

Maria Hotel*

Organizacja pracy toruńskiej korporacji malarzy
oraz warsztatów cechowych w świetle statutu
z 1621 roku i księgi protokołów
– wstępne rozpoznanie

The organisation of the Torun painters' corporation and guild
workshops in the light of the 1621 statutes and protocol book
– a preliminary study

Organisation der Arbeit der Thorner Malerkorporation
und der Zunftwerkstätten im Lichte des Statuts von 1621
und des Protokollbuchs – vorläufige Erkundung

Streszczenie: Przedmiotem artykułu jest działalność i organizacja pracy toruńskiego cechu malarzy w czasach nowożytnych. Na podstawie statutu korporacji z 1621 r., będącego najważniejszym dokumentem regulującym sprawy gospodarcze, kulturowe czy obyczajowe cechu, autorka przybliży strukturę organizacji, zwyczaje oraz obowiązki należące

* Maria Hotel – absolwentka kierunku ochrona dóbr kultury. Laureatka I nagrody w XXXII Konkursie na Najlepsze Prace Magisterskie i Dyplomowe poświęcone Toruniowi, którą zdobyła za pracę dotyczącą XVII-wiecznego malarstwa toruńskiego. Zainteresowania badawcze kieruje w stronę prowincjonalnej sztuki XVII i początku XVIII wieku, w szczególności wytwórczości toruńskich warsztatów malarskich. Obecnie pracuje w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie. ORCID: 0000-0002-9188-1880.

do poszczególnych członków. Korzystając m.in. z notatek zawartych w księdze protokołów mistrzów cechowych (APT, Cech malarzy, rzeźbiarzy i lakierników z miasta Torunia, sygn. 4), przytacza również przykłady egzekwowania zapisów statutowych. Zawarte w artykule wnioski są wynikiem badań źródłowych, przeprowadzonych w ramach kwerendy do pracy magisterskiej autorki, poświęconej XVII-wiecznemu toruńskiemu malarstwu. Artykuł należy traktować jako wstęp do pogłębionych poszukiwań w wyznaczonym obszarze badawczym.

Abstract: The subject of this article is the activity and organisation of the Toruń Painters' Guild in modern times. On the basis of the corporation's statute of 1621, the most important document regulating the guild's economic, cultural and social matters, the author presents the structure of the organisation, its customs and the duties of individual members. Using, among others, notes from the book of protocols of guild masters (APT, The Guild of Painters, Sculptors and Varnishers of the City of Toruń, file 4), she also cites examples of the enforcement of statutory provisions. The conclusions contained in the article are the result of source research carried out as part of the author's MA thesis on 17th-century painting in Toruń. The article should be regarded as an introduction to in-depth research in the designated research area.

Zusammenfassung: Gegenstand des Beitrags ist die Tätigkeit und Arbeitsorganisation der Thorner Malerinnung in der Neuzeit. Basierend auf der Satzung von 1621, die das wichtigste Dokument zur Regelung der wirtschaftlichen, kulturellen Belange und des Brauchtums der Zunft darstellt, stellt die Autorin die Organisationsstruktur, Bräuche und Pflichten der einzelnen Mitglieder dar. Unter Verwendung u.a.: Notizen im Protokollbuch der Zunftmeister (APT, Zunft der Maler, Bildhauer und Lackierer der Stadt Toruń, Aktenzeichen 4) führt sie auch Beispiele für die Durchsetzung statutarischer Bestimmungen an. Die im Beitrag enthaltenen Schlussfolgerungen sind das Ergebnis von Quellenuntersuchungen, die im Rahmen der Recherche für die Masterarbeit der Autorin über die Thorner Malerei des 17. Jh. durchgeführt wurde. Der Beitrag sollte als eine Art Einführung in die tiefergehenden Nachforschungen im oben genannten Forschungsgebiet betrachtet werden.

Słowa kluczowe: cech malarzy w Toruniu, malarze toruńscy, sztuka nowożytna, historia Torunia

Schlüsselwörter: Malerzunft in Thorn, Thorner Maler, Kunst der Neuzeit, Geschichte Thorns

Keywords: painters' guild in Toruń, painters of Toruń, modern art, history of Toruń

Celem artykułu jest przybliżenie organizacji pracy toruńskiego cechu malarzy w ramach całej korporacji, jak i pojedynczych warsztatów, działających w jej strukturach. Przedstawione wnioski zostały sformułowane przede wszystkim na podstawie analizy zachowanego w Archiwum Państwowym w Toruniu zespółu dotyczącego korporacji malarzy: statutu¹, księgi protokołów mistrzów cechowych², innych dokumentów źródłowych związanych z działalnością cechu, uzupełnionej przeglądem literatury. Warto zaznaczyć, iż niniejszy tekst stanowi jedynie wstępne rozpoznanie tematu – powstał jako wynik badań źródłowych, przeprowadzonych w ramach kwerendy do pracy magisterskiej autorki, poświęconej XVII-wiecznemu toruńskiemu malarstwu³. Nie wyczerpuje tego niezwykle złożonego, wieloaspektowego zagadnienia – stanowi jedynie zaproszenie do dalszych poszukiwań⁴.

¹ APT, *Cech malarzy, rzeźbiarzy i lakierników*, sygn. 1. Zob. także edycję źródłową: *Statut cechu malarzy z 1621 r.*, [w:] *Statuty toruńskiego rzemiosła artystycznego i budowlanego z XVI–XVIII w.*, wyd. B. Dybaś, J. Tandecki, M. Farbiszewski (Źródła i materiały do dziejów sztuki polskiej, red. M. Arsyński, t. XXIII), Warszawa–Toruń 1990, s. 110–117.

² APT, *Cech malarzy, rzeźbiarzy i lakierników*, sygn. 4.

³ M. Hotel, *Malarstwo sztalugowe w XVII wieku w Toruniu i na obszarze oddziaływania. Przyczynek do badań nad działalnością toruńskiej korporacji malarzy w latach 1621–1695*. Praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. Juliusza Raczkowskiego, prof. UMK, Toruń 2023.

