Lenda medii aevi.

Średniowieczne
zabytki
dawnego
opactwa
w Łądzie –
nowe
odkrycia,
najnowsze
badania.

Lenda
medii
aevi

Lenda medii aevi.

Średniowieczne zabytki
dawnego opactwa w Łądzie –
nowe odkrycia,
najnowsze badania.

Redakcja:

Janusz Nowiński

przy współpracy Przemysław Mrozowski

Publikacja dotowana przez
Wielkopolskiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków

Towarzystwo Naukowe Franciszka Salezego
Łąd-Poznań-Warszawa 2015

Spis treści

Jolanta Goszczyńska

Wprowadzenie / 6

Ewa Łużyniecka

Badania architektoniczne średniowiecznego klasztoru w Łądzie / 10

Robert Kunkel

Jednopo­porowe średniowieczne kapitu­larze klasztorne w Polsce –
funkcja a symbolika / 32

Witold Miedziak

Czternastowieczna dekoracja rzeźbiarska
klasztoru cystersów w Łądzie / 42

Przemysław Mrozowski, Janusz Nowiński

Tkanina herbowa z Łądu i zespół trzynastowiecznych tkanin dekorujących
relikwie *Undecim Milium Virginum* w ołtarzu św. Urszuli w Łądzie / 64

Przemysław Mrozowski

Wątki polityczne i dworskie w programie malowideł ściennych
w oratorium św. Jakuba Apostoła w klasztorze cysterskim w Łądzie / 88

Dorota Matyaszczyk

Czy Kazimierz Wielki ufundował tzw. kielich kaliski
dla opactwa cystersów w Łądzie? / 108

Janusz Nowiński

Tryptyk z Łądu / 126

Katarzyna Głogowska

Tryptyk z Łądu w pracowni konserwatora / 140

Bibliografia / 156

Wprowadzenie

Ląd to miejsce niezwykle. Z jednej strony malowniczy klasztor położony wśród nadwarciańskich łąk, z drugiej strony skarbnica dzieł sztuki – znanych i nieznanych. Opactwo cysterskie, ufundowane około 1175 r. przez księcia wielkopolskiego Mieszka III, przez całe średniowiecze stanowiło ważny ośrodek polityczny i artystyczny w Wielkopolsce. Swój renesans przeżywało w I. połowie XVIII w. kiedy to opatem został Mikołaj Antoni Łukomski, który dokończył wielką przebudowę kościoła i klasztoru, zatrudniając do tego znakomitego, pochodzącego z Rzymu architekta – Pompeo Ferrariego. Opactwo nieprzerwanie do 1819 r. pozostawało w rękach cystersów, którzy nadali klasztorowi i kościołowi ich obecny kształt. W 1921 r. kościół i klasztor w Łądzie zostały przekazane Towarzystwu Salezjańskiemu, które godnie dba o powierzone mu dziedzictwo. Historyczne i zabytkowe walory zespołu dawnego opactwa cystersów w Łądzie nad Wartą docenione zostały również poprzez uznanie go w 2009 r. za pomnik historii.

Zaprezentowane w tej publikacji artykuły pokazują Łąd dotychczas mniej znany. Zespół klasztorny w Łądzie to wybitne dzieło architektury i sztuk plastycznych, które – badane od wielu lat – wciąż pokazuje jak wiele kryje jeszcze tajemnic i niespodzianek. W Łądzie znajdują się wybitne i znane w literaturze zabytki: m.in. gotyckie polichromie w oratorium św. Jakuba Apostoła upamiętniające dobrodziejów klasztoru, freski i obrazy sztalugowe Adama Swacha w klasztorze i kościele, freski Jerzego Wilhelma Neunhertza w kopule kościoła, sztukaterie projektu Józefa Szymona Bellottiego, stalle zakonne z lat 80. XVII w., ołtarze i konfesjonały wykonane przez śląskich artystów według projektów m.in. Pompea Ferrariego. Ale są również dzieła niezwykle i dotąd nieznane, jak np. trzynastowieczna tkanina herbowa znaleziona podczas badań głów relikwiarzowych Kolońskich Męczenniczek z ołtarza św. Urszuli, czternastowieczna polichromia z wizerunkiem św. Katarzyny odkryta w celi klasztornej na piętrze, czy późnogotycki *Tryptyk z Łądu*.

Nowe spojrzenie na średniowieczny klasztor dają również najnowsze badania architektoniczne. Natomiast przeprowadzone w 2015 r. badania i prace konserwatorskie przy *Tryptyku z Łądu* pozwoliły ukazać to dzieło w nowy sposób.

Prezentowany zbiór studiów, dotyczących problematyki nowych odkryć i badań średniowiecznych zabytków w Łądzie, jest plonem wieloletniej pracy badawczej wybitnych historyków sztuki i architektury oraz konserwatorów dzieł sztuki. Zainteresowania autorów koncentrują się wokół architektury obiektu oraz jego zabytkowego wystroju i wyposażenia. Studia te pokazują przede wszystkim wyniki najnowszych badań i odkryć, które zmieniają niekiedy naszą dotychczasową wiedzę o obiekcie, proponują też nowe atrybucje zabytków – np. kielicha Kazimierza Wielkiego z 1363 r. Pokazują one, że badania nawet najbardziej znanego dzieła sztuki nie są nigdy procesem zakończonym, a nowe interdyscyplinarne metody badawcze oraz rozwój nowych technik otwierają kolejne perspektywy w badaniu zabytków.

Cieszę się bardzo, że Towarzystwo Salezjańskie podjęło się zgromadzenia w niniejszym tomie wyników nowych badań i odkryć średniowiecznych zabytków dawnego opactwa w Łądzie, co pozwoli przekazać szerszemu gronu odbiorców najnowszy stan wiedzy o najstarszych zabytkach tego cennego w historii Wielkopolski i naszego kraju miejsca. Mam nadzieję, że nie jest to pierwsza i ostatnia publikacja na ten temat oraz że kolejne badania, również zabytków późniejszych epok, dostarczą nowych interesujących wiadomości o naszym dziedzictwie.

Rzut przyziemia klasztoru i kościoła w Łądzie
wg pomiaru Pro-Invest, 2007 r.

Ewa Łużyńska

Wydział Architektury Politechniki Wrocławskiej

Badania architektoniczne klasztoru cysterskiego w Łądzie

Dawny klasztor cysterski w Łądzie kojarzy się zwykle z okazałą barokową architekturą, natomiast poznawanie jego średniowiecznych dzieł jest możliwe, jeśli wejdziemy do wnętrza klasztornych. Na średniowieczny obraz architektury łódzkiego opactwa cysterskiego miały wpływ wielokrotne przebudowy nowożytne, z których należy wymienić przebudowę kościoła trwająca od 1651 do 1690 r. oraz monumentalne prace Pompeo Ferrariego związane z latami 1722–1733. Przełomowym zdarzeniem w przeobrażeniach architektury była kasata opactwa w 1819 r. oraz późniejsze zmiany własnościowe. Do najważniejszych należą lata 1850–1864, w których do klasztoru zostali sprowadzeni kapucyni oraz okres od 1921 r., związany ze Zgromadzeniem Salezjanów.

Prace remontowe prowadzone w ostatnich latach przez Towarzystwo Salezjańskie stały się asumptem do podjęcia badań architektonicznych przez zespół powołany przy Wydziale Architektury Politechniki Wrocławskiej. Pierwszy sezon prac odbył się w lipcu 2007 r.¹ Istotną jego częścią była kwerenda archiwalna źródeł, zwłaszcza ikonograficznych, opracowanie aktualizacji rzutów i elewacji budynku klauzury, inwentaryzacja wybranych detali architektonicznych oraz wykonanie badań metrycznych i stratygraficznych budulca, widocznego w miejscach pozbawionych tynku. Równocześnie były też prowadzone badania archeologiczne². W drugim sezonie badań, w 2008 r., przeanalizowano

budowę ścian piwnic zachodnich i południowych, koncentrując się na kolejności powstawania kolejnych pomieszczeń. Przerysowano także inwentaryzacje wykonane przez biuro projektowe „Pro-Invest”³. Trzeci sezon badań odbył się w 2014 r. i wówczas kontynuowano inwentaryzację detali architektonicznych, zwłaszcza wsporników i zworników. W tym roku także ekipa budowlana wykonująca drenaże odkopała fundamenty południowej ściany kościoła; dzięki fotografiom wykonanym przez ks. Janusza Nowińskiego była możliwa ogólna analiza odsłoniętych relikwów⁴. Pracom remontowym z 2011 r. zawdzięczamy natomiast odsłonięcie średniowiecznych relikwów piętra wschodniego skrzydła klauzury.

Przeprowadzone do tej pory badania architektoniczne pozwoliły na wstępne określenie przeobrażeń klasztoru w okresie średniowiecza oraz pomogły w formowaniu nowego spojrzenia na wiele zagadnień szczegółowych. Prace te jednak przede wszystkim uzmysłowiły jak wiele jest jeszcze problemów do wyjaśnienia i rozpoznania.

