




MILENA HÜBNER*

 <https://orcid.org/0000-0001-8290-852X>


WZORY GRAFICZNE I TREŚCI IKONOGRAFICZNE
NOWOŻYTNYCH OBRAZÓW NA ŚCIANACH KAPLICY BOŻEGO CIAŁA
W KOŚCIELE ŚWIĘTOJAŃSKIM W TORUNIU

Abstract

Graphic Sources and Iconographic Content
of the Early Modern Paintings on the Walls in the Corpus Christi Chapel
of St Johns' Church in Toruń

This article examines the graphic sources and iconographic content of the early modern wall paintings in the Corpus Christi Chapel of the Cathedral of St John the Baptist and St John the Evangelist in Toruń. The surviving ensemble consists of three Eucharistic scenes integrated into the wall panelling: *The Most Holy Eucharist in the Form of a Denarius*, *Spiritual Communion of the Most Holy Eucharist through Thirst*, and *The Most Holy Eucharist as a safe Viaticum for Eternity*. The paintings are complemented by emblematic representations in tondos set within carved finials above each composition, which function as a visual commentary on their theological content. This ensemble has not been the subject of a comprehensive monographic study yet. To date, the approximate time of their execution has been proposed, and a partial interpretation of the iconography has been offered. The article advances the hypothesis that the paintings were based on engravings, suggesting that they derive from specific prints. Through comparative analysis, specific sources have been identified in two Jesuit publications: works by Wenceslaus Schwertfer SJ (1661) and Paul Zetl SJ (1727). This identification is grounded in a detailed comparison between the Toruń paintings and corresponding illustrations and commentaries found in Jesuit old prints. The study is further supported by archival research, including historical descriptions of the chapel's furnishings and materials from conservation records. The combined analysis enables a clarification – and in some cases a decoding – of the paintings' iconographic content, while also allowing for the verification of earlier interpretations found in the literature concerning the pictorial decorations of the Corpus Christi Chapel.

Keywords: Toruń, St John the Baptist, St John the Evangelist, cathedral, Corpus Christi Chapel, Jesuit Order, art, iconography, painting, printmaking

* Instytut Historii Sztuki i Dziedzictwa Kulturowego,
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
 milenah@umk.pl

Nadesłany 31.08.2025; Nadesłany po poprawkach 3.03.2026; Zaakceptowany 6.03.2026

WPROWADZENIE: FUNDACJA KAPLICY BOŻEGO CIAŁA
ORAZ JEJ OBECNE WYPOSAŻENIE

Usytuowana najbliżej prezbiterium, po północnej stronie Kościoła św. Jana Chrzyciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu, Kaplica Bożego Ciała jest przypuszczalnie najstarszą kaplicą w Kościele Świętojańskim. Powstała prawdopodobnie w połowie XIV w. – w okresie z jednej strony progresu ekonomicznego Torunia, z drugiej klęsk naturalnych dotyczących miasta. Był to czas przemian zachodzących w strukturze społecznej mieszkańców i form życia religijnego. Tworzyły się nowe korporacje zawodowe i religijne, które fundowały kaplice lub ołtarze, aby zapewnić swoim członkom własną przestrzeń kultu w świątyni¹. W Kościele Świętojańskim jej uzyskanie umożliwiły znaczące przekształcenia w strukturze budowli, które doprowadziły do powstania szeregu kaplic po północnej i południowej stronie korpusu kościoła. Przebito ściany lateralne i wydłużono szkarpy, z których ukształtowano ściany działowe kaplic, pokryte następnie nowymi dachami nad poszerzoną przestrzenią².

Fundacja Kaplicy Bożego Ciała była wiązana przez Arthura Semraua, a także późniejszych badaczy, z Henrykiem Rockendorffem IV – członkiem rady Starego Miasta Torunia³. Odmienną tezę przedstawili Tomasz Jasiński i Piotr Oliński, wskazując, że wzmiankowana w źródłach kaplica rodziny Rockendorffów, jednej z najbardziej znanych familii w tym okresie, znajdowała się na parceli w pobliżu szpitala św. Jerzego⁴. Pierwsza fundacja kaplicowa została dokonana prawdopodobnie przez Nicolausa Pfalkorna w 1349 r., a zatem przed

¹ Janusz TANDECKI, *Dzieje kaplicy i ołtarza Bożego Ciała w katedrze św. Jana Chrzyciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu w świetle zachowanych archiwaliów*, [in:] *Studia nad dziejami miast i mieszczaństwa w średniowieczu. Studia ofiarowane Profesorowi Antoniemu Czacharowskiemu w sześćdziesiątą piątą rocznicę urodzin i czterdziestolecie pracy naukowej*, red. Roman CZAJA, Janusz TANDECKI (Studia Polonica Historiae Urbanae, t. 2), Toruń 1996, s. 180. Tekst powstał na podstawie badań archiwalnych prowadzonych w związku z pracami konserwatorskimi realizowanymi w latach 1993–1994; zob. Janusz TANDECKI, Wyniki badań archiwalnych kaplicy Najświętszego Sakramentu Katedry św. św. Janów w Toruniu, Toruń 1994, Archiwum Miejskiego Konserwatora Zabytków w Toruniu (dalej cyt. MKZ w Toruniu), sygn. 517; idem, Kaplica i ołtarz Bożego Ciała (Najświętszego Sakramentu) w katedrze św. Jana Chrzyciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu, Toruń [b.d.], Archiwum MKZ w Toruniu, sygn. 683.

² Liliana KRANTZ-DOMASŁOWSKA, *Ile jest kościołów w toruńskim kościele Świętojańskim?*, [in:] *Kościół Świętojański w Toruniu – nowe rozpoznanie*, red. Katarzyna KLUCZWAJD (Dzieje i Skarby Kościołów Toruńskich, t. 5), Toruń 2015, s. 31.

³ „Die älteste bekannte Kapelle bei der Johanniskirche ist die Kapelle des Heinrich Rockendorff”; Arthur SEMRAU, *Forschungen zur Baugeschichte der Johanniskirche in Thorn von 1250 bis 1500*, Mitteilungen des Copernicus-Vereins für Wissenschaft und Kunst zu Thorn, H. 21: 1913, Nr. 2, s. 32.

⁴ Tomasz JASIŃSKI, *Przedmieścia średniowiecznego Torunia i Chełmna* (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Historia, nr 97), Poznań 1982, s. 56–57; Piotr OLIŃSKI, *Fundacje mieszczańskie w miastach pruskich w okresie średniowiecza i na progu czasów nowożytnych (Chełmno,*

pożarem miasta 10 VIII 1351 r. Według przypuszczeń Olińskiego była to Kaplica Bożego Ciała, na co wskazują pośrednio religijne zapisy mieszczan toruńskich na kościół staromiejski pochodzące z połowy XIV w.⁵ Przeznaczona była dla ogółu wiernych, czemu sprzyjało funkcjonowanie przy kaplicy kapłanów.

Z czasem kaplica przeszła pod opiekę bractwa kapłańskiego pod wezwaniem Bożego Ciała, utworzonego przez biskupa chełmińskiego Mikołaja z Sępola (niem. Schiffenburg, Schieppenpiel) w 1394 r. przy Kościele św. Janów⁶. Jego powstanie wiązało się ze znaczną liczbą duchownych działających przy tej świątyni oraz aprobatą przedstawicieli władz krzyżackich sprawujących patronat nad starotoruńską parafią⁷. Początkowo Bractwo Bożego Ciała skupiało prawdopodobnie tylko toruńskich kapłanów. Z czasem jego członkami zostawali duchowni z innych miast, później przyjmowano również osoby świeckie. Celem korporacji było wzajemne wsparcie w sprawowaniu służby Bożej, udzielanie pomocy podróżnym oraz pochówek zmarłych. Konfraternia Bożego Ciała była jedynym toruńskim bractwem, które w średniowieczu propagowało kult Najświętszego Sakramentu⁸.

Zachowało się niewiele informacji źródłowych na temat wyposażenia Kaplicy Bożego Ciała. Najstarsze z nich pochodzą z okresu średniowiecza. Obecny wygląd w przeważającej części ukształtował się w okresie nowożytnym, w czasie, gdy świętojańska fara służyła jezuitom. Zdaniem Bartłomieja Łyczaka obecna nastawa ołtarzowa, ufundowana w 1753 r. przez Andrzeja Stachurskiego (toruńskiego mistrza krawieckiego i starszego Bractwa Bożego Ciała) oraz jego żonę Barbarę, prawdopodobnie została wykonana w warsztacie Johanna Ernesta Debesa⁹. Ołtarz został ulokowany w miejscu średniowiecznego,

Toruń, Elbląg, Gdańsk, Królewiec, Braniewo), Toruń 2008, s. 186–192; L. KRANTZ-DOMASŁOWSKA, op.cit., s. 32, przyp. 42.

⁵ P. OLIŃSKI, op.cit., s. 192.

⁶ Ibid., s. 188; Ireneusz CZARCIŃSKI, *Bractwa w wielkich miastach państwa krzyżackiego w średniowieczu*, Toruń 1993, s. 48. W okresie reformacji Bractwo Bożego Ciała na jakiś czas straciło swoją kaplicę; zob. J. TANDECKI, *Dzieje kaplicy i ołtarza Bożego Ciała*, s. 182–183.

⁷ Józef BUŁAWA, *Walki społeczno-ustrojowe w Toruniu w I połowie XVI wieku* (Roczniki Towarzystwa Naukowego w Toruniu, R. 75, z. 3), Toruń 1971, s. 205; I. CZARCIŃSKI, op.cit., s. 48.

⁸ I. CZARCIŃSKI, op.cit., s. 49; J. TANDECKI, *Dzieje kaplicy i ołtarza Bożego Ciała*, s. 183.

⁹ Bartłomiej ŁYCZAK, *Toruński cech rzeźbiarski i snycerka na obszarze jego oddziaływania w latach 1695–1793*, Warszawa 2018, s. 75–76; por. idem, *Uwagi na temat nastaw ołtarzowych ufundowanych w XVIII wieku do kościoła pw. św. Jana Chrzciciela i Jana Ewangelisty w Toruniu*, *Zapiski Historyczne*, t. 80: 2015, z. 2, s. 85, 88–89, DOI: <https://doi.org/10.15762/ZH.2015.20>. Bogna Jakubowska, datując ołtarz na około 1755 r., wskazała na nowe w sztuce Torunia, rokokowe tendencje uwidaczniające się w dekoracji ornamentalnej; zob. Bogna JAKUBOWSKA, *Snycerka toruńska w XVIII wieku*, *Teka Komisji Historii Sztuki*, t. 3: 1965, s. 173. W tekście Katarzyny Kluczwajd i Jacka Tylickiego powstanie nastawy ołtarzowej powiązано z warsztatem Johanna Antona Langenhahna st.; zob. Katarzyna KLUCZWAJD, Jacek TYLICKI, *Sztuka nowożytna*, [in:] Anna BŁAŻEJEWSKA [et al.], *Dzieje sztuki Torunia*, Toruń 2009, s. 325.

którego obraz główny przedstawiał scenę *Zdjęcia z krzyża*¹⁰. Obecne retabulum wypełnia przedstawienie malarskie *Ostatniej Wieczery*, uzupełnione srebrnymi, częściowo złożonymi, aplikacjami. Są to: wiszący świecznik, aureole nad głowami postaci, szaty Chrystusa, kielich, chleb, talerz ze skórą baranka, widelec i nóż. Zostały wykonane przez Michała Borgoniego prawdopodobnie – jak ustalił Michał F. Woźniak – w 1764 r. (w tym także niezachowana, wykonana wcześniej korona na głowie Chrystusa)¹¹. Po bokach obrazu znajdują się pełnoplastyczne figury świętych Apostołów, od lewej: św. Andrzeja, św. Piotra, św. Pawła oraz św. Jana Ewangelisty. Na mensie ołtarzowej ulokowane jest tabernakulum w formie skrzynki z metalowymi drzwiczkami, wypełnionymi malarskim przedstawieniem sceny *Zwiastowania* (późniejszym, dziewiętnastowiecznym). Na tabernakulum znajduje się gotycka figura *Chrystusa Bolesnego* w typie *ostentatio vulnerum* pośród obłoków i promieni. Front ołtarza zasłania antepedium w profilowanej ramie, z reliefową dekoracją w centrum. Są to wizerunki drzew z fragmentami gruntu oraz wysepkami roślinnymi, z zarysowanymi konturami budynku na jednej z nich. Z kolei zwieńczenie nastawy ołtarzowej stanowi monstrancja promienista na *Arce Przymierza* w otoczeniu aniołów i putt. Na nastawie ołtarzowej znajduje się łącznie 11 kartuszy w kształcie rokokowej, asymetrycznej muszli, wypełnionych dekoracją malarską z emblematami o tematyce eucharystycznej. Retabulum pokryte jest snycerskim rocaill'em.

Ornament rokokowy zdobi również, pokryte czarną boazerią, ściany kaplicy. W jej ramach znajdują się trzy prostokątne obrazy o tematyce eucharystycznej, wykonane techniką olejną na płótnie. Czwarta płyca – mniejszych rozmiarów, na filarze przyściennym, została zamalowana jednolitym brązowym kolorem. Między obrazami umieszczono snycerskie motywy rocaill'ów w pionowych układach – analogiczne do tych, które znajdują się na nastawie ołtarzowej. Ich końce zdobią pozłacane rozety.

¹⁰ „Altare sacratissimi Corporis Christi, cui tabula depositionis de Cruce non inerudito penicillo concinnata inest”; *Visitationes episcopatus Culmensis Andrea Olszowski Culmensi et Pomesania episcopo A. 1667–72 factae*, curavit Bruno CZAPLA (Towarzystwo Naukowe w Toruniu. Fontes, t. 7), Toruń 1903, s. 205; cyt. za: J. TANDECKI, *Dzieje kaplicy i ołtarza Bożego Ciała*, s. 184. Obraz ten (ok. 1495 r.) znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie; zob. Tadeusz DOBRZENIECKI, *Malarsstwo tablicowe. Katalog zbiorów* (Galeria Sztuki Średniowiecznej, t. 1), Warszawa 1972, s. 117–120.