⁴ Warto w tym miejscu przytoczyć najnowszą publikację, w której umieszczono tekst statutu cechu malarzy toruńskich wraz z komentarzem – *Statuta pictorum. Kommentierte Edition der Maler(zunft)ordnungen im deutschsprachigen Raum des Alten Reiches*, Hg. A. Tacke, Petersberg 2018, Bd. 5, s. 320–364. W literaturze polskojęzycznej

Statut toruńskiego cechu malarzy, zatwierdzony przez Radę Miasta i podpisany przez sekretarza miejskiego Joannesa Eccardusa 26 marca 1621 r., był najważniejszym dokumentem regulującym całokształt życia korporacji, uwzględniającym sprawy gospodarcze, kulturowe czy obyczajowe. Opisywał warunki i etapy nauki uczniów i czeladników, stanowił o rozstrzyganiu wewnętrznych sporów, pouczał o zachowaniu w sytuacjach wyjątkowych, takich jak obrona miasta czy choroba i śmierć mistrza (również w wyniku epidemii), uwzględniał również zwyczaje pogrzebowe.

Punkty 1–4 określały warunki pobierania nauki przez ucznia (niem. *ein Junge*) w warsztacie mistrza (niem. *ein Meister*). Chłopiec, który miał zamiar uczyć się sztuki malarskiej, musiał stawić się na zebraniu cechu przed i po dopuszczeniu do terminowania. Był zobowiązany przedłożyć wówczas dokument poświadczający swoje pochodzenie. Jeśli urodził się w Toruniu, „świadcstwo dobrego urodzenia”⁵ musiało być wydane przez dwóch wiarygodnych członków Rady, a także „należycie

w badaniach nad dziejami wspomnianej korporacji do tekstu statutu i innych cechowych dokumentów źródłowych sięgali m.in. S. Herbst (S. Herbst, *Toruńskie cechy rzemieślnicze: zarys przeszłości*, Toruń 1933), G. Chmarzyński (G. Chmarzyński, *Sztuka w Toruniu. Zarys dziejów*, Toruń 1934), a w czasach współczesnych K. Mikulski (K. Mikulski, *Pułapka niemożności. Społeczeństwo nowożytnego miasta wobec procesów modernizacyjnych (na przykładzie Torunia w XVII i XVIII wieku)*, Toruń 2004), P. Birecki (P. Birecki, *Sztuka luterńska na ziemi chełmińskiej od drugiej połowy XVI do pierwszej ćwierci XVIII wieku*, Warszawa 2007) oraz B. Dybaś i B. Łyczak (zwłaszcza biogramy malarzy cechowych, będące hasłami słownikowymi w *Toruńskim Słowniku Biograficznym, Słowniku artystów polskich i obcych w Polsce działających*, a także: B. Łyczak, *Funkcjonowanie cechowych warsztatów malarskich w osiemnastowiecznym Toruniu na przykładzie pracowni Daniela Ortmanna*, [w:] *Studia i materiały z dziedzictwa kulturowego Torunia i regionu*, t. 1: *Stare i nowe dziedzictwo Torunia*, Toruń 2013, s. 236–252).

⁵ List dobrego urodzenia, mający poświadczyc pochodzenie z chrześcijańskiego małżeństwa, a także brak poddaństwa, był wystawiany w miejscu urodzenia. Przyjęcie na naukę w cechu było niemożliwe, jeśli kandydat pochodził z nieprawego łoża, stwierdzenie zaś tego faktu po przyjęciu prawa miejskiego skutkowało jego utratą. Por. B. Łyczak, *Toruński cech rzeźbiarski i snycerka na obszarze jego oddziaływania w latach 1695–1793*. Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem dr. hab. Jacka Tylickiego, prof. UMK, Toruń 2015, przip. 153 na s. 40.

poświadczone”. Dokument ten był później przechowywany w skrzynce cechowej. Chłopca przyjętego na naukę w obecności jego mistrza wpiisywano do księgi protokołów, przy czym terminator był zobowiązany uiszczyć stosowną zapłatę dla cechu w wysokości 1 florena⁶. Żaden mistrz nie mógł przyjąć na termin więcej niż dwóch chłopców jednocześnie, a za uchybienie tego przepisu groziła kara w wysokości 2 florenów. Wyjątkiem była jednak sytuacja, kiedy uczniami mieli stać się synowie mistrza – w takim wypadku mogli się oni uczyć fachu od ojca. Synowie malarzy mogli także pobierać naukę w innym warsztacie. Obowiązywały ich wówczas takie same zasady, jak pozostałych chłopców.

Pierwszy okres nauki trwał statutowo pięć lat. Termin kończył się wykonaniem w obecności starszego cechu tzw. sztuki towarzyskiej – tj. kopii z odpowiedniego wzornika, mającej potwierdzić opanowanie przez ucznia umiejętności rysunku⁷. Mistrz, u którego chłopiec odbywał naukę, był zobowiązany wystawić świadectwo ukończenia okresu terminowania, wraz z poświadczeniem „dobrego zachowywania się w warsztacie”. Możliwe było skrócenie okresu nauki o pół roku, wraz z wcześniejszym otrzymaniem zaświadczenia od mistrza. Po dopełnieniu formalności uczeń stawał się czeladnikiem (inaczej towarzyszem). Ustalonym statutowo zwyczajem musiał jeszcze wkupić się w grono czeladników – uiszczał według możliwości jakąś sumę pieniężną, ale nie mniejszą niż 20 polskich groszy. W przypadku śmierci swojego mistrza terminator miał jeszcze 6 miesięcy, by ukończyć naukę w warsztacie wdowy; przykładowo taka sytuacja zdarzyła się w przypadku Melchera Schildera, który został wyzwolony przez wdowę po Michelu Petzelcie na świętego Jana 1641 r.⁸ Jeśli okres ten miałby jednak trwać dłużej,

⁶ W tekście statutu stosowano różne jednostki pieniężne – w niniejszym artykule autorka podaje za dokumentem.