1. Wzmianki historyczne dotyczące budowy i stan badań

Obecna wiedza historyczna nie jest zbyt pomocna w określeniu budowy opactwa, ponieważ do dziś zachowało się niewiele źródeł pisanych związanych z jego budową, a badacze nadal dyskutują nad podstawowymi zagadnieniami, np. nad początkiem fundacji. Powszechnie przyjmuje się, że zakonników z Łekna do Łądu sprowadził książę Mieszko III Stary⁵. Data sprowadzenia cystersów do Łądu nie jest już tak oczywista, w różnych opracowaniach podaje się rok: 1134, 1145, 1146, 1151, 1152, 1174, 1175, 1183⁶. Ostatnio dominuje teza, że mogło to nastąpić około 1175 r. (?), lub

nych i wstępne sondażowe badania wykopaliskowe w 2006 roku (stan. L9 - wirydarz), „Architectus” 2008, nr 1, s. 34–55.

3 Renowacja XII-wiecznego pocysterskiego opactwa w Łądzie nad Wartą i adaptacja na centrum kulturalno-edukacyjne, Pracownia Projektowa „Pro-Invest”, Dariusz Śniadek, 2008, (mpis w Bibliotece Wyższego Seminarium Duchownego Towarzystwa Salezjańskiego w Łądzie – dalej Biblioteka WSD w Łądzie).

4 Autorka składa serdeczne podziękowania ks. Januszowi Nowińskiemu za pomoc w prowadzeniu badań i gromadzeniu materiałów do tego artykułu.

5 Zob. S. Smolka, *Mieszko III Stary i jego wiek*, Warszawa 1959; T. Jurek, *Dokumenty fundacyjne opactwa w Łądzie*, „Roczniki Historyczne” 2000, t. LXVI, s. 7–53; M. Przybył, *Mieszko III Stary*, Poznań 2002.

6 Zestawienie dat zob. A. M. Wyrwa, *Procesy fundacyjne wielkopolskich klasztorów cysterskich linii altenberskiej. Łekno, Łądz, Obra*, Poznań 1995; Tenże, *Zakon cystersów i jego klasztor w Łądzie. Wybrane problemy z dziejów*, w: *Łądz nad Wartą. Dziedzictwo kultury słowiańskiej i cysterskiej*, red. M. Brzostowicz, H. Mizerska, J. Wrzeński, Poznań–Łądz 2005, s. 61–100.

1 Opis badań zob. E. Łużyńska, *Opactwo cysterskie w Łądzie nad Wartą. Sprawozdanie z badań architektonicznych, sezon I – 2007 rok*, „Architectus” 2008, nr 1, s. 56–65.

2 Sprawozdanie z badań archeologicznych A. M. Wyrwa, *Opactwo cysterskie w Łądzie nad Wartą. Zarys historii budowy, stan badań archeologiczno-architektonicz-*

w okresie od około 1186 do 1195 r.⁷ Pierwsza wzmianka dotycząca klasztoru pojawia się w 1233 r. w sfałszowanym dokumencie księcia wielkopolskiego Władysława Odonica, w którym to dokumencie wymienione są nadania księcia poczynione na rzecz klasztoru pw. Najświętszej Marii Panny i św. Mikołaja biskupa⁸. Kolejne przekazy mówią o klasztorze jako o miejscu przekazania sakry biskupiej – w 1255 r. Boguchwałowi z „Cierznelina”⁹, a w 1286 r. Janowi Herburtowi II¹⁰. Posiadamy także informację o dacie dziennej konsekracji kościoła – 11 października, brakuje jednak przy niej roku¹¹. Kolejny dokument związany z budową klasztoru pochodzi z 1399 r., w którym zapisano, że został sporządzony *in stuba murata monasterii Landensis*¹². O architekturze klasztornej u schyłku średniowiecza informują nas także notatki Edmunda od Krzyża z 1580 r., wizytatora cysterskich opactw w Polsce, sporządzone po wizytacji kościoła i klasztoru: ... *loca regularia omnia, ecclesiae et claustrum fornices relictae, ab initio imperfectae, multa in aedificii reparaenda*¹³.

Zainteresowanie architekturą klasztoru łądzkiego sięga połowy XIX w.¹⁴ Od tego czasu powstało kilka hipotez dotyczących przeobrażeń budowli średniowiecznego opactwa. Część autorów przypuszczała, że pierwsze zabudowania istniały przed przybyciem cystersów¹⁵, i że na

7 E. Łużyńska, *Wolność wyboru projektu cysterskiej architektury zakonnej a tzw. typowy plan klasztoru*, „Wielkopolskie Sprawozdania Archeologiczne” 2005, nr 7, s. 13–24.

8 Wyrwa, *Opactwo cysterskie...*, dz. cyt. s. 43.

9 *Rocznik Wielkopolski*, w: *Monumenta Poloniae Historica*, t. III, Lwów 1878, s. 23, 32–33.

10 A. M. Wyrwa, *Łądz*, w: *Monasticon Cisterciense Poloniae*, red. A. M. Wyrwa, J. Strzelczyk, K. Kaczmarek, Poznań 1999, t. II, s. 189–201.

11 W. Łuszczkiewicz, *Opactwo cysterskie w Łądzie nad Wartą i jego średniowieczne zabytki sztuki*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, 1887, t. 3, z. 4, s. 119.

12 *Kodeks dyplomatyczny Wielkopolski*, t. III, wyd. I. Zakrzewski, Poznań–Warszawa 1877, nr 2014.

13 *Monumenta Poloniae Vaticana*, t. 4, ed. L. Boratyński, Kraków 1915, s. 818.

14 Zob. W. H. Gawarecki, *Początek i wzrost zakonu benedyktyńsko-cysterskiego zakonu łącznie i klasztoru łądzkiego, tegoż instytutu w Guberni Kaliskiej, w obwodzie Konińskim położonego*, „Pamiętnik religijno-moralny” 1846, t. 10, z. 5, s. 518–543; F. M. Sobieszczański, *Wiadomości historyczne o sztukach pięknych w dawnej Polsce*, t. 1, Warszawa 1847, s. 69, 82–83, 314; Tenże, *Kościół i klasztor w Łądzie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1862, nr 144, s. 250, 260; A. Małecki, *Klasztory i zakony w Polsce w obrębie wieków średnich*, „Przewodnik naukowy i literacki” 1875, t. 3, z. 7, s. 591; Łuszczkiewicz, dz. cyt.; M. Kamiński, *Dawne opactwo zakonu cysterskiego w Łądzie nad Wartą. Zarys dziejów i zabytki sztuki*, Warszawa 1936.

15 M. Kutzner, *Średniowieczne cysterskie opactwo w Łądzie nad Wartą*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1957, nr 3, s. 282–283; E. Linette, *Architektura dawnego opactwa cysterskiego w Łądzie*, t. 1–2, Poznań 1970 (1977), mpis, Biblioteka WSD w Łądzie;

1 Klasztor w Łądzie. A – mapa topograficzna wg M. Milecka, *Ogrody...*, dz. cyt. s. 361;

B – schemat funkcjonalny terenu w czasach kapucyńskich (ok. 1865 r.). Budynki istniejące: 1 – kościół, 2 – budynek klauzury. Budynki nieistniejące: 3 – pałac opacki, 4 – wejście główne, 5 – kloaki (latryna), 6 – stajnia, wozownia i składy, 7 – skład, 8 – chlew, 9 – szopa, 10 – odźwierny (budynek bramny), 11 – dom służby, 12 – figura Jana Nepomucena, 13 – źródło; a – ogród klasztorny, b – ogród opacki, c – pasieka, d – plantacja przejście, e – ogród dworski; I – wirydarz, II – podwórze klasztorne, III – plac kościelny. Oprac. E. Łużyńska.

początku wybudowano kaplicę obok kapitułarza (w miejscu obecnej kaplicy św. Jakuba).

Część wschodnia pierwszego kościoła, być może z absydą, miała odpowiadać dzisiejszej części z transeptem i prezbiterium, wydłużonym w czasach nowożytnych. Uważano także, że pierwszy kościół (być może jedynie oratorium z połowy XII w.) wzniesiono z ciosów piaskowcowych, wtórnie użytych w czasie budowy obecnego prezbiterium i wieży południowo-wschodniej. Na podstawie siedemnastowiecznych listów budowniczego Tomasza Poncino przypuszczano, że przy transepcie mogły być dwie kaplice bliźnie. Według Mariana Kutzniera ciosowa część wschodnia kościoła to pierwsza budowla dwunastowieczna, późniejsza część trzynastowieczna powstała z cegły¹⁶. Jak twierdził Władysław Łuszczkiewicz, u schyłku XIX w. widoczny był wendyjski wątek ceglanej północnej ściany krużganka przy kościele¹⁷.

W najnowszych opracowaniach dominuje pogląd, że pierwsze zabudowania klasztorne były drewniane, a murowaną, trzyskrzydłową klauzurę wzniesiono równocześnie z trzynastowiecznym kościołem. Miały o tym świadczyć znajdowane na różnych wysokościach wendyjskie wątki ceglane – np. Eugeniusz Linette natrafił także na tak zbudowany relikt na strychach wschodniego skrzydła klauzury¹⁸. Według dawnych hipotez skrzydło wschodnie i południowe było dwukondygnacyjne, natomiast zachodnie jednokondygnacyjne.

