasło u progu czasów nowożytnych. Obecność u schyłku wieku XV kilku niewielkich monolitycznych, krągłych i prostokątnych tafelek szklanych, malowanych wyłącznie konturą i żółcieniem srebra, odpowiada w skali i technice przekształceniom witrażownictwa europejskiego tego czasu, przede wszystkim w Niderlandach⁸⁶.

* * *

Podsumowując zarys dziejów gotyckiego malarstwa witrażowego na ziemiach Polski i krajów ościennych odpowiedzieć przychodzi na pytanie, jakie jest jego miejsce w dziejach gotyckiego malarstwa witrażowego w Europie, którego jest najdalej na wschód wysuniętym świadectwem. Wynika to z dwóch powodów. Po pierwsze witraże, niewątpliwie pierwotnie istniejące w gotyckiej architekturze na Węgrzech i w krajach nadbałtyckich — Litwie, Łotwie i Estonii — zostały zniszczone. Po wtóre sąsiadujący z krajami katolickimi Wschód ortodoksyjny nie znał klasycznej techniki witraża.

Dzieła zachowane zarówno w Małopolsce, jak i na Pomorzu Wschodnim pod względem technicznym odpowiadają — co oczywiste — rozwiązaniom zachodnim, jedynie z prawdopodobnym opóźnieniem we wprowadzeniu stosowania żółcieni srebra: we Francji od schyłku wieku XIII, najstarszy zachowany przykład w Małopolsce ze schyłku wieku XIV (kwatery ze *Zwiastowaniem* w Muzeum Narodowym w Krakowie), na Pomorzu Wschodnim — z 4. ćwierci wieku XV. W pierwszym okresie — do początku 3. ćwierci wieku XIV — pozostawały w zależności stylistycznej od malarstwa witrażowego ziem niemieckich, poczynając od Nadrenii, odpowiednio: południowych — Bawarii, Turynii, Austrii — oraz północnych, a więc Brandenburgii, Saksonii, jak również pozostającej pod jej wpływami Skandynawii. Później wyraźnie dominujące stają się wpływy malarstwa czeskiego, dostrzegane na obszarze całej ówczesnej Europy środkowej. Jedynie w Krakowie, gdzie zachowały się dzieła z wieku XV, można mówić o wykształceniu się przed połową tego stulecia stylu lokalnego (kościół Bożego Ciała, warsztat z około roku 1440), wspólnego z rodzącym się malarstwem sztalugowym szkoły krakowskiej. Można też dostrzec odosobnione, lecz czytelne wpływy malarstwa włoskiego: w Krakowie około roku 1320 (kwatery z Matką Boską z Dzieciątkiem z kościoła dominikanów), w Toruniu około 1380–1390 (chełmińska kwatera z *Nawiedzeniem*).

Pod względem ikonografii istotny wkład stanowią witraże mariackie w Krakowie: *Biblia pauperum* z pełnym układem typologicznym oraz z prorokami, jeden z nielicznych tego typu witrażowych cyklów czternastowiecznych, i to najpełniej zachowany⁸⁷, oraz cykle staro- i nowotestamentowy, zestawione pierwotnie na zasadzie zgodności *Veteris et Novi Testamenti*, o nadal

⁸⁶ Zob. Husband T.B.: *Stained Glass before 1700 in American Collections: Silver-Stained Roundels and Unipartite Panels (Corpus Vitrearum Checklist IV)*, Washington 1991, s. 15–34 (Studies in the History of Art 39, Monograph Series I).

⁸⁷ Inne, bez proroków, to m.in. kilkanaście kwater z czasu ok. 1340 r. w prezbiterium katedry Św. Stefana w Wiedniu (zob. Frodl-Kraft E.: *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Wien, CVMA Österreich I: Wien, Graz-Wien-Köln 1962*, s. 5–8, 20–23,

nierozpoznanym wzorze, którym mogły być obecnie nieistniejące cykle witrażowe praskie (w katedrze Św. Wita?)⁸⁸.

W stosunku do ilości kwater witrażowych w wydanych dotychczas i przygotowywanych dopiero do druku tomach *Korpusu Witraży Średniowiecznych* (CVMA) w Europie środkowej i północnej stan zabytków naszych jest skromny, zamykają się bowiem jednym tomem w opracowaniu, podobnie jak jeden tylko tom objął malarstwo witrażowe w Czechach i jeden w Skandynawii. W innych krajach, których witraże średniowieczne mogą służyć jako materiał historycznie porównawczy dla witraży polskich, zamierzenia i stan osiągnięć wydawniczych *Korpusu Witraży Średniowiecznych*, świadczące o wielkości zachowanych zasobów, są obecnie następujące: w Austrii na osiem tomów przewidzianych opublikowano trzy (Wiedeń, Dolna Austria, cz. 1, Styria, cz. 1), w Niemczech na zaplanowane dwadzieścia dwa tomy w czterdziestu woluminach opublikowano trzynaście, w tym pięć dotyczących terenu dawnej NRD (Erfurt: katedra oraz pozostałe zespoły; Mühlhausen; Stendal: katedra oraz kościół Św. Jakuba).

Wielką lukę w zachowanym materiale, a zarazem utrudnienie w badaniach stanowi brak malarstwa witrażowego z katedry praskiej, ze względu na kluczowe znaczenie Pragi Karola IV dla rozwoju ówczesnej sztuki.

26–31, il. 8, 22, 23, 27–29, 34–37, 40) oraz ponad trzydzieści kwater z czasu ok. 1360, dawniej w prezbiterium kościoła Mariackiego we Frankfurcie nad Odrą (obecnie w Sankt Petersburgu); zob. *Die Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg*, VI/2: *Stadt Frankfurt a. O.*, Berlin 1912, tabl. 11, 13; Kozina Y.: *Iconographic Programme of the Marienkirche Stained-Glass Windows in Frankfurt-on-Oder* [w:] *Marienkirche Stained-Glass Windows. The exhibition catalogue*, St. Petersburg 2002, s. 28–33, il. na s. 44–45, 52–58.

⁸⁸ Małkiewiczówna [1997], s. 47–49.