⁷ W Archiwum Państwowym w Toruniu zachował się zbiór rysunków z notatkami dotyczącymi autora sztuki towarzyskiej i mistrza, u którego odbywał praktykę – APT, *Cech malarzy*, sygn. 7–8.

⁸ Zdaje się, że w tym jedynym wypadku cech uczynił jednak wyjątek. Wdowa po Petzelcie notowana jest już na spotkaniu kwartalnym 1640 r., a Melcher Schilder został wyzwolony dopiero rok później. Być może zgodnie z punktem 8 statutu, by cech znalazł „odpowiedniego dla wdowy pomocnika”, po 1640 r. pracami warsztatu kierował faktycznie Daniel Poppe, zatrudniony wówczas przez wdowę i to on był odpowiedzialny

chłopiec musiał zostać przeniesiony na czas ukończenia terminowania do innego warsztatu.

Od statutowej zasady pięciu lat zdarzały się wyjątki. Już w 1623 r. w księdze protokołów zanotowano przyjęcie chłopca na sześcioletni termin⁹; do roku 1695 takich sytuacji było osiem. Częściej niż w innych korporacjach zdarzały się przypadki nieukończenia nauki wskutek ucieczki terminatora, „którego wrażliwsze usposobienie nie mogło znieść rygoru cechowego” lub z braku odpowiednich zdolności¹⁰. Co ciekawe, w statucie znalazł się także zapis dotyczący „podkradania” sobie zdolniejszych pomocników. Mistrzom nie wolno było nakłaniać (publicznie lub prywatnie) uczniów i czeladników z innych warsztatów do zmiany miejsca nauki czy pracy – za taki czyn groziła kara 4 marek pruskich. Nawet jeśli sam chłopiec wyrażałby taką wolę, to wciąż czyn ten był zabroniony. Mistrz, który przyjął do swojego warsztatu młodzieńca będącego uczniem lub czeladnikiem innego malarza toruńskiego, musiał zapłacić karę w wysokości 3 florenów. Chłopca zaś należało odesłać z powrotem do macierzystego warsztatu¹¹.

Czas pracy uczniów nie był regulowany osobnymi przepisami, nie przysługiwało im również wynagrodzenie. Prawdopodobnie z tego powodu w statucie znalazły się ograniczenia dotyczące liczby chłopców uczących się w warsztacie w tym samym okresie. W czasach nowożytnych w miastach Prus Królewskich zdarzały się wypadki zmuszania

za kształcenie chłopca. Por. B. Dybaś, *Poppe Daniel*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze – rzeźbiarze – graficy*, t. 7, red. U. Makowska, Warszawa 2003, s. 415 oraz B. Łyczak, *Schilder Melcher*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze – rzeźbiarze – graficy*, t. 10, red. U. Makowska, Warszawa 2016, s. 147.

⁹ W 1634 r. Antoni Senfftlaben przyjął nawet chłopca na siedmioletni termin. Wywolił go jednak już po czterech latach; zob. APT, *Cech malarzy*, sygn. 4, s. 87 i B. Łyczak, *Senfftleben Antonius*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze – rzeźbiarze – graficy*, t. 10, red. U. Makowska, Warszawa 2016, s. 359.

¹⁰ S. Herbst, *Toruńskie cechy*, s. 191.

¹¹ Przykładowo, w XVII w. sytuacja ta zdarzyła się raz, gdy Michel Petzelt przyjął na termin Heiricha Kocha w 1629 r., który swoją naukę odbywał u Antoniego Senfftlabena, bez wiedzy tego ostatniego; zob. B. Dybaś, *Petzelt Michael*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze – rzeźbiarze – graficy*, t. 7, red. U. Makowska, Warszawa 2003, s. 58–59.

terminatorów do pracy w niedzielę i święta; na porządku dziennym była także przemoc fizyczna¹². Proces ich kształcenia miał polegać przede wszystkim na ćwiczeniu rysunku, o czym wspomina aneks do statutu¹³. Nie jest jasne, jak to założenie miałoby być realizowane w praktyce. Być może obowiązywała w tej kwestii zupełna dowolność. Naturalnie w procesie nauki chłopiec stale obserwował swojego mistrza, miał również dostęp do jego wzorników i modeli. Figury ludzkie w zbiorze „sztuk towarzyskich” pełne są błędów (brakuje im statyki, mają źle narysowane nogi, ręce, torsy), ponieważ zgodnie z praktyką warsztatów cechowych północnej Europy uczeń nie studiował postaci z natury (studium modelu było domeną akademii). Jego edukacja polegała na kopiowaniu odpowiednich sztychów, bez pełnego zrozumienia budowy anatomicznej człowieka. Po ukończeniu terminu następował etap wędrówki – wyzwolony czeladnik (niem. *ein Geselle*) udawał się w świat, by poznać inne środowiska artystyczne i nabrać praktyki w zakresie technologii. Najczęściej jednak trafiał do „środków równorzędnych”, gdyż tylko wtedy znajdował wspólny język z nowym otoczeniem¹⁴.

Dwuletnią wędrówkę warunkował statut, określający również zasady zatrudniania czeladników (punkty 5–9). Towarzysz przybyły do miasta miał obowiązek pozostania w jednym warsztacie przez 14 dni i dopiero po tym czasie mógł zmienić miejsce pracy. Jednocześnie u jednego mistrza nie mogło na stałe pracować dwóch czeladników, chyba że jeden z nich odbywał 14-dniową praktykę w ramach wędrówki. Za każdy dzień przetrzymania czeladnika groziła kara grzywny w wysokości 3 groszy. Towarzysz przybyły do miasta nie mógł rozpocząć samodzielnej pracy, jeśli by nie otrzymał najpierw pozwolenia od cechu i nie uzyskał praw miejskich. Obywatelami miasta stawali się dopiero

¹² Ibidem.

¹³ APT, *Cech malarzy*, sygn. 2; zob. także Z. Ważbiński, *Modele akademickie w procesie dydaktycznym cechu malarzy i rzeźbiarzy toruńskich w XVIII i na początku XIX w.*, [w:] *Sztuka Torunia i Ziemi Chełmińskiej 1233–1815. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej dla uczczenia jubileuszu 750-lecia Torunia w dniach 18–20 IV 1983 r.*, red. J. Poklewski, Warszawa–Poznań 1986, „Teki Komisji Historii Sztuki TNT”, t. 7, s. 198–199.