Przedmiotem rozważań dotychczasowych badaczy była także ocena łądzkiego warsztatu budowlanego i jego związki stylistyczne. Władysław Łuszczkiewicz zwracał uwagę na podobieństwo detali architektonicznych do wystroju kościoła bożogrobców w Gnieźnie, świadczące o wielkopolskiej szkole kamieniarskiej¹⁹. Nikodem Pajzderski więcej podobieństw dostrzegał w katedrze gnieźnieńskiej²⁰. Kapitułarz był uważany przez Michała Walickiego za dzieło wysokiej klasy²¹. Marian Kutznier sklepienia kapitułarza łączył z architekturą krzyżacką, upatrując

J. Domaśłowski, *Kościół i klasztor w Łądzie*, Warszawa-Poznań 1981.

16 Kutznier M., *Średniowieczny klasztor cysterski w Łądzie nad Wartą*, w: *Regnum Bohemiae et sacrum Romanum Imperium. Sborník k pocetě Jiřího Kuthana*, Praha [2005], s. 465-492.

17 Łuszczkiewicz, dz. cyt., s. 120.

18 Linette, dz. cyt., t. II, il.108.

19 Łuszczkiewicz, dz. cyt.

20 N. Pajzderski, *Kościół św. Jana w Gnieźnie i jego dekoracje z XIV wieku*, „Prace Komisji Historii Sztuki” 1923, nr 3, s.73-104.

21 M. Walicki, *Sztuka Polska za Piastów i Jagiellonów*, w: J. Starzyński, M. Walicki, *Dzieje sztuki polskiej*, Warszawa 1936, s. 19-148.

A

B

C

podobieństw także w niemieckich klasztorach cysterskich i katedralnych kapitułarzach angielskich. Wystrój rzeźbiarki łączył natomiast z budowlami śląskimi, dostrzegając działalność przynajmniej dwóch warsztatów budowlanych. W późniejszych pracach autor ten datował sklepienie kapitułarza na lata 1350-1354, i powtórzył podobieństwa wskazywane wcześniej przez Łuszczkiewicza i Pajzderskiego²². Adam Miłobędzki natomiast uznał to sklepienie za dzieło miejscowego warsztatu²³.

22 Kutznier, *Średniowieczne...*, dz. cyt.

23 A. Miłobędzki, *Zarys dziejów architektury w Polsce*, Warszawa 1978, s. 79.

2 Relikty kościoła klasztoru w Łądzie. Mur na strychu wschodniego skrzydła: A – lico południowe, B – lico północne z wyprawą wapienną, C – fragment fundamentu północnej ściany prezbiterium. Fot. J. Nowiński.

Podstawą prezentowanych wyżej opracowań były analizy formalne budowli opactwa. Badania wykopaliskowe prowadzili w 2000 roku Janusz Stępkowski, Leszek Czapski, Krzysztof Janiszewski²⁴ i w 2006 r. Andrzej M. Wyrwa²⁵. Efektem końcowym tych badań było sprawozdanie z opisem struktury fundamentów wschodniej części kościoła i krypty, która znajduje się pod prezbiterium i transeptem. Wnioski zawarte w sprawozdaniu budzą wiele wątpliwości, natomiast kilka opisów budowy murów ma charakter dokumentacyjny.

Wartość dokumentacyjną ma także opracowanie wykonane w czasie remontu ścian, który przeprowadzono w latach 1973–1975²⁶. Oczyszczono wówczas z tynków lica murów i wykonano fotografie o formacie A 4, które obecnie są cennym źródłem ikonograficznym²⁷. Należy także wspomnieć ostatnie opracowania ks. Janusza Nowińskiego, w których autor zajął się wystrojem klasztoru, omówieniem łądzkich ogrodów klasztornych²⁸; w artykułach tych zawarto także ciekawe informacje dotyczące rozplanowania opactwa. Zainteresowanie architekturą opactwa uzewnętrznia się także w ostatnich opracowaniach syntetycznych dotyczących gotyku²⁹.

2. Strefy funkcjonalne opactwa

Klasztor łądzki powstał w odległości około 2,5 km na południowy-wschód od wczesnośredniowiecznego grodu, i został założony w obrębie wysoczyzny opadającej ku korytu odnogi Warty³⁰. Powierzchnia terenu zapewne nie uległa zmianom od czasu średniowiecza i jest po-

chyłona w kierunku południowym pod kątem 4–6°. W rejonie odnogi rzeki spłascza się przechodząc w bagienny teren rozlewiska³¹.

Należy także przypuszczać, że średniowieczny układ funkcjonalny opactwa można odnaleźć w jego nowożytnym rozplanowaniu. Budowlą, która bez wątpienia nie zmieniła swojej lokalizacji, jest kościół klasztorny i wzniesiony na południe od niego budynek klauzury. Zachowany do dziś opis budynków po kasacie z 1819 r.³², relacja kapucyńskiego kronikarza z 1850 r.³³ oraz najstarszy plan terenu klasztornego użytkowanego przez kapucynów z około 1865 r.³⁴ sprawiają, że możemy odtworzyć rozplanowanie opactwa z końcowego okresu jego funkcjonowania (il. 1).

Od zachodu można było dojechać do klasztoru drogą ze wsi, która prowadziła na plac kościelny, na środku którego stał *dom służby*³⁵ i obok *figura*. Zgodnie ze wspomnianym przekazem kronikarskim z 1850 r. była to *figura ciosowa misternej roboty, S-go Jana Nepomucena*³⁶. Na północ od figury rozciągała się *plantacja*, bardzo korzystnie usytuowana na południowym stoku wysoczyzny. Na stoku tym znajdowało się źródło, do dziś istniejące i obudowane obecnie stacją pomp. W 1850 r. *zdrój, który dostarczał wody klasztorowi /:gdyż studni nie masz:/ zawalony, a woda dobywająca się spod ziemi zalewa aż przed sam kościół*³⁷. Wschodnim zamknięciem placu był kościół klasztorny, a północnym budynek klauzury i mur obwodowy folwarku klasztornego. Prowadziła do niego brama z *budynkiem odźwiernego*, który można utożsamiać z tzw. *ceglanym domem bramnym*, wymienionym w 1819 r. Za bramą rozciągało się po-

24 Badania architektoniczne zespołu pocysterskiego w Łądzie, gmina Łądek, oprac. J. Stępkowski, L. Czapski, K. Janiszewski, Łądek 2000, mpis.

25 Wyrwa, *Opactwo...*, dz. cyt., s. 57–58.

26 A. Werc, *Badania architektoniczne elewacji d. klasztoru Cystersów w Łądzie n. Wartą, pow. Konin prowadzone 1973–1975*, 1975, mpis, Biblioteka WSD w Łądzie.

27 Opis odkrytych elementów zob. E. Łużyńska *Opactwo...*, dz. cyt. s. 57–58.

28 J. Nowiński „Na podobieństwo winnej latorośli...” *Alegoria Rozwoju Zakonu Cystersów w Polsce na obrazie Adama Swacha w krużgankach klasztoru w Łądzie nad Wartą. Najstarszy widok zabudowań łądzkiego opactwa*, „Saeculum Christianum” 2003, nr 2, s. 325–333; Tenże, *Genius horti w cysterskim opactwie. Ogrody dawnego opactwa w Łądzie nad Wartą w świetle XIX-wiecznych źródeł*, „Czasopismo Techniczne. Architektura” 2010, 13/5-A, s. 72–84; Tenże, *Ogrody cysterskiego opactwa Najświętszej Marii Panny i św. Mikołaja w Łądzie*, „Architectus” 2013, nr 3, s. 63–75.

29 Zob. J. Kowalski, *Gotyk wielkopolski. Architektura sakralna XIII–XVI wieku*, Poznań 2010, s. 91–93, 356–357; A. Grzybkowski, *Gotycka architektura murowana w Polsce*, Warszawa 2014, s. 155.

30 Zob. M. Milecka, *Ogrody cystersów w krajobrazie małopolskich opactw filii Morimondy*, Lublin 2009, s. 360.

31 Zob. *Projekt robót geologicznych dla rozpoznania warunków geologiczno-inżynierskich w rejonie likwidacji stanu zawiłgocenia konstrukcji budowlano architektonicznej zespołu klasztorno kościelnego Towarzystwa Salezjańskiego*, oprac. K. Wroński, Kraków 2013, mpis, Biblioteka WSD w Łądzie.

32 *Akta dotyczące się Okupacji suprimowanego Opactwa i Klasztoru XX Cystersów w Łądzie. Opisanie opactwa, Klasztoru, Kościoła i innych zabudowań XX Cystersów w Łądzie* „Z dnia 20 czerwca 1819 r.”, Archiwum Główne Akt Dawnych (AGAD), sygn. 190 CWW 802. Autorka dziękuje Pani Dorocie Matyaszczyk za pomoc w znalezieniu tego opisu.

33 *Historia Conventus Landensis Patrum Capucinatorum Tomus Primus* [1850–1864], rkps, Archiwum Diecezjalne we Włocławku. Fragmenty kroniki zob. m.in. Nowiński, *Genius horti...*, dz. cyt. s. 72–84.