¹¹ Fundatorem zachowanych aplikacji był Andrzej Stachurski w 1764 r., z kolei niezachowanej korony na głowie Chrystusa – krawiec Jakub Radkiewicz w 1754 r.; zob. Michał F. WOŹNIAK, *Aplikacje srebrne na obrazach ołtarzowych w kościele pw. św. Jana Chrzyciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu*, [in:] *Rzeczy piękne. Studia z dziejów historii sztuki, kultury i architektury dedykowane pamięci Doktora Jacka Kriegseisena*, red. Edmund KIZIK, Klaudiusz GRABOWSKI, Gdańsk 2024, s. 197–201. O aplikacjach na obrazie wzmiankowali: J. DOMASŁOWSKI, op.cit., s. 190; B. ŁYCZAK, *Toruński cech rzeźbiarski*, s. 231.

Nad każdym z trzech obrazów znajdują się drewniane kartusze z centralnie ulokowanym tondem w złotej ramie, zwieńczone muszlą. Po bokach mają zróżnicowane, ażurowe dekoracje, na które składają się wic akantu, karbowana taśma oraz motyw łuski, a także zwieńczenia w postaci muszli. Tonda wypełniają trzy malarskie przedstawienia emblematyczne: z lilią i pszczołami, igłą magnetyczną oraz z *Chrystusem jako Dobrym Pasterzem*, będące symbolicznym komentarzem do obrazów w boazerii. Podobną formę ma również zwieńczenie znajdujące się na filarze przyściennym, jednak tondo zostało zastąpione głowami dwóch putt.

OBRAZY W KAPLICY BOŻEGO CIAŁA – STAN BADAŃ ORAZ STAN ZACHOWANIA A WZORY GRAFICZNE

Obrazy w Kaplicy Bożego Ciała (Ryc. 1) nie stanowiły dotychczas osobnego przedmiotu rozważań, były wzmiankowane przy okazji prac o szerszej tematyce. Na ich tle wyróżniają się teksty Jerzego Domasłowskiego oraz publikacje Krystyny Moisan-Jabłońskiej, w których podjęto problem interpretacji treści obrazów¹². Nie jest znana dokładna data powstania malowideł; przypuszcza się, że pochodzą z około 1730 r.¹³ lub mniej więcej z tego samego okresu co nastawa ołtarzowa, czyli około 1750 r.¹⁴

¹² Krystyna MOISAN-JABŁOŃSKA, *Obrazowanie walki dobra ze złem* (Polska Sztuka Kościelna Renesansu i Baroku: tematy i symbole. Nauka Kościoła, t. 3), Kraków 2002, s. 383–385, 439–440, il. 313, 353; Jerzy DOMAŚŁOWSKI, *Wyposażenie wnętrza*, [in:] *Bazylika katedralna świętych Janów w Toruniu*, red. Marian BISKUP (Towarzystwo Naukowe w Toruniu. Prace Popularnonaukowe, nr 68; Zabytki Polski Północnej, nr 12), Toruń 2003, s. 203–204; Krystyna MOISAN-JABŁOŃSKA, *Nieuchronność czyszcowej peregrynacji i jej obraz w sztuce polskiej czasów nowożytnych*, [in:] *Zjawiska magiczno-demoniczne na terenie dawnych ziem pruskich na tle porównawczym*, red. Kazimierz GRĄŻAWSKI, Jan GANCEWSKI, Olsztyn 2014, s. 269–270.

¹³ K. KLUCZWAJD, J. TYLICKI, op.cit., s. 355–256; Jacek TYLICKI, *Sztuka Prus Królewskich. Malarstwo i rysunek*, [in:] *Prusy Królewskie. Społeczeństwo, kultura, gospodarka 1454–1772*, red. Edmund KIZIK, Gdańsk 2012, s. 343; idem, *Historia malarstwa w nowożytnym Toruniu*, [in:] *Królewskie miasto. Trzy stulecia przemian kultury artystycznej Torunia 1454–1793. Wystawa na 160-lecie Muzeum Okręgowego w Toruniu*, red. Michał KURKOWSKI, współpr. Szymon J. STENKA, Toruń 2021, s. 56.

¹⁴ Anna MOSINGIEWICZ, *Karty ewidencyjne zabytków ruchomych [Obraz – Eucharystia w winnicy; Obraz – Komunia Mistyczna; Obraz – Sąd Ostateczny; Zwieńczenie – boazeria (trzy karty z tym samym tytułem)]*, grudzień 1995, Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Toruniu (dalej cyt. WUOZ w Toruniu), sygn. 3259–3264; K. MOISAN-JABŁOŃSKA, *Obrazowanie walki*, s. 383–385; eadem, *Nieuchronność czyszcowej peregrynacji*, s. 269–270. Odmianą datę zaproponował w 1977 r. Bogusław Mansfeld. Jego zdaniem obrazy powstały wcześniej, tj. w latach dwudziestych XVIII w. (podobnie jak obraz w nastawie ołtarzowej); zob. Bogusław MANSFELD, *Toruń i okolice*, Warszawa 1977, s. 60–61.



Ryc. 1. Kaplica Bożego Ciała
w Kościele pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu.
Fot. Juliusz Raczkowski

Dzieła wykonane techniką olejną na płótnie tworzą serię tzw. *Mistycznych Komunii*, ukazującą rolę eucharystii w drodze duszy ludzkiej ku zbawieniu. Cykl ten koresponduje z tematyką *Ostatniej Wieczery*, podjętą w ramach



Ryc. 2. Obraz *Najświętsza Eucharystia pod postacią denara*,
według ryciny z 1661 r., olej na płótnie. Fot. Juliusz Raczkowski



Ryc. 3. Obraz *Komunia duchowa Najświętszej Eucharystii przez pragnienie*, według ryciny z 1661 r., olej na płótnie. Fot. Juliusz Raczkowski



Ryc. 4. Obraz *Najświętsza Eucharystia bezpiecznym wiatykiem na wieczność*, według ryciny z 1661 r., olej na płótnie. Fot. Juliusz Raczkowski

dekoracji malarskiej ołtarza¹⁵. Rozpoczyna się od strony zachodniej: od obrazu z *Najświętszą Eucharystią pod postacią denara* (Ryc. 2). Następnie, na ścianie północnej znajduje się scena *Komunii duchowej Najświętszej Eucharystii przez pragnienie* (Ryc. 3) i po prawej – *Najświętsza Eucharystia bezpiecznym wiatrykiem na wieczność* (Ryc. 4)¹⁶.

Wszystkie obrazy mają kształt prostokąta, ujęte są w czarną profilowaną ramę drewnianą. Pierwotnie kompozycje miały kształt owalu w malowanej (dziewiętnastowiecznej?) ramie z maswerkowym trójliściem w narożach. Została ona usunięta niemal w całości w trakcie prac konserwatorskich w latach 1993–1994, realizowanych pod kierunkiem Tadeusza Michalaka¹⁷. Fragment malarskiej brązowej ramy zachowano w lewym górnym narożu pierwszego obrazu. Partie, w których ją usunięto, wypełniły fragmenty stanowiące przedłużenie kompozycji. Sprawia to, że obecnie zajmuje ona całe prostokątne pole obrazowe, chociaż przebijają spod spodu kontury dawnej ramy. Widoczne są również przecinające się poprzecznie listwy blejtramu. Dwa spośród malowideł – pierwsze i trzecie – utrzymane są w ciemnej kolorystyce z przewagą brązów, ożywionych błękitami, czerwienią i bielą. Drugi obraz – z przedstawieniem *Komunia duchowa Najświętszej Eucharystii przez pragnienie* – jest w odmiennej, jasnej kolorystyce (błękity, biele, jasne szarości).

Autor lub autorzy obrazów nie są znani. Przypuszcza się, że mogły one powstać w tym samym warsztacie, który wykonał malowidła do Kaplicy św. Józefa oraz Kaplicy św. Stanisława w Kościele św. Jakuba w Toruniu¹⁸. Zwracano również uwagę na możliwość wykonania toruńskich kompozycji malarskich na

¹⁵ J. DOMASŁOWSKI, op.cit., s. 203.

¹⁶ Określane jako: *Eucharystia w winnicy*, *Komunia mistyczna*, *Święta Barbara opiekunka konających*, *Sąd Ostateczny* lub *Pośmiertna wędrówka duszy*; zob. przyp. 15 i 17.

¹⁷ Naroża widoczne są na zdjęciach wykonanych przez Waclawa Górskiego w czerwcu 1984 r. w ramach Pracowni Fotografii Dokumentalnej Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa UMK w Toruniu – nr negat. 879/85, 898/85, 899/85. Zmian dokonano zatem prawdopodobnie w trakcie prac konserwatorskich w latach 1993–1994. W dokumentacji można znaleźć wzmiankę na temat obrazów „w boazerii, w ciemnej brązowej tonacji”, które „posiadają namalowane na płótnie owalne, mazerowane ramy”; Mirosław WOLICKI, Wstępne wyniki badań naukowo-historycznych kaplicy Najświętszego Sakramentu Katedry św. św. Janów w Toruniu, Toruń 1994, Archiwum MKZ w Toruniu, sygn. 608/1. O zakończeniu prac pisano w „Głosie Uczelni” wydawanym przez Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu; *Odnowienie Kaplicy*, Głos Uczelni, R. 3: 1994, nr 11, s. 13; cyt. za: J. TANDECKI, *Dzieje kaplicy i ołtarza Bożego Ciała*, s. 192, przyp. 53. Przeprowadzone później – w 2006 r. – prace konserwatorsko-restauratorskie w Katedrze św. Janów obejmowały jedynie w ramach Kaplicy Bożego Ciała oczyszczenie polichromii ściennych i wyposażenia z kurzu; zob. Bogumiła J. ROUBA, Jolanta KORCZ, Program prac konserwatorskich i restauratorskich przy wystrój korpusu nawowego i wnętrza kaplic, Toruń 2006, Archiwum MKZ w Toruniu, sygn. 6401, s. 53.

¹⁸ J. DOMASŁOWSKI, op.cit., s. 204; K. KLUCZWAJD, J. TYLICKI, op.cit., s. 335–336; J. TYLICKI, *Sztuka Prus Królewskich*, s. 343; idem, *Historia malarstwa*, s. 56.

podstawie bliżej nieokreślonych wzorów graficznych (w tym flamandzkich), o czym świadczy nietypowa i skomplikowana treść tych utworów¹⁹. W istocie wszystkie trzy kompozycje powstały na podstawie rycin stanowiących ilustrację pracy autorstwa Wenceslausa (Wenzela) Schwertfera SJ (1617–1680)²⁰, zatytułowanej *Micae Panis Caelestis, De Mensa Domini Deciduae, Pro Catellis Famelicis Collectae, Sive, Doctrinae Morales, Ex Sacrosancto Evcharistiae Sacramento: Eivsque Speciebvs, In Gratiam Animarum Venerabili Sacramento Specialiter Affectarvm Deductae*, wydanej w Monachium w 1661 r. przez Johanna Wilhelma Schella²¹. Jezuicki teolog podjął w niej rozważania na temat teologicznych aspektów eucharystii. Ryciny nawiązujące do treści tekstu wypełniają całe stronicie: 74, 418 oraz 450, stanowiąc ilustracje do poszczególnych rozdziałów (ryc. 5–7). Sceny ujęte są w rozciągnięty w pionie owal, ponad którym znajduje się banderola z inskrypcją informującą o temacie przedstawienia. Z kolei u dołu, pod owalem, umieszczono komentarz w postaci cytatu z Pisma Świętego. Sceny ukazane na rycinach zostały dość wiernie odtworzone na toruńskich obrazach (najwięcej różnic dotyczy sceny z *Komunią duchową Najświętszej Eucharystii przez pragnienie*). Wiele zmian wynika z próby przeniesienia i dostosowania kompozycji graficznych ujętych w pionowym owalu na płótna o kształcie poziomego prostokąta. Obecność zatem wewnętrznych, malowanych, owalnych ram na toruńskich obrazach była bliższa pierwowzorowi. Niestety dostępna niepełna dokumentacja prac konserwatorskich przeprowadzonych w latach 1993–1994 uniemożliwia zapoznanie się z uzasadnieniem decyzji o ich usunięciu. Owalny kształt obrazów w Kaplicy Bożego Ciała odpowiadałby malowidłom w ramach boazerii w sąsiedniej (drugiej od wschodu) Kaplicy św. Ignacego Loyoli. Niezależnie od obecności ram kształt toruńskich obrazów pozwolił na „rozluźnienie” kompozycji wzdłuż osi poziomej, ale jednocześnie zapewnił mniej swobody w rozmieszczaniu poszczególnych elementów w pionie. W efekcie proporcje uległy zmianom. Poza kompozycją malarską na toruńskich płótnach zostały również uwzględnione cytaty z Pisma Świętego, które w pracy Schwertfera znajdują się poza ramami kompozycji figuralnej.

¹⁹ J. DOMASŁOWSKI, op.cit., s. 204; K. MOISAN-JABŁOŃSKA, *Obrazowanie walki*, s. 383, przyp. 71.

²⁰ Urodzony w Rosenbergu (ob. Olesno), żył w latach 1617–1680. Pełnił funkcję rektora jezuickiego kolegium w Klatowach w Czechach, kolegium oo. jezuitów w Opolu oraz superiora rezydencji oo. jezuitów w Piekarach Śląskich. *Historický ústav AV ČR projekt Řeholníci – katalog Clavius*, <https://reholnici.hiu.cas.cz/katalog/l.dll?hal~1000101841> [dostęp z 29 V 2025 r.].

²¹ Wenceslaus SCHWERTFER, *Micae Panis Caelestis, De Mensa Domini Deciduae, Pro Catellis Famelicis Collectae, Sive, Doctrinae Morales, Ex Sacrosancto Evcharistiae Sacramento: Eivsque Speciebvs, In Gratiam Animarum Venerabili Sacramento Specialiter Affectarvm Deductae*, Monachii 1661.

