

# Nieznana chorągiew procesyjna z dziedzictwa kongregacji chełmińskiej w zbiorach Muzeum Diecezjalnego w Toruniu

**JULIUSZ RACZKOWSKI**

Wydział Sztuk Pięknych, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu  
e-mail: jracz@umk.pl

ORCID: 0000-0003-3081-8615

**KATARZYNA BUCLAW**

Muzeum Diecezjalne w Toruniu  
e-mail: katarzyna.buclaw91@gmail.com

ORCID: 0000-0003-1292-6874

**Keywords:** processional banner, Benedictine nuns, Chełmno Congregation, Toruń, artistic fabric, embroidery, St Adalbert, conservation issues

**Słowa kluczowe:** chorągiew procesyjna, benedyktyнки, kongregacja chełmińska, Toruń, tkanina artystyczna, hafciarstwo, św. Wojciech, problematyka konserwatorska

## Abstract

### **The Unknown Processional Banner from the Heritage of Diocese of Chełmno in the Collection of the Diocesan Museum in Toruń**

In the collection of the Diocesan Museum in Toruń (MDT) there is a rare, 17<sup>th</sup>-century parament – a processional banner, painted on both sides (oil on canvas) with the obverse embroidered with silk and gold threads, showing a Saint of the Benedictine Order (St Gertrude or St Scholastica) and St Bishop (Adalbert?). The object was preserved in a destructed state and its exact provenance and history are unknown. Based on the iconography and handicraft features, analogous to other early modern embroidered textiles from the region, it can be assumed with high probability as an element of the legacy of the Benedictine Nuns of the Chełmno congregation, probably



from Toruń. The article presents the results of iconographic and historical study and technological investigation (NIR, UV, XRF) carried out on the object during its preparation for the temporary exhibition "*Diocesis nostrae patroni*. The shared heritage of the Chełmno and Toruń dioceses" in MDT in 2022, and later (during the exhibition). The authors emphasize its unique value in terms of functions and historical value as a post-dissolution heritage, as well as draw attention to the serious conservation and exhibition challenges related to it, addressing which could cause a number of dilemmas, but also bring new solutions to the practice of preservation of historic textiles and the issues of designing a museum exhibition.

### Abstrakt

W zbiorach Muzeum Diecezjalnego w Toruniu (MDT) znajduje się rzadki parament z XVII wieku – dwustronnie malowana (olej na płótnie) i na awersie haftowana (nici jedwabne i złote na kanwie płóciennej) chorągiew procesyjna, ukazująca świętą z zakonu benedyktynek (św. Gertrudę lub Scholastykę) i św. Biskupa (Wojciecha?). Obiekt zachował się w stanie destruktu, a jego dokładna proveniencja ani dzieje nie są znane. Na podstawie ikonografii oraz cech rękodzieła, mających analogie w innych nowożytnych haftowanych tekstyliach z regionu, można z dużym prawdopodobieństwem zakładać, że jest to element spuścizny po benedyktynkach kongregacji chełmińskiej, prawdopodobnie z Torunia. Artykuł referuje wyniki badań (ikonograficznych, zabytkoznawczych i technologicznych – NIR, UV, XRF), jakim poddano zabytek przy okazji przygotowania go na ekspozycję na wystawie czasowej „*Diocesis nostrae patroni*. Wspólne dziedzictwo diecezji chełmińskiej i toruńskiej” w MDT w 2022 roku i później, podczas trwania wystawy. Autorzy podkreślają jego unikatowy walor w zakresie funkcji i historyczną wartość jako dziedzictwa pokasacyjnego. Zwracają także uwagę na poważne związane z nim wyzwanie konserwatorsko-ekspozycyjne, którego podjęcie mogłoby wywołać szereg dylematów, ale i przynieść nowe rozwiązania dla praktyki konserwacji zabytkowych tekstyliów oraz zagadnień w dziedzinie projektowania ekspozycji muzealnej.

Na wystawie czasowej „*Diocesis nostrae patroni*. Wspólne dziedzictwo diecezji chełmińskiej i toruńskiej” w Muzeum Diecezjalnym w Toruniu (MDT) w 2022 roku<sup>1</sup> po raz pierwszy zaprezentowano publicznie wyjątkowe dzieło związane najpewniej z benedyktynkami kongregacji chełmińskiej, a należące od niedawna do kolekcji tego Muzeum: fragment dwustronnie malowanej chorągwi procesyjnej (il. 1–2) (nr inw. MDT-M-38). Zachowała się ona jako destruktu o wymiarach 80 × 79 cm (pierwotnie miała prawdopodobnie

<sup>1</sup> „*Diocesis nostrae patroni*. Wspólne dziedzictwo diecezji chełmińskiej i toruńskiej,” Muzeum Diecezjalne w Toruniu, 25 marca–31 sierpnia 2022, kurator Katarzyna Bućław.

prostokątny kształt). Jej zasadniczą częścią jest obustronnie malowana w technice olejnej płachta płótna z pojedynczymi wizerunkami świętych w prostokątnych polach, obwiedziona jedwabno-płócienną bordiurą, haftowaną jedwabnymi nićmi we wzory floralne. Toruńska wystawa była okazją do wstępnego rozpoznania tego obiektu – został on wydatowany na wiek XVII z późniejszymi uzupełnieniami, a wizerunki zidentyfikowano jako wyobrażenia prawdopodobnie św. Scholastyki (na awersie) i – również ze znakiem zapytania – św. Wojciecha (na rewersie)<sup>2</sup>.

Dzieło to, wcześniej zupełnie nieznanе, charakteryzuje się wysoką klasą artystyczną zarówno jako obiekt malarstwa, jak i rękodzieła hafciarstwa. Jego historia ani pochodzenie nie są niestety znane – nie dysponujemy żadnymi źródłami pisanymi na jego temat, nie jest nawet poświadczona droga, jaką weszło w posiadanie kurii diecezjalnej toruńskiej, można jedynie zakładać, że pochodzi z nieskatalogowanego zasobu któregoś z kościołów toruńskich. Wiadomo natomiast, że w 2010 roku zostało ono przekazane przez ks. Jacka Kwiatkowskiego, ówczesnego konserwatora diecezjalnego diecezji toruńskiej, do konserwacji zachowawczej na Wydział Sztuk Pięknych UMK (wykonano przy nim wówczas prace mające na celu oczyszczenie i wyprostowanie zachowanych fragmentów chorągwi<sup>3</sup>). O związku tego paramentu z benedyktynkami reformy chełmińskiej, zapoczątkowanej przez księżę chełmińską Magdalenę Mortęską, świadczy szczególny motyw: nakrycie głowy z czerwonym krzyżem, w jakim ukazana została święta benedyktyńska, należące do habitu kongregacji. Natomiast obiekt – jako element dziedzictwa pokasacyjnego – można hipotetycznie łączyć z konwentem sióstr osiadłym od XVII wieku przy kościele św. Jakuba w Toruniu. Ze względu na stosunkowo niewielką liczbę zachowanych dzieł sztuki i utensyliów związanych z benedyktynkami reformy chełmińskiej zabytek ów ma zatem sporą wartość historyczną. Niniejszy artykuł ma na celu bliższe omówienie tego dzieła i podsumowanie ustaleń z zakresu malarstwa oraz zabytkoznawstwa tkaniny artystycznej, a także zreferowanie przeprowadzonych przy nim dotychczas badań techniki i technologii wykonania.

<sup>2</sup> Juliusz Raczkowski i Katarzyna Buclaw, „Sztandar procesyjny ze św. Scholastyką i św. biskupem (?): warsztat toruński, klasztorna pracownia benedyktynek, 1 połowa XVII wieku,” w *Dioecesis nostrae patroni: wydawnictwo jubileuszowe z okazji trzydziestej rocznicy erygowania Diecezji Toruńskiej*, red. Juliusz Raczkowski (Studia i Materiały z Dziedzictwa Kulturowego Torunia i Regionu 5) (Toruń: TNOiK, 2022), 436–441.

<sup>3</sup> Prace wykonano w Zakładzie Konserwacji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej na Wydziale Sztuk Pięknych UMK, bez dokumentacji konserwatorskiej.

## Chorągwie procesyjne – geneza i uzus

Mimo bardzo złego stanu zachowania tego zabytku nie ulega raczej kwestii, że jest on pozostałością chorągwi procesyjnej – paramentu, jaki pojawił się w Kościele już w X wieku i choć nie pełnił konkretnej funkcji liturgicznej, obnoszony był w zastępstwie lub obok krzyża jako symbol zwycięstwa Chrystusa. Chorągwie swą genezą sięgały starożytnych symboli świeckiej władzy i zwycięstwa<sup>4</sup>, a ich wspaniałość i prestiż miały „oślepiać” wrogów chrześcijaństwa. Włączone w średniowieczu do najważniejszego typu procesji<sup>5</sup> – eucharystycznej procesji Bożego Ciała – wraz z wyjściem obrzędu jako wspólnotowej manifestacji w przestrzeń miejską, chorągwie stały się symbolem tożsamości i medium autoprezentacji poszczególnych grup jej uczestników<sup>6</sup> – parafii, bractw, cechów miejskich, konwentów zakonnych<sup>7</sup>. Niewiele wiadomo o wyglądzie chorągwi średniowiecznych (w Polsce nie zachował się żaden taki obiekt). Z lakonicznych opisów źródłowych wynika, że na powierzchni najstarszych weksyliów kościelnych umieszczano krzyż, później także inne wizerunki<sup>8</sup>; w nowożytności zaczęły się one różnicować (w renesansowej Italii na chorągwiach wyobrażano postaci świętych<sup>9</sup>). W cza-

<sup>4</sup> Zob. na ten temat Sabine Felbecker, *Die Prozession. Historische und systematische Untersuchungen zu einer liturgischen Ausdruckshandlung* (Münstener Theologische Abhandlungen 39) (Allenberge: OrosVerlag, 1995), 267–269. Genezy chorągwi procesyjnej można szukać w rzymskim znaku wojennym, najstarsze zachowane obiekty przyjmowały formę rzymskiego labarum z wyciętymi w dolnych częściach „zębami”, Jan Ptak, *Weksylogia polska* (Warszawa: Znak, 2016), 196–197.

<sup>5</sup> Liturgia chrześcijańska wykształciła rozbudowany ryt procesyjny, obejmujący m.in. procesję z relikwiami, procesje błagalne, liturgię procesyjną Niedzieli Palmowej, Wielkiej Nocy, Wniebowstąpienia i in.

<sup>6</sup> Felbecker, *Die Prozession*, 268; Ptak, *Weksylogia*, 195–196.