34 *Plan sytuacyjny klasztoru kościoła zabudowań i ogrodów klasztornych we wsi Lendzie. Powiat koniński. Gubernia warszawska*, sygnowany przez A. Nowaka i B. P. Kamińskiego, sporządzony po likwidacji kapucyńskiego klasztoru przez rząd carski w czerwcu 1864 r., AGAD, sygn. AD17-21.

35 Nazwy w tym fragmencie artykułu zostały przepisane z planu z około 1865 r.

36 Zob. Nowiński, *Genius horti...*, dz. cyt., s. 81.

37 Tamże.

dwórze klasztorne, przylegające do zachodniej ściany budynku kłauzury. Północnym i zachodnim zamknięciem podwórza były *szopy*, natomiast południowym – kilka budowli. W południowo-zachodnim narożniku znajdował się niewielki *chlew*, natomiast znaczącą częścią południowego zamknięcia podwórza był okazały zespół budynków dawnego browaru, mieszczący w czasach kapucyńskich *stajnię*, *wozownię* i *składy*. Być może zespół ten można wiązać z wymienioną w 1819 r.: *ceglaną oficyną*, *kuchnią* i *spichlerzem* oraz *stajnią dla gości*, *drwalnią*, wzniesionymi z *drzewa rżniętego*. W południowo-zachodniej części wspomnianego zespołu znajdowały się *kloaki*, do których prowadziło przejście wzniesione nad przejazdem i prowadzące do południowo-zachodniego narożnika budynku kłauzury.

Wspomniany przejazd umożliwiał dotarcie na południe i dostanie się na trakt prowadzący do mostu przerzuconego nad korytem odnogi Warty. Trakt ten został wytyczony murami ogrodzeń, które wyznaczały dwa dochodzące do wody ogrody klasztorne: wschodni i zachodni. Ogród zachodni ciągnął się przed skrzydłem południowym kłauzury i dochodził do ogrodu *opackiego* przypałącu opatów. Według opisu z 1819 r. w rejonie pałacu stała także *ceglana oficyna* oraz *nowicjat*; *kuchnia* wzniesiona z *drzewa* oraz *kryte drzewem* budynki *suszarni* oraz *stajni dla koni opackich*, ze ścianami w formie *pruskiego muru*. Do pałacu opackiego wiodła z północy droga ze wsi, która przechodziła obok fasady wschodniej kościoła klasztornego i wschodniego ogrodu klasztornego. Przy pałacu zakręcała na wschód i odgradzała teren klasztorny od ówczesnego ogrodu dworskiego, zajmującego teren wyznaczony wysoką skarpą.

3. Wstępne wnioski dotyczące faz budowlanych

Dotychczasowe analizy architektoniczne pozwalają na przypuszczenie, że do dziś nie zachowały się prawie całkowicie średniowieczne budynki gospodarcze opactwa łódzkiego – być może ich fundamenty

3

Klasztor w Łądzie wg pomiaru „Pro-Invest”(przyp. 3). Wstępna próba ustalenia chronologii względnej: 1 – relikw ściany południowego ramienia transeptu kościoła, 2 – armarium i zakrystia, 3 – kapitułarz, 4 – rekonstrukcja przebiegu ściany pierwszej klatki schodowej i pod nią karceru, 5 – kaplica św. Jakuba, 6 – sień wschodnia, 7 – fraterna, później sala opata, 8 – dormitorium mnichów, 9 – rekonstrukcja schodów (?), 10 – kaplica opacka (?), 11 – rekonstrukcja ściany sieni południowej (?), 12 – rekonstrukcja ściany kalefaktoria (?), 13 – refektarz mnichów, 14 – rekonstrukcja ściany refektarza, 15 – kuchnia, 16 – przejście do latryny (?), 17 – dormitorium konwersów, 18 – ściana południowej ściany bocznej kościoła (?), 19 – krużganek, 20 – lavabo.

Oprac. E. Łużyńska.

będzie można w przyszłości odkryć w czasie prac ziemnych. Nadal także niewiele można powiedzieć o kościele klasztorным, który jak się wydaje, zachował się w postaci nielicznych relikwów. Najlepiej przetrwały do dziś fragmenty średniowiecznego budynku klauzury. Wprawdzie zostały one przebudowane i pokryte płaszczem nowożytnych tynków i dekoracji, ale kolejne prace remontowe ujawniają wiele nieznanych do tej pory relikwów.

3.1. Kościół klasztorный

Od dawna wielu badaczy podejmuje próbę zlokalizowania pierwszego kościoła klasztorного. Jest dość prawdopodobne, że jak twierdził Władysław Łuszczkiewicz, średniowieczną metrykę ma ściana oddzielająca krużganek od kościoła. Wsnuł on taką hipotezę na podstawie... *rozmiarów cegły widnej w ramieniu kościelnym krużganek, na oberwanej z tynku ścianie kościelnej i z kształtu zamurowanych okien*³⁸. Autorka podziela ten pogląd, ponieważ pozostawienie wspomnianej ściany było niezbędne dla istnienia północnego ramienia krużganek, który funkcjonował jeszcze pod koniec XIX w.

Inspiracją dalszych poszukiwań relikwów świątyni była informacja Eugeniusza Linette³⁹ o istnieniu średniowiecznej ściany na strychu wschodniego skrzydła klauzury. Informacja ta była prawdziwa – w północnej części tego strychu, na wysokości około 10 m powyżej poziomu terenu, przetrwał mur o wysokości 2,10 m, długości 7,95 m i szerokości 0,90 m, wzniesiony z cegieł o układzie głównie wendyjskim i czasami gotyckim. Jego górna część uległa zniszczeniu, ponieważ dostosowano ją do kształtu połaci późniejszego dachu. Lico północne muru zostało pokryte cienką wyprawą wapienną, spod której są dobrze widoczne obrysy cegieł. Tynki wykonane w taki sposób zazwyczaj występują w trzynastowiecznych wnętrzach (il. 2).

Opisany mur jest kontynuacją południowej ściany wschodniej klatki schodowej, która przylega do obecnego południowego ramienia transeptu. Jego położenie, długość odpowiadająca szerokości skrzydła wschodniego (bez krużganek) oraz znaczna wysokość występowania wskazuje na to, że mamy do czynienia z murem kościoła, zapewne z południową ścianą południowego ramienia transeptu. Co ciekawe, mur ten został zaznaczony cienką linią na wspomnianym wcześniej pierwszym planie opactwa z około 1865 r.⁴⁰ i jest odsunięty od obecnej ścia-

ny transeptu. Wynika stąd wniosek, że w czasach nowożytnych nowy transept kościoła nie został zbudowany w miejscu średniowiecznego transeptu.

Taki wizerunek transeptu przedstawiony został na obrazie Adama Swacha⁴¹ z 1714 r. Początek nowożytnej przebudowy świątyni wiązał się z rokiem 1651, gdy opat Jan Zapolski zawarł kontrakt z architektem Tomaszem Poncino z Poznania na przebudowę świątyni. Z umówionego zakresu prac może wynikać, że kościół wówczas nie był w całości sklepiony. W 1657 r. cystersi oskarżyli Poncino o wyburzenia w starym kościele – m.in. o rozebranie w latach 1651–1652 do fundamentów kościoła gotyckiego i szereg błędów technicznych popełnionych przy budowie nowego obiektu. Prace przerwano i później kontynuowano pod kierunkiem początkowo Jerzego Catenazziego, później Jana Końskiego i ponownie Catenazziego. Przebudowę kościoła zakończyły prace Pompeo Ferrariego prowadzone w latach 1722–1733.

Z wymienionymi przebudowami nowożytnymi należy wiązać fragmenty murów kościoła, które były badane przez archeologów w 2000 r., analizowane architektonicznie w 2006 r., lub odsłonięte podczas wykonywania wykopów drenażowych w 2014 r. Mimo występowania dużej ilości cegieł średniowiecznych analizowane fragmenty mają nowożytny charakter. Można stwierdzić, że wkopany w całość fundament południowo-wschodniej wieży kościoła został zbudowany głównie z kamieni narzutowych i gruzu ceglanego oraz ułożonych nieregularnie cegieł, tworzących odsadzkę. Nad odsadzką zachowała się ściana wzniesiona z cegieł o wysokości 9,5 cm. Zewnętrzne lico wschodniej ściany prezbiterium zostało zbudowane z cegieł o nieregularnym układzie i wymiarach 8,5–9,0 x 14,0–14,5 x 28,5–29,5 cm oraz posadowione na fundamencie o wysokości 255 cm, wkopanym w całość. Dolna część fundamentu była ułożona z kamieni, wyżej znajdowały się trzy warstwy cegieł o wysokości 9 cm i długości 29,5 cm, następnie granity narzutowe przemieszane z cegłami. Fragment ściany wschodniej prezbiterium za ołtarzem głównym zbudowany był z cegieł rozbiórkowych o formacie 9,4–10,1 x 13,2–13,5 x 27,2–28,5 cm w układzie blokowym.