NAJŚWIĘTSZA EUCHARYSTIA POD POSTACIĄ DENARA

Obraz wiszący po stronie zachodniej, ukazujący scenę z *Najświętszą Eucharystią pod postacią denara*²², nawiązuje do przypowieści z Ewangelii św. Mateusza (20, 1–16). Według niej właściciel winnicy zatrudnił robotników o różnych porach dnia, ostatecznie wypłacając wszystkim – niezależnie od czasu pracy – tę samą kwotę, tj. jednego denara. Na toruńskim obrazie jednak nagrodą są nie denary, a jest nią komunია, której anioł udziela robotnikom kończącym pracę przy zbiorze winogron.

Na pierwszym planie toruńskiego obrazu, po lewej stronie, widoczny jest anioł w albie i czerwonej dalmatyce, stojący za komunijną balustradą, ulokowaną na podwyższeniu. Zwrócony jest tyłem do ołtarza, na którym znajduje się otwarte cylindryczne tabernakulum o cebulastym zwieńczeniu, połączane i czerwone w środku. Stanowi oprawę dla świetlistej, złotej, otwartej puszkii z komunikantami, przed którą leży 15 komunikantów. Ołtarz ma czerwone antepedium ze złotym hierogramem IHS ze znakiem krzyża. Za ołtarzem mieści się kurtyna ze zwisającym chwostem. Anioł zwrócony jest w stronę klęczącego mężczyzny. Lekko się pochyla, trzymając świetlisty komunikant. Mężczyzna przyjmujący komunię, którego twarz została ukazana z profilu, odziany jest w złocistą koszulę (tunikę?) i niebieską szatę wierzchnią do kolan oraz w buty z wysoką cholewą w tych samych kolorach. Ręce trzyma skrzyżowane na piersi.

Po prawej stronie obrazu otwiera się widok na wzgórze z winnicą i pracującymi w niej robotnikami. Część z nich zmierza po komunię, najbliższej znajdują się dwie pary robotników. W jednej ręce trzymają motyki oparte na ramionach, a drugą rękę wyciągają ku aniołowi (z wyjątkiem jednej postaci w białej tunice wykonującej gest w przeciwnym kierunku).

Nieco z tyłu, po lewej stronie, umieszczono grupę czterech osób, składającą się z trzech robotników oraz mężczyzny wyróżniającego się bogatszym ubiorem (złotawy turban na głowie i tunika, czerwony płaszcz oraz spodnie, ciemnozłote buty z wysoką cholewą). Prawdopodobnie jest to właściciel winnicy. Dyskutuje z robotnikami, rozkładając ręce. Mężczyzna wsparty na motyce rozmawia z właścicielem. Pozostali dwaj, z których jeden ukazany jest od tyłu, a drugi – z widocznym grymasem na twarzy – od frontu, wydają się poruszeni. Prawdopodobnie są to robotnicy pracujący najdłużej, kierujący pretenzje do właściciela winnicy w sprawie wypłaty.

Na dalszym planie widoczny jest tułów mężczyzny stojącego za czymś w rodzaju ogrodzenia, ukazanego w większej skali od pozostałych robotników. Jest to młody mężczyzna, odziany w białą szatę (prawdopodobnie jest to tunika,

²² „S. S. EVCHARISTIA. in similitudinem DENARII.”; *ibid.*, s. 74.

jak u reszty robotników). Trzyma wyciągniętą ku ołtarzowi rękę, z palcami dłoni złożonymi w geście błogosławieństwa. W przeciwieństwie do pozostałych robotników nie jest widoczne, by trzymał jakieś narzędzie. Jego poza sugeruje, że jest osobą wskazującą innym właściwy kierunek drogi.

W tle po prawej stronie znajduje się wzgórze z winnicą, na której widoczne są postaci robotników. Dalej, po lewej stronie ukazane są zabudowania miejskie oraz las, a na horyzoncie – ośnieżone góry i pochmurne niebo. W centrum, przy dolnej krawędzi obrazu, widnieje inskrypcja o złotych literach: CONVENTIONE FACTA CUM OPERARIIS EX DENARIO DIURNO etc. / ACCEPERUNT SING. ULOS DENARIOS. MATTH: 20... Są to dwa fragmenty Ewangelii św. Mateusza (rozdz. 20): wersety drugi („A uczyniwszy umowę z robotnikami z grosza dziennego, posłał je do winnicy swojej”) oraz dziewiąty („wzięli po groszu”)²³.

Toruński obraz, nawiązujący do przypowieści z Ewangelii św. Mateusza, jest ilustracją roli eucharystii w zbawieniu człowieka – oferowanej za uczciwą pracę. Wyjaśnienie dla tak ujętego tematu znajduje się w pracy Schwertfera, w rozdziale „Chrystus Pan pod postacią Najświętszego Sakramentu na podobieństwo denara”, którego ilustracja jest przeniesiona na toruńskie płótno²⁴. Autor odwołał się do fragmentów Pisma Świętego, w których pojawia się motyw monet, w tym srebrników, jakie otrzymał Judasz za wydanie Chrystusa. Poza więc analogią występującą między kształtem hostii i monety, wskazał również na związek Chrystus – hostia – monety (denary, srebrniki). Schwertfer rozwinął tę myśl, opierając się na pismach ojców Kościoła, z których wynika, że Eucharystia jest „monetą Chrystusa” lub że to Chrystus jest Boskim numizmatem, „drachmą odkupienia”. Udowodnił również, że skojarzenie to funkcjonowało nie tylko w czasach biblijnych, lecz także późniejszych, czego przykładem jest nakaz cesarza bizantyńskiego Jana I Tzimiskesa (969–976), dotyczący wybitcia wizerunku Chrystusa na złotych i srebrnych monetach.

Temat ten był wielokrotnie podejmowany w sztuce – zwłaszcza fragment przypowieści, w którym właściciel winnicy wypłaca denary robotnikom. Mógł mu towarzyszyć niewolnik czy wyzwolenciec, asystujący przy rozliczeniach²⁵.

²³ Tłumaczenie według przedruku edycji Biblii Wujka z 1599 r.: *Ewangelia św. Mateusza*, [in:] *Biblia, to jest księgi Starego i Nowego Testamentu, z łacińskiego na język polski przełożone przez Ks. D. Jakóba Wujka*, Warszawa 1923 (dalej cyt. Biblia Wujka), [https://pl.wikisource.org/wiki/Biblia_Wujka_\(1923\)/Ewangelia_wg_św._Mateusza_20](https://pl.wikisource.org/wiki/Biblia_Wujka_(1923)/Ewangelia_wg_św._Mateusza_20) [dostęp z 29 V 2025 r.]; *Ewangelia wg św. Mateusza. Łaciński tekst Ewangelii wg św. Mateusza*, <https://lacina.globalnie.com/pl/ewangelia-wg-sw-mateusza/> [dostęp z 29 V 2025 r.].

²⁴ „Christus Dominus sub specie Venerabilis Sacramenti ad instar Denarij”; W. SCHWERTFER, op.cit., s. 75–95.

²⁵ Temat ten pojawił się w sztuce X w.; *Arbeiter im Weinberg*, [in:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 1, hrsg. v. Engelbert KIRSCHBAUM, Zusammenarbeit Günter BANDMANN et al., Rom–Freiburg–Basel–Wien 1973, szp. 177–178.

Scena ta zwykle odbywała się na pierwszym planie. W takim ujęciu worek z denarami często znajdował się na stole. Były one wydawane pojedynczo lub w sakiewkach. Jeden lub kilku robotników było wtedy ukazanych w bardziej dynamicznych pozach, żywo gestykulujących w ramach dyskusji z właścicielem winnicy. W tle często rozpościerał się widok na winnicę. W ten sposób została zilustrowana ta scena przez Abrahama de Bruyna według projektu Chrispijna van den Broecka w 1583 r.²⁶ i Crispijna van de Passe (I) w 1604 r.²⁷ Mniej typowe ujęcie sceny wypłaty denarów zrealizował w 1637 r. Rembrandt van Rijn²⁸, lokując ją wewnątrz ciemnego pomieszczenia, do którego wpada nieco światła z okien w lewej części obrazu. Obok nich znajduje się stół, przy którym siedzi właściciel winnicy, dyskutujący z robotnikami ukazanymi po prawej stronie.

Przy tak komponowanych scenach wypłaty denarów skojarzenie z sakramentem komunii świętej wydaje się naturalne. Bogato odzianego właściciela winnicy zastąpił anioł. Nie wypłaca on okrągłych denarów, tylko rozdaje komunikanty. O ile robotnicy w winnicy otrzymują ziemską zapłatę za uczciwą pracę, o tyle na toruńskim obrazie nagroda ma wymiar soteriologiczny (dalsze losy ludzkiej duszy – w chwili ciężkiej choroby lub śmierci i w trakcie pośmiertnej wędrówki – prezentowane są na dwóch kolejnych obrazach). Z kolei stół, przy którym stoi właściciel winnicy i na którym znajdują się denary w sakiewce, zostaje zastąpiony przez ołtarz z puszką wypełnioną komunikantami, leżącymi także bezpośrednio na mensie.

Toruński obraz *Najświętszej Eucharystii pod postacią denara* jest dość wierny pierwowzorowi graficznemu (Ryc. 5). Rozmieszczenie poszczególnych elementów, liczba robotników (z wyjątkiem jednego na wzgórzu), ich upozowanie i gestykulacja zostały powielone. Dzieła w Kaplicy Bożego Ciała wykazują gorszy poziom artystyczny, co widać zwłaszcza w operowaniu perspektywą

²⁶ Abraham de Bruyn, według projektu Chrispijna van den Broecka, *Przypowieść o robotnikach w winnicy*, 1583, Rijksmuseum w Amsterdamie, nr inw. RP-P-1906-2169, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Gelijkenis-van-de-werkers-in-de-wijngaard--fd564d4ac1c51fc1ef6b1edaa9cce05a?query=RP-P-1906-2169+%amp;collectionSearchContext=Art&page=1&sortingType=Popularity> [dostęp z 29 V 2025 r.]; Friedrich W. H. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450–1700*, vol. 4: *Brun–Coques*, Amsterdam 1951, s. 8, kat. 460.

²⁷ Crispijn van de Passe (I), *Przypowieść o robotnikach w winnicy*, 1604, Rijksmuseum w Amsterdamie, nr inw. RP-P-OB-2180, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Gelijkenis-van-de-arbeiders-in-de-wijngaard--310425c4d172dda516e5b696ff1a80ca> [dostęp z 29 V 2025 r.]; Friedrich W. H. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450–1700*, vol. 15: *Van Ostade–De Passe*, Amsterdam 1964, s. 139, kat. 101.

²⁸ Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Przypowieść o robotnikach w winnicy*, 1637, Państwowe Muzeum Ermitażu w Petersburgu, nr inw. 43532, <https://www.hermitagemuseum.org/digital-collection/43532?lng=en> [dostęp z 29 V 2025 r.].

odwróconą. Robotnicy schodzący ze wzgórza są nienaturalnie więksi od osób zgrupowanych w pobliżu właściciela winnicy. Dysproporcja ta występuje, mimo że wszystkie postaci znajdują się w podobnej odległości od pierwszego planu. Różnica ta jest najbardziej dostrzegalna przy ogrodzeniu, za którym jest mężczyzna ukazany w większej skali niż postać będąca przed nim. Zaburzona jest również anatomia figur (np. zbyt duże głowy czy dłonie w stosunku do całej sylwetki). Na rycinie nie występują tak wyraźne rozbieżności w proporcjach, co sprawia, że robotnik stojący za ogrodzeniem nie jest tak eksponowany jak na toruńskim obrazie. Twarze robotników znajdujących się w oddali są zarysowane sumarycznie, w przeciwieństwie do toruńskiego obrazu, gdzie większość postaci ma czytelne rysy. Również obecność krzewów winnej latorośli została jedynie zasygnalizowana na rycinie za pomocą dwóch linii – prostej i falistej. Natomiast na toruńskim obrazie linię falistą zastąpiły gałęzie z liśćmi winnej latorośli. Tło zostało również wzbogacone o zabudowania miejskie oraz las. Inne elementy, jak np. dalmatyka anioła, na toruńskim obrazie uległy zaś uproszczeniu. Na rycinie szata zdobiona jest ornamentem z wolutowo skręconej wici roślinnej (?). Różnice między wzorem graficznym a toruńskim obrazem uwidaczniają się także w takich detalach jak kształt cyborium czy puszek, układ fałd kotary z chwostem, twarze postaci, skrzydła anioła itd.



Ryc. 5. Ilustracja S. S. *EVCHARISTIA in similitudinem DENARII*. Źródło: Wenceslaus SCHWERTFER, *Micae Panis Caelestis, De Mensa Domini Deciduae, Pro Catellis Famelicis Collectae, Sive, Doctrinae Morales, Ex Sacrosancto Evcharistiae Sacramento: Eivsque Speciebvs, In Gratiam Animarum Venerabili Sacramento Specialiter Affectarvm Deductae*, Monachii 1661, s. 74. Fot. Biblioteka im. Jana Pawła II Wyższego Seminarium Duchownego Diecezji Legnickiej w Legnicy, sygn. AS 00078

KOMUNIA DUCHOWA NAJŚWIĘTSZEJ EUCHARYSTII
PRZEZ PRAGNIENIE

Drugi z kolei obraz – *Komunia duchowa Najświętszej Eucharystii przez pragnienie*²⁹ – ukazuje umierającego człowieka w łóżku, ulokowanym pod tarasem willi wypełniającej centrum i prawą część kompozycji. Po lewej stronie znajduje się ogród z *fons vitae*. Nad nim unosi się postać św. Barbary w obłokach.

Postać umierającego młodego mężczyzny znajduje się w centrum. Spoczywa na drewnianym łożu w białej pościeli, z prześcieradłem zakończonym koronką i kołdrą okrywającą nogi. Łoże zwieńczone jest płaskorzeźbionym wezgłowie. Mężczyzna w pozycji półleżącej, oparty jest o białą poduszkę, nogi ma przykryte. Odziany jest w białą szatę z długimi, podwiniętymi rękawami. Swoją prawą rękę wyciąga w stronę ogrodu, znajdującego się za niskim ogrodzeniem. Lewą trzyma opuszczoną luźno wzdłuż ciała.