<sup>7</sup> O późnośredniowiecznym zwyczaju noszenia chorągwi w miastach niemieckich zob. Andrea Löther, *Prozessionen in spätmittelalterlichen Städten. Politische Partizipation, obrigkeitliche Inszenierung, städtische Einheit* (Norm und Struktur. Studien zur sozialen Wandel in Mittelalter und frühen Neuzeit 12) (Köln–Weimar–Wien: Böhlau Verlag, 1999), 130–133; w XVI-wiecznym Krakowie każda parafia, bractwo religijne i cechowe oraz przedstawiciele władz miejskich nieśli swoją chorągiew za krzyżem rozpoczynającym pochód, zob. Ptak, *Weksylogia*, s. 196–197.

<sup>8</sup> Felbecker, *Die Prozession*, 269. W dziejach średniowiecznych znanych jest kilka chorągwi z wizerunkami świętych, które były stosowane zarówno do celów kultu, jak i na wyprawach wojennych, np. chorągiew św. Piotra papieża posyłał księżętom wybierającym się na wyprawę wojenne z poganami, Karol Wielki używał chorągwi z wizerunkiem św. Maurycego, Krzyżacy zaś chorągwi z wizerunkiem św. Jerzego oraz swej patronki, Najświętszej Marii Panny, zob. Antoni Nowowiejski, *Wykład liturgii Kościoła katolickiego*, t. 1–3 (Warszawa: Drukarnia Franciszka Czerwińskiego, 1902), t. 1, 988–989.

<sup>9</sup> Ptak, *Weksylogia*, 198.

sach nowożytnych w inwentarzach parafialnych odnotowuje się zwykle pięć lub sześć sztuk chorągwi<sup>10</sup>.

Rytuał rzymski ogłoszony w 1614 roku nie określał wyglądu chorągwi, z jednym zastrzeżeniem – nie mogła ona być podobna do chorągwi wojskowej ani mieć trójkątnego kształtu<sup>11</sup>. Właściwą jej część – połąć ze świętymi wizerunkami – mocowano do poprzecznego drążka, przyczepionego poziomo do drzewca; dzięki temu tkanina zwieszała się do ziemi<sup>12</sup>. Ta forma konstrukcyjna różniła chorągiew od sztandaru lub proporca, który był jednym bokiem mocowany bezpośrednio do drzewca<sup>13</sup>. Zachowane w Polsce chorągwie procesyjne (najstarsze z XVII wieku<sup>14</sup>) miały prostokątny kształt, u dołu zakończone były nieparzystą liczbą „zębów”, tzw. lambrekinem (zależnie od wielkości – zwykle trzema lub pięcioma); szyto je z jedwabiu i dekorowano malarsko lub haftem, czasem łącząc obie te techniki<sup>15</sup>. Dekorację stanowiły także obszycia frędzlami. Tła chorągwi były najczęściej czerwone, ale znane są również tła w innych barwach. W XVII wieku wykształcił się typ chorągwi malowanych dwustronnie w technice olejnej (z przedstawieniami Matki Bożej lub świętych opatrzonymi inskrypcjami<sup>16</sup>) oraz z haftowanym obramieniem<sup>17</sup>. Do tej grupy należy omawiany tu zabytek.

### **Wizerunki malarskie na chorągwi w Muzeum Diecezjalnym w Toruniu**

Chorągiew w zbiorach MDT miała pierwotnie kształt prostokąta, jej połąć była prawdopodobnie u dołu zakończona zębami, a u góry zaopatrzona w zakładkę do osadzenia na drzewcach. Przedstawienia świętych patronów namalowane są dwustronnie na pierwotnie prostokątnym, jednolitym (niesztukowanym), jednowarstwowym kawałku szarego płótna lnianego o grubym splocie, którego nie zagruntowano. Prostokątne pola obrazowe o wymiarach

<sup>10</sup> Ptak, *Weksylologia*, 202.

<sup>11</sup> „De processionibus,” w *Rituale Romanum Pauli V. Pont. Max. jussu editum* (Antverpiae: Archi-typographia Plantiniana, 1826), 280: „Praeferatur Crux, & ubi fuerit consuetudo vexillum sacris Imaginibus insignitum, non tamen factum militari seu triangulari forma”; Ptak, *Weksylologia*, 195.

<sup>12</sup> Ptak, *Weksylologia*, 198.

<sup>13</sup> Ptak, *Weksylologia*, 204.

<sup>14</sup> Ptak, *Weksylologia*, 199.

<sup>15</sup> Bogumiła Roubá i Jolanta Dudała, „Konserwacja chorągwi procesyjnych ze Świecia,” *Ochrona Zabytków* 48, nr 2 (1995): 189.

<sup>16</sup> Ptak, *Weksylologia*, 198.

<sup>17</sup> Ptak, *Weksylologia*, 198; Nowowiejski, *Wykład liturgii*, t. 1, 992–993.

≈ 72 × 51,5 cm okonturowane są po obu stronach wąską iluzjonistyczną czarno-brązową ramką, do której krawędzi doszyto tekstylną bordiurę (o której jeszcze poniżej). Kompozycyjnie oba obrazy celowo różnicowano – przedstawienie niewieście (il. 3) ujęte jest w półpostaci, zwrócone nieco w lewo i osadzone na ciemnym neutralnym tle, wyobrażenie biskupa (il. 7) – w całej postaci, twarzą zwrócone lekko w prawo i osadzone na tle pejzażu; oba powstały w tym samym czasie i wyszły spod tej samej ręki, na co wskazuje i styl, i zgodność technologiczna, o czym dalej. Haftowana strona bordiury otacza wizerunek niewieści, który można uznać za ikonograficznie nadrzędny awers chorągwi, na rewersie bordiura miała niegdyś jednolitą jedwabną podszewkę.

Olejne warstwy malarskie obu przedstawień naniesiono bardzo cienko, z pozostawieniem wyraźnego duktu pędzla<sup>18</sup>, bez gruntu, ale na podmalowaniu z bieli ołowiowej<sup>19</sup>. Nie zachowały się żadne ślady rysunku przygotowawczego (il. 4, 8, 13). Malarz zastosował wąską gamę barwną na awersie i nieco szerszą na rewersie, paleta pigmentów jest w obu wizerunkach skromna. Karnacje postaci budowane są w sposób tradycyjny, z mieszaniny bieli ołowiowej, czerwieni żelazowej i cynobru; czerwone elementy stroju św. biskupa oraz czerwone elementy na awersie (draperia na stole, krzyżyk na welonie) malowane są z użyciem naturalnych pigmentów żelazowych (ugrów i ochr), czerwieni żelazowej i cynobru; do elementów jasnych użyto bieli ołowiowej (z domieszką żelaza w walorze), a w krzyżu, mitrze i paliuszu biskupa wykorzystano farby ze sproszkowanego srebra i złota. Dokumentacja UV nie wykazała retuszy ani przemalowań warstw malarskich (il. 5, 9).

Z powodu stanu zachowania obiektu (nieczytelne dziś inskrypcje i duże ubytki podłoża w partii wizerunków) identyfikacja zobrazowanych postaci świętych nie jest oczywista. Półfigura niewiasty (il. 3–5, 12) ukazana jest w stroju benedyktyнки kongregacji chełmińskiej, na który składa się: czarna

<sup>18</sup> Z uwagi na stan zachowania obiektu jak dotąd nie zostały przeprowadzone badania instrumentalne na pobranym materiale, które pozwoliłyby określić stratyografię warstwy malarskiej. Dla potrzeb niniejszego studium wykonano natomiast dokumentację w bliskiej podczerwieni, dokumentację fluorescencji wzbudzonej UV oraz serię pomiarów składu pierwiastkowego warstwy malarskiej metodą XRF (J. Raczkowski, 2022; spektrometr rentgenowski X-MET8000 XRF z kolimatorem; 11 pomiarów punktowych na awersie, 12 na rewersie). Warto jednak odnotować, że mamy do czynienia z bardzo cienkim obustronnie malowanym podobrazem bez międzywarstwy izolacyjnej – kaže to traktować wyniki XRF z pewną ostrożnością, gdyż pomiar punktowy może ulegać zafałszowaniu ze względu na możliwe odbicie informacji z przeciwległej warstwy.

<sup>19</sup> Pozostałości bieli widoczne są na krawędziach ubytków w dokumentacji UV; obecność ołowiu wykazały też wszystkie pomiary XRF na powierzchni warstw malarskich.

kapa, szeroka biała podwika obejmująca ramiona i ułożona w półokrągłe fałdy oraz czarny welon na białej chuście, usztywnionej ponad czołem, z umieszczonym centralnie czerwonym krzyżykiem<sup>20</sup>; wokół jej głowy zaznaczony jest nimb w formie złotego dysku (dobrze widoczny w bliskiej podczerwieni). Postać wyobrażona jest na osi kompozycji, z pozostawieniem sporej połaci neutralnego ciemnoszarego tła, zwłaszcza u góry; nadaje to kompozycji pewną lekkość. Jedynym wprowadzonym tu elementem scenerii bliżej nieokreślonego wnętrza jest widoczny po lewej stronie fragment stołu, nakrytego czerwoną draperią, na którym stoi niewielki rzeźbiony krucyfiks. Krzyż jest smukły, ciemnobrązowy i osadzony na niewielkiej graniastej podstawie, wyprężona postać Chrystusa, zawieszona na wysoko rozpostartych ramionach i owinięta w biodrach krótką, rozwianą przepaską, malowana jest monochromatycznie, w odcieniu kości słoniowej. Święta mniszka, ujęta *en trois quarts* lewym bokiem do widza, kieruje wzrok przed siebie; dłonie o wiotkich długich palcach składa do modlitwy tak, że stykają się czubkami palców. Jej wyprostowana sylwetka jest smukła, a młoda, szczupła twarz o lekko pociągłym owalu zdecydowanie wyidealizowana, o bardzo jasnej karnacji i regularnych rysach: dużych oczach z brązowymi tęczęwkami, regularnych podmalowanych ugiem brwiach, prostym nosie i różowych, jakby wilgotnych, mięsistych ustach.