Odmienne zostało zbudowane fundament północnej ściany prezbiterium, sięgający do głębokości 283 cm i rozszerzający się do dołu za sprawą 5 odsadzek. Wzniesiono go z cegieł o nieregularnym kształcie i umieszczonych miejscami narzutowych skał granitowych. Cegły o wymiarach 9–9,5x13–14,5 x 28,5–29,5 cm tworzyły dwie górne od-

38 Łuszczkiewicz, dz. cyt., s. 120.

39 Linette, dz. cyt., t. II, il. 108.

40 Linia ta wygląda na dorysowaną przez innego rysownika niż autor planu i jest

w podobnym kolorze do obok widniejącego napisu (nieczytelnego).

41 Zob. Nowiński, „Na podobieństwo winnej latorośli”..., dz. cyt., s. 325–333

sadzki. Nad nimi znajdował się cokół zbudowany z warstw ciosów kamiennych.

Północna ściana północnego ramienia transeptu była posadowiona na ławie fundamentowej o wysokości około 230 cm, wzniesionej z gruzu i narzutowych granitów o lekko obciosanym licu, łączonych zaprawą wapienną. Granicę między pierwotną częścią nadziemną ściany a ławą wyznaczała kamienno-ceglana odsadzka, posadowiona 70 cm poniżej obecnego poziomu terenu. Nad nią znajdował się cokół z regularnych ciosów i wyżej ściana z cegieł o formacie 9, 4–10,1 x 13, 2–13, 5 x 27, 2–28, 5 cm i układzie blokowym. W czasie badań prześlędzono także budowę fragmentu ściany zachodniej kościoła, która jest dostępna z zachodniej empory chórowej. Była ona wzniesiona głównie z cegieł rozbiórkowych w układzie blokowym.

3.2 Budynek klauzury

Na podstawie dotychczasowych badań architektonicznych można wyodrębnić dwa zasadnicze etapy budowy średniowiecznej klauzury w Łądzie (il. 3). Podstawą wydzielenia tych faz jest różnica układu i wielkości budulca ceramicznego. Związane z pierwszym etapem budowy cegły o wymiarach 27,5–29,0 x 13,2–14,2 x 9,7–10,1 cm układane były w wąż wendyjski i gotycki. Ich występowanie stwierdzono w przyziemiu elewacji wschodniej i południowej, w ścianie dzielącej kapitułarz od kaplicy św. Jakuba, w krużganku wschodnim i w piwnicach środkowej części skrzydła południowego. W piwnicach tych zaobserwowano także bezwatkowy układ lic wewnętrznych oraz widoczne kamienie fundamentowe. Ściany z drugiego etapu budowy wzniesiono z cegieł ułożonych w wąż gotycki. Towarzyszą im detale architektoniczne wykonane z kształtek ceramicznych i sztucznego kamienia. Do dziś najlepiej przetrwało reliktów murowanych o układzie cegieł gotycki-kowadełkowy z czarną główką i o wymiarach 29,5–31,5 x 13,5–14,5 x 9,22–10,5 cm. W taki sposób zbudowano partery południowego i zachodniego krużganka, ścianę działową między kaplicą św. Jakuba a sienią, oraz piętro elewacji zachodniej skrzydła zachodniego.

I faza: XIII w. – 1. połowa XIV w.

W tej fazie budowie klasztoru ładzkiego wytyczono – na południe od kościoła – rozplanowany wokół wirydarza budynek klauzury oraz wzniesiono prawdopodobnie jego skrzydło wschodnie i południowe; określenie czasu powstania skrzydła zachodniego wymaga dalszych badań.

Potwierdzeniem wczesnej metryki skrzydła wschodniego są cegły o układzie wendyjskim, widoczne m.in. w elewacji wschodniej klauzury, na północ od okna kaplicy św. Jakuba. Można także przypuszczać, że od początku funkcjonowała zakrystia z armarium i kapitułarz, później znacznie przebudowany. Na południe od kapitułarza znajdowała się klatka schodowa, zajmująca obecnie zachodnią część kaplicy św. Jakuba. Widoczne we wnętrzu klatki warstwy cegieł mają układ wendyjski lub miejscami gotycki. W ścianie zachodniej klatki, powyżej wejścia na schody, zachowało się niewielkie okienko szczelinowe o trójkątnym zwieńczeniu, pierwotnie oświetlające schody. Początkowo schody były zapewne jednobiegowe i wiodły na piętro do dormitorium mnichów.

W obecnie znacznie przebudowanym dormitorium funkcjonowała prawdopodobnie oddzielna część opacka⁴² – wolnostojący pałac opacki powstał dopiero prawdopodobnie po 1551 r. za czasów opata Wysokiego. Potwierdzeniem tej hipotezy są zachowane reliktów pomieszczeń w południowej części skrzydła wschodniego, odsłonięte w 2011 r. (il. 4). W tym miejscu zachowały się dwa pomieszczenia o grubych ścianach. Jedno z nich, prawdopodobnie kaplica opacka, było przykryte sklepieniem krzyżowo-żebrowym i dekorowane polichromiami, które należy wiązać z późniejszym malarskim wystrojem kaplicy św. Jakuba. Jeśli dalsze badania potwierdzą lokalizację w tym miejscu kaplicy opackiej, to wyżej wspomniany relikt byłby, jak na razie, jedynym zachowanym fragmentem sklepionego pomieszczenia z pierwszej fazy budowy.

W tym czasie powstał także mur krużganka wschodniego. W jego ścianie wschodniej, na parterze, widać cegły o układzie czasami wendyjskim, czasami gotyckim. Jest jednak prawdopodobne, że w tym czasie krużganek przykrywał jedynie dach lub inne sklepienie, do dziś nie zachowane.

Równocześnie ze skrzydłem wschodnim budowano prawdopodobnie skrzydło południowe klauzury, które mieściło zapewne kuchnię i refektarz. Zasięg refektarza był prawdopodobnie inny niż ma to miejsce teraz – jego ściana zachodnia była przesunięta bardziej na zachód niż obecnie, a jej pozostałość znajduje się w piwnicach. Budowę zewnętrznego lica ściany południowej refektarza można przeanalizować w rejonie czwartej od zachodu przypory, gdzie tynk uległ zniszczeniu i ujawnił się wendyjski oraz nieregularny układ budulca. Budowa wewnętrz-

⁴² Z podobną sytuacją mamy do czynienia w trzynastowiecznym klasztorze cysterskim w Wąchocku – tam pomieszczenia opackie zajmowały północną część skrzydła wschodniego E. Łużyńska, Z. Świechowski, R. Kunkel, *Architektura klasztorów cysterskich. Małopolskie filie opactwa Morimond (The architecture of Cistercian monasteries. Branches of the Morimond abbey in Little Poland)*, Wrocław 2008, s. 388.

A

B

4 Skrzydło wschodnie klauzury klasztoru w Łądzie. Fragmenty kaplicy opackiej (?) na piętrze:

A – narożnik południowo-wschodni,

B – relikw polichromii i żebra sklepiennego.

Fot. E. Łużyńska.

nego lica ściany widoczna jest we wnętrzu piwnicy południowej – cegły posadowione są na kamieniach otoczkach, sięgających do wysokości około 1,10 nad posadzką. Wyżej znajduje się budulec układany w wążku gotyckim i wendyjskim.

II faza: 2. połowa XIV w. – XVI w.

Druga faza budowy klauzury związana była prawdopodobnie z modernizacją istniejących części budynku oraz z budową skrzydła zachodniego i kolejnych ramion krużganka. Mury wznoszono z cegieł o układzie gotyckim a detale z kamieni naturalnych i sztucznych. Próbowano także ujednolicić poziomy użytkowe pomieszczeń przyległych do wiydarza.

Powstały wówczas prawdopodobnie piwnice pod południowym i zachodnim skrzydłem klauzury. Większość z nich to dwunawowe wnętrza, przykryte sklepieniami krzyżowo-żebrowymi, które miejscami wymieniono na bezżebrowe. Sklepienia posadowiono na wielobocznych słupach, z których wychodzą także masywne żebra i gurdy. Żebra mają przekroje prostokątne, a gurdy to łęki w formie ostrych łuków lub elips. Piwnice w środkowo-zachodniej części skrzydła południowego w znacznej części pozbawione są tynków. Można więc zauważyć, że

mury w znaczącej części oblicowane są płaszczem cegieł rozbiórkowych o układach wózków i główek. Powłoki sklepień ułożone są z główek i wyprowadzone są z poziomu posadzki. W części wschodniej ściany południowej zachował się pierwotny otwór o szerokości 60 cm. Podobnie uformowane są piwnice w zachodnim skrzydle klauzury. Są one jednak w tej chwili w całości pokryte tynkiem, dlatego dokładniejsza analiza budowy murów jest niemożliwa.

W omawianej fazie przebudowano także skrzydło wschodnie klauzury. W kapitulniku wzniesiono nowe sklepienia oparte na centralnej kolumnie oraz utworzono nowe pomieszczenia – kaplicę św. Jakuba i obok sień z sedillami. Jak wykazały badania architektoniczne, ściana dzieląca te dwa pomieszczenia została dostawiona do ścian obwodowych i wzniesiona z cegieł o regularnym wążku gotyckim-kowadełkowym z czarną główką. Sposób przebudowy tego miejsca mógł wyglądać następująco. Po rozebraniu wschodniej części dotychczasowej klatki schodowej wzniesiono nową ścianę dzielącą kaplicę i sień oraz zbudowano na niej nowe sklepienie, tworząc pomieszczenie główne kaplicy. Pod starym biegiem schodów umieszczono armarium, zbudowano także nowy bieg schodów i oparto go na kolebie przedsionka kaplicy.