¹⁴ Ibidem, s. 199.

malarze po uzyskaniu tytułu mistrza – oznacza to, że toruńscy czeladnicy nie mogli realizować samodzielnie zamówień¹⁵.

Każdy towarzysz za swoją pracę otrzymywał wynagrodzenie, przy czym najpopularniejszą formą płacy w nowożytnym Toruniu był tak zwany wochlon, czyli ustalana odgórnie tygodniówka, którą zwyczajowo powiększano o napiwki (dodatki)¹⁶. Przed przystąpieniem do egzaminu mistrzowskiego, oprócz wspomnianej wędrówki, czeladnika obowiązywał również rok pracy w miejscowym warsztacie (tzw. *Mutjahr*)¹⁷. Warunkiem dopuszczenia do egzaminu było przedstawienie cechowi świadectwa dobrego urodzenia, świadectwa odbycia praktyki czeladniczej w Toruniu oraz ze wszystkich warsztatów, w których kandydat pracował, a także przedstawienie zaświadczenia „dobrego sprawowania” i uiszczenie kwoty w wysokości 2 florenów. Na majstersztyk (niem. *Meisterstück*) składały się: jeden obraz olejny (*eine Historie von Öhlfarben*) oraz jeden techniką akwareli/tempery¹⁸ (*eine von Wasserfarben*)¹⁹.

¹⁵ Inaczej, niż chciałby Jacek Tylicki, który uważa, że toruńscy czeladnicy mogli realizować zlecenia na własną rękę – por. J. Tylicki, *Historia malarstwa w nowożytnym Toruniu*, [w:] *Królewskie miasto. Trzy stulecia przemian kultury artystycznej Toruniu 1454–1793. Wystawa na 160-lecie Muzeum Okręgowego w Toruniu. Katalog*, red. M. Kurkowski, Toruń 2021, przyp. 9 na s. 41.

¹⁶ S. Herbst, *Toruńskie cechy*, s. 23.

¹⁷ Jeśli czeladnik podczas rocznego okresu pracy w warsztacie wdał się w spór ze swoim mistrzem, musiał zostać ukarany przez cech. Nie wpływało to jednak na uzyskanie prawa do wykonywania zawodu – mógł on w normalnym trybie przystąpić do egzaminu mistrzowskiego (punkt 12 statutu).

¹⁸ W literaturze przedmiotu nie rozstrzygnięto dotąd, jaką technikę wykorzystywano. *Wasserfarben* tłumaczono częściej jako technikę tempery (por. S. Herbst, *Toruńskie cechy*, s. 191; B. Łyczak, *Funkcjonowanie cechowych warsztatów*, s. 249; B. Łyczak, K. Mikulski, *Dekoracja stropu w kamienicy Jacoba Heinricha Zerneckiego przy ul. Żeglarskiej 16 oraz dzieje toruńskiej rodziny malarzkiej Tiedemanów*, „Rocznik Toruński”, t. 45: 2018, s. 19–62). Za techniką akwareli optował Piotr Birecki (zob. P. Birecki, *Sztuka luterńska*) i B. Dybaś, np. B. Dybaś, *Müller Jacob*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze – rzeźbiarze – graficy*, t. 5, red. J. Derwojed, Warszawa 1993, s. 666; w ten sposób technikę tę określili też raz B. Łyczak (B. Łyczak, *Senfftleben*, passim).

¹⁹ Jak zauważył S. Herbst, „takie swobodne dość określenie sztuki odbiega od ciasnych formuł średniowiecznych spotykanych w innych miastach polskich i północnoniemieckich”; zob. S. Herbst, *Toruńskie cechy*, s. 191. Z kolei J. Tylicki widziałby w tym zapisie wpływy roli gdańskiego cechu, w której „nieśmiało zaznaczyły się

W praktyce proces ten wyglądał następująco: najczęściej na spotkaniach kwartalnych współbracia zadawali czeladnikowi temat obu dzieł; w wyznaczonym czasie był on zobowiązany przedstawić projekty, a następnie gotowe obrazy²⁰. Jeśli prace zostały wykonane należycie, czeladnik stawał się mistrzem. W spornych kwestiach korporacja mogła poprosić o pomoc Radę Miasta, która orzekała, czy majstersztyk powinien zostać przyjęty, czy czeladnik powinien kontynuować naukę, by nabrać brakujących umiejętności.

Oplata za uzyskanie mistrzostwa wynosiła 4 floreny. Z połowy kwoty był zwolniony syn malarza lub towarzysza, który poślubił wdowę po mistrzu albo jego córkę – w takim wypadku przez rok nie mógł jeszcze objąć warsztatu, chociaż był zobowiązany do wykonania majstersztyku. Z kolei malarz, który wyzwolił się w innym mieście, zostawał przyjęty do cechu toruńskiego po przedstawieniu dowodu, „że dobrze się zachowywał w miejscu, gdzie był poprzednio mistrzem”. Zyskiwał wówczas takie same prawa, jak członkowie toruńskiego cechu wyzwoleni w Toruniu, pod warunkiem że w swoim macierzystym mieście wykonał wcześniej majstersztyk oraz uiścił opłatę w wysokości 4 florenów (punkt 15).

W księdze protokołów notowano przebieg każdej próby mistrzowskiej, podając temat obrazów. Dla przykładu w XVII w. były to (poza jednym wyjątkiem²¹) historie biblijne z Nowego Testamentu – zarówno w przypadku temper/akwareli, jak i obrazów olejnych. Do najczęstszych tematów należało Ukrzyżowanie – 6 razy: 3 razy farbami olejnymi i 3 razy *von Wasserfarben*, Wskrzeszenie Łazarza – 3 razy: 2 razy farbami olejnymi i raz *von Wasserfarbern* oraz Zmartwychwstanie – 3 razy techniką olejną. Pierwsze malowidło o temacie świeckim (a w dodatku pierwsze dzieło malarstwa nietablicowego – plafon z wyobraże-

wplywy akademickich założeń szkolenia artystycznego” – tam również zrezygnowano z „definiowania tematu sztuki mistrzowskiej”; zob. J. Tylicki, *Sztuka Prus*, s. 332 i 314-315.