W lewym dolnym rogu przedstawienia znajdowała się pierwotnie minuskułowa inskrypcja identyfikująca świętą, niemal niedostrzegalna w świetle widzialnym. W świetle UV uczytelniają się tylko pojedyncze litery: pierwsza, majuskułowa: „S” (Sancta?)<sup>21</sup> oraz dwie ostatnie, minuskułowe: „d[?]a” (ostatnie litery imienia) (il. 6a–b). W przedstawieniu tym można domyślać

<sup>20</sup> Benedyktynki kongregacji chełmińskiej nosiły czarne habity składające się z czarnej, niemo-delowanej, prostej tuniki i szkaplerza oraz reprezentacyjnej, obszernej, marszczonej kapy z szerokimi rękawami, a także czarnego welonu nałożonego na białe zawicie (długa chusta / „rąbek” i podwika / „zatyczka”, okrywająca ramiona). Po zatwierdzeniu reformy przeprowadzonej przez Magdalenę Mortęską na czarny welon profesyjny w uroczystym stroju chórowym nakładany był krzyż konsekracyjny („korona”) z trzech białych pasków z czerwonym krzyżem z przodu, co jest dobrze uchwyte w zachowanej z tego czasu ikonografii, zob. Małgorzata Łukawska, *De habitu virginum: żeński ubiór zakonny na przykładzie polskich klasztorów epoki przedrozbiorowej: symbolika i ewolucja form* (Warszawa: Wydawnictwo Salezjańskie, 2021), o strojach kongregacji chełmińskiej: 131–137, w tym o welonie: 133–134.

<sup>21</sup> Nie można określić, czy inskrypcja zawierała całe słowo „Sancta”, czy jedynie abrewiaturę „S.”, zatem długość napisu nie jest rozstrzygająca w interpretacji.

się wizerunku patronalnego świętej z kręgu zakonu benedyktynek<sup>22</sup>, którą tu dodatkowo powiązano z kongregacją chełmińską, odziewając ją w charakterystyczny habit, opisany w „Regule chełmińskiej” i w zbiorze objaśniających ją przepisów („Declaratia”)<sup>23</sup>. Byłby to zatem wizerunek patronalny konwentu, element identyfikacji mniszek jako uczestniczek procesji. Zwraca przy tym uwagę, że postać świętej nawiązuje kompozycyjnie do schematu portretu epitafijnego, na którym zmarły adoruje ukrzyżowanego Chrystusa, ale ma też cechy dewocyjnego exemplum: przez obecność krucyfiksu promuje kult pasyjny, silnie propagowany wśród zakonnic dzięki pismom ksieni Magdaleny Mortęskiej.

Malowidło na rewersie przedstawia postać świętego biskupa w kolistym nimbie wokół głowy, ujętą *en plein pied* w osi kompozycji na tle krajobrazu o silnie obniżonej linii horyzontu, nad którym roztacza się pastelowo błękitne niebo, a u dołu rozbłyska opracowana w ciepłych barwach łuna świtu (zob. il. 2, 7–9, 14). Święty, ukazany jako dojrzały mężczyzna bez zarostu, stoi frontalnie, nieruchomo, na skrawku zielonego gruntu, z twarzą zwróconą lekko w prawo i wzrokiem skierowanym w dół. Odziany jest w stylizowany strój zbliżony do pontyfikalnego: czerwony płaszcz podbity brązowym futrem i spięty centralnie na piersiach, złotą, marszczącą się pionowo tunicellę do pół uda, zaopatrzoną w rękawy sięgające poniżej łokci (podobną do dalmatyki, lecz zszytą po bokach; brak na niej charakterystycznych, ozdobnych pasów *clavi* i *tabulae*), oraz długą do ziemi albę z długimi wąskimi rękawami, spod której u dołu wystaje fragment lewego trzewika pontyfikalnego w kolorze czerwonym; na głowie nosi niską złotą mitrę. Lewą ręką wspiera się o złoty krzyż z wysokim drzewcem, o jednym ramieniu poziomym i z kaboszonami w zakończeniach belek; barki postaci okala złoty paliusz w kształcie okręgu (widoczny jest jeden krzyż grecki, podkreślony czarnym konturem). Sylweta świętego, mimo szerokich ramion, jest dość smukła, a twarz wyidealizowana podobnie jak u świętej mniszki – pucołowata, gładka, o różowej, zarumienionej na policzkach karnacji, dużych oczach, regularnych krągłych brwiach i mięsistych różowych wargach.

<sup>22</sup> Prawdopodobnie jest to przedstawienie św. Gertrudy (na co wskazywałaby interpretacja ostatnich liter przy założeniu, że napis zawiera całe słowo „Sancta”), względnie św. Scholastyki lub św. Mechtyldy. We wcześniejszym opracowaniu (Raczkowski i Buclaw, „Sztandar procesyjny”) sugerowaliśmy bardziej zdecydowanie identyfikację tej postaci jako św. Scholastyki, nie dysponowaliśmy jednak jeszcze zdjęciami w UV, które pozwalają dostrzec w końcówce imienia literę, która można interpretować jako „d”.

<sup>23</sup> Łukawska, *De habitu*, 131–132.



U dołu tego wyobrażenia również znajdowała się inskrypcja, z której przetrwał tylko śladowo inicjał „S” (Sanctus?). Zarówno ten uszczerbek, jak i brak indywidualnego atrybutu, który być może był umieszczony w prawej ręce postaci, utrudniają dokładną identyfikację świętego; na podstawie ogólnych cech stroju można go zaliczyć do grona świętych biskupów (z atrybutami arcybiskupimi). Jak wskazywał ks. Tadeusz Kruszyński, dostojnicy kościelni (biskupi i papieże) w sztuce północnoeuropejskiej byli często przedstawiani w zobrazowanej tu wersji stroju pontyfikalnego (kapa zamiast ornatu)<sup>24</sup>, który przez swoje podobieństwo do stroju koronacyjnego królów był uważany za szczególnie uroczyście<sup>25</sup>. Twórca wizerunku na chorągwi dopuścił się jednak kilku uchybień względem zasad paramentyki. Przede wszystkim zaskakujące jest ukazanie dostojnika w *pluviale* podbitym futrem<sup>26</sup> (kapy liturgiczne zawsze były wykańczane tekstylną podszewką, w przeciwieństwie do okryć o charakterze świeckim), tunicella wydaje się nieco zbyt krótka. Kolejną nieściślością jest złota barwa i nałożenie paliusza – atrybutu metropolity – wierzchem na kapę (przepisy liturgiczne nakazują nosić go wyłącznie na ornacie<sup>27</sup>). Kwerenda ikonograficzna wykazała, że to nietypowe zestawienie paramentów liturgicznych jest charakterystyczne dla nowożytnych przedstawień św. Wojciecha – patrona Polski, który, choć nigdy nie piastował godności arcybiskupiej<sup>28</sup>, ukazywany był w paliuszu na kapie (podobny wariant można odnaleźć chociażby w toruńskim kościele św. Jakuba, w zwieńczeniu pobenedyktynskiego ołtarza św. Stanisława, il. 10a–b, lub w kościele pw. św. Wojciecha w Krakowie).

<sup>24</sup> Tadeusz Kruszyński, „Dalmatyka i tunicella obok kapy w stroju pontyfikalnym,” *Przegląd Teologiczny* 9, z. 3 (1928): 271–272. Najczęściej strój pontyfikalny św. biskupów ukazywany jest w ikonografii z ornatem, nie z kapą liturgiczną. Kruszyński przyjął, że jest to zwyczaj włoski.

<sup>25</sup> Kruszyński, „Dalmatyka i tunicella,” 277. Strój koronacyjny przypominający szaty pontyfikalne biskupów ma długą tradycję, którą ilustrują liczne dzieła sztuki. W Polsce jest on uchwytny począwszy od wyobrażenia na nagrobku Kazimierza Jagiellończyka Wita Stwosza, aż po koronację Augusta III.

<sup>26</sup> Wg ks. Nowowiejskiego pluwiały miały zostać rozpowszechnione przez benedyktynów. W Regule św. Benedykt sugerował, aby każdy zakonnik otrzymał dwie kapy: zimową podobianą futrem oraz zwykłą na lato, zob. Nowowiejski, *Wykład liturgii*, t. 2, 305. Ikonografia obrazu może się zatem w tym szczególe odwoływać do zwyczaju benedyktynskiego.

<sup>27</sup> Joseph Braun, *Die liturgischen Paramente in Gegenwart und Vergangenheit* (Freiburg in Br.: Herder, 1924), 144; paliusz stanowi insygnium władzy arcybiskupiej oraz papieskiej. Paramenty te są szyte z wełny z baranków błogosławionych w dzień św. Agnieszki (21 stycznia) i wręczane nowo mianowanym arcybiskupom w dzień św. Apostołów Piotra i Pawła (29 czerwca).

<sup>28</sup> W szczególnych okolicznościach przywilej noszenia paliusza nadawano także biskupom, zob. Nowowiejski, *Wykład liturgii*, t. 2, 445–446.

Kult tego świętego nigdy nie był kultem powszechnym. Występuje on partykularnie w Kościele polskim, czeskim i węgierskim<sup>29</sup>. Św. Wojciech czczony jest też przez benedyktynów<sup>30</sup>: jego wspomnienie liturgiczne (23 kwietnia – dzień męczeńskiej śmierci) jest wymienione w kalendarzu własnym tego zakonu; z analizy zawartości siedemnastowiecznego antyfonarza zachowanego w Żarnowcu wynika, że święty ten był czczony także przez benedyktyнки<sup>31</sup>. Kult w tym kręgu zakonnym tłumaczyć się może mało znanym epizodem z żywota świętego, który miał spędzić kilka lat w klasztorze benedyktyńskim, gdzie odznaczał się wielką pokorą i chęcią służby<sup>32</sup>. Ikonografia chorągwi stanowi potwierdzenie pielęgnowania kultu św. Wojciecha przez benedyktyнки kongregacji chełmińskiej, choć trudno znaleźć obecnie wyjaśnienie wyboru tego akurat patrona do wizerunku na jej rewersie<sup>33</sup>.

Oba ujęcia – zarówno półpostaciowy obraz świętej benedyktyńskiej w neutralnym wnętrzu, jak i pełnopostaciowy wizerunek świętego na osi przedstawienia w rozmalowanym szeroko pejzażu – należą pod względem kompozycyjnym do tradycji sztuki pierwszej połowy XVII wieku. Analogii dla postaci św. Wojciecha dostarczają choćby wykonane w warsztacie krakowskim<sup>34</sup> obrazy Ojców Kościoła z ołtarza głównego w toruńskim kościele świętojańskim (1637–1638, il. 11a–b). Jeśli przyjąć, że dzieło pochodzi od benedyktynek toruńskich, datą *post quem* dla jego zamówienia byłby moment

<sup>29</sup> Stanisława Sawicka, „Pomorski rękopis iluminowany z XVII w.,” w *Studia Pomorskie*, red. Michał Walicki, t. 1 (Wrocław–Kraków: Ossolineum, 1957), 325.