Szara willa, przy wejściu do której ulokowane jest łoże, ma belweder z tarasem wspartym na czterech antykizujących kolumnach z kapitelami z liści akantu i wolut, stojących na wysokich prostopadłościennych cokołach. Belweder jest o kształcie niskiego prostopadłościannu, z wejściem zwieńczonym łukiem pełnym nadwieszonym oraz oknami po bokach, z przecinającymi się w krzyż szprosami. Otacza go balustrada.

W centrum ogrodu znajduje się *fons vitae*. W górnej partii składa się ze złotej podstawy i melchizedeka, w którym ulokowana jest promieniująca hostia z wizerunkiem *Grupy Ukrzyżowania*. Całość przyjmuje kształt monstrancji słonecznej. Spływa z niej krew do znajdującego się niżej złotego kielicha. Jego czasza zdobiona jest maską, wokół której znajdują się otwory, przez które krew wydostaje się do znajdującego się niżej okrągłego zbiornika. Kielichowy kształt fontanny zbliża ją do chrzcielnicy. Wokół *fons vitae* znajduje się 12 klombów, zaznaczonych grubymi, ciemnymi konturami o sercowatym kształcie, z krzewami białych lilii w środku.

W stronę *fons vitae* galopuje jeleń, widoczny za niskim ogrodzeniem otwartym na wprost źródła życia, z bramą przy lewej krawędzi obrazu. W tle widoczne są pojedyncze drzewa.

Nad ogrodem z żarzących obłoków wyłania się postać patronki dobrej śmierci – św. Barbary. Zwrócona jest w stronę mężczyzny. Odziana w białoróżową suknię ze złotymi obszyciami i czerwony płaszcz owinięty wokół lewego ramienia, wskazuje prawą ręką na hostię, a w lewej ręce trzyma wieżę. Partia nieba ponad willą jest bezchmurna i błękitna.

Pod łożem widnieje inskrypcja o złotych majuskułowych literach: DESIDERAT ANIMA MEA AD TE DEUS. Psal 42. Jest to fragment drugiego wersetu

²⁹ „S. S. EVCHARISTIAE Spiritualis COMMUNIO per Desiderium”; W. SCHWERTFER, op.cit., s. 418.

psalmu według numeracji hebrajskiej (w łacińskim przekładzie Pisma Świętego jest to psalm 41): „tak pragnie dusza moja do ciebie, Boże”³⁰. Pierwsza, niezacytowana część wersetu tłumaczy wprowadzenie motywu jelenia w galopie, zmierzającego ku *fons vitae*: „Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum” („Jako pragnie jeleń do źródeł wodnych”)³¹. Wynika to z symboliki wody, związanej z łaską i zbawieniem, a także postrzeganej jako obraz Ducha Świętego³². W ten sposób ukształtował się w sztuce chrześcijańskiej motyw *fons vitae* (łac. źródło żywota, zdroj żywota) w formie studni, fontanny (cembrowina mogła mieć kształt chrzcielnicy), czterech źródeł tryskających z pagórka (na którym mógł się znajdować Baranek Boży), rzeki Jordan (nawiązanie do chrztu)³³. W rzeźbie oraz w mozaice czasów pokonstantyńskich ukazywane były w jego otoczeniu owce czy łania (jelenie), które symbolizowały dusze spragnione zbawienia. Z kolei w sztuce średniowiecza ilustrowano różnego rodzaju zwierzęta, które gromadziły się spragnione u źródła życia. Mógł być to również sam jeleń czy łania, co stanowiło bardziej dosłowne przeniesienie treści psalmu (np. iluminacja z drugiej dekady XV w. w *Bardzo bogatych godzinkach księcia de Berry*)³⁴. Na toruńskim obrazie została zaakcentowana – co było praktykowane w sztuce nowożytnej – wymowa eucharystyczna *fons vitae*, ale w nietypowym ujęciu³⁵. Źródłem życia jest tutaj nie woda, a krew Chrystusa spływająca z hostii. Pragnienie zbawienia umierającego symbolizuje jeleń w galopie, a cała scena odbywa się przy wstawiennictwie św. Barbary. Z kolei białe lilie były często występującym w sztuce sakralnej symbolem czystości, niewinności³⁶. Cała scena jest więc ilustracją Komunii duchowej, przeznaczonej dla tych wiernych, którzy z uzasadnionych powodów nie mogą uczestniczyć

³⁰ Tłumaczenie według: *Księga Psalmów. Psalm XLI* [in:] Biblia Wujka, [https://pl.wikisource.org/wiki/Biblia_Wujka_\(1923\)/Księga_Psalmów_41](https://pl.wikisource.org/wiki/Biblia_Wujka_(1923)/Księga_Psalmów_41) [dostęp z 4 VII 2025 r.].

³¹ *Psalmi 42*, [in:] *Biblia Sacra Vulgata*, <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Psalmi%2041,Psalmi%2043,Psalm%2042,Psalmi%2042&version=DRA;VULGATE> [dostęp z 4 VII 2025 r.]; tłum. za: *Księga Psalmów. Psalm XLI* [in:] Biblia Wujka, [https://pl.wikisource.org/wiki/Biblia_Wujka_\(1923\)/Księga_Psalmów_41](https://pl.wikisource.org/wiki/Biblia_Wujka_(1923)/Księga_Psalmów_41) [dostęp z 4 VII 2025 r.]. W tłumaczeniu Biblii Tysiąclecia jest to nie jeleń, a łania („Jak łania pragnie wody ze strumieni, tak dusza moja pragnie Ciebie, Boże!”); por. Psalm 42 (41) i 43 (42), [in:] *Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, <https://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=875> [dostęp z 4 VII 2025 r.].

³² Dorothea FORSTNER, *Woda*, [in:] eadem, *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, tł. i opr. Wanda ZAKRZEWSKA, Paweł PACHCIAREK, Ryszard TURZYŃSKI (dalej cyt. *Świat symboliki chrześcijańskiej*), Warszawa 2001, s. 68.

³³ Alois THOMAS, *Brunnen*, [in:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 1, szp. 330–336; Jan HARASIMOWICZ, *Fons vitae*, [in:] *Religia. Encyklopedia PWN*, t. 4, e-book. Warszawa 2003.

³⁴ Paul, Herman i Jean Limbourg, *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, f. 97v, Musée Condé w Chantilly, https://en.wikipedia.org/wiki/Psalm_42#/media/File:Folio_97v_-_Psalm_XLI.jpg [dostęp z 4 VII 2025 r.].

³⁵ K. MOISAN-JABŁOŃSKA, *Obrazowanie walki*, s. 383, przyp. 71; s. 440, przyp. 120.

³⁶ Dorothea FORSTNER, *Lilia*, [in:] *Świat symboliki chrześcijańskiej*, s. 188.

w komunii sakramentalnej. Wówczas samo pragnienie, tęsknota duszy czy umysłu wystarczy, by w niej uczestniczyć³⁷.

Postać umierającego człowieka była identyfikowana jako kobieta³⁸, co mogłyby sugerować długie włosy i wyidealizowane, niemal kobiece rysy twarzy. Uwzględniając jednak to, że na ścianach Kaplicy Bożego Ciała znajduje się cykl malowideł ukazujący rolę eucharystii za życia człowieka, w chwili śmierci, a także w pośmiertnej wędrówce, wprowadzanie postaci kobiecej zrywałoby częściowo z ciągłością narracji. Każde z malowideł ma centralną postać: na pierwszym obrazie jest to przyjmujący komunię robotnik w winnicy, na drugim – umierający człowiek, a na ostatnim – dusza w postaci młodego mężczyzny odzianego w zbroję. Wszystkie trzy postaci mają dość podobne rysy twarzy oraz jasne włosy do ramion, co pozwala przypuszczać, że obrazy przedstawiają losy jednego bohatera.

Również na pierwowzorach graficznych dostrzegalne jest podobieństwo między robotnikiem w winnicy a duszą ludzką podczas pośmiertnej wędrówki. Z kolei postać umierającego została oddana w odmienny sposób niż na toruńskim obrazie: pozbawiona jest idealizacji. Autor ryciny (Ryc. 6.) wręcz naturalistycznie zaakcentował wychudzone, zapadnięte policzki oraz klatkę piersiową umierającego. Co ciekawe, twarz umierającego bohatera na toruńskim obrazie poddano z czasem modyfikacjom, przemalowując lekki uśmiech w grymas ze zmarszczonymi brwiami. Zmiana ta jest widoczna w dokumentacji fotograficznej wykonanej przez Waława Górskiego w czerwcu 1984 r., ukazującej stan zachowania obrazu przed podjęciem prac konserwatorskich w latach 1993–1994, w ramach których przywrócono pierwotny wyraz twarzy³⁹.

Obraz *Komunia duchowa Najświętszej Eucharystii przez pragnienie* wyróżnia się nie tylko odmienną kolorystyką, lecz także największym stopniem modyfikacji poczynionych w stosunku do pierwowzoru graficznego. Jest to zarówno

³⁷ W. SCHWERTFER, op.cit., s. 419–421.

³⁸ Anna MOSINGIEWICZ, Karta ewidencyjna zabytku ruchomego [Obraz – Komunia Mistyczna], 4 XII 1995, WUOZ w Toruniu, sygn. 3266; J. DOMASŁOWSKI, op.cit., s. 204. Z kolei Krystyna Moisan-Jabłońska posłużyła się uniwersalnym określeniem „umierającego człowieka”; zob. K. MOISAN-JABŁOŃSKA, *Obrazowanie walki*, s. 383, przyp. 71.

³⁹ Obraz z boazerii w I kaplicy północnej, fot. Waław Górski, Pracownia Fotografii Dokumentalnej Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa UMK w Toruniu, WUOZ w Toruniu, nr negat. 879/85. Ani zachowana w archiwum MKZ w Toruniu dokumentacja, ani streszczone na tzw. białych kartach działania konserwatorskie nie dostarczają dokładnych informacji na temat poczynionych zmian; zob. M. WOLICKI, op.cit.; Protokół zdawczo-odbiorczy prac konserwatorskich wystroju i wyposażenia w Kaplicy Najświętszego Sakramentu w Katedrze Św. Św. Janów w Toruniu, Toruń, 6 X 1994, Archiwum MKZ w Toruniu, sygn. 592; Anna MOSINGIEWICZ, Karta ewidencyjna zabytku ruchomego [Obraz – Komunia Mistyczna], 4 XII 1995, WUOZ w Toruniu, sygn. 3266.

wyidealizowany wizerunek umierającego mężczyzny, jak i wprowadzenie nieobecnej na grafice w książce Schwertfera postaci św. Barbary, która patronuje scenie. Modyfikacja ta znajduje uzasadnienie w lokalnym kulcie świętej, której wizerunki zachowały się na wielu zażytkach w Kościele św. św. Jana Chrzciciela i Jana Ewangelisty. Jej znaczenie jako patronki dobrej śmierci wynikało z przeświadczenia, że „z jednej strony może ona uchronić od nagłej i niespodziewanej śmierci, z drugiej natomiast wstawiennictwo św. Barbary pomoże zakończyć życie, będąc połączonym z Bogiem”⁴⁰. Jej kult miał oczywiście charakter ponadregionalny (należała do grona najbardziej popularnych świętych od czasów średniowiecza), praktykowany był zwłaszcza przez ludność uprawiającą niebezpieczne zawody. W Toruniu to handel rzeczny na Wiśle, który był istotnym źródłem utrzymania mieszkańców, był kojarzony z ryzykiem związanym ze stycznością z żywiołem i – wobec tego – potrzebą wstawiennictwa św. Barbary.

Wyrazem kultu świętej Barbary, a także dostrzegania jej związku z eucharystią, było wtórne umieszczenie na ołta-



Ryc. 6. Ilustracja S. S. EVCHARISTIAE SPIRITUALIS COMMUNIO per Desiderium, [in:] Wenceslaus Schwertfer, *Micae Panis Caelestis, De Mensa Domini Deciduae, Pro Cattellis Famelicis Collectae, Sive, Doctrinae Morales, Ex Sacrosancto Evcharistiae Sacramento: Eivsque Speciebus, In Gratiam Animarum Venerabili Sacramento Specialiter Affectarvm Deductae*, Monachii 1661, s. 418. Fot. Biblioteka im. Jana Pawła II Wyższego Seminarium Duchownego Diecezji Legnickiej w Legnicy, sygn. AS 00078

⁴⁰ Waldemar ROZYNKOWSKI, *Barbarka. O historii, tradycji i pamięci*, Toruń 2018, s. 10; idem, *Z dziejów Barbarki od średniowiecza do okresu międzywojennego*, [in:] Sylwia GROCHOWINA, Waldemar ROZYNKOWSKI, *Barbarka. Miejsce kultu, męczeństwa i pamięci*, Toruń 2019, s. 11; idem, *Św. Barbara i Barbarka – wokół początków kultu świętej męczennicy*, [in:] *Św. Barbara i Barbarka*, red. idem, Wojciech MISZEWSKI, Toruń 2005, s. 12.

rzu w Kaplicy Bożego Ciała gotyckiej figury świętej, co nastąpiło prawdopodobnie w pierwszej połowie XVII w.⁴¹ W ówczesnym ołtarzu ulokowano również relikwie świętej, pochodzące z Kaplicy św. Barbary w Kościele Świętojańskim. Rzeźba św. Barbary znajdowała się w tym miejscu do 1800 r., gdy została zakupiona do Kaplicy w podtoruńskiej Barbarce. Udokumentowana obecność wapiennej figury św. Barbary oraz relikwii w Kaplicy Bożego Ciała w okresie powstania obrazów może również stanowić jedną z przyczyn „uzupełnienia” kompozycji malarskiej o postać świętej.

Motyw św. Barbary ukazującej się umierającemu został wykorzystany m.in. na obrazie Jana van Cleve III, na którym święta prezentuje zmarłemu swoje atrybuty: kielich z hostią⁴². Postać umierającego człowieka oraz św. Barbary została również zilustrowana na obrazach w kościołach w Niedzicy oraz w Maciowakrze⁴³. Święta miała zatem „nie tylko uchronić wiernego od nagłej i niespodziewanej śmierci, lecz przede wszystkim zapewnić przed odejściem z tego świata opatrzenie świętymi sakramentami”⁴⁴. W barokowych kazaniach przywoływano przykłady ingerencji męczennicy, w których powstrzymywała „śmierć do czasu, aż umierający nie wyspowiada się i nie przyjmie Wiatyku”⁴⁵.