Konsekwencją wydzielenia nowych pomieszczeń w skrzydle wschodnim było powstanie nowych wejść, których lokalizacja z kolei wymusiła określony układ sklepień w krużganku wschodnim. Wyprowadzenia sklepień musiały być umieszczone między wejściami, dlatego też sklepienia krużganka mają często rzut nie prostokątów, lecz rombów.

Modernizacji uległo także skrzydło południowe. Jak już wspomniano, zbudowano wówczas piwnice, a nad nimi powstał prawdopodobnie okazały refektarz z czterema wysokimi ostrołucznymi oknami. Gotycki układ cegieł i łęki okienne widoczne są obecnie na piętrze elewacji południowej. Naprzeciwko refektarza wzniesiono zapewne *lavabo* przylegające do krużganka południowego, którego ściana została zbudowana z cegieł o układzie gotyckim-kowadełkowym. Do dziś zachowało się jedynie przejście do *lavabo* i ustawione pod kątem przypory, stanowiące prawdopodobnie pozostałość ścian budowli. Na ścianie piętra krużganka widoczne są obecnie cztery fragmenty małych okienek, które wyeksponowano w czasie ostatnich remontów. Być może już wówczas doświetlały one korytarz prowadzący do latryny, funkcjonującej w czasach nowożytnych w wolnostojącym budynku na zachodzie.

Dotychczasowe badania wskazują na to, że największą inwestycją związaną z drugim etapem budowy była modernizacja, albo budowa od początku, skrzydła zachodniego wraz z krużgankiem. W tych miej-

scach cegły mają układ gotycki-kowadełkowy z czarną główką. Nad piwnicami zachodnimi zbudowano wówczas wysokie pomieszczenia o elewacji dekorowanej znaczną ilością blend, które odsłonięto podczas remontu w 2000 r. Obecnie elewacja zachodnia budynku klauzury jest w większości otynkowana. W częściach pozbawionych tynku zachowały się głazy narzutowe w przyziemiu i na piętrze trzy fragmenty murów z oknem i okulusami oraz blendami o odcinkowych zwieńczeniach.

4. Wnioski

Opactwo w Łądzie usytuowano analogicznie do wszystkich opactw cysterskich – decydującym warunkiem przy wyborze jego siedziby była obecność wody. Do dziś zachował się zewnętrzny system wodny – odnoga Warty, a w krajobrazie wokół opactwa dominują drzewa oraz stawy i rozlewiska. Cechą wyróżniającą opactwo łódzkie spośród klasztorów polskich jest topografia terenu i występowanie źródła. Budowle klasztorne wzniesiono bowiem na znacznie opadającym zboczu wyso- czynny – różnica między poziomem użytkowym terenu przy kościele i przy skrzydle południowym przekracza 2,5 m. Takie ukształtowanie terenu było przyczyną budowy (w drugiej fazie) piwnic także pod skrzydłem południowym klauzury, co jest rzadkością w klasztorach cysterskich – zwykle piwnice, tzw. *cellarium*, wznoszono jedynie na zachodzie.

W klasztorach na terenie obecnej Polski woda wewnątrz opackich budynków klauzury była rozprawdzana za pomocą cieków wodnych, zwanych młynówkami. Przepływały one pod kołami młynów oraz pod latrynami, odnogi młynówek zasilały *lavabo* i kuchnię. W Łądzie natomiast, na północ od klasztoru, funkcjonuje do dziś źródło, od którego w XIX w. drewnianymi rurami woda była doprowadzona do fontanny w wirydarzu, kuchni i latryny. Można więc przypuszczać, że źródło to dostarczało czystą wodę do klasztoru także w średniowieczu, co byłoby wyjątkowym rozwiązaniem w klasztorach polskich i nawiązywałoby do praktyk francuskich, gdzie zwykle klasztory zakładano przy źródłach.

Początki powstawania siedziby zakonnej w Łądzie są podobne do zakładania innych klasztorów cysterskich. Gdy powstawały pierwsze dwunastowieczne klasztory cysterskie musiał minąć czas „zagnieżdżenia się”, trwający zwykle jedno pokolenie – np.: w Clairvaux siedzibę ufundowano w 1115 r. a obecne murowane budowle zaczęto wznosić w 1135 r.; do Cîteaux zakonnicy przybyli w 1098 r. a budowę rozpoczęto w 1140 r. Czas ten był potrzebny aby sprawdzić trafność wyboru lokalizacji i zorganizować podstawy gospodarcze opactwa. Bywało także, że wybrany teren okazywał się niezbyt korzystny do zamieszkania i po-

dejmowano decyzję o translokacji, czyli przeniesieniu siedziby w inne miejsce. Omawiane wyżej relikty pierwszego klasztoru łódzkiego (pierwsza faza) można datować bardzo szeroko na XIII w. Takie datowanie opiera się jedynie na analogiach z budownictwem ceglany- m zwłaszcza Śląska, gdzie obecnie początek użycia wątku gotyckiego powszechnie wiąże się z ostatnią ćwiercią XIII w. Hipoteza ta jednak wymaga udowodnienia – bardzo słabo bowiem jest obecnie rozpoznane dwunasto i trzynastowieczne budownictwo ceglane Wielkopolski, nie wiemy także czy klasztor łódzki nie uległ translokacji.

Datowanie drugiej fazy prac w klasztorze można wiązać z drugą połową XIV w. Na zwornikach sklepień do dziś zachowały się herby rodu Niesobia, z którego wywodził się starosta generalny Wielkopolski, Wierzbęta z Palowic (Paniewic). Wizerunki jego herbu w kaplicy św. Jakuba Apostoła stały się podstawą datowania polichromii na lata 1352–1372.

Podczas badań architektonicznych opactwa w Łądzie zauważono także szereg podobieństw do architektury pomorskiego klasztoru w Pelplinie, zwłaszcza jeśli chodzi o średniowieczne etapy budowy klauzury⁴³. Podobieństwa te nie można utożsamiać jednak z tym samym warsztatem budowlanym, choć udział poszczególnych fachowców w obu inwestycjach nie jest wykluczony.

Średniowieczna siedziba cystersów pelplińskich powstawała, tak jak w Łądzie, na południe od kościoła i prawdopodobnie wznoszono ją także w dwóch etapach. W pierwszym etapie mury budowano z cegieł o układzie wendyjskim, a wewnątrz przykrywano sklepieniami krzyżowo-żebrowymi. W Pelplinie powstało wówczas skrzydło wschodnie –

5 Sklepienia cellarium w budynku klauzury. A – piwnice południowe w Łądzie, B – piwnice zachodnie w Pelplinie. Fot. E. Łużyńska.

⁴³ Zob. E. Łużyńska, *Pelplin i Doberan. Architektura opactw cysterskich spokrewnionych fliacyjnie*, Wrocław 2014.

trudno jednak ustalić jak wówczas wyglądało. Do dziś przetrwała obecna ściana zachodnia krużganka wschodniego i prawdopodobnie jedynie fundamenty i niewielkie części nadziemne murów skrzydła. Więcej możemy powiedzieć o skrzydle południowym początkowej klauzury pelplińskiej. Jego wschodnią część zajmowała fraterna ze schodami zewnętrznymi prowadzącymi na piętro. Do fraterni przylegało prawdopodobnie kalefaktorium. Nie wiemy, czy jego rzut był kwadratem, czy też połową kwadratu; drugą połowę mogła zajmować sień południowa. W ścianie zachodniej kalefaktorium istniał już wówczas prawdopodobnie okazały kominek dwustronny, ogrzewający również refektarz mnichów. Ówczesny refektarz pelpliński był o połowę niższy od obecnego – analogicznie przedstawiała się prawdopodobnie sytuacja w Łądzie. Pelplińska latryna stała nad kanałem i była budynkiem wolnostojącym – to kolejne podobieństwo do klasztoru ładzkiego, gdzie być może także latryna była oddalona od klauzury.

W drugim etapie budowy klasztoru ładzkiego i pelplińskiego wznoszono mury z cegieł o układzie gotyckim, a detale ze sztucznego kamienia. Zarówno w Pelplinie jak i w Łądzie dokonano wielu zmian w obrębie skrzydła wschodniego – wytyczono sień, przylegającą do fraterni. Na piętrze klauzury pelplińskiej i ładzkiej, zarówno nad kapitułarzem, sienią i nad krużgankiem wschodnim, zbudowano dormitorium. W Pelplinie tym pracom towarzyszyła, podobnie do klauzury ładzkiej, budowa krużganka zachodniego i południowego z domkiem *lavabo*. Powstałe wnętrza przykryto sklepieniami krzyżowo-żebrowymi. W obu klasztorach przy sieni wschodniej utworzono kaplice – w Pelplinie kaplicę grobową a w Łądzie kaplicę św. Jakuba.