<sup>30</sup> Sawicka, „Pomorski rękopis,” 327.

<sup>31</sup> Sawicka, „Pomorski rękopis,” 325.

<sup>32</sup> Św. Wojciech po opuszczeniu Pragi miał osiąść pierwotnie w klasztorze na Monte Cassino, a później w klasztorze Benedyktynów św. Aleksego w Rzymie. Jednak w 994 r., gdy stan wiary ludności praskiej niebezpiecznie się pogarszał, papież odesłał Wojciecha z powrotem do jego diecezji, skąd w końcu ruszył na misję do Prus. „Żywot św. Wojciecha,” w *Księżeczka jubileuszowa z powodu 900 rocznicy śmierci św. Wojciecha biskupa i męczennika wydana z polecenia Najprzew. Ks. Arcybiskupa dla archidiecezyji Gnieźnieńskiej i Poznańskiej* (Poznań: Drukarnia Kuryera Poznańskiego, 1897), 53.

<sup>33</sup> Żaden z kościołów kongregacji chełmińskiej w regionie nie nosił wezwania św. Wojciecha (jako jedyny w całej kongregacji otrzymał je konwent w Mińsku). Być może omawiana tu chorągiew należała niegdyś do kompletu trzech procesyjnych chorągwi zakonnych, prezentujących na awersach każdą z trzech świętych pozostających w żywym kulcie u benedyktynek: Scholastykę, Mechtyldę i Gertrudę, a na rewersach biskupów: św. Wojciecha, św. Stanisława oraz – być może – św. Radzyna-Gaudentego, którego kult był żywy w klasztorach benedyktyńskich w Polsce. Za tę sugestię dziękujemy recenzentowi tekstu.

<sup>34</sup> Bartłomiej Łyczak, „Dawny barokowy ołtarz główny w kościele Świętojańskim w Toruniu i jego przekształcenia,” w *Opus temporis. Aneks. Toruńskiej katedry historia najnowsza. Prace konserwatorskie w latach 2018–2019*, red. Katarzyna Kluczajd (Toruń: Wydawnictwo Diecezjalne, 2019), 90.

akcesu konwentu do reformy chełmińskiej (1634). Na tle zachowanych lokalnie, raczej słabych (pomijając jedynie prace warsztatu Strobla) malowideł z tego czasu oba wizerunki wybijają się wysoką klasą artystyczną. Pozbawione anachronizmów (cechujących wspomniane obrazy ołtarzowe bądź wizerunek patronek pruskich z kościoła świętojańskiego) i tendencji do efektów dekoracyjnych lub kontrastu – są pod tym względem niemal ascetyczne i nie znajdują warsztatowych analogii. Postaci mają świetnie uchwycone proporcje i malowane są z wyraźnym dążeniem do jednoczesnej idealizacji i naturalizmu (il. 12, 14); maniera malarska jest swobodna i „świeża” – artysta kładł farbę zamazyście, cienko (z uwagi na brak gruntu) i jakby impresyjnie (jest to szczególnie widoczne w partii krucyfiksu), bez dążności do wygładzenia faktury, ale i bez efektu pośpiechu lub niestaranności. Twarz świętej (il. 12–13) namalowana jest miękko i delikatnie – modelowana rozproszonym światłem; karnacja została opracowana lekkimi pociągnięciami pędzla i walorem – od ciemnego szarawego różu po jasną barwę kości słoniowej (co najlepiej widać na nieco bardziej kontrastowo oświetlonych dłoniach świętej); na jej ustach i w tęczęwkach oczu zaznaczone są subtelne bliki (dodające tej twarzy pewnej zmysłowości), górne powieki wykończono precyzyjnie malowanymi rzęsami. Wysoki poziom stawia te malowidła poza kategorią prac klasztornych, musiały wyjść spod ręki utalentowanego profesjonalnego malarza.

### **Haftowana bordiura chorągwi z Muzeum Diecezjalnego w Toruniu**

Inaczej rzecz się ma z zachowaną fragmentarycznie, jednostronnie zdobioną bordiurą (wystrzępione pasy wzdłuż lewego boku awersu i wzdłuż górnej krawędzi chorągwi). Obok charakterystycznej ikonografii, także technika jej wykonania może wskazywać na proveniencję benedyktyńską paramentu: udekorowano ją haftem w technice aplikacji, powszechnej od XVII wieku<sup>35</sup>. Tego rodzaju haft często stosowano do ozdoby paramentów o dużych powierzchniach wzorów, np. chorągwi albo antependiów. Przez analogię z innymi zachowanymi chorągwiami możemy przypuszczać, że pierwotnie bordiura okalała cały wizerunek świętej, wyróżniając awers.

<sup>35</sup> Marta Michałowska, *Leksykon włókiennictwa: surowce i barwniki, narzędzia i maszyny, techniki i technologie, wyroby i dziedziny* (Warszawa: Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków, 2006), 18.

Pas bordiury jest trójwarstwowy. Jej wierzchnią część uszyto z bardzo cienkiego, białego lub kremowego, gładkiego, ściśle tkanego jedwabiu o splocie płóciennym, zszywając kilka jego prostokątnych kawałków (na zachowanym fragmencie czytelne jest sztukowanie z dwóch fragmentów, linia łączenia przebiega na przedłużeniu górnej krawędzi obrazu ze św. mniszką). Jako sztywnika użyto miękkiego lnianego płótna o gęstym splocie prostym, które także zesztukowano. Haft aplikowano jednocześnie na podłoże jedwabne i znajdujące się pod nim płócienne, które zaopatrzone w (zachowane jedynie fragmentarycznie<sup>36</sup>) podszycie, zakrywające lewą stronę haftu i obramiające dawniej obraz św. Wojciecha. Podszewkę wykonano z beżowej tkaniny jedwabnej w pasy (wzór tworzą na przemian szersze pasy z poziomymi prążków i węższe z motywem geometrycznych kostek, oddzielone rezerwą z gładkiej tkaniny, il. 15), utkanej przez wprowadzenie dodatkowych nici osnowy o tej samej barwie.

Wzór awersu bordiury (il. 16a–b) tworzą dwie wąskie faliste wici kwiatowe z wąskimi lancetowatymi listkami, ułożone równolegle względem dłuższego boku obrazu, niosące pierzaste układy drobnych liści i duże symetryczne kwiatostany, pomiędzy którymi znajdują się łodygi tulipanów (połączone z wicią, il. 17a, lub luźne, z wolutowymi zakończeniami i odrostami). Wśród główek kwiatowych można rozpoznać tulipany (il. 17b) i słoneczniki, choć w większości ich formy są silnie przestylizowane i dalekie od botanicznej prawidłowości. Zewnętrzna więc jest zbudowana z czteropłatkowych kwiatków w kolorze błękitnym z żółtymi środkami (il. 18), różowych tulipanów i żółtych pięciopłatkowych słoneczników z brązowymi środkami i niewielkimi zielonymi listkami pomiędzy nimi. Drugą więc tworzą różowe i intensywnie niebieskie pąki ukazane z boku (il. 19), a nie od góry, jak pozostałe. Wszystkie kwiaty są stylizowane, mniej więcej tej samej wielkości.

Motywy kwiatowe wykonano posługując się kilkoma technikami: aplikacją i ścięciem atłasowym w partiach główek kwiatowych oraz haftem kładzionym i sznureczkiem w partiach łodyg. Płatki i listki powstały z małych kawałków jedwabnych tkanin o splocie płóciennym, w kolorze żółtym, niebieskim i zielonym (nić wątku jest grubsza od nici osnowy, wprowadzono na nich dodatkową nić wątku w regularnych odstępach w tej samej barwie, co tkanina), dociętych do odpowiedniego kształtu i przymocowanych przy konturach haftem atłasowym z użyciem nici kontrastujących z barwą tkaniny podkładu.

<sup>36</sup> W dwóch niewielkich prostokątnych fragmentach (częściowo luźnych).

Powtarzalne kształty płatków tworzących kwiatostany wskazują na wykorzystanie szablonów, motywy kwiatowe są ponadto poddane stylizacji – ich formy są uproszczone i schematyczne, dzięki czemu można było je z łatwością powielać. Wić roślinna łącząca główki kwiatowe została wykonana w technice haftu kładzionego podwójną nicią metalową. Jest to nić o duszy jedwabnej okręcona luźno w kierunku „Z”-skrętnym blaszką miedzianą<sup>37</sup> (il. 20b).

Hafciarskie rękodzieło na paramentach liturgicznych to domena – choć niewyłączna – pracowni klasztornych<sup>38</sup>. Na przykład w dziedzictwie norbertanek z Żukowa odnaleźć można paramenty zdobione aplikacjami wykonanymi z kolorowych atłasów<sup>39</sup>; na terenie Prus Królewskich pracownie hafciarskie funkcjonowały także u gdańskich brygidek i warmińskich katarzynek<sup>40</sup>. W prężnie działających pracowniach klasztornych benedyktynek, czynnych m.in. w klasztorach w Żarnowcu, Chełmnie i Toruniu, również powstawało wiele wspaniałych paramentów<sup>41</sup> – ich przygotowywanie, w tym szycie i haft, było jedną z czynności nakazanych regułą<sup>42</sup>. Siostry wykonywały je na własne potrzeby, ale też dla innych zakonów, np. jezuitów poznańskich i toruńskich oraz na zamówienia – także osób świeckich<sup>43</sup>. Niestety, do dziś zachowała się tylko część – mocno rozproszonych – wyrobów powstałych w tych

<sup>37</sup> Identyfikacja materiału potwierdzona w wykonanych pomiarach XRF (J. Raczkowski, 2020).

<sup>38</sup> Zob. m.in. Karolina Stanilewicz, „The Role of Monastic Embroidery Workshops in the Formation of the Early Modern Polish Embroidery,” *Folia Historica Cracoviensia* 22 (2016): 467–482, DOI:10.15633/fhc.2091.

<sup>39</sup> Sawicka, „Pomorski rękopis,” 301; Karolina Stanilewicz, „Zabytkowe hafty norbertanek żukowskich. Stan badań po czterdziestu latach,” *Folia Historica Cracoviensia* 15 (2018): 33.

<sup>40</sup> Stanilewicz, „Zabytkowe hafty,” 27.