Malowidło z Kaplicy Bożego Ciała zawiera szereg błędów w ujęciu perspektywicznym, co widoczne jest zwłaszcza w partii willi. Wynikały one częściowo z konieczności modyfikacji proporcji poszczególnych elementów. Ponieważ toruńskie pole obrazowe jest znacznie szersze, konieczne było wypełnienie powstałych przestrzeni dodatkowymi elementami. Na obrazie z Kaplicy Bożego Ciała widoczna jest w całości czwarta kolumna z tyłu, której jedynie fragment widoczny jest na rycinie. Budynek został więc „wyciągnięty” w prawo w dość nieporadny sposób. Zaburzone są również proporcje między postacią na łożu a budynkiem. Umierający mężczyzna został ukazany w zbyt dużej skali w stosunku do willi. Z kolei *fons vitae* jest mniejsze w stosunku do pierwowzoru, kielich oraz studnia także nieco różnią się od oryginału. Wydaje się też, że na ilustracji graficznej z monstrencji spływa nie krew, a woda. Zmianę wprowadzoną na toruńskich obrazach uzasadniałaby lokalizacja malowideł (Kaplica Najświętszego Sakramentu). Ogród rozłożony jest bardziej płasko, a nie na wzniesieniu. Inaczej zostały również oddane klomby lilii. Na pierwowzorze

⁴¹ Janina KRUSZELNICKA, *Dwie gotyckie figury św. Barbary z kaplicy w Barbarce pod Toruniem*, Rocznik Muzeum Okręgowego w Toruniu, t. 2, 1967, nr 3–4, s. 120–122. Za zwrócenie na to uwagi dziękuję prof. Michałowi F. Woźniakowi.

⁴² Jan van Cleve III, *Święta Barbara pocieszająca umierającego mężczyznę ostatnim sakramentem*, 1646–1716, <https://www.artnet.com/artists/jan-van-cleve-iii/saint-barbara-comforting-a-dying-man-with-the-Pu7ZpY76TNsq4uaSSZlbaw2> [dostęp z 8 VII 2025 r.].

⁴³ K. MOISAN-JABŁOŃSKA, *Obrazowanie walki*, s. 439.

⁴⁴ *Ibid.*, s. 436.

⁴⁵ *Ibid.*

graficznym jest ich więcej niż 12, niektóre są częściowo widoczne, nie są też tak wyrażenie zaakcentowane grubym czarnym konturem. Na malowidle w Kaplicy Bożego Ciała zrezygnowano z półki z naczyniami (lekarstwa? *oleum infirmorum?*), która powinna znajdować się po prawej stronie łóżka. Także posadzka, na którą w wersji graficznej składają się płytki z okrągłymi motywami dekoracyjnymi w środku, jest jednolita na obrazie, w kolorze brązowym – podobnie jak ogród. Detale architektoniczne uległy uproszczeniu, co widoczne jest zwłaszcza w partii zwieńczenia górnej kondygnacji czy tralek balustrady.

NAJŚWIĘTSZA EUCHARYSTIA BEZPIECZNYM WIATYKIEM
NA WIECZNOŚĆ

Na trzecim, ostatnim z cyklu obrazie *Najświętsza Eucharystia bezpiecznym wiatykiem na wieczność*⁴⁶ ukazano pośmiertną wędrówkę duszy, która przekroczyła bramę zaświatów. Ma wyruszyć w drogę, na której znajduje się czyściec z płonącymi duszami grzeszników oraz paszcza Lewiatana i postaci diabłów. Na jej końcu widać jednak dusze zbawionych ludzi, unoszące się ku Trójcy Świętej w obłokach, w otoczeniu putt.

Po lewej stronie obrazu umieszczono postać młodego mężczyzny w antykizującej zbroi, której naramienniki i napierśnik kończą się skórzanymi pasami (*pteruges*). Jest ona założona na sięgającą do kolan tunikę o długich rękawach. Mężczyzna ma na nogach metalicznie połyskujące buty o wysokich cholewach. Opiera się o laskę pielgrzymią, którą trzyma w prawej ręce, a lewą wskazuje na wizerunek monstrancji promienistej. Znajduje się ona na wysokości jego piersi (jako godło na pancerzu⁴⁷). Być może na hostii ukazana jest scena figuralna, jednak jest zbyt mało widoczna, by móc określić jaka (na wzorze graficznym widnieje w tym miejscu znak krzyża). Strój mężczyzny jest nawiązaniem do nowotestamentowej wizji duchowej zbroi chrześcijańskiej, opisanej w Liście do Efezjan (6, 11–17): „Obleczcie się w zupełną zbroję Bożą, abyście mogli stać przeciwko zasadzkom diabelskim. [...] A przetoż weźcie zupełną zbroję Bożą, abyście mogli sprzeciwić się w dzień zły i w wszystkim doskonali stać. / Stójcież tedy, przepasawszy biodra wasze prawdą, a obłókszy pancerz sprawiedliwości. / I obuwszy nogi w gotowość Ewangelii pokoju: We wszystkim biorąc tarczę wiary, którąbyście mogli wszystkie strzały ogniste złośliwego zgasić. / I przyłbicę zbawienia weźmijcie i miecz ducha, (które jest słowo Boże)”⁴⁸. Również dwie dusze znajdujące się na drodze zbawionych są odziane

⁴⁶ „S. S. EVCHARISTIA Securum Æternitatis VIATICUM”; W. SCHWERTFER, op.cit., s. 450.

⁴⁷ J. DOMASŁOWSKI, op.cit., s. 204.

⁴⁸ *List do Efezjan*, [in:] Biblia Wujka, [https://pl.wikisource.org/wiki/Biblia_Wujka_\(1923\)/List_do_Efezjan_\(całość\)](https://pl.wikisource.org/wiki/Biblia_Wujka_(1923)/List_do_Efezjan_(całość)) [dostęp z 11 VII 2025 r.]; J. DOMASŁOWSKI, op.cit., s. 204.

w zbroje, dodatkowo z hełmami. Dusza (kobiety?) unosząca się już ku Trójcy Świętej – czyli ta, która osiągnęła cel podróży – jest w zwykłych, długich szatach, bez hełmu na głowie.



Ryc. 7. Ilustracja S. S. *EVCHARISTIA securum Aeternitatis VIATICVM*. Źródło: Wenceslaus SCHWERT-FER, *Micae Panis Caelestis, De Mensa Domini Deciduae, Pro Catellis Famelicis Collectae, Sive, Doctrinae Morales, Ex Sacrosancto Evcharistiae Sacramento: Eivsque Specie-bvs, In Gratiam Animarum Venerabili Sacramento Specialiter Affectarvm Deductae*, Monachii 1661. Fot. Biblioteka im. Jana Pawła II Wyższego Seminarium Duchownego Diecezji Legnickiej w Legnicy, sygn. AS 00078

Za męczyzną umieszczono fragment renesansowego portyku z portalem zamkniętym łukiem pełnym nadwiezionym, który stanowi granicę między życiem a śmiercią. Wejście flankują dwie antykizujące kolumny. Na zwieńczeniu portyku znajduje się postać kościotrupa trzymającego w prawej ręce pęk trzech piorunów gniewu Bożego, a w drugiej ręce – kosę⁴⁹. Zwieńczenie ma dość skomplikowaną formę, która staje się czytelna dopiero przy analizie porównawczej z pierwowzorem graficznym (Ryc. 7). Wynika z niej, że w centrum przerwanego naczółka umieszczono sarkofag widziany od krótszego boku, i to na nim stoi kościotrup. Na toruńskim obrazie skróty perspektywiczne oraz relacje przestrzenne między bryłą naczółka i sarkofagu są zaburzone, przez co te dwa elementy się przenikają. Zrezygnowano również z odwzorowania zamkniętych drzwi u bramy. Na rycinie są one dobrze widoczne: w centrum

⁴⁹ Jako atrybuty kościotrupa Jerzy Domasłowski wymienił pęk różeg oraz „księgę z zapisanymi” ludzkimi czynami. Na toruńskim malowidle trudno jednak wskazać obecność księgi. Nie jest ona również widoczna na dokumentacji fotograficznej sprzed prac konserwatorskich; por. Obraz w boazerii w I kaplicy północnej, fot. Wacław Górski, Pracownia Fotografii Dokumentalnej Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa UMK w Toruniu, WUOZ w Toruniu, nr negat. 899/85.

znajduje się antaba o kształcie czaszki, przy prawym boku widoczne są okucia dwóch zawiasów.

Na fryzie widnieje inskrypcja o złotych majuskułowych literach: IN FORTITUDINE CIBI. ILLIUS. 3. Reg. 19. Jest to fragment ósmego wersetu 19 rozdziału z Pierwszej (dawniej Trzeciej) Księgi Królewskiej: „mocą onego jadła”⁵⁰. Nawiązano w ten sposób do historii proroka Eliasza, który uciekał przez pustynię przed Jezabel – żoną króla Izraela, Achaba. Gdy prorok był gotów zaprzestać wędrówki, pragnąc śmierci, ukazał mu się chleb i woda, a następnie Anioł Pański z poleceniem: „Wstań, jedz; bo jeszcze daleką drogę masz”. Wówczas Eliasz, „wstawszy jadł i pił i chodził mocą onego jadła czterdzieści dni i czterdzieści nocy aż do góry Bożej Horeb”. Jak zauważył Jerzy Domaśłowski, wprowadzenie odwołania do starotestamentowej historii oznacza, że „rycerz Chrystusowy (pobożna dusza ludzka) mocą przyjętego Sakramentu Ołtarza może pewnie podążać ku zbawieniu, omijając wszelkie czyhające nań zasadzki”⁵¹. Na rycinie w pracy Schwertfera cytat ten nie widnieje na fryzie budowli, lecz pod polem obrazowym jako komentarz do sceny.

Centrum obrazu zajmuje wizja piekła: rozwarta paszcza lewiatana, z której wydobywa się dym. W środku paszczy oraz pod lewiatanem znajdują się czarne sylwetki małych diabłów. Przy dolnej krawędzi obrazu ulokowana jest wizja czyśćca, z pokutującymi w płomieniach. W tle kompozycji – między bramą a lewiatanem – znajduje się rzeka z wiosłującymi dwiema postaciami ludzkimi w łodziach oraz fragment miasta na horyzoncie. O motywie morskiej wędrówki wspomniał Schwertfer w rozdziale „Najświętszy Sakrament Eucharystii przez Kościół nazywany jest Wiatykiem i jaki [jest] tego powód”⁵², przywołując historię brata św. Ambrożego, św. Satyra. Zawiesił on hostię owiniętą w tkaninę na szyi w trakcie burzy na morzu, dzięki czemu przetrwał, nawet będąc już w wodzie. Zwyczaj przyjmowania Najświętszego Sakramentu praktykowany był przed podróżą przez współczesnych Schwertferowi. Autor wspomniał również o „zbrojeniu” żołnierzy przed bitwą poprzez udzielenie im komunii świętej, a także obecność hostii na polu bitwy i cudów z tym związanych. Podsumował także, że ostatnią bitwą każdego człowieka jest droga, jaką musi pokonać po śmierci.

Miasto można odczytać jako świat ziemski, który opuściła postać mężczyzny w zbroi, przepływając się przez rzekę, a następnie przechodząc przez bramę. Postaci zaś wiosłujące po wodzie, które nie są wyposażone w zbroję i wiatyk,

⁵⁰ *Pierwsza Księga Królewska*, [in:] Biblia Wujka, [https://pl.wikisource.org/wiki/Biblia_Wujka_\(1923\)/Pierwsza_Księga_Królewska_19](https://pl.wikisource.org/wiki/Biblia_Wujka_(1923)/Pierwsza_Księga_Królewska_19) [dostęp z 11 VII 2025 r.].

⁵¹ J. DOMAŚŁOWSKI, op.cit., s. 204.

⁵² „Sacrosanctum Eucharistiæ Sacramentum, ab Ecclesia Viaticum nuncupatur, et quam ob causam”; W. SCHWERTFER, op.cit., s. 451–458.

błądzą w złym kierunku – z dala od bramy przenoszącej na drogę do Trójcy Świętej. Wizerunek miasta można byłoby również interpretować odwrotnie – jako Niebiańskie Jeruzalem, a więc ilustrację celu podróży. Jest ono jednak znacznie oddalone od Trójcy Świętej i „światlistej drogi”. Poza tym na wzorze graficznym miasto w tle nie zostało w tak wyraźny sposób zaznaczone. Na horyzoncie są słabo widoczne kontury, mogące sugerować zabudowania miejskie. Zaakcentowana jest za to wzburzona woda, po której poruszają się postaci w łodziach. Są one oddalone od wzgórza, na którym znajduje się droga do piekła, czyśćca i nieba. Motyw wędrówki jest dodatkowo zaakcentowany poprzez laski pielgrzymie, które mają zbawione dusze (na rycinie pierwsza od góry, a na toruńskim obrazie – druga). Na ilustracji graficznej z pracy Schwertfery znacznie wyraźniej zostały zaakcentowane trzy drogi: lewa prowadząca do paszczy lewiatana, środkowa do Trójcy Świętej, a prawa – do czyśćca. Najtrudniejsza, najbardziej stroma jest droga do nieba. Na toruńskim obrazie ścieżki te nie są tak wyraźnie zaznaczone (najmniej zaakcentowana jest ta prowadząca do czyśćca).

W prawym górnym rogu, na tle rozjaśnionych obłoków, widoczna jest Trójca Święta: siedzący na obłokach Chrystus oraz Bóg Ojciec, a także Gołębica Ducha Świętego unosząca się pośrodku. Chrystus Zmartwychwstały ukazany został w czerwonym płaszczu okrywającym Jego lewe ramię i nogi. Prawą rękę unosi w geście błogosławieństwa, a w lewej trzyma krzyż. Po jego lewej stronie znajduje się Bóg Ojciec w tiarze na głowie, białej tunice oraz ciemnym płaszczu ze złotymi detalami. Prawą ręką także wykonuje gest błogosławieństwa, a lewą – podtrzymuje wsparte o kolano jabłko królewskie⁵³. Po prawej stronie Chrystusa widoczne są dwie głowy putt, a po lewej Boga Ojca – trzy głowy. W stronę Trójcy Świętej zacierają po świetlistej drodze trzy postaci ludzkie.