²⁰ B. Dybaś, *Nehm Samuel*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze – rzeźbiarze – graficy*, t. 6, red. K. Michocka-Rachubowa, M. Bieracka, Warszawa 1998, s. 35.

²¹ Majstersztyk Daniela Poppe zlecony na kwartał św. Michała 1641 r. przedstawiał walkę Samsona z Filistynami (*von Wasserfarben*); APT, *Cech malarzy*, sygn. 4, s. 102.

niem lata „z francuskimi ornamentami”) jako majstersztyk powstało dopiero w 1777 r.²²

Termin wykonania sztuki mistrzowskiej wynosił 5–6 tygodni. Usterki malowideł można było okupić opłatą pieniężną, przy czym pierwszy raz pozwolono na to już w roku 1632 (kandydat na mistrza chciał poślubić wdowę z dwojgiem dzieci; w kolejnych latach nie potrzebowano już specjalnego pretekstu)²³.

Kolejne punkty statutu (18–20) odnosiły się do mistrzów: sposobu wybierania starszych cechu, długości ich kadencji, a także wysokości składek, czy rozwiązywania sporów między malarzami (punkt 21–24; 27–29). Starszy cechu (*ein Elterman/ein Alterman*²⁴) był wybierany przez Radę Miasta na okres roku. Przewodniczył obradom, reprezentował korporację na zewnątrz oraz przechowywał w swoim domu skrzynkę cechową, w której trzymano środki finansowe cechu i najważniejsze dokumenty²⁵, to jest statut, pieczęcie, księgi i akta cechowe, zaświadczenia „dobrego urodzenia” uczniów i czeladników, zaświadczenia o ukończeniu nauki rzemiosła, protokoły z zebrań, czy korespondencję cechową²⁶. Podczas zdawania urzędu był zobowiązany do przedstawienia rozliczenia wszystkich wydatków, które miał obowiązek zapisywać w księdze protokołów.

Zebrań korporacji odbywały się raz na kwartał: na św. Michała (zwyczajowo w okolicach 29 września, kiedy wypada wspomnienie liturgiczne świętego²⁷), w okolicach Bożego Narodzenia/Nowego Roku (niem. *Weihnachts* lub *Neujahr Quartal*²⁸), Wielkanocy (niem. *Ostern*

²² S. Herbst, *Toruńskie cechy*, s. 192.

²³ Ibidem, s. 191–192.

²⁴ *Elterman* występuje w statucie korporacji, natomiast *Alterman* w księdze protokołów (por. APT, *Cech malarzy*, sygn. 1; ibidem, sygn. 4, s. 29).

²⁵ S. Herbst, *Toruńskie cechy*, s. 34.

²⁶ A. Mosingiewicz, E. Okoń, *O obrazach, skrzynce cechowej i „sztukach towarzyskich”*. Uwagi o kształceniu artystycznym w Toruniu i Gdańsku na marginesie działalności Christiana Ernsta Ulricha, osiemnastowiecznego malarza w Toruniu, „Zapiski Historyczne”, t. 75, 2010, z. 1, s. 40.

²⁷ B. Łyczak, K. Mikulski, *Dekoracja stropu*, s. 30. W rzeczywistości nie przestrzegano rygorystycznie tej zasady – spotkania odbywały się nawet w połowie października (np. w 1623 i 1677 r. – APT, *Cech malarzy*, sygn. 4, s. 15 i 145).

²⁸ Zob. np. APT, *Cech malarzy*, sygn. 4, s. 90 i 120.

Quartal) i na św. Jana (przełom czerwca i lipca). Podczas kwartalnych zebrzań przyjmowano nowych uczniów na termin lub czeladników na tzw. *Mutjahr*, płacono składki, spłacano pożyczki oraz rozwiązywano konflikty między malarzami – wszelkie spory łagodzone w obecności innych mistrzów, którzy osądzali o winie i wymierzali karę. Zebrania miały odbywać się „pokojuowo i bez kłótni”. Statut określał szczegółowo kary za rozmowy i wszczynanie sporów podczas spotkań kwartalnych – przykładowo, za pomówienia i niegrzeczne zachowanie w stosunku do innego członka cechu należało zapłacić 9 groszy grzywny, przy czym w określonych wypadkach inne kary dotyczyły znieważania młodszych, a inne starszych braci. Regulacjom podlegała także procedura zgłaszania skarg na zebraniach cechu (punkt 25). Ze statutu jasno wynika, że organizacja dbała o dobre imię swoich członków także w relacjach zewnętrznych. Punkt 28 głosił, że sprawy członków korporacji, a także ich krewnych, nie powinny być rozgłaszane poza cechem pod karą grzywny stosownie do wagi przewinienia. Dużo uwagi poświęcono w dokumencie sprawom związanym ze sposobem egzekwowania kar i możliwościom uchylania się od nich, a także terminom wniesienia opłaty (punkty 33–35). Warto zaznaczyć, że chociaż ukarany grzywną członek cechu był zobowiązany, by „zapłacić ją dobrowolnie cechowi”, to od decyzji mógł odwołać się do Rady Miasta. Egzekwowane w ten sposób pieniądze miały być przeznaczone między innymi na pomoc dla uboższych mistrzów i czeladników. W razie pogorszenia sytuacji finansowej współbracia mogli liczyć na konkretną pomoc cechu, wyrażającą się zazwyczaj w możliwości pobrania materiałów (farb) o określonej wartości, którą później należało spłacić²⁹.