<sup>41</sup> Zob. na temat hafciarstwa kongregacji chełmińskiej przede wszystkim: Magdalena Śniegulska-Gomuła, „Zabytki hafciarstwa z warsztatów klasztornych Panien Benedyktynek Kongregacji Chełmińskiej od 1579 roku do końca XVIII stulecia”, rozprawa doktorska, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, 2006; Magdalena Śniegulska-Gomuła, „Zabytki hafciarstwa z warsztatów klasztornych Panien Benedyktynek Kongregacji Chełmińskiej od 1579 roku do końca XVIII stulecia,” w *Tekstyliu w zbiorach sakralnych. Inwentaryzacja – konserwacja – przechowywanie*, red. Helena Hryszko, Anna Kwaśnik-Gliwińska, i Monika Stachurska (Warszawa: ASP, 2013), 386–392. Por. o pracowni w Żarnowcu: Paula Stróżyk, „Działalność nowożytnych klasztornych pracowni hafciarskich na przykładzie Żarnowca,” *Rocznik Gdański* 73–74 (2013–2014): 47–70.

<sup>42</sup> Zob. Stanisław Szoldrski, „Kronika benedyktynek chełmińskich” (Pelplin: Kuria Biskupia, 1937), 4.

<sup>43</sup> Sawicka, „Pomorski rękopis,” 298, 302. W 1634 r. bp chełmiński Jakub Zadzik zakazał siostrze toruńskim pracy na zlecenia świeckich, zob. Karol Górski, „Z metodyki badań historii kultury duchowej,” *Przegląd Historyczny* 61, z. 3 (1970): 396.

pracowniach<sup>44</sup>. Burzliwe dzieje klasztorów kongregacji (spustoszenia wojenne, kasaty, przewożenie paramentów) były przyczyną licznych strat w spuściźnie, jaka po nich pozostała.

Technika haftu aplikowanego, stosowana przez benedyktynki chełmińskie w XVII i na początku XVIII stulecia, była na Pomorzu bardziej popularna niż w innych częściach Rzeczypospolitej<sup>45</sup>. Zdobiąca omawianą chorągiew ornamentyka roślinna należała do znanych motywów benedyktyńskich, powszechnie powielanych w hafciarstwie nowożytnym<sup>46</sup> i chętnie wybieranych przez benedyktynki kongregacji chełmińskiej do dekoracji paramentów liturgicznych<sup>47</sup>. Pojedyncze rzuty kwiatowe to motyw, który wykształcił się z wzorzystych tkanin włoskich, sprowadzanych do Polski w dużych ilościach<sup>48</sup>. Motyw stylizowanego tulipana, uproszczonego i ukazanego z profilu, dominuje w haftach wykonywanych w pracowniach klasztornych kongregacji chełmińskiej<sup>49</sup>.

Magdalena Śniegulska-Gomuła odnotowała, że na paramentach powstających w benedyktyńskich pracowniach pojawiały się motywy dekoracyjne stosowane w hafciarstwie na terenie całego kraju. Według tej badaczki benedyktynki miały je poznawać, kiedy opuszczały swoje macierzyste klasztory, np. w czasie wojen, epidemii lub gdy przenoszono je, by pełniły określone funkcje w kolejnych klasztorach<sup>50</sup>. Niewykluczone jest także korzystanie przez siostry z popularnych wzorników ornamentów i naśladowanie raportów

<sup>44</sup> Po benedyktynkach kongregacji chełmińskiej zachowały się liczne paramenty haftowane: w kościele zakonnym ss. Miłosierdzia św. Jana Chrzciciela i kościele farnym Wniebowzięcia NMP w Chełmnie, kościele św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty i kościele św. Jakuba w Toruniu, klasztorze benedyktynek w Żarnowcu, kościele św. Michała w Sandomierzu, klasztorze benedyktynek w Krzeszowie, opactwie benedyktynek w Łomży i opactwie benedyktynek w Przemyślu. Magdalena Śniegulska-Gomuła w rozprawie doktorskiej wymienia łącznie 222 paramenty pochodzące z pracowni klasztornych, nie wspomina jednak o paramentach wykonanych w technice aplikacji.

<sup>45</sup> Magdalena Śniegulska-Gomuła, „Zabytki hafciarstwa” (rozprawa doktorska), 213.

<sup>46</sup> Stanilewicz, „Zabytkowe hafty,” 33.

<sup>47</sup> Magdalena Śniegulska-Gomuła, „Haftowane paramenty z pomorskich klasztorów Panien Benedyktynek Kongregacji Chełmińskiej,” w *Rzemiosło artystyczne w Prusach Królewskich*, red. Jacek Kriegseisen (Gdańsk: Wydawnictwo UG, 2009), 189.

<sup>48</sup> Śniegulska-Gomuła, „Zabytki hafciarstwa” (rozprawa doktorska), 137; Śniegulska-Gomuła, „Haftowane paramenty,” 190.

<sup>49</sup> Śniegulska-Gomuła, „Zabytki hafciarstwa” (rozprawa doktorska), 213.

<sup>50</sup> Śniegulska-Gomuła, „Haftowane paramenty,” 197.

współczesnych tkanin<sup>51</sup> lub nawet – sięganie do motywów wykorzystanych w starszych, iluminowanych rękopisach<sup>52</sup>.

Na podstawie zachowanych w Polsce zabytków zdobionych techniką aplikacji można przypuszczać, że haft na bordiurze omawianej tu chorągwi mógł zostać wykonany w czwartej ćwierci XVII wieku. Główki kwiatowe są ujmowane z boku lub od góry, tak, aby pokazać ich najbardziej charakterystyczną formę. Choć w budowaniu ich kształtów widoczna jest już obserwacja natury, kompozycja haftu jest nadal silnie stylizowana. W wyrobach klasztornych długo pojawiał się (aż do początków XVIII wieku) motyw pojedynczej gałązki kwiatowej – na omawianej chorągwi łodygi tulipana – charakterystyczny dla tkanin włoskich z drugiej ćwierci XVII wieku. Niewiele znamy paramentów zdobionych metodą aplikacji. Była to technika bardzo czasochłonna, zwana „wystrzyganiem”, najczęściej stosowana do dekoracji antependiów<sup>53</sup>. Najwcześniejsze z zachowanych utensyliów tego typu datowane są na czwartą ćwierć XVII wieku. W pierwszej ćwierci XVIII stulecia ich liczba wzrasta<sup>54</sup>. Nie jest to jednorodna grupa zabytków – różnią się one kompozycją i poziomem wykonania<sup>55</sup>. Jednym z najlepszych technicznie artefaktów sporządzonych w tej technice jest makata herbowa kardynała Michała Stefana Radziejowskiego<sup>56</sup>. Inne efekty – znacznie bliższe stylistycznie omawianemu

<sup>51</sup> Śniegulska-Gomuła, „Zabytki hafciarstwa” (rozprawa doktorska), 137; wiadomo, że nowicjuski, które wstępowały do zakonu oddawały swoje świeckie suknie w posagu na rzecz klasztoru, zapewniając mniszkom dostęp do modnych tkanin wzorzystych.

<sup>52</sup> Sawicka, „Pomorski rękopis,” 282, 302. Cennym zabytkiem wskazującym na tę asocjację jest iluminowany antyfonarz ozdobiony w Toruniu przez Dorotę Łążyńską, obecnie przechowywany w zbiorach żarnowieckich.

<sup>53</sup> Śniegulska-Gomuła, „Zabytki hafciarstwa” (rozprawa doktorska), 210.

<sup>54</sup> Maria Szczypkówna, „Hafty żarnowieckie,” *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu im. A. Mickiewicza* 2 (1960): 176.

<sup>55</sup> Kwestia ta wymaga jeszcze pogłębionych badań. Większość zachowanych zabytków dekorowanych technikami aplikacji jest nadal niepublikowana.

<sup>56</sup> Katedra w Łowiczu, makata herbowa kard. M. S. Radziejowskiego, warsztat Georga Alberta Lango z Gdańska, 1683, zob. Karolina Stanilewicz, „Haftowane makaty w zbiorach katedry łowickiej,” *Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki* 17, nr 1–2 (2006): 60–64; Karolina Stanilewicz, „Dwie makaty herbowe,” w *Święto baroku. Sztuka w służbie prymasa Michała Stefana Radziejowskiego (1645–1705)* (Warszawa: Muzeum Pałac w Wilanowie, 2009), 236–237. Jest to dzieło wysokiej klasy, kompozycja wzoru jest tu bardzo symetryczna i starannie zaplanowana, a więc kwiatowa w bordiurze wykonana w technice aplikacji atlasowej na podłożu wełnianym lekka i giętka. Zob. też Maria Cybulska, „Grafika komputerowa jako narzędzie wspomagające konserwację zabytków tekstylnych na przykładzie makaty herbowej kardynała Michała Stefana Radziejowskiego,” w *Tekstyli w zbiorach sakralnych. Inwentaryzacja – konserwacja – przechowywanie*, red. Helena Hryszko, Anna Kwaśnik-Gliwińska, i Monika Stachurska (Warszawa: ASP, 2013), 292–299.

tu haftowi – uzyskano w pracach z kręgu benedyktynek kongregacji chełmińskiej oraz żukowskich norbertanek, gdzie aplikacje wykonano z kawałków jedwabnych tkanin na jedwabnym podłożu. Jako przykład można wskazać haftowane zabytki z Żarnowca<sup>57</sup> lub biały ornat z pierwszej ćwierci XVIII wieku z Żukowa. Jedno ze starszych antependiów żarnowieckich, datowane inskrypcją na 1692 rok (il. 21), wyróżnia się dekoracją, zbudowaną z ciężkiej i grubej wici, która – symetrycznie rozłożona – dominuje nad główkami kwiatowymi znajdującymi się w zakolach. Ten nieco toporny wzór przypomina w pewnym stopniu haft na toruńskiej chorągwi – jego kompozycja także zawiera pewne nieścisłości: pojedyncze łodygi tulipanów różnią się między sobą budową i są wciśnięte pomiędzy wici, z kolei wić roślinna nie mieści się w ramach bordiury i jest częściowo ucięta.