Triumfalne ujęcie Trójcy Świętej pośród putt i obłoków na toruńskim obrazie prezentuje typ przedstawienia, który był szeroko rozpowszechniony w sztuce europejskiej na przestrzeni wieków, w tym w XVII stuleciu. Chrystus Zmartwychwstały był zwykle obleczony w płaszcz, prezentowany z krzyżem przy lewym lub prawym ramieniu, znajdujący się po prawicy Boga Ojca. Z kolei Bóg Ojciec był ukazywany jako starzec z tiarą na głowie lub bez, mógł mieć również trójkątny nimb, z jabłkiem królewskim lub globusem i berłem. Ten typ przedstawienia występował samodzielnie, czego przykładem są ryciny Adriaena Lommelina z 1664 r.⁵⁴, Joannesa Gallego powstała między 1626

⁵³ Zdaniem Krystyny Moisan-Jabłońskiej jest to globus ukazujący wszechświat; zob. K. MOISAN-JABŁOŃSKA, *Obrazowanie walki*, s. 384, przyp. 73.

⁵⁴ Adriaen Lommelin, *Triumf Trójcy Świętej*, 1664, Rijksmuseum w Amsterdamie, nr inw. RP-P-OB-46.279, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Triomf-van-de-Heilige>

a 1676 r.⁵⁵, a także Hieronymusa Wierixa sprzed 1619 r.⁵⁶ Mógł również stanowić część bardziej złożonej kompozycji, co widoczne jest na przykładzie ryciny Theodora Gallego z 1610 r.⁵⁷

Trójca Święta na obrazie z Kaplicy Bożego Ciała została ukazana w znacznie większej skali w stosunku do pierwowzoru graficznego. Uwagę zwracają również zaburzone proporcje (głowy i torsy są za duże w stosunku do nóg). Sylwetki Chrystusa, Boga Ojca oraz Gołębic Duchy Świętego w starodruku Schwertfera zostały zaznaczone jedynie szkicowo. Ponadto Chrystus trzyma krzyż oparty na innym ramieniu. Na taką zmianę w proporcjach między poszczególnymi elementami kompozycji pozwolił kształt pola obrazowego, zapewniający więcej przestrzeni wszere. Jest to również – jak można przypuszczać – świadomy zabieg, akcentujący aspekt trynitarny podjętej w ramach cyklu tematyki.

RELACJA TREŚCIOWA MIĘDZY MALOWIDŁAMI W RAMACH BOAZERII A EMBLEMATAMI W ZWIĘNCZENIACH

Nad każdym z malowideł w boazerii znajduje się – co zostało już wspomniane – zwińczenie, którego centrum stanowi tondo z malarskim przedstawieniem emblematycznym. Można przyjąć zatem, że te trzy emblematy mają charakter symbolicznych komentarzy do scen zilustrowanych na obrazach. Dotychczas nie wskazano na wzory graficzne ani – z wyjątkiem trzeciego

Drie-eenheid--1f31c55027b66fdaed66eb3feffdf536?query=lommelijn&collectionSearchContext=Art&page=1&sortingType=Popularity [dostęp z 16 VII 2025 r.]; Friedrich W. H. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450–1700*, vol. 11: *Leyster–Matteus*, Amsterdam 1954, s. 95, kat. 15.

⁵⁵ Joannes Galle, *Trójca Święta w sercu otoczona aniołami*, 1626–1676, Rijksmuseum w Amsterdamie, nr inw. RP-P-OB-6750, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Drie-eenheid-in-een-hart-omgeven-door-engelen--442629b71584701da60ce39322746562?query=RP-P-OB-6750&collectionSearchContext=Art&page=1&sortingType=Popularity> [dostęp z 16 VII 2025 r.]; *The Wierix family. Part III*, comp. by Zsuzsanna VAN RUYVEN-ZEMAN, in collab. with Marjolein LEESBERG, ed. Jan VAN DER STOCK, Marjolein LEESBERG (Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450–1700, vol. 61), Rotterdam 2003, s. 5, kat. 398 (kopie a).

⁵⁶ Hieronymus Wierix, *Sede a dextris meis*, before 1619, British Museum w Londynie, nr inw. 1859,0709.3101, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1859-0709-3101 [dostęp z 16 VII 2025 r.]; *The Wierix family. Part III*, s. 7, kat. 400.

⁵⁷ Theodoor Galle, *Specvlvm Visionis Beatificae*, 1610, Rijksmuseum w Amsterdamie, nr inw. RP-P-OB-6763, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Spiegel-der-gelukzaligheid--5059cdd986bd622db90d4d7da7b30f0d?query=RP-P-OB-6763&collectionSearchContext=Art&page=1&sortingType=Popularity> [dostęp z 16 VII 2025 r.]; Friedrich W. H. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450–1700*, vol. 7: *Fouceel–Gole*, Amsterdam 1952, s. 84, kat. 124.

tonda z wizerunkiem *Chrystusa jako Dobrego Pasterza*⁵⁸ – nie odczytano w pełni ich treści.

Pierwsze dwa emblematy wzorowane są na wydanej w 1727 r. pracy *Sancti Stanislai Kostka S.J. Vita Iconismis, Symbolis, Doctrinis Moralibus Illustrata, Ac Ejusdem Divi Sacris, Apotheoseos, Honoribus Secundis Typis Denuo Consecrata A Devotissimo Convictu Dilingano Accessit Brevis Epitome Vitæ, Miraculorum, Beatificationis, ac Canonizationis ex Constitutione SS. PP. Benedicti XIII. Authenticè desumpta*, której autorem był Paul Zetl SJ (1679–1740)⁵⁹. Ilustracjom ukazującym sceny z życia św. Stanisława Kostki towarzyszą umieszczone u góry emblematy w tondach, obramowane liśćmi akantu.



Ryc. 8. Tondo z lilią i pszczołami w zwieńczeniu boazerii, wg ryciny z 1727 r., technika olejna, drewno.

Fot. Juliusz Raczkowski

W Kaplicy Bożego Ciała nad pierwszym malowidłem znajduje się tondo z białą lilią wyrastającą z ziemi, ukazaną na tle nieba (Ryc. 8). Wokół niej latają pszczoły. U góry na

banderoli znajduje się inskrypcja *HOSPITIBUS SEIIFS [SEDES] DIGNISSIMA TANTIS*. W pracy Zetla ilustracja ta jest związana ze sceną figuralną, ukazującą św. Stanisława Kostkę, któremu objawia się Matka Boża przekazująca na jego ręce Dzieciątko Jezus (Ryc. 9)⁶⁰. Scena jest opatrzona u dołu krótką inskrypcją z tematem przedstawienia: „D. Stanislaus à Deipara æger in visitur et Jesulum in sinum accipit”. Z kolei nad nią znajduje się tondo z motywem kwiatów lilii

⁵⁸ Anna MOSINGIEWICZ, Karta ewidencyjna zabytku ruchomego [Zwieńczenie – boazeria (z Chrystusem jako Dobrym Pasterzem)], 4 XII 1995, WUOZ w Toruniu, sygn. 3260; J. DOMA-SŁOWSKI, op.cit., s. 204.

⁵⁹ Paul ZETL, *Sancti Stanislai Kostka S.J. Vita Iconismis, Symbolis, Doctrinis Moralibus illustrata, Ac Ejusdem Divi Sacris, Apotheoseos, Honoribus secundis typis denuo consecrata A Devotissimo Convictu Dilingano Accessit Brevis Epitome Vitæ, Miraculorum, Beatificationis, ac Canonizationis ex Constitutione SS. PP. Benedicti XIII. authenticè desumpta*, Dilingae 1727, DOI: <https://doi.org/10.3931/e-rara-47491>.

⁶⁰ P. ZETL, op.cit., s. X.

wyrastających z jednej łodygi, wokół której latają pszczoły. O ile jednak na toruńskim tondzie kwiaty, wyłaniające się z brązowej ziemi, zostały ukazane na tle błękitnego nieba, o tyle na pierwowzorze graficznym widocznych jest jeszcze pięć rabat (?). Z łodygi wyrasta również więcej kwiatów i bujniejsze liście. Nad polem obrazowym znajduje się banderola z tą samą inskrypcją, wskazującą na „najgodniejsze miejsce dla tak znamienitych gości”.

Lilia jest atrybutem, który często towarzyszył Matce Bożej, odwołującym się do czystości i niewinności. Wyjaśnienie obecności owadów można znaleźć w komentarzu Zetla do emblematu na kolejnych stronach⁶¹. Jest w nim mowa o pszczołach będących jak „niewinni adoratorzy”, które rozkoszują się „miodem” (nektarem) z kwiatów („napojem miłości”, łac. *amoris philtum*). Postrzeganie pszczoł jako symbolu niewinności miało antyczny rodowód: nie wiadomo wówczas dokładnie, w jaki sposób pszczoły się rozmnażają, uznawano więc, że odbywa się to przez partenogenezę (dzieworództwo)⁶². Z kolei miód uznawano w starożytności za „mistyczny pokarm”, gdyż „został zebrany



Ryc. 9. Ilustracja *D. Stanislaus à Deipara aeger inuisitur et Jesulum in sinum accipit*. Źródło: Paul ZETL, *Sancti Stanislai Kostka S.J. Vita Iconismis, Symbolis, Doctrinis Moralibus illustrata, Ac Ejusdem Divi Sacris, Apotheoseos, Honoribus secundis typis denuo consecrata A Devotissimo Convictu Dilingano Accessit Brevis Epitome Vitae, Miraculorum, Beatificationis, ac Canonizationis ex Constitutione SS. PP. Benedicti XIII. authenticè desumpta*, Dilingae 1727, s. X. Fot. Zentralbibliothek Zürich, Rp 240, DOI: <https://doi.org/10.3931/e-rara-47491>

⁶¹ Ibid., s. 55–56.

⁶² Dorothea FORSTNER, *Pszczola*, [in:] *Świat symboliki chrześcijańskiej*, s. 294; John BALDOCK, *Pszczola*, [in:] idem, *Symbolika chrześcijańska*, tł. Jerzy MODERSKI, Poznań 1994, s. 129.

z niewinnych kwiatów wiosennych przez równie niewinne, skrzętne stworzonka, które za ledwie je dotknęły, nie zbrukały”⁶³. Stąd właśnie kwiaty dziewiczych lilii stanowią „najgodniejsze miejsce” dla tak „znakomitych gości” (pszczoł).

Wybór emblematu jako komentarza do malowidła z *Najświętszą Eucharystią pod postacią denara* wiąże się prawdopodobnie z rojem pszczoł, które kojarzą się również z pożyteczną, pilną pracą (nawiązanie do robotników w winnicy) oraz z pragnieniem pszczoł skosztowania nektaru (przyjęcie komunii przez robotników jako wynagrodzenia).



Ryc. 10. Tondo z igłą magnetyczną w zwieńczeniu boazerii, wg ryciny z 1727 r., technika olejna, drewno.

Fot. Juliusz Raczkowski

Na drugim z kolei tondzie widnieje ciemny okrągły element spoczywający na dwustopniowym prostopadłościanie, na tle niebiesko-złocistego nieba z księżycem i gwiazdami (Ryc. 10). Przy górnej krawędzi znajduje się majuskułowa inskrypcja na banderoli: PIUS [PLUS] DILJGIT [DILIGIT]. OMNIBUS UNAM. Emblemat ten był odczytywany jako ilustracja chleba leżącego na ołtarzu ofiarnym, przykrytym czerwoną tkaniną, na tle nieba ze słońcem lub księżycem⁶⁴. W rzeczywistości jednak – co pozwala dostrzec wzór graficzny dla tego tonda – jest to ilustracja igły magnetycznej na tle nocnego nieba z gwiazdami, pośród których najjaśniej świeci gwiazda polarna, i to na nią wskazuje kompas/busola leżąca na stole przykrytym tkaniną. Przedstawienie to towarzyszy scenie, w której św. Stanisławowi Kostce ukazuje się Matka Boża

⁶³ D. FORSTNER, op.cit., s. 295.

⁶⁴ Anna MOSINGIEWICZ, Karta ewidencyjna zabytku ruchomego [Zwieńczenie – boazeria], 4 XII 1995, WUOZ w Toruniu, sygn. 3259.

(*D. Stanislaus Deiparam ardentissimo amore prosequitur*) (Ryc. 11). Powyżej tej sceny znajduje się emblemat z igłą magnetyczną. Przedstawieniu towarzyszy refleksja na temat wynalazków ważnych dla ludzkości, w tym pergaminu, druku ruchomą czcionką Johanna Gutenberga, dzwonu, lunety i innych przyrządów służących obserwacjom i ostatecznie – szczególnie wyróżnionej przez autora – igły magnetycznej⁶⁵. Zetl zwrócił uwagę na to, że igła magnetyczna zawsze kieruje się ku wybranej gwiazdzie – polarnej, którą „bardziej miłuje niż wszystkie inne” (*plus diligit omnibus unam*). Dzięki temu wynalazek ten, z którego korzystali przede wszystkim żeglarze, kierował ludzi w odpowiednim kierunku i sprawił, że człowiek mógł dotrzeć bezpiecznie na najdalsze, wcześniej nieznane krańce ziemi.