Ważnym zapisem był zakaz przyjmowania przez malarzy nienależących do korporacji chłopców na naukę, ani też czeladników, co miało zagwarantować brak rozwijania się konkurencji poza cechem (punkt 31). Statut pozwalał również na ściganie niezrzeszonych rzemieślników i konfiskowanie ich narzędzi pracy. Już w dwa lata po powstaniu korporacji cech uzyskał od Rady Miasta zakaz pracy towarzyszy na własną

²⁹ B. Łyczak, K. Mikulski, *Dekoracja stropu*, s. 37.

rękę³⁰, a w 1625 r. wystosował prośbę o ograniczenie liczby mistrzów do siedmiu³¹. Ponadto malarzom cechowym nie wolno było również ani osobiście, ani też za pośrednictwem pracujących w warsztacie czeladników i uczniów pozbawiać zlecenia innego mistrza. Za złamanie tego zakazu należało przekazać 4 marki na rzecz ubogich (punkt 29).

Korporacja pełniła również funkcję opiekuńczą w przypadku choroby mistrza. Kiedy jego stan zdrowia pogorszył się na tyle, że nie był w stanie utrzymać warsztatu, z kasy cechu użyczano pożyczki, którą zobowiązany był zwrócić po ustaniu choroby. W przypadku jego śmierci spadek przechodził na cech. Od tej zasady istniało jednak ustępstwo w sytuacji, kiedy krewny zmarłego w ciągu roku i jednego dnia od śmierci, po okazaniu właściwego dokumentu poświadczającego pokrewieństwo, wykupił spadek pokrywając całą sumę pożyczonych w trakcie choroby pieniędzy (punkt 36). Osobny artykuł statutu dotyczył zwyczajów pogrzebowych³². Specjalną opieką cech obejmował wdowy po zmarłych mistrzach (punkt 8). W razie potrzeby kobietom wypłacano z kasy korporacji zapomogę pieniężną³³. Zgodnie ze statutem, cech musiał również zapewnić wdowie „zdolnego czeladnika”, który by kierował pracami warsztatu. W wyjątkowych sytuacjach wdowa mogła wystąpić z prośbą do innego mistrza o przeniesienie pracującego dla niego towarzysza do warsztatu po jej zmarłym mężu. Czeladnik, który miał zastąpić zmarłego malarza, nie mógł być związany małżeństwem z inną kobietą. Jeśli by jednak wdowa poślubiła w tym czasie mężczyznę, który nie był malarzem, odbierano jej prawo do kierowania warsztatem.

³⁰ Z tytułu pracy poza warsztatem zatrudnienia ukarano pierwszy raz w 1641 r. czeladnika Melchera Schildera; B. Łyczak, *Schilder*, s. 147.

³¹ S. Herbst, *Toruńskie cechy*, s. 193.

³² O społecznej i opiekuńczej roli cechów rzemieślniczych w stosunku do ich członków zob. S. Herbst, *Toruńskie cechy*, s. 35, 48–51.

³³ Dla przykładu w XVII w. zdarzyło się to trzy razy – 18 grudnia 1665 r. cech wydał wdowie po Michelu Sperberze (zm. 30 listopada 1665) zapomogę. Pomocy udzielono także „Frau Cullmannij” 7 kwietnia 1664 r. i wdowie po mistrzu Stephanie Schreyßerze 1 września 1686 (4 floreny na pokrycie kosztów pogrzebu); APT, *Cech malarzy*, sygn. 4, s. 138–139, 160; B. Łyczak, *Schmal Andreas*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze – rzeźbiarze – graficy*, t. 10, red. U. Makowska, Warszawa 2016, s. 188.

Przejęcie obowiązków po zmarłym mężu następowało również w momencie ponownego ślubu kobiety z przedstawicielem tej samej profesji³⁴. Po dołączeniu do korporacji rzeźbiarzy, w sytuacji, gdy w mieście nie było ani jednego mistrza malarzkiego, nowych malarzy promowali mistrzowie rzeźbiarscy³⁵.

Poza tymi szczególnymi przypadkami niewiele wiadomo o udziale kobiet w życiu cechu. W małych warsztatach żona lub córka z reguły pomagała mężowi lub ojcu w pracy³⁶. Wydaje się, że prowadzenie warsztatu przez kobietę miało być z założenia sytuacją wyjątkową – w statucie toruńskiego cechu nie pojawia się obowiązujący powszechnie w cechowych dokumentach przepis o możliwości prowadzenia warsztatu przez wdowę po śmierci mistrza przez rok i jeden dzień³⁷. Podczas gdy statut gdańskiej korporacji pozwalał kobiecie nawet na dożywotnie prowadzenie warsztatu³⁸, przepisy organizacji toruńskiej nie przewidywały długotrwałej samodzielnej działalności kobiet, lecz nakazywały znalezienie „zastępstwa” za mistrza w osobie wspomnianego wyżej czeladnika. Nie oznacza to, że przypadki nawet kilkuletniego prowadzenia warsztatu przez wdowę w ogóle się nie zdarzały. W XVII w. warsztatem po zmarłym mistrzu Andreasie Schubardtcie przez 3 lata kierowała jego żona (1649–1652)³⁹.

³⁴ Zdarzyła się nawet sytuacja, kiedy w Toruniu nie było ani jednego mistrza malarzkiego – w latach 1776–1778 wszystkie warsztaty malarzy w mieście były prowadzone przez wdowy. Jedna z nich otrzymała nawet pozwolenie od Rady na przyjęcie chłopca na naukę (zob. B. Łyczak, *Funkcjonowanie cechowych warsztatów malarzskich*, s. 244. Od momentu śmierci Christiana Ernsta Ulricha mł. we wrześniu 1776 r., przez okres ponad dwóch lat działały w Toruniu jedynie warsztaty prowadzone przez wdowy: Barbarę Dorotheę Ortmann i jej córki, Annę Catharinę Hoffers oraz Annę Florentinę Ulrich. Sytuacja zmieniła się dopiero w październiku 1778 r., kiedy mistrzem został Johann Gottlieb Jacobi – ibidem, przyp. 63 na s. 244).

³⁵ S. Herbst, *Toruńskie cechy*, s. 192.

³⁶ Ibidem, s. 115.

³⁷ Ibidem.