### Stan zachowania

Wysoka wartość artystyczno-historyczna, jaką przedstawia to dzieło, kieruje uwagę także na jego stan zachowania. Funkcja, jaką pełniły chorągwie procesyjne, narażała je na szereg niekorzystnych czynników, które powodowały szybkie ich niszczenie. W Polsce większość zabytków tego rodzaju stanowią wyroby dziewiętnastowieczne<sup>58</sup>; zachowało się jedynie kilka nowożytnych chorągwi procesyjnych<sup>59</sup>. Z Pomorza takie zabytki nie są znane; obiekt z Muzeum Diecezjalnego w Toruniu pozostaje jedynym tego typu przykładem i również pod tym względem jest unikatowy. Niestety, specyficzna, dość delikatna technika wykonania wpłynęła na obecny bardzo zły stan zachowania chorągwi. Wykazuje ona bardzo niskie walory ekspozycyjne, zwłaszcza jeśli chodzi o ukazanie jej pierwotnego uzusu i dwustronnego wykończenia. Ten cenny artefakt wymaga pilnej interwencji konserwatorskiej-restauratorskiej

<sup>57</sup> M.in. antependia z końca XVII i początku XVIII w., zob. Beata Szyber, „Antependium haftowane ze św. Katarzyną Szwedzką, 1. połowa XVIII wieku” i „Antependium haftowane, 1721”, w *Klejnot w koronie Rzeczypospolitej. Sztuka zdobnicza Prus Królewskich. Katalog*, t. 2, red. Czesława Betlejewska (Gdańsk: Muzeum Narodowe, 2006), nr kat. VI.18, 368–369 i VI.19, 369; a także ornaty z tego czasu, zob. Beata Szyber, „Żarnowiec, klasztorna pracownia benedyktynek. Ornat błękitny haftowany kon. XVII i pocz. XVIII w.,” w *Aurea porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od poł. XV do końca XVIII wieku. Katalog* (Gdańsk: Muzeum Narodowe, 1997), 104.

<sup>58</sup> Rouba i Dudała, „Konserwacja chorągwi,” 189.

<sup>59</sup> W Polsce zachowało się ok. dziesięć chorągwi procesyjnych z XVII w. Większość z nich pochodzi ze zbiorów dominikańskich, często wyobrażony jest na nich wizerunek Matki Bożej Różańcowej albo Apokaliptycznej.



(która mogłaby zresztą dać okazję do dalszych pogłębionych badań, także – inwazyjnych), ale stanowi pod tym względem obiekt niezwykle skomplikowany. Jego struktura jest silnie naruszona – dzieło zachowało się tylko we fragmencie i potrzebowałoby rekonstrukcji pozwalającej uchwycić przynajmniej w ogólności jego pierwotny kształt i oddziaływanie jako całości. Malowane olejno wizerunki patronów, o bardzo słabej przyczepności do podobrazia, są bardzo zniszczone, silnie przetarte, miejscami płótno jest poprzedzierane; warstwa malarska jest spękana, z rozległymi ubytkami, wymagającymi scalenia.

Technika wykonania tekstylnej bordiury jest równie delikatna i nietrwała – aplikacje nie zabezpieczyły ani nie usztywniały chorągwi. Zmienne warunki atmosferyczne, typowe dla otwartych procesji (deszcz, promieniowanie słoneczne, wiatr), oraz nieprawidłowe przechowywanie (kurz, promieniowanie UV) wpłynęły negatywnie na jej obecny stan. Górna i dolna krawędź bordiury są mocno wystrzępione. Częściowo zachowana haftowana tkanina jedwabna jest zaplamiona i zakurzona na całej powierzchni, silnie pognieciona oraz pokryta siatką drobnych rozdarć. Pierwotne intensywne kolory motywów kwiatowych wyblakły od nadmiernej ekspozycji na promieniowanie słoneczne (tylko jeden kwiat zachował intensywną niebieską barwę, il. 20a). Haft także jest mocno uszkodzony – aplikowane fragmenty jedwabnych tkanin w wielu miejscach są luźne, haft atłasowy został częściowo wypruty. Miedziane druciki są zmatowiały i przybrały czerwony odcień, a płótno pełniące funkcję sztywnika w dolnej części chorągwi jest częściowo wytarte. Podszewka zachowała się w strzępach i zapewne nie podlega już rekonstrukcji.

## Podsumowanie

Chorągiew z Muzeum Diecezjalnego w Toruniu można wiązać z jednym z klasztorów benedyktynek chełmińskich, hipotetycznie – z toruńskim konwentem mniszek, osadzonym przy kościele św. Jakuba. Dzieło to, wykonane prawdopodobnie w XVII wieku – po roku 1634 a przed końcem stulecia, częściowo w profesjonalnym warsztacie malarskim, a częściowo przez mniszki (być może w dwóch fazach?), dokumentuje czas reformy klasztornej podjętej przez ksienię Magdalenę Mortęską, a także żywy udział sióstr w miejskich obchodach procesyjnych. Znajdujące się na sztandarze wizerunki należą do ikonograficznych unikatów i mają duże znaczenie historyczne: obraz na awersie byłby jednym z nielicznych wyobrażeń świętej zakonu benedyktyńskiego

o tak wyraźnych asocjacjach z reformą chełmińską<sup>60</sup>; obraz ukazujący prawdopodobnie św. Wojciecha – reprezentujący nowożytny, siedemnastowieczny wariant ikonograficzny – jest dokumentem kultu patrona Polski w tym kręgu zakonnym. Natomiast haft bordiury to ważny przykład rękodzieła klasztornego, kolejny – obok odkrytej niedawno poduszki relikwiowej z kościoła świętojańskiego w Toruniu<sup>61</sup> – zabytek wzbogacający zasób znanych dziś wyrobów tego typu, pochodzących z regionu. Obok niezaprzeczalnych wartości tego szczególnego dzieła, można na nie spojrzeć również jako na poważne wyzwanie konserwatorsko-ekspozycyjne, którego podjęcie mogłoby wywołać szereg dylematów, ale i przynieść nowe rozwiązania dla praktyki konserwacji zabytkowych tekstyliów oraz projektowania ekspozycji muzealnej.

<sup>60</sup> Inny przykład stanowi malowidło Bartłomieja Strobla z kościoła św. Jakuba w Toruniu, dar bp. Jakuba Zadzika dla mniszek toruńskich, zob. ostatnio Juliusz Raczkowski, „Obraz ‘Adoracja Chrystusa Ukrzyżowanego przez obie gałęzie benedyktyńskie’: Bartłomiej Strobel Młodszy / Toruń (?) 1634,” w *Dioecesis nostrae patroni*, 430–435, tam też literatura.

<sup>61</sup> Zob. Katarzyna Bućlaw, „Haftowana poduszka na relikwie z kościoła św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty – niespodziewane odkrycie w katedrze toruńskiej,” w *Dziedzictwo Torunia i ziemi chełmińskiej – odkrycia i reinterpretacje*, red. M. Jakubek-Raczkowska (Studia i Materiały z Dziedzictwa Kulturowego Torunia i Regionu 4) (Toruń: TNOiK, 2021), 207–220.

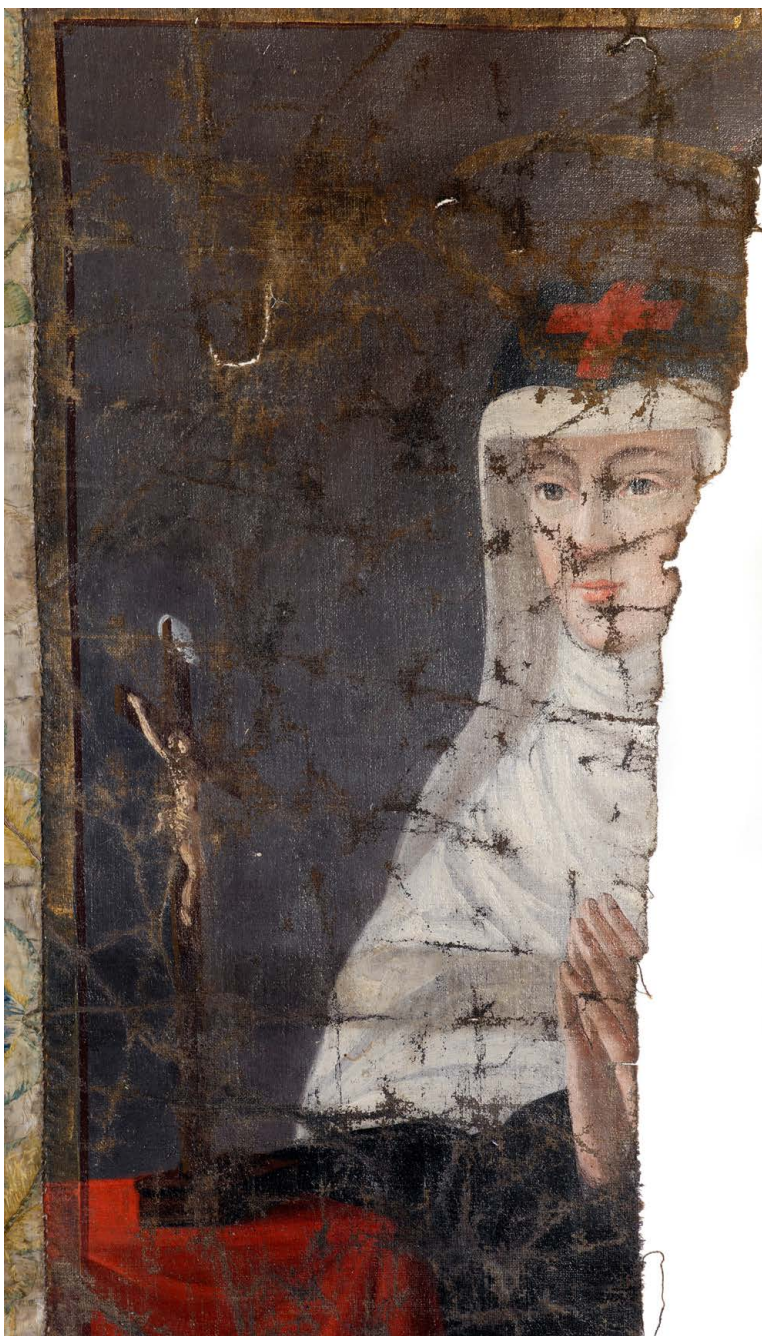


1. Toruń, Muzeum Diecezjalne, chorągiew procesyjna MDT-M-38, awers z wizerunkiem świętej benedyktyńskiej. Fot. J. Raczkowski