Emblemat z książki Zetla poświęconej życiu św. Stanisława Kostki nie został dokładnie odwzorowany na toruńskim tondzie w zwieńczeniu boazerii lub uległ późniejszym zniekształceniom. Nie widać igły magnetycznej, a gwiazda polarna jest bardzo słabo widoczna – tak, że z odali świetlista łuna otaczająca gwiazdę przypomina bardziej tarczę księżyca lub słońce. Kolorystyka przedstawienia została również niefortunnie dobrana, ponieważ błękit nieba sugeruje porę dzienną mimo widocznych



Ryc. 11. Ilustracja *D. Stanislaus Deiparam ardentissimo amore prosequitur*. Źródło: Paul ZETL, *Sancti Stanislai Kostka S.J. Vita Iconismis, Symbolis, Doctrinis Moralibus illustrata, Ac Ejusdem Divi Sacris, Apotheoseos, Honoribus secundis typis denuo consecrata A Devotissimo Convictu Dilingano Accessit Brevis Epitome Vitae, Miraculorum, Beatificationis, ac Canonizationis ex Constitutione SS. PP. Benedicti XIII. authentice desumpta*, Dilingae 1727, s. XXV. Fot. Zentralbibliothek Zürich, Rp 240, DOI: <https://doi.org/10.3931/e-rara-47491>

⁶⁵ P. ZETL, op.cit., s. 153–154.

srebrnych gwiazd na niebie. W ramach prac konserwatorskich, zrealizowanych w latach 1993–1994, zidentyfikowano i usunięto przemalowania oraz przywrócono pierwotną kolorystykę przedstawień emblematycznych w ramach boazerii⁶⁶. Wątpliwości budzą jednak fragmenty cytatów z Pisma Świętego, zawierające błędy w zapisie poszczególnych wyrazów, a także trudna do uzasadnienia rozbieżność kompozycji z igłą magnetyczną w stosunku do oryginału.

Wprowadzenie emblematu z przyrządem naukowym kierującym człowieka bezpieczną drogą w daleką podróż można potraktować jako symboliczny komentarz do znajdującego się niżej malowidła z *Komunią duchową Najświętszej Eucharystii przez pragnienie*. To *fons vitae* symbolizuje właściwy kierunek, jaki powinna obrać dusza ludzka, a św. Barbara – jako patronka dobrej śmierci – ukierunkowuje umierającego na Najświętszy Sakrament.

Trzecie tondo ukazuje Chrystusa jako *Dobrego Pasterza* na niebieskim tle z inskrypcją na banderoli MISERTUS . EST. POENITENTIBUS EID(?) : 12⁶⁷ (Ryc. 12). Jako jedyne nie było wzorowane na emblemacie z pracy Zetla. Inskrypcja



Ryc. 12. Tondo z *Chrystusem jako Dobrym Pasterzem* w zwieńczeniu boazerii, druga ćwierć XVIII w., technika olejna, drewno.

Fot. Juliusz Raczkowski

⁶⁶ Anna MOSINGIEWICZ, Karta ewidencyjna zabytku ruchomego [Zwieńczenie – boazeria (trzy karty z tym samym tytułem)], 4 XII 1995, WUOZ w Toruniu, sygn. 3259–3261. Dodatkowo przy tondzie z *Chrystusem jako Dobrym Pasterzem* pojawia się informacja, że „obraz oczyszczono z zabrudzeń, wypunktowano i pokryto nowym werniksem”.

⁶⁷ Na kartuszkach nie występuje motyw bukranonu, który został wymieniony w dokumentacji do dekoracji; zob. Anna MOSINGIEWICZ, Karta ewidencyjna zabytku ruchomego [Zwieńczenie – boazeria (z lilią)], 4 XII 1995, WUOZ w Toruniu, sygn. 3261.

łacińska pochodzi ze starotestamentowej Księgi Mądrości Syracha – jest to fragment trzeciego wersetu 12 rozdziału: o potępieniu dla grzeszników i litości Bożej dla pokutujących. Częściowo nieczytelne *siglum* biblijne jest więc skrótem od innej nazwy księgi: *Eklezjastikus (Ecclesiasticus Jesu, filii Sirach)*.

Do ilustracji tego fragmentu wykorzystano wizerunek *Dobrego Pasterza*, ukształtowany w sztuce wczesnochrześcijańskiej. Połączenie cytatu z Mądrości Syracha z wizerunkiem *Chrystusa jako Dobrego Pasterza* było stosowane w okresie nowożytnym, czego dowodzi grafika wykonana przez Johanna (?) Klaubera około 1760 r.⁶⁸ W scenie tej również zostały ukazane postaci pokutujących i świętych. Natomiast podobne przedstawienie *Chrystusa jako Dobrego Pasterza* wykonał w technice miedziorytu Pieter Balthazar Bouffats około 1700 r.⁶⁹ Chrystus także zwrócony jest w lewą stronę, odziany w prostą szatę o długich rękawach, i trzyma owcę, która wpatruje się w jego twarz. Toruńskie tondo ujmuje postać Chrystusa do bioder, na gładkim błękitnym tle. Z kolei na grafice Bouffatsa widoczne są zabudowania wiejskie oraz owce, pojawiają się także dodatkowe sceny w czterech medalionach. Podobnie upozowanego Chrystusa można znaleźć również na wielu innych dziełach, w tym przykładowo na miedziorycie Theodora de Bry, datowanym na lata 1585–1590, ukazanego w medalionie otoczonym ornamentem schweifwerkowym i groteskowym⁷⁰.

Ilustracja *Chrystusa jako Dobrego Pasterza* związana jest z przypowieścią o dobrym pasterzu, a także fragmentem Ewangelii św. Jana (10, 11–15), w której Jezus stwierdził: „Jam jest pasterz dobry: dobry pasterz duszę swą daje za owce swoje / Lecz najemnik, i który nie jest pasterzem, którego nie są owce własne, widzi wilka przychodzącego i opuszcza owce i ucieka; a wilk porywa i rozpląsa owce. / A najemnik ucieka, iż jest najemnikiem i nie ma pieczy o owcach. / Jam jest pasterz dobry i znam moje, i znają mię moje. / Jako mię zna Ociec, i Ja znam Ojca, a duszę moję kładę za owce moje”⁷¹. Razem z fragmentem z Księgi Mądrości Syracha, wskazującym na łaskę, jaką Bóg obdarzy pokutujących, przedstawienie w zwieńczeniu boazerii wydaje się uzasadnionym

⁶⁸ Johannes (?) Klauber, *Chrystus jako Dobry Pasterz*, ok. 1760, <https://www.zvab.com/kunst-grafik-poster/JESUS-Guter-Hirte-Misertus-Poenitentibus-Hirtenstab/15108974075/bd> [dostęp z 16 VII 2025 r.].

⁶⁹ Piether Baltazar Bouffats, *Chrystus jako Dobry Pasterz*, ok. 1700, Kolonia, <https://www.buchfreund.de/de/d/p/100312527/jesus-als-guter-hirte-mit-dem-hirtenstab-traegt> [dostęp z 16 VII 2025 r.].

⁷⁰ Theodor de Bry, Rycina ornamentalna z *Dobrym Pasterzem w medalionie*, z serii „Grotisch für alle kunstler. Grotis pour tous artisen”, 1585–1590, Frankfurt am Main, nr inw. O1907.766, Museum für Kunst und Gewerbe w Hamburgu, <https://www.mkg-hamburg.de/en/sammlung/objekt/ornamentfries-medaille-dem-guten-hirten-blatt-folge-grotisch-fur-alle-kunstler> [dostęp z 16 VII 2025 r.].

⁷¹ *Ewangelia św. Jana*, [in:] Biblia Wujka, [https://pl.wikisource.org/wiki/Biblia_Wujka_\(1923\)/Ewangelia_wg_sw._Jana_\(całość\)](https://pl.wikisource.org/wiki/Biblia_Wujka_(1923)/Ewangelia_wg_sw._Jana_(całość)) [dostęp z 16 VII 2025 r.].

komentarzem do obrazu ukazującego pośmiertną wędrówkę duszy ludzkiej. Chrystus jest obecny na malowidle w postaci Najświętszego Sakramentu jako wiatyku, a jednocześnie – siedząc po prawicy Boga Ojca – jest ostatecznym kierunkiem. Pokutujący grzesznicy są w stanie przebyć drogę ku zbawieniu, omijając czyściec oraz piekło. Krystyna Moisan-Jabłońska zwróciła uwagę, że rolę Chrystusa jako przewodnika uwypukla praca ks. Karola Strachockiego, objaśniająca pisma św. Bonawentury, *Rythm Pierwszy – Chrystus w sakramencie viaticum umierających*: „Powtórnie ten Sakrament przed śmiercią bierzemy, / Bo w drogę bardzo ciemną i mylną idziemy. / Potrzeba nam koniecznie mieć wodza dobrego, / Któryby z nami mijał gościńca mylnego. / Zakryty, sam w to Chrystus Przewodnik ugodzi, / Który w mylnych gościńcach nic z drogi nie schodzi / Prosto duszę prowadzi i okropne cienie, / Rozbij, gdy potrzeba, tuż umbry rozżenie / Czartowskie, wszak jest światłem człowieka każdego, / Na świat przychodzącego złego czy dobrego”⁷².

OPIS MALOWIDEŁ W KAPLICY BOŻEGO CIAŁA
AUTORSTWA JULIUSA EMILA WERNICKEGO – REINTERPRETACJA

Analiza porównawcza obecnego stanu zachowania toruńskich malowideł z wzorami graficznymi z 1661 i 1727 r. wskazuje na to, że malowidła prawdopodobnie w dość dużym stopniu zachowały swój pierwotny wygląd. Daty powstania rycin pozwalają na określenie jedynie *tempus post quem*, a zasadniczo niewielkie modyfikacje kompozycji w stosunku do pierwowzoru graficznego nie wykazują cech pozwalających na bardziej precyzyjne datowanie. Z kolei w źródłach archiwalnych można znaleźć niewiele wzmianek na temat cyklu malowideł z Kaplicy Bożego Ciała.

Lakonicznych informacji dostarcza niepublikowana praca Juliusa Emila Wernickego *Die Kirchen der Stadt Thorn und ihres Gebiets*⁷³ z pierwszej połowy XIX w., oparta zarówno na starszych przekazach, jak i na bezpośrednim oglądzie autora. Z opisu Wernickego wynika, że Kaplica Najświętszego Sakramentu była biała, sklepiona i miała dwa otwory okienne⁷⁴. Ściany pokryto boazerią

⁷² Karol STRACHOCKI, *Wykład tajemnic strasznej ofiary ołtarza to jest mszy świętej z świętego Bonawentury Kardynała y Biskupa Albańskiego, Zakonu Franciszka Świętego, z Łacińskiego Rythmem Polskim przetłumaczony [...]*, Warszawa 1719, s. 113; cyt. za: K. MOISAN-JABŁOŃSKA, *Obrazowanie walki*, s. 384.

⁷³ Julius E. WERNICKE, *Die Kirchen der Stadt Thorn und ihres Gebiets. Eine historische Darstellung des Ursprungs, Fortgangs und Schicksale dieser Kirchen bis zur Gegenwart*, Archivum Państwowe w Toruniu, Akta miasta Torunia, Katalog II, sygn. X-25. Pracę tę analizował w kontekście wyposażenia Kaplicy Bożego Ciała J. TANDECKI, *Dzieje kaplicy i ołtarza Bożego Ciała*, s. 187–188.

⁷⁴ Zdaniem Tandockiego z opisu wynika, że sklepienia były również białe, chociaż Wernicke stwierdził ogólnie, że „Die Kapelle ist weiß, gewölbt und hat zwei Fenster”; por. J. E. WERNICKE, op.cit., k. 40 oraz J. TANDECKI, *Dzieje kaplicy i ołtarza Bożego Ciała*, s. 188. Cytat ten wskazuje

na wysokości od około 3 do 11 stóp, zakończoną gzymsem⁷⁵. W jej ramach zostały ulokowane płócienne obrazy o tematyce eucharystycznej. Uwzględniając to, że jako miary Wernicke użył stopy pruskiej lub reńskiej, podane wymiary wynoszą od około 0,94 do 3,45 m, co pokrywa się mniej więcej z obecną wysokością boazerii (około 3,5 m)⁷⁶. Autor wymienił też dwie kompozycje figuralne: pierwszą – przedstawiającą monstrancję, księdza i postać kobiety, oraz drugą – ukazującą Chrystusa, z którego ust wychodzą słowa *qui sitit, veniat ad me*; u jego stóp zgromadzeni są biskupi po jednej stronie (władza duchowna) i królowie (władza świecka) po drugiej stronie. Tandecki, analizując ten fragment, ocenił, że dotyczy jednego obrazu (z dwuczęściową – przy takim założeniu – kompozycją) w ramach boazerii – w miejscu malowidła z *Komunii duchową Najświętszej Eucharystii przez pragnienie*⁷⁷. Podobną interpretację przedstawił Mirosław Wolicki w opisie wystroju wnętrza Kaplicy Bożego Ciała sporządzonego na potrzeby prac konserwatorskich w latach 1993–1994⁷⁸. W ten sposób, o ile pierwszy i trzeci obraz z cyklu są opisane na podstawie analizy wizualnej zachowanych zabytków, o tyle opis drugiego obrazu został skonstruowany na podstawie błędnie zinterpretowanego opisu Wernickego: „Z dwóch obrazów znajdujących się na ścianie północnej, lewy przedstawia po jednej stronie umierającą kobietę i księdza z monstrancją, po drugiej Chrystusa, pod którymi znajdują się postacie króla i biskupa”⁷⁹. W tekście Wernickego jednak pojawia się określenie „rothe Fahne mit vergoldetem Kreuz auf der Stange”, co oznacza „czerwoną chorągiew z pozłacanym krzyżem na drzewcu”. To właśnie na niej („Das Bild dieser Fahne”) znajdują się wymienione przez Wernickego dwie sceny (po jednej na każdej stronie). Poza tym interpretacja tego fragmentu jako opisu dwuczęściowej kompozycji w ramach boazerii jest sprzeczna z ustaleniami dotyczącymi treści ikonograficznych oraz wzorów

również, że w pracy Wernickego zostały odnotowane dwa otwory okienne, nie jest więc słuszne stwierdzenie Tandeckiego, że brakuje o nich wzmianek w analizowanych źródłach; zob. J. TANDECKI, *Dzieje kaplicy i ołtarza Bożego Ciała*, s. 189.

⁷⁵ Tandecki prawdopodobnie inaczej zinterpretował fragment dotyczący wymiarów, odczytując „11 F” (11 stóp) jako „II F” (2 stopy), co tłumaczyłoby stwierdzenie, że „Drewnem obłożone były też ściany kaplicy (do wysokości 3 stóp). W boazerii tej, na wysokości 2 stóp, umieszczone były malowane na płótnie obrazy o tematyce eucharystycznej”; J. TANDECKI, *Dzieje kaplicy i ołtarza Bożego Ciała*, s. 188.