³⁸ J. Pałubicki, *Malarze gdańscy. Malarze, szklarze, rysownicy i rytownicy w okresie nowożytnym w gdańskich materiałach archiwalnych*, t. 1: *Środowisko artystyczne w gdańskich materiałach archiwalnych*, Gdańsk 2009, s. 51.

³⁹ B. Łyczak, *Schubardt Andreas*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze – rzeźbiarze – graficy*, t. 10, red. U. Makowska, Warszawa 2016, s. 265.

Warto postawić również pytanie o praktyczne zadania społeczne korporacji oraz relacje z innymi cechami. Malarze toruńscy mieli obowiązki i „przywilej pierwszeństwa” pracy na rzecz miasta, gdy zachodziła taka potrzeba. W źródłach odnaleźć można informację o ich udziale w restauracji malowideł z Sali Sądowej Ratusza Staromiejskiego w 1727 r.⁴⁰ Członkowie cechu pracowali jako nauczyciele rysunku w toruńskim gimnazjum⁴¹, a wraz z przedstawicielami innych profesji brali udział w najważniejszych uroczystościach miejskich. Julius Wernicke przywołuje uroczystą ceremonię powołania nowego Sądu Najwyższego, w której malarze uczestniczyli wraz ze stolarzami, murarzami, ślusarzami, czy zbrojmistrzami⁴². W późniejszych wiekach zdarzało się, że zasiadali w Radzie Miasta, jako „nieopłacani” radni⁴³.

W kontekście stosunku malarzy do przedstawicieli innych rzemiosł warto przytoczyć ciekawą hipotezę S. Herbsta, wysnutą na podstawie dzieła *Reassumeya ordynaciey... o szatach*⁴⁴. „Przyjawszy organizację cechową” malarze mieli akcentować przynależność do swojej profesji bogatszym strojem. W XVIII w. mieli tytułować się wzajemnie „mon-sieur”⁴⁵, a nawet posiadać przywilej noszenia szpady. To ostatnie stwierdzenie zagościło na dobre w literaturze przedmiotu i było powtarzane przede wszystkim przez Zygmunta i Janinę Kruszelnickich⁴⁶, którzy

⁴⁰ S. Herbst, *Toruńskie cechy*, s. 194.

⁴¹ Nauczycielami akademickimi byli na pewno zrzeszeni w toruńskim cechu: rzeźbiarz Johann Anton Langenhan młodszy oraz malarze Ernst Friedrich Kussmahly (zob. S. Herbst, *Toruńskie cechy*, s. 195 za: Samuel Luter Geret, *Das jetztlebende Thorn im merkwürdigen Jahr 1793 nach der, ohne disjährlige Kühn, blos erfolgten gewöhnlichen Versetzung der Aemter*, Frankfurt–Leipzig 1793, s. 124) i Böluer (zob. J. Wernicke, *Geschichte Thorns aus Urkunden, Dokumentaten und Handschriften*. Bd. 2, *Die Jahre 1531–1840 umfassend*, Thorn 1842, s. 621).

⁴² J. Wernicke, *Geschichte Thorns*, s. 561.

⁴³ Wernicke wspomina o malarzu Karlu Jakobim, który był aż trzykrotnie wybierany na stanowisko „nieopłacanego” radnego; ibidem, s. 618.

⁴⁴ S. Herbst, *Toruńskie cechy*, s. 191.

⁴⁵ To określenie prawdopodobnie pojawiło się u Herbsta z uwagi na zapis w księdze protokołów z roku 1769, kiedy to Kazimierz Łukasiewicz zapisał się na ucznia u „mon-sieur” Johanna Georga Petriego (zob. G. Chmarzyński, *Sztuka w Toruniu. Zarys dziejów*, [w:] *Dzieje Torunia. Praca zbiorowa z okazji 700-lecia miasta*, Toruń 1933, s. 542).

⁴⁶ J. Kruszelnicka, *Portret*, s. 48; Z. Kruszelnicki, *Dwie malarskie panoramy Torunia z XVII i XVIII wieku*, „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego w Toruniu”, nr 38,

na jego podstawie dokonali próby identyfikacji postaci malarza – autora dzieła – na obrazie *Kazanie na łodzi* z 1671 r. (obecnie w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu). Z uwagi na niewysoką opłacalność zawodu ciężko zgodzić się z romantyczną wizją Herbsta. Członkowie cechu malarzy należeli bowiem do raczej średnio zamożnych rzemieślników – w 1706 r. płacili przeciętnie 19,2 zł kontrybucji wojennej⁴⁷. Również brak wzmianek o autorach realizacji w źródłach archiwalnych może sugerować, że ich praca nie była wybitnie ceniona w środowisku fundatorów. W pierwszym wieku istnienia korporacji jej członkowie nie sygnowali swoich dzieł, co pozwala przypuszczać, że sami nie uważali swojej profesji za szczególnie wyjątkowej na tle pozostałych.

Poprzez organizację pracy i nauki cech nie tylko kształtował umiejętności swoich członków, lecz także wywierał wpływ na rozwój plastyki regionu. Był gwarantem monopolu w mieście i na obszarze oddziaływania. Zapewniał wsparcie finansowe w sytuacjach losowych, przyjmując opiekuńczą rolę wobec zrzeszonych w nim rzemieślników i ich rodzin. Mimo że jego struktury nie wyróżniały się na tle innych tego typu organizacji, to dzieje toruńskiej korporacji malarzy, dzięki specyfice jej profesji, wpisują się w szeroko pojętą historię sztuki regionu. Autorka niniejszego tekstu wyraża nadzieję, że w przyszłości doczekają się należącego, osobnego, wieloaspektowego i monograficznego opracowania.

1984, s. 86; idem, *Toruń na obrazie panoramicznym Kazanie na łodzi z 1671 roku*, „Rocznik Toruński”, t. 18, 1988, s. 169–170.

⁴⁷ B. Łyczak, *Siedemnastowieczne ołtarze z kościoła świętojańskiego w Toruniu*. Praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. Jacka Tylickiego, prof. UMK, Toruń 2009, s. 86.