2. Toruń, Muzeum Diecezjalne, chorągiew procesyjna MDT-M-38, rewers ze św. biskupem. Fot. J. Raczkowski

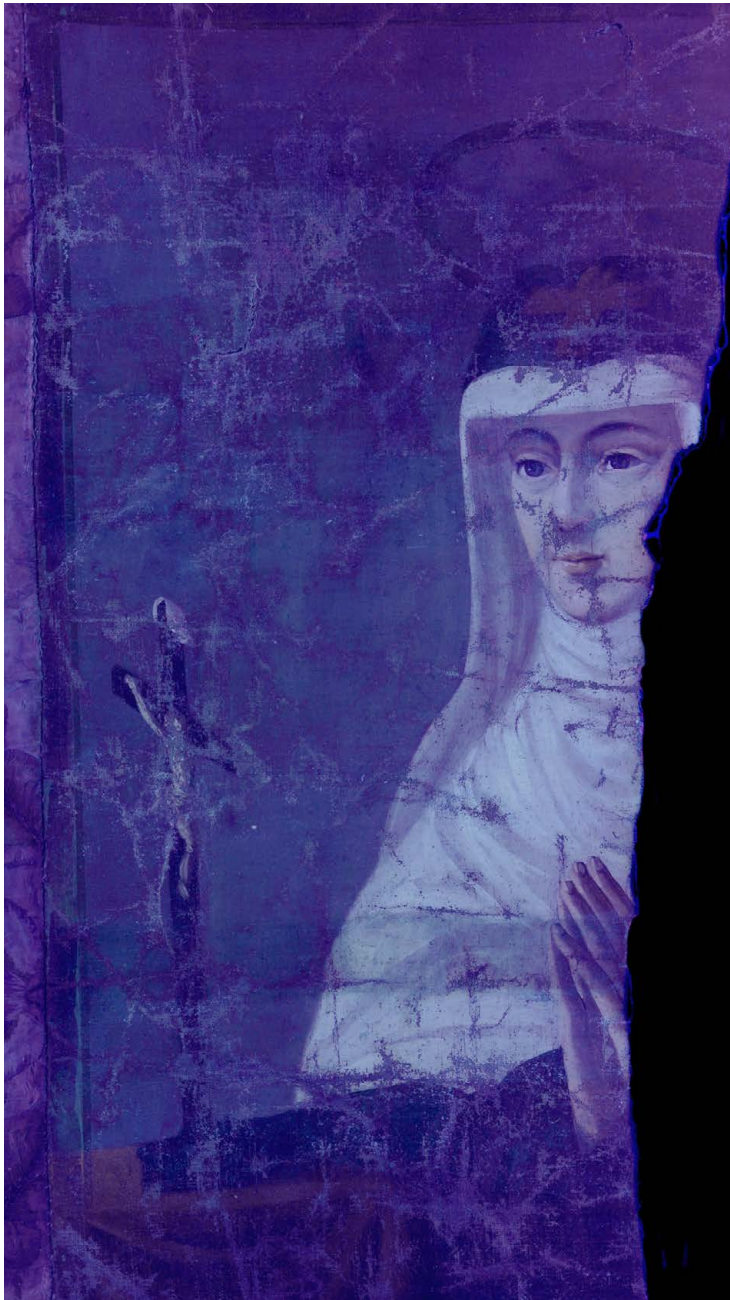




3. Toruń, Muzeum Diecezjalne, chorągiew procesyjna MDT-M-38, wizerunek świętej benedyktyńskiej na awersie. Fot. J. Raczkowski



4. Toruń, Muzeum Diecezjalne, chorągiew procesyjna MDT-M-38, wizerunek świętej benedyktyńskiej na awersie w bliskiej podczzerwieni. Fot. J. Raczkowski



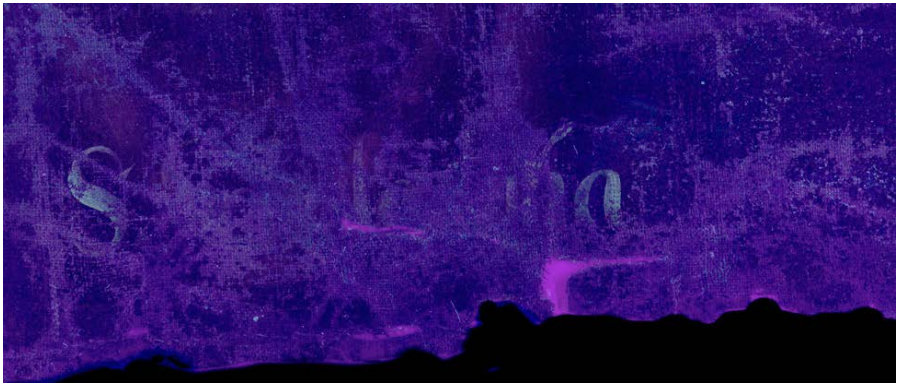
5. Toruń, Muzeum Diecezjalne, chorągiew procesyjna MDT-M-38, wizerunek świętej benedyktyńskiej na awersie, obraz fluorescencji wzbudzonej UV. Fot. J. Raczkowski



a

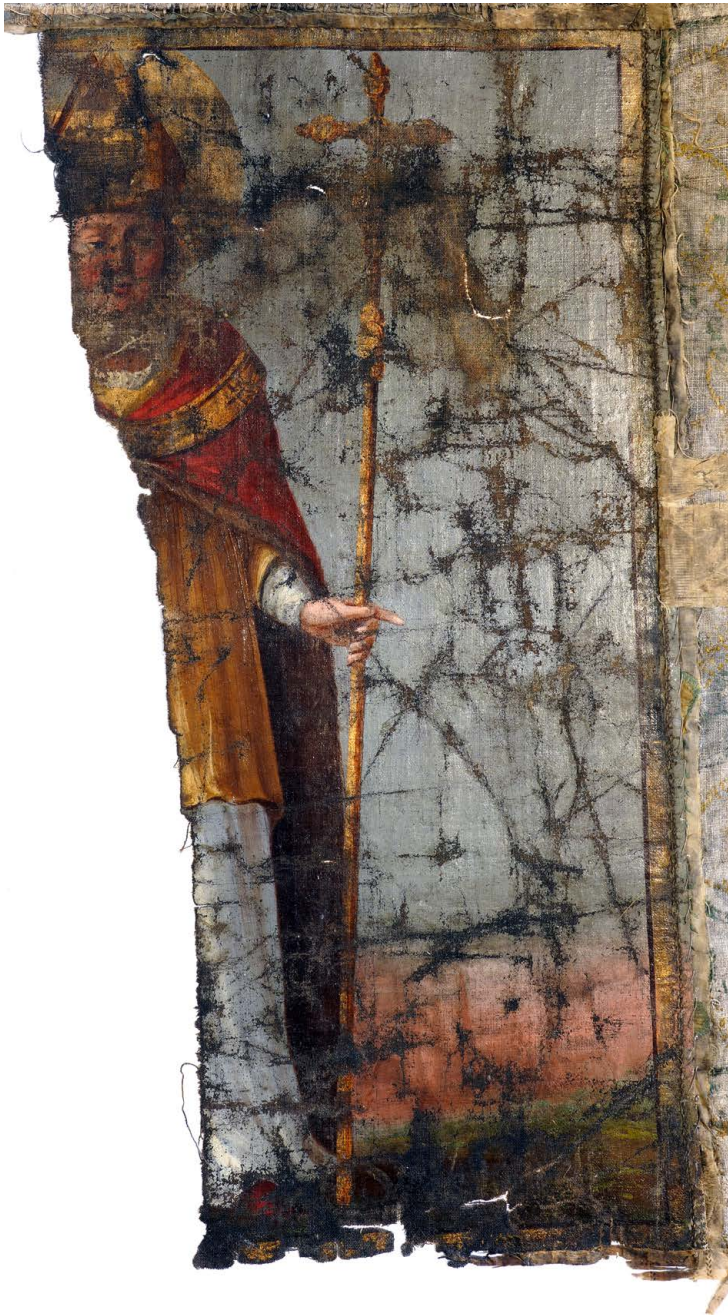


b



6. Toruń, Muzeum Diecezjalne, chorągiew procesyjna MDT-M-38, wizerunek świętej benedyktyńskiej na awersie. Fragment z pozostałością inskrypcji: a – VIS, b – UV. Fot. J. Raczkowski





7. Toruń, Muzeum Diecezjalne, chorągiew procesyjna MDT-M-38, wizerunek św. biskupa na rewersie. Fot. J. Raczkowski



8. Toruń, Muzeum Diecezjalne, chorągiew procesyjna MDT-M-38, wizerunek św. biskupa na rewersie w bliskiej podczerwieni. Fot. J. Raczkowski



9. Toruń, Muzeum Diecezjalne, chorągiew procesyjna MDT-M-38, wizerunek św. biskupa na rewersie, obraz fluorescencji wzbudzonej UV. Fot. J. Raczkowski



a



b



10. Toruń, kościół św. Jakuba, ołtarz św. Stanisława: a – widok całości, b – fragment, obraz św. Wojciecha w zwieńczeniu. Fot. K. Buław

a



b



11. Toruń, kościół św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty, obrazy z dawnego ołtarza głównego (obecnie w kaplicy św. Józefa): a – św. Hieronim, b – św. Ambroży. Fot. J. Raczkowski





12. Toruń, Muzeum Diecezjalne, chorągiew procesyjna MDT-M-38, wizerunek świętej benedyktyńskiej na awersie. Fragment – głowa świętej. Fot. J. Raczkowski



13. Toruń, Muzeum Diecezjalne, chorągiew procesyjna MDT-M-38, wizerunek świętej benedyktyńskiej na awersie w bliskiej podczerwieni. Fragment – głowa świętej. Fot. J. Raczkowski





14. Toruń, Muzeum Diecezjalne, chorągiew procesyjna MDT-M-38, wizerunek św. biskupa na rewersie. Fragment – popiersie świętego. Fot. J. Raczkowski



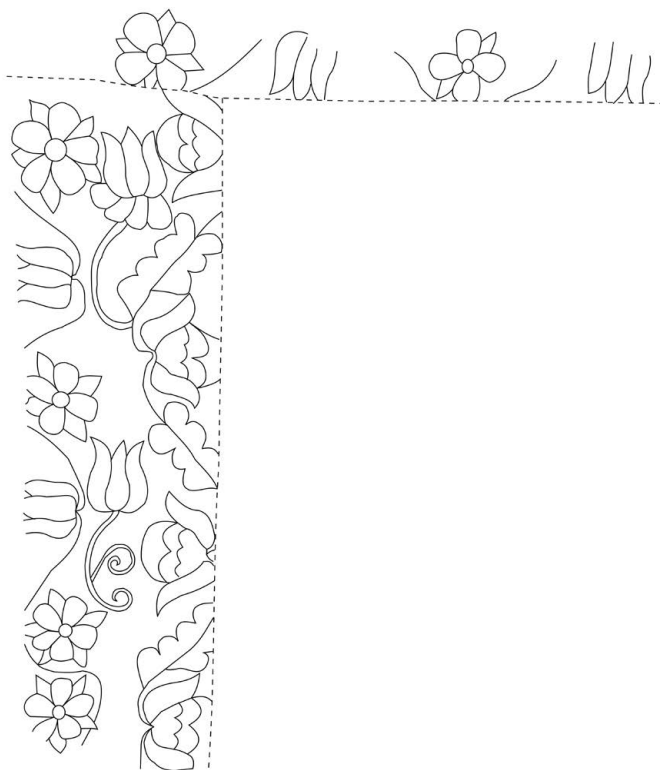


15. Toruń, Muzeum Diecezjalne, chorągiew procesyjna MDT-M-38, zachowana szczątkowo tkanina podszewki. Fot. K. Buław

a



b



16. Toruń, Muzeum Diecezjalne, chorągiew procesyjna MDT-M-38: a – bordiura na krótszym boku, fot. J. Raczkowski, b – rekonstrukcja wzoru bordiury, rys. K. Buław

a



b



17. Toruń, Muzeum Diecezjalne, chorągiew procesyjna MDT-M-38, haftowana bordiura awersu, a, b – motyw tulipana. Fot. K. Buław / J. Raczkowski