W drugim etapie budowy klasztoru ładzkiego i pelplińskiego przeprowadzono także modernizację skrzydła zachodniego klauzury, która polegała na wybudowaniu *cellarium*, częściowo zagłębionego w ziemię, i nad nim sypialni. Zarówno *cellarium* pelplińskie jak i ładzkie przykryto nowym sklepieniem krzyżowo-żebrowym o żebrach pasowych (il. 5).

W Pelplinie i Łądzie nad *cellarium* wzniesiono piętro, na które można było wejść schodami z sieni, której poziom posadzek nie został zmieniony. Utworzone na piętrze pelplińskie sypialnie były doświetlane jedynie oknami w ścianie zachodniej. W ścianie wschodniej umieszczono, zachowane do dziś, wnęki do ustawiania łuczywa. Na ścianie tej opierała się konstrukcja wspólnego dachu skrzydła i krużganka zachodniego. Niewiele jednak możemy powiedzieć o pelplińskiej ścianie zachodniej skrzydła zachodniego, ponieważ została ona w XIX w. gruntownie przebudowana. Więcej informacji dostarcza nam analiza reliktów ładzkiej ściany zachodniej klauzury, w której zachowały się ślady po dużych

blendach. Nie wiemy jednak czy miały one formę podobną, np. do elewacji kamienicy w Rostoku czy do fasady tzw. Domu Kopernika w Toruniu (il. 6).

Ostatnim etapem średniowiecznych przeobrażeń klasztoru pelplińskiego i ładzkiego było rozebranie sklepień starego refektarza i likwidacja sypialni na piętrze skrzydła południowego klauzury oraz budowa dwukrotnie wyższego refektarza mnichów. Trudno dokładnie powiedzieć, kiedy się to stało w Łądzie, natomiast w Pelplinie ta przebudowa miała miejsce w 1596 r., o czym wspomina ówczesna kronika klasztorna. Mimo tak późnej daty powstania zbudowane wówczas wnętrza pelplińskie miały charakter gotycki.

Zaprezentowane wnioski to kolejna próba wydzielenia najważniejszych faz budowlanych opactwa ładzkiego, przeprowadzona na podstawie analizy budowy ścian i form detali architektonicznych oraz w oparciu o podobieństwa do innych budowli cysterskich. Dotychczasowe badania architektoniczne potwierdziły niektóre funkcjonujące dotychczas hipotezy oraz pozwoliły na postawienie wielu nowych pytań dotyczących dziejów budowy opactwa ładzkiego.

Nadal niewiele wiemy o średniowiecznym kościele klasztornym, wyjaśnienia wymaga hipoteza o średniowiecznej budowie ściany między krużgankiem północnym a kościołem. Warto byłoby także ustalić zasięg południowego ramienia transeptu. Słabo rozpoznane jest także skrzydło zachodnie klauzury. Oczyszczenie z tynku elewacji pozwoliłoby na ustalenie kompozycji elewacji zachodniej – wyjaśnienia wymagają formy blend, nie znamy charakteru budulca ściany i form występujących w niej otworów – np. przejścia do latryny. Dodatkowych badań

6 Różne kompozycje ścian z blendami.
A – elewacja zachodnia klauzury w Łądzie,
B – kamienica w Rostoku,
C – tzw. „Dom Kopernika” w Toruniu.
Fot. E. Łużyńska.

wymaga także parter południowego zakończenia skrzydła wschodniego, gdzie w większości klasztorów była fraterna i obok sień oraz kalefaktorium. W tej części klasztoru zachował się według Mariana Kutznera średniowieczny przewód kominowy, co mogło być pozostałością właśnie kalefaktorium. Oczyszczenie z tynku elewacji południowej tej części skrzydła pozwoliłoby na kontynuację poszukiwań latryny, która zwykle znajdowała się w pobliżu sypialni mnichów. Nadal niewiadomy jest czas budowy pięter krużganków oraz ściany północnej zachodniego skrzydła klauzury, wyjaśnienia wymaga także rozplanowanie sypialni konwersów.

Architectural research of the cistercian monastery in Łąd

The results of the architectural research into the Łąd Abbey carried out in 2007, 2008, and 2014 by a team established at the Faculty of Architecture at Wrocław University of Technology are presented.

The research allowed for the thesis that the monastery was raised in two major phases: the first one from the 13th until mid-14th century, and the latter from mid-14th up to the 16th century (Fig. 3). In the first phase, bricks were laid using monk and occasionally Gothic bonding to most likely raise the church of which fragments of the southern aisle wall have most probably been preserved and so have the relics of the southern transept arm. Its southern wall, further south of the present transept, has been localized in the attic of the enclosure eastern wing (Fig. 2).

In the course of the first phase, the enclosure building was most likely raised at the same time as the eastern wing with the cloister and the southern wing; the dating of the western wing, however, requires further research. The ground floor of the eastern wing housed the sacristy with the armarium, the chapter house, a stair-case with dark cell, and possibly an fraternity. On the first floor there was the monks' dormitory, possibly with a separate abbot section (?). The refectory formed the main fragment of the southern wing, its western wall moved more westward than the present one. Adjacent to it from the east was most likely the calefactory and so was the kitchen from the west.

The second stage of the cloister construction may have been related to the modernization of the existing parts of the building coupled with the raising of the western wing and subsequent arms of the cloister. Walls in Gothic bonding featured details in natural and artificial stone. Additionally, an attempt was made to unify the functional levels of the rooms adjacent to the cloister garth. Cells were built under the southern and western wings. The eastern wing of the monastery was altered: a new vault reposing on a central column was built and new spaces were created: St Jacob's Chapel and a hallway next to it. Above the southern wing cellars a new high refectory was created, while over the cellars of the western wing the western hallway and rooms for lay brothers were built.

Moreover, on the grounds of the carried research it can also be assumed that almost none of the mediaeval farm buildings have been preserved; possibly their foundations still to be uncovered during some future earthworks. This, however, not being the only unknown related to the mediaeval transformations of the Łąd monastery, since there still remain a lot of issues to clarify and identify.

transl. Magdalena Iwińska

Robert Kunkel

Wydział Architektury Politechniki Warszawskiej

Jednopoportowe średniowieczne kapitułarze klasztorne w Polsce – funkcja a symbolika

Kapitułarz, sala zebrań konwentu, była – po kościele – najstarszym opracowywanym wnętrzem w zabudowaniach klasztornych. Usytuowana we wschodnim skrzydle *claustrum*, tuż za zakrystią kościoła, miała od strony krużganka starannie opracowany portal na osi i dwa flankujące go przezroczowe otwory, zaś w ścianie wschodniej trzy okna, z których środkowe często bywało okulusem. Pod ścianami ciągnęły się rzędy ław, pośrodku stał pulpit lektora. Na osi, pod ścianą wschodnią, zasiadał podczas obrad opat, towarzyszyli mu przeor i magister nowicjatu. Na krużganku gromadzili się nowicjusze i konwersi, którzy nie zabierali głosu w obradach, lecz mogli się im przysłuchiwać dzięki przezroczom między kapitułarzem a krużgankiem. Oprócz nakazanych regułą codziennych spotkań kapituły, podczas których czytano też rozdziały reguły (*capitulum*), objaśniane przez opata, w kapitułarzu podejmowane były najważniejsze decyzje dotyczące konwentu, celebrowano obłóczyny nowych mnichów i wybory opata.

Równość uczestników obrad wobec prawa prowadziła czasem, w przypadku budowli wolnostojących, do posługiwania się planem okręgu lub umiarkowanego wieloboku, choć jako element skrzydła klasztornego w praktyce stosowano często salę na planie kwadratu. Rozpiętość jej sklepienia wymagała podpór pośrednich, zatem istnieją rozwiązania, w których sklepienie wspiera się na czterech lub jednej kolumnie. Liczba zachowanych sal kapitułarzy z jedną, środkową podporą pozwala prześledzić przemiany zarówno formy stylowej takiej podpory, jak też wspartego na niej sklepienia. Symbolika środkowej kolumny, i wspartych na niej żeber sklepiennych, ewokowała znaczenie drzewa życia,

wyznaczającego kosmiczną oś świata. Zamierzeniem autora jest prześledzenie przede wszystkim zmian formalnych konstrukcji jednopoportowego sklepienia w Polsce między stuleciem XII a XIV oraz jego współzależność ze współczesnymi obiektami na terenie Środkowej Europy.

Zachowane w dobrym stanie trzynastowieczne kapitułarze polskich opactw filiacji morimondzkiej w Wąchocku, Koprzywnicy i Sulejowie oraz – znany z opisów, ikonografii i zachowanych relikwów – kapitułarz jędrzejowski, mimo podobnego czasu budowy są jednak od siebie bardzo różne. Sklepienie jest wszędzie krzyżowo-żebrowe, o migdałowym wykończeniu wydatnych żeber i dzielących przęsła prostokątnych gurtach, których łuk w Wąchocku jest półkolisty, w pozostałych opactwach zaokrąglony. W Wąchocku sklepienia spoczywają na czterech kolumnach,¹ w Koprzywnicy na dwóch, w Sulejowie na jednej. W Jędrzejowie podporami były cztery filary na planie kwadratu, z czterema otaczającymi ten filar półkolumnami.