⁷⁶ Anna MOSINGIEWICZ, Karta ewidencyjna zabytku ruchomego [Boazeria], 4 XII 1995, WUOZ w Toruniu, sygn. 3265. Aktualne wymiary obrazów to kolejno: 165,3 x 272,4 cm, 165,4 x 210,2 cm oraz 165,3 x 207,3 cm (pomiar własny).

⁷⁷ „Jeden z nich [...] przedstawiał księdza z monstrancją wraz z jakąś kobietą, a także – po drugiej stronie – Chrystusa mówiącego *qui sitit, veniat ad me* w otoczeniu biskupa i króla”; J. TANDECKI, *Dzieje kaplicy i ołtarza Bożego Ciała*, s. 188.

⁷⁸ M. WOLICKI, op.cit., s. 6–7.

⁷⁹ Ibid., s. 7.

graficznych toruńskiego cyklu malowideł. Trudno byłoby również uzasadnić, dlaczego Wernicke miałyby się skoncentrować na opisie wyłącznie jednego spośród trzech obrazów.

WNIOSKI

Odnalezienie wzorów graficznych dla obrazów zdobiących ściany Kaplicy Bożego Ciała w Kościele Świętojańskim w Toruniu – w ramach boazerii oraz tond w zwieńczeniach – pozwoliło na określenie lub sprecyzowanie tematyki dzieł oraz na wskazanie źródeł inspiracji. Okazały się nimi ilustracje do tekstów sporządzonych przez jezuickich autorów w 1661 i 1727 r., dotyczących teologicznych aspektów eucharystii oraz życia jednego z najważniejszych świętych czczonych przez Societas Jesu – św. Stanisława Kostki. Dowodzi to kształtowania się wyposażenia malarskiego Kaplicy Najświętszego Sakramentu pod wpływem idei i sztuki jezuickiej, opartej na intelektualnych rozważaniach i głębokiej refleksji nad podejmowaną tematyką. Dokonano wyboru trzech spośród wielu ilustracji zamieszczonych w pracy Wenzela Schwertfera SJ *Micae Panis Caelestis...* w celu stworzenia cyklu malowideł ukazującego rolę eucharystii w życiu człowieka, w chwili śmierci oraz w pośmiertnej wędrówce. Jak zauważyła Krystyna Moisan-Jabłońska, przedstawienia pośmiertnej wędrówki duszy stanowiły swego rodzaju przestrożę przed wyborem grzesznej drogi⁸⁰. Program ikonograficzny obrazów na ścianach kaplicy wiązał się również ze sceną *Ostatniej Wieczerzy* w ramach retabulum i *Zwiastowania* na drzwiczkach tabernakulum. Ukazane zostały w ten sposób wydarzenia, stanowiące podstawę kultu Najświętszego Sakramentu, który odgrywa tak istotną rolę w zbawieniu człowieka: ustanowienie Sakramentu Eucharystii i zapowiedź nadejścia Chrystusa, wiążącą się z Inkarnacją Syna Bożego.

By przybliżyć tematykę mieszkańcom Torunia, dodatkowo odwołano się do regionalnego kultu św. Barbary, a także zaakcentowano bardziej wyraziście niektóre partie kompozycji, przykładowo wizerunek Trójcy Świętej. Z kolei przedstawienia emblematyczne w zwieńczeniach, zaczerpnięte z pracy Paula Zetla SJ *Sancti Stanislai Kostka S.J. Vita*, chociaż pierwotnie przeznaczone jako komentarze do żywota świętego jezuita, stały się – obok popularnego w sztuce motywu *Chrystusa jako Dobrego Pasterza* – dodatkowym komentarzem do przedstawień. W sposób obrazowy ukazano idee i pojęcia abstrakcyjne za pośrednictwem flory, fauny lub artefaktów, a także wizerunku Chrystusa jako opiekuna trzody (wiernych).

Wnioski te dotyczą jedynie części problemów badawczych, jakie wiążą się z obrazami w Kaplicy Bożego Ciała. Stan zachowania obrazów wskazuje na konieczność dokładnej analizy nawarstwień historycznych na obrazach, a także

⁸⁰ K. MOISAN-JABŁOŃSKA, *Obrazowanie walki*, s. 384.

w ujęciu bardziej holistycznym – historii wyposażenia całej kaplicy. Ponadto zasygnalizowana kwestia ręki artysty lub artystów pracujących przy malowidłach w Kaplicy Bożego Ciała, mająca analogie w obrazach znajdujących się w Kościele św. Jakuba w Toruniu również wymagałaby głębszych analiz. Dotyczy to nie tylko obrazów w ramach boazerii, lecz także emblematów w zwieńczeniach. Malowidła w Kaplicy Bożego Ciała, o rzadko spotykanej tematyce, stanowią zatem jeszcze nie w pełni zbadane historyczno-artystyczne świadectwo wpływu jezuickich wzorów graficznych na sztukę nowożytnego Torunia.

FINANSOWANIE

Artykuł powstał w ramach realizacji projektu Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego, nr 0122/NPRH6/H11/85/2018, zatytułowanego „Inwentarz Sztuki Torunia, cz. I: Dziedzictwo sakralne – zespół staromiejski”, kierowanego przez dra hab. Michała F. Woźniaka, prof. em. UMK, któremu składam podziękowania za wszystkie rady i sugestie.

Część z zawartych w artykule ustaleń prezentowana była przeze mnie w referacie „Treści ikonograficzne obrazów na ścianach kaplicy Bożego Ciała, św. Ignacego Loyoli oraz Nawiedzenia NMP w kościele świętojańskim w Toruniu”, wygłoszonym na Drugim Sympozjum Sprawozdawczym, dotyczącym rezultatów inwentaryzacji wyposażenia kościoła świętojańskiego (Towarzystwo Naukowe w Toruniu, 21 XI 2023 r.).

BIBLIOGRAFIA

- “Arbeiter im Weinberg.” In *Lexikon der christlichen Ikonographie*, vol. 5, edited by Engelbert Kirschbaum, in assoc. with Gunter Bandmann, Wolfgang Braunfels, Johannes Kollwitz, Wilhelm Mrazek, Alfred A. Schmid, and Hugo Schnell, 177–178. Rom, Freiburg, Basel, Wien: Herder, 1973.
- Baldock, John. *Symbolika chrześcijańska*. Translated by Jerzy Moderski. Poznań: Dom Wydawniczy “REBIS”, 1994.
- Buława, Józef. *Walki społeczno-ustrojowe w Toruniu w I połowie XVI wieku*. Toruń, Poznań: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1971.
- Czapla, Bruno, ed. *Visitationes episcopatus Culmensis Andrea Olszowski Culmensi et Pomesaniae episcopo A. 1667–72 factae*. Toruń: S. Buszczyński, 1903.
- Czarciński, Ireneusz. *Bractwa w wielkich miastach państwa krzyżackiego w średniowieczu*. Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika, 1993.
- Dobrzeńcki, Tadeusz. *Malarstwo tablicowe. Katalog zbiorów*. Warszawa: Muzeum Narodowe, 1972.
- Domasłowski, Jerzy. “Wyposażenie wnętrza.” In *Bazylika katedralna świętych Janów*, edited by Marian Biskup, 109–228. Toruń: Towarzystwo Naukowe w Toruniu, 2003.

- Forstner, Dorothea. *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*. Translated and edited by Wanda Zakrzewska, Paweł Pachciarek and Ryszard Turzyński. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 2001.
- Harasimowicz, Jan. "Fons vitae." In *Religia. Encyklopedia PWN*, vol. 4, e-book. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 2003.
- "Historický ústav AV ČR projekt Reholníci – katalog Clavius." Accessed May 29, 2025. <https://reholnici.hiu.cas.cz/katalog/l.dll?hal~1000101841>
- Hollstein, Friedrich W. H. *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450–1700*, vol. 4: *Brun–Coques*. Amsterdam: Menno Hertzberger, 1951.
- Hollstein, Friedrich W. H. *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450–1700*, vol. 7: *Foucell–Gole*. Amsterdam: Menno Hertzberger, 1952.
- Hollstein, Friedrich W. H. *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450–1700*, vol. 11: *Leyster–Matteus*. Amsterdam: Menno Hertzberger, 1954.
- Hollstein, Friedrich W. H. *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450–1700*, vol. 15: *Van Ostade–De Passe*. Amsterdam: Menno Hertzberger, 1964.
- Jakubowska, Bogna. "Snycerka toruńska w XVIII wieku." *Teka Komisji Historii Sztuki* 3 (1965): 155–220.
- Jasiński, Tomasz. *Przedmieścia średniowiecznego Torunia i Chełmna*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 1982.
- Kluczajd, Katarzyna and Jacek Tylicki. "Sztuka nowożytna." In Anna Błażejewska, Katarzyna Kluczajd, Bogusław Mansfeld, Elżbieta Pilecka and Jacek Tylicki. *Dzieje sztuki Torunia*, 206–443. Toruń: Muzeum Okręgowe w Toruniu, 2009.
- Krantz-Domasłowska, Liliana. "Ile jest kościołów w toruńskim kościele Świętojańskim?" In *Kościół Świętojański w Toruniu – nowe rozpoznanie*, edited by Katarzyna Kluczajd, 9–35. Toruń: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2015.
- Kruszelnicka, Janina. "Dwie gotyckie figury św. Barbary z kaplicy w Barbarce pod Toruniem." *Rocznik Muzeum Okręgowego w Toruniu* 2/3–4 (1967): 115–151.
- Lyczak, Bartłomiej. *Toruński cech rzeźbiarski i snycerka na obszarze jego oddziaływania w latach 1695–1793*. Warszawa: Wydawnictwo DiG, 2018.
- Lyczak, Bartłomiej. "Uwagi na temat nastaw ołtarzowych ufundowanych w XVIII wieku do kościoła pw. św. Jana Chrzyciela i Jana Ewangelisty w Toruniu." *Zapiski Historyczne* 80/2 (2015): 77–91. <https://doi.org/10.15762/ZH.2015.20>.
- Mansfeld, Bogusław. *Toruń i okolice*. Warszawa: Sport i Turystyka, 1977.
- Moisan-Jabłońska, Krystyna. "Nieuchronność czyścicowej peregrynacji i jej obraz w sztuce polskiej czasów nowożytnych." In *Zjawiska magiczno-demoniczne na terenie dawnych ziem pruskich na tle porównawczym*, edited by Kazimierz Grążawski and Jan Gancewski, 267–278. Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, 2014.
- Moisan-Jabłońska, Krystyna. *Obrazowanie walki dobra ze złem*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych "Universitas", 2002.
- Oliński, Piotr. *Fundacje mieszczańskie w miastach pruskich w okresie średniowiecza i na progu czasów nowożytnych (Chełmno, Toruń, Elbląg, Gdańsk, Królewiec, Braniewo)*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2008.
- Rozynkowski, Waldemar. *Barbarka. O historii, tradycji i pamięci*. Toruń: Parafia rzymskokatolicka św. Antoniego, 2018.

- Rozynekowski, Waldemar. "Św. Barbara i Barbarka – wokół początków kultu świętej męczennicy." In *Św. Barbara i Barbarka*, edited by Waldemar Rozynekowski and Wojciech Miszewski, 9–21. Toruń: Toruńskie Wydawnictwo Diecezjalne, 2005.
- Rozynekowski, Waldemar. "Z dziejów Barbarki od średniowiecza do okresu międzywojennego." In Sylwia Grochowina and Waldemar Rozynekowski. *Barbarka. Miejsce kultu, męczeństwa i pamięci*, 7–29. Toruń: Parafia rzymskokatolicka św. Antoniego, 2019.
- Ruyven-Zeman, Zsuzsanna van, Marjolein Leesberg and Jan van der Stock, eds. *The Wierix family. Part III*. Rotterdam: Sound & Vision Publishers Amsterdam, Rijksmuseum, 2003.
- Schmid, Bernhard. "Die gotischen Bildwerke der St. Johanniskirche." *Mitteilungen des Copernicus-Vereins für Wissenschaft und Kunst zu Thorn* 19 (1911): 2–12.
- Semrau, Arthur. "Forschungen zur Baugeschichte der Johanniskirche in Thorn von 1250 bis 1500." *Mitteilungen des Copernicus-Vereins für Wissenschaft und Kunst zu Thorn* 21/2 (1913): 28–53.
- Tandecki, Janusz. "Dzieje kaplicy i ołtarza Bożego Ciała w katedrze św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu w świetle zachowanych archiwaliów." In *Studia nad dziejami miast i mieszczaństwa w średniowieczu. Studia ofiarowane Profesorowi Antoniemu Czacharowskiemu w sześćdziesiątą piątą rocznicę urodzin i czterdziestolecie pracy naukowej*, edited by Roman Czaja and Janusz Tandecki, 179–192. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 1996.
- Thomas, Alois. "Brunnen." In *Lexikon der christlichen Ikonographie*, vol. 1, edited by Engelbert Kirschbaum and Günter Bandmann, 330–336. Rom, Freiburg, Basel, Wien: Herder, 1968.
- Tylicki, Jacek. "Historia malarstwa w nowożytnym Toruniu." In *Królewskie miasto. Trzy stulecia przemian kultury artystycznej Torunia 1454–1793. Wystawa na 160-lecie Muzeum Okręgowego w Toruniu*, edited by Michał Kurkowski and Szymon J. Stenka, 41–59. Toruń: Muzeum Okręgowe w Toruniu, Towarzystwo Naukowe w Toruniu, 2021.
- Tylicki, Jacek. "Sztuka Prus Królewskich. Malarstwo i rysunek." In *Prusy Królewskie. Społeczeństwo, kultura, gospodarka 1454–1772*, edited by Edmund Kizik, 309–370. Gdańsk: Muzeum Narodowe, 2012.
- Woźniak, Michał F. "Aplikacje srebrne na obrazach ołtarzowych w kościele pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu." In *Rzeczy piękne. Studia z dziejów historii sztuki, kultury i architektury dedykowane pamięci Doktora Jacka Kriegseisena*, edited by Edmund Kizik and Klaudiusz Grabowski, 178–214. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2024.
- Ziemia, Antoni, ed. *Galeria Sztuki Średniowiecznej. Przewodnik*. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2017.