18. Toruń, Muzeum Diecezjalne, chorągiew procesyjna MDT-M-38, haftowana bordiura awersu, motyw wielopłatkowego kwiatu oraz pąka. Fot. J. Raczkowski



19. Toruń, Muzeum Diecezjalne, chorągiew procesyjna MDT-M-38, haftowana bordiura awersu, motyw pąka o dobrze zachowanej barwie pierwotnej. Fot. K. Buław



a



b



20. Toruń, Muzeum Diecezjalne, chorągiew procesyjna MDT-M-38, mikrografie nici:  
a – nić jedwabna w kolorze indygo, b – nić metalizowana. Fot. K. Buław



21. Żarnowiec, klasztor Benedyktynek, antependium A59 z 1692 r. Fot. J. P. Dettlaff, archiwum benedyktynek żarnowieckich

## Bibliografia

- Braun, Joseph. *Die liturgischen Paramente in Gegenwart und Vergangenheit*. Freiburg in Br.: Herder, 1924.
- Bucław, Katarzyna. „Haftowana poduszka na relikwie z kościoła św. Jana Chrzyciela i św. Jana Ewangelisty – niespodziewane odkrycie w katedrze toruńskiej.” W *Dziedzictwo Torunia i ziemi chełmińskiej – odkrycia i reinterpretacje*, red. Monika Jakubek-Raczkowska, 207–220, il. [s.] 394–404 (Studia i Materiały z Dziedzictwa Kulturowego Torunia i Regionu 4). Toruń: TNOiK, 2021.
- Cybulska, Maria. „Grafika komputerowa jako narzędzie wspomagające konserwację zabytków tekstylnych na przykładzie makaty herbowej kardynała Michała Stefana Radziejewskiego.” W *Tekstylna w zbiorach sakralnych. Inwentaryzacja – konserwacja – przechowywanie*, red. Helena Hryszko, Anna Kwaśnik-Gliwińska, i Monika Stachurska, 292–299. Warszawa: ASP, 2013.
- Felbecker, Sabine. *Die Prozession. Historische und systematische Untersuchungen zu einer liturgischen Ausdruckshandlung* (Münstener Theologische Abhandlungen 39). Allenberge: Oros Verlag, 1995.
- Górski, Karol. „Z metodyki badań historii kultury duchowej.” *Przegląd Historyczny* 61, z. 3 (1970): 388–402.
- Kruszyński, Tadeusz. „Dalmatyka i tunicella obok kapy w stroju pontyfikalnym.” *Przegląd Teologiczny* 9, z. 3 (1928): 56–64.
- Löther, Andrea. *Prozessionen in spätmittelalterlichen Städten. Politische Partizipation, obrigkeitliche Inszenierung, städtische Einheit* (Norm und Struktur. Studien zur sozialen Wandel in Mittelalter und frühen Neuzeit 12). Köln–Weimar–Wien: Böhlau Verlag, 1999.
- Łukawska, Małgorzata. *De habitu virginum: żeński ubiór zakonny na przykładzie polskich klasztorów epoki przedrozbiorowej: symbolika i ewolucja form*. Warszawa: Wydawnictwo Salezjańskie, 2021.
- Łyczak, Bartłomiej. „Dawny barokowy ołtarz główny w kościele Świętojańskim w Toruniu i jego przekształcenia.” W *Opus temporis. Aneks. Toruńskiej katedry historia najnowsza. Prace konserwatorskie w latach 2018–2019*, red. Katarzyna Kluczwajd, 83–96. Toruń: Wydawnictwo Diecezjalne, 2019.
- Michałowska, Marta. *Leksykon włókiennictwa: surowce i barwniki, narzędzia i maszyny, techniki i technologie, wyroby i dziedziny*. Warszawa: Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków, 2006.
- Nowowiejski, Antoni. *Wykład liturgii Kościoła katolickiego*. T. 1–3. Warszawa: Drukarnia Franciszka Czerwińskiego, 1902.
- Ptak, Jan. *Weksylologia polska*. Warszawa: Znak, 2016.
- Raczkowski, Juliusz. „Obraz ‘Adoracja Chrystusa Ukrzyżowanego przez obie gałęzie benedyktyńskie’: Bartłomiej Strobel Młodszy / Toruń (?) 1634.” W *Dioecesis nostrae patroni: wydawnictwo jubileuszowe z okazji trzydziestej rocznicy erygowania Diecezji*



- Toruńskiej*, red. Juliusz Raczkowski, 430–435 (Studia i Materiały z Dziedzictwa Kulturowego Torunia i Regionu 5). Toruń: TNOiK, 2022.
- Raczkowski, Juliusz, i Katarzyna Buclaw. „Sztandar procesyjny ze św. Scholastyką i św. biskupem (?): warsztat toruński, klasztorna pracownia benedyktynek, 1. połowa XVII wieku.” W *Dioecesis nostrae patroni: wydawnictwo jubileuszowe z okazji trzydziestej rocznicy erygowania Diecezji Toruńskiej*, red. Juliusz Raczkowski, 436–441 (Studia i Materiały z Dziedzictwa Kulturowego Torunia i Regionu 5). Toruń: TNOiK, 2022.
- Rituale Romanum Pauli V. Pont. Max. Jussu Editum. Addita formula pro benedicensis populo & agris à s. rituum congregatione approbata*. Antverpiae: Architypographia Plantiniana, 1826.
- Rouba, Bogumiła, i Jolanta Dudała. „Konserwacja chorągwi procesyjnych ze Świecia.” *Ochrona Zabytków* 48, nr 2 (1995): 189–196.
- Sawicka, Stanisława. „Pomorski rękopis iluminowany z XVII w.” W *Studia Pomorskie*, t. 1, red. Michał Walicki, 263–332. Wrocław–Kraków: Ossolineum, 1957.
- Stanilewicz, Karolina, „Dwie makaty herbowe.” W *Święto baroku. Sztuka w służbie prymasa Michała Stefana Radziejowskiego (1645–1705)*, t. 1, red. Jerzy Żmudziński, 236–237. Warszawa: Muzeum Pałac w Wilanowie, 2009.
- Stanilewicz, Karolina. „Haftowane makaty w zbiorach katedry łowickiej.” *Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki* 17, nr 1/2 (2006): 60–64.
- Stanilewicz, Karolina. „The Role of Monastic Embroidery Workshops in the Formation of the Early Modern Polish Embroidery.” *Folia Historica Cracoviensia* 22 (2016): 467–482, DOI:10.15633/fhc.2091.
- Stanilewicz, Karolina. „Zabytkowe hafty norbertanek żukowskich. Stan badań po czterdziestu latach.” *Folia Historica Cracoviensia* 15 (2018): 27–41. DOI: 10.15633/fhc.3319.
- Stróżyk, Paula. „Działalność nowożytnych klasztornych pracowni hafciarskich na przykładzie Żarnowca.” *Rocznik Gdański* 73–74 (2013–2014): 47–70.
- Szczyrkówna, Maria. „Hafty żarnowieckie.” *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu im. A. Mickiewicza* 2 (1960): 159–227.
- Szołdrski, Stanisław. *Kronika benedyktynek chełmińskich*. Pelplin: Kuria Biskupia, 1937.
- Sztyber, Beata. „Antependium haftowane, 1721” [hasło kat.]. W *Klejnot w koronie Rzeczypospolitej. Sztuka zdobnicza Prus Królewskich. Katalog*, t. 2, red. Czesława Betlejewska, nr kat. VI.19, 369. Gdańsk: Muzeum Narodowe, 2006.
- Sztyber, Beata. „Antependium haftowane ze św. Katarzyną Szwedzką, 1. połowa XVIII wieku” [hasło kat.]. W *Klejnot w koronie Rzeczypospolitej. Sztuka zdobnicza Prus Królewskich. Katalog*, t. 2, red. Czesława Betlejewska, nr kat. VI.18, 368–369. Gdańsk: Muzeum Narodowe, 2006.
- Sztyber, Beata. „Żarnowiec, klasztorna pracownia benedyktynek. Ornat błękitny haftowany kon. XVII i pocz. XVIII w.” [hasło kat.]. W *Aurea porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od poł. XV do końca XVIII wieku. Katalog*, red. Teresa Grzybkowska i Jolanta Talbierska, nr kat. IV.22, 104. Gdańsk: Muzeum Narodowe, 1997.

- Śniegulska-Gomuła, Magdalena. „Haftowane paramenty z pomorskich klasztorów Panien Benedykynek Kongregacji Chełmińskiej.” W *Rzemiosło artystyczne w Prusach Królewskich*, red. Jacek Kriegseisen, 186–199. Gdańsk: Wydawnictwo UG, 2009.
- Śniegulska-Gomuła, Magdalena. „Zabytki hafciarstwa z warsztatów klasztornych Panien Benedykynek Kongregacji Chełmińskiej od 1579 roku do końca XVIII stulecia.” Rozprawa doktorska, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, 2006.
- Śniegulska-Gomuła, Magdalena. „Zabytki hafciarstwa z warsztatów klasztornych Panien Benedykynek Kongregacji Chełmińskiej od 1579 roku do końca XVIII stulecia.” W *Tekstyliia w zborach sakralnych. Inwentaryzacja – konserwacja – przechowywanie*, red. Helena Hryszko, Anna Kwaśnik-Gliwińska, i Monika Stachurska, 386–392. Warszawa: ASP, 2013.
- „Żywot św. Wojciecha.” W *Książeczka jubileuszowa z powodu 900 rocznicy śmierci św. Wojciecha biskupa i męczennika wydana z polecenia Najprzew. Ks. Arcybiskupa dla archidiecezyi Gnieźnieńskiej i Poznańskiej*. Poznań: Drukarnia Kuryera Poznańskiego 1897.