Bibliografia

Źródła:

- APT, *Cech malarzy, rzeźbiarzy i lakierników z miasta Torunia*, sygn. 1.
APT, *Cech malarzy, rzeźbiarzy i lakierników z miasta Torunia*, sygn. 4.
APT, *Cech malarzy, rzeźbiarzy i lakierników z miasta Torunia*, sygn. 7.
APT, *Cech malarzy, rzeźbiarzy i lakierników z miasta Torunia*, sygn. 8.

Literatura:

- Birecki P., *Sztuka luteńska na ziemi chełmińskiej od drugiej połowy XVI do pierwszej ćwierci XVIII wieku*, Warszawa 2007.
- Chmarzyński G., *Sztuka w Toruniu. Zarys dziejów*, [w:] *Dzieje Torunia. Praca zbiorowa z okazji 700-lecia miasta*, Toruń 1933, s. 469–544.
- Dybaś B., Müller Jacob, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze – rzeźbiarze – graficy*, t. 5, red. J. Derwojed, Warszawa 1993, s. 666.
- Dybaś B., Nehm Samuel, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze – rzeźbiarze – graficy*, t. 6, red. K. Michocka-Rachubowa, M. Biernacka, Warszawa 1998, s. 35.
- Dybaś B., Petzelt Michael, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze – rzeźbiarze – graficy*, t. 7, red. U. Makowska, Warszawa 2003, s. 58–59.
- Dybaś B., Poppe Daniel, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze – rzeźbiarze – graficy*, t. 7, red. U. Makowska, Warszawa 2003, s. 415.
- Gąsiorowski E., *Zabytki Torunia*, [w:] *Toruń. Przewodnik i informator*, Warszawa 1957, s. 31–107.
- Geret S. L., *Das jetztlebende Thorn im merkwürdigen Jahr 1793 nach der, ohne disjährlige Kühr, blos erfolgten gewöhnlichen Versetzung der Aemter*, Frankfurt–Leipzig 1793.
- Herbst S., *Toruńskie cechy rzemieślnicze: zarys przeszłości*, Toruń 1933.
- Kruszelnicka J., *Portret na ziemi chełmińskiej*, cz. 1, Toruń 1982.
- Kruszelnicki Z., *Dwie malarskie panoramy Torunia z XVII i XVIII wieku*, „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego w Toruniu”, nr 38, 1984, s. 85–87.
- Kruszelnicki Z., *Toruń na obrazie panoramicznym Kazanie na łodzi z 1671 roku*, „Rocznik Toruński”, t. 18, 1988, s. 159–172.

- Łyczak B., *Siedemnastowieczne ołtarze z kościoła świętojańskiego w Toruniu*. Praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. Jacka Tylickiego, prof. UMK, Toruń 2009.
- Łyczak B., *Funkcjonowanie cechowych warsztatów malarskich w osiemnastowiecznym Toruniu na przykładzie pracowni Daniela Ortmana*, [w:] *Stare i nowe dziedzictwo Torunia*, red. J. Raczkowski, Toruń 2013 (Studia i materiały z dziedzictwa kulturowego Torunia i regionu, t. 1), s. 236–252.
- Łyczak B., *Toruński cech rzeźbiarski i snycerka na obszarze jego oddziaływania w latach 1695–1793*. Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem dr. hab. Jacka Tylickiego, prof. UMK, Toruń 2015.
- Łyczak B., *Schilder Melcher*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze – rzeźbiarze – graficy*, t. 10, red. U. Makowska, Warszawa 2016, s. 147.
- Łyczak B., *Schmal Andreas*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze – rzeźbiarze – graficy*, t. 10, red. U. Makowska, Warszawa 2016, s. 188.
- Łyczak B., *Schubardt Andreas*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze – rzeźbiarze – graficy*, t. 10, red. U. Makowska, Warszawa 2016, s. 265.
- Łyczak B., *Senfftleben Antonius*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze – rzeźbiarze – graficy*, t. 10, red. U. Makowska, Warszawa 2016, s. 359.
- Łyczak B., Mikulski K., *Dekoracja stropu w kamienicy Jacoba Heinricha Zerneckiego przy ul. Żeglarskiej 16 oraz dzieje toruńskiej rodziny malarskiej Tiedemanów*, „Rocznik Toruński”, t. 45, 2018, s. 19–62.
- Mosingiewicz A., Okoń E., *O obrazach, skrzynce cechowej i „sztukach towarzyskich”. Uwagi o kształceniu artystycznym w Toruniu i Gdańsku na marginesie działalności Christiana Ernsta Ulricha, osiemnastowiecznego malarza w Toruniu*, „Zapiski Historyczne”, t. 75, 2010, s. 31–64.
- Pałubicki J., *Malarze gdańscy. Malarze, szklarze, rysownicy i rytownicy w okresie nowożytnym w gdańskich materiałach archiwalnych*, t. 1: *Środowisko artystyczne w gdańskich materiałach archiwalnych*, Gdańsk 2009.
- Tylicki J., *Historia malarstwa w nowożytnym Toruniu*, [w:] *Królewskie miasto. Trzy stulecia przemian kultury artystycznej Toruniu 1454–1793. Wystawa na 160-lecie Muzeum Okręgowego w Toruniu*. Katalog, red. M. Kurkowski, Toruń 2021, s. 41–60.
- Ważbiński Z., *Modele akademickie w procesie dydaktycznym cechu malarzy i rzeźbiarzy toruńskich w XVIII i na początku XIX w.*, [w:] *Sztuka Torunia*

i Ziemi Chełmińskiej 1233–1815. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej dla uczczenia jubileuszu 750-lecia Torunia w dniach 18–20 IV 1983 r., red. J. Poklewski, Warszawa–Poznań 1986, „Teka Komisji Historii Sztuki TNT”, t. 7, s. 181–204.

Wernicke J., *Geschichte Thorns aus Urkunden, Dokumentaten und Handschriften*. Bd. 2, *Die Jahre 1531–1840 umfassend*, Thorn 1842.