Jeśli za wyznacznik chronologii względnej przemiany struktury romańskiej w gotykę przyjmiemy przekształcanie się gurtów międzyprzęsłowych w żebra jarzmowe, najbardziej tradycyjne są sklepienia wąchockie, najbardziej zaś zaawansowane sulejowskie. Przeczy to wyraźnie koncepcji przypisującej architekturę wszystkich czterech wyżej wspomnianych małopolskich opactw jednemu architektowi, zwanemu umownie mistrzem Simonem.

Warta wzmianki jest jeszcze zastosowana w Wąchocku konstrukcja trzech przęseł przy ścianie zachodniej, które są tylko połówkami pełnych przęseł, by pachy sklepienne zachodnich łuków tarczowych nie

¹ Kapitułarz w Łodzi, zdjęcie archiwalne z 1929 r.

2 przysłoniły otworów przezroczy. W Koprzywnicy, w układzie dwóch kolumn na linii północ – południe, rozwiązano ten sam problem dzięki dostatecznie już wysokim ostrołukom sklepień. Podobnie uczyniono w sklepionym około 1300 r., lecz dziś już barokowym, kapitułarzu w Mogile.

Kapitułarz
w Eberbach,
1345 r.
Fot. z archiwum
autora.

Natomiast w Sulejowie wsparcie sklepienia na jednym filarze, jak w dolnoaustriackim Zwettl (1180), przy wczesnogotyckich, kwadratowych przęsłach spowodowało konieczność umieszczenia wspornika na osi wejścia. W Zwettl wspornik niosący gurt międzyprzęsłowy i dwa diagonalne żebra zawisł nad łukiem wejścia, z konieczności niewielkiego i niskiego, w Sulejowie zaś rozwiązano ten problem budując filar połowiący portal z krążanka. Analogicznie postąpił budowniczy, podobnego w układzie przestrzennym lecz wyraźnie słabszego warsztatowo, kapitułarza w Rudach Raciborskich, praktycznie rezygnując z wejścia na osi.

Układ przestrzenny jednofilarowego kapitułarza, może najbliższego ideałowi centralnego wnętrza, z symbolicznym filarem-drzewem wspierającym niebiosy sklepień, dało się w pełni poprawnie rozwiązać dopiero dzięki sklepieniom przeskokowym, jak w Łądzie (po 1350, il. 1, 3, 5) czy Eberbach (1345, il. 2). Kwadratowe sale, których sklepienie wspiera

się na środkowym słupie, wznoszono na naszych ziemiach już w XII stuleciu. Takie są przyziemia masywów zachodnich w Mogilnie i Lubiniu, zaś w początkach następnego stulecia cysterskie fraternie w Wąchocku, Sulejowie i Koprzywnicy. Jednak wszystkie one mają wejścia z boku, podczas gdy wnętrza świątyń, ale i kapitułarzy klasztornych, potrzebowały procesjonalnych wejść na osi. Umożliwiły to sklepienia o przęsłach nie prostokątnych, lecz trójkątnych, dzielonych dodatkowo trójpromieniami żeberek. Pojawiły się w Krakowie, w latach 20. XIV stulecia, w prezbiterium katedry, by wkrótce zaowocować wspaniałymi realizacjami na Śląsku i w Małopolsce, w szczególności serią kazimierzowskich kościołów tzw. ekspiacyjnych.

Kapitułarz opactwa w Łądzie

Cystersi przybyli do Łądu z Łekna jak się dziś ocenia około 1175 r. Sprowadził ich książę Mieszko III Stary¹. Szczupłe pozostałości pierwotnego kościoła, widoczne w murach obecnej świątyni, oglądał jeszcze w połowie XIX stulecia Władysław Łuszczkiewicz. Średniowieczny kościół łądzki, jak uważają dotychczasowi badacze, składał się z kamiennego prezbiterium, zapewne z początku XIII stulecia, i z nieco późniejszego ceglanego, bazylikowego korpusu, bodaj późnoromańskiego, sądząc po zaobserwowanym przez Łuszczkiewicza półkolistym zamknięciu otworów okiennych, niezmiernie – jak uważa Kutzner – archaicznego². Jego kształt powielał chyba typowo „bernardyński” schemat z prosto zamkniętym prezbiterium, transeptem i przytranseptowymi kaplicami. Możliwe, że przedsięwzięcia tego mnisi nie ukończyli aż do czasu nowożytnej przebudowy, i że korpus nigdy nie został sklepiony³.

Około 1255 r. w istniejącym już kościele odebrał sakrę biskupią Bogufał z Cierzelina *Anno domini 1255 dominica Reminiscere in ecclesia de Landa dominus Bogufalus de Cirlnelin fuit per venerabilem patrem dominum Fulconem archiepiscopum Gnesnensem in episcopum consecratus*; zatem budowa musiała być już na tyle zaawansowana by stanowić godne tło dla tej uroczystości⁴.

1 A. M. Wyrwa, *Łąd*, w: *Monasticon Cisterciense Poloniae. Dzieje i kultura męskich klasztorów cysterskich na ziemiach polskich i dawnej Rzeczypospolitej od średniowiecza do czasów współczesnych*, red. A. M. Wyrwa, St. Strzelczyk, K. Kaczmarek, Poznań 1999, t. 2, s. 191.

2 M. Kutzner, *Wielkopolska, Kujawy, ziemie Łęczycka i Sieradzko-Wieluńska*, w: *Architektura gotycka w Polsce*, red. T. Mroczko, Warszawa 1995, t. 1, s. 155-170.

3 J. Kowalski, *Gotyki wielkopolski. Architektura sakralna XIII-XVI wieku*, Poznań 2010, s. 39-40.

4 *Monumenta Poloniae Historica. Pomniki dziejowe Polski*, t. 3, Lwów 1878, s. 23 nn.

3
Rzut kapitularza
w Łódzi z zazna-
czonym rysunkiem
sklepienia.

Wznoszeniu klasztoru w Łodzi pracowały do 1352 r. dwa różne zespoły, przybyłe z terenu państwa krzyżackiego⁵. Starszy z nich zorganizował wnętrza skrzydła wschodniego, w tym także jednośłupowego kapitularza, który, w swym założeniu i formie bogatego sklepienia, przypominał temu badaczowi tzw. salę wójta na (nieistniejącym już) krzyżackim zamku w Lochstedt. Jak pisał jeszcze w roku 1956, jest to wnętrze na planie zbliżonym do kwadratu o proporcjach 2:3 [!]. Sklepienie podzielono na umiarowe trójkąty, podzielone z kolei trójpromienistymi żebrami (il. 3, 4). Cechą takiego sklepienia jest odcinanie naroży wnętrza żebrami jarzmowymi, co daje regularne obciążenie ścian i słupa. Podobne odcięcie naroży prostokątnych wnętrz spotykamy u cystersów niemieckich (Maulbronn, pocz. XIV w.; Bebenhausen, 1335; Eberbach 1345) oraz na terenie państwa krzyżackiego (krypta pod kościołem franciszkańskim w Nowem 1310 [!]; Malbork, refektarz górnego zamku oraz wielki refektarz 1320 i 1330). Typ omawianego sklepienia w zabytkach na terenie Polski występuje już z poklasycznym, redukcyjnym detalem w fundacjach Kazimierza Wielkiego, w kościołach w Wiślicy, Stopnicy, Niepołomicach, u św. Krzyża w Krakowie, w sali zamkowej na Wawelu, a także na Śląsku, w spornie datowanej kaplicy w Henrykowie, oraz na Pomorzu, w sali ratusza w Kołobrzegu. Na dziesięciobocznym środkowym filarze w Łodzi

5 J. Tomala, *Murowana architektura romańska i gotycka w Wielkopolsce*, Kalisz 2007, s. 249-251.

6 Kutzner 1995, dz. cyt., s. 161.

Aktualny, wciąż niezbyt obfity stan wiedzy o romańskich relikwach, podsumował ostatnio Janusz Tomala, łącząc nieliczne informacje zanotowane przez nowszych badaczy obiektu z ich słabo uzasadnionymi propozycjami rekonstrukcji pierwotnego założenia⁵. W latach 50. XIV w. następuje gruntowna przebudowa klasztoru łódzkiego dzięki fundacjom starosty generalnego Wielkopolski Wierzbity z Palowic (Paniewic) herbu Niesobia, arcybiskupa gnieźnieńskiego Jarosława ze Skotnik herbu Bogoria, oraz łowczego łódzkiego Przedwoja Dąbskiego herbu Drogomir.

W opinii Mariana Kutznera przy

spoczywało dwanaście ceglanych żeber sklepienia z kamiennymi zwornikami i wspornikami (il. 5). Dziś żeber wspartych na filarze jest jedenaście, ponieważ jedno zostało skute podczas budowy późnobarokowego ołtarzyka na osi ściany wschodniej. Pod barokowymi dekoracjami zniknęły też zamurowane przezroczka, otwierające się niegdyś na krużganek.

Marian Kutzner uważał też, iż detal rzeźbiarski kapitularza w Łodzi wykonał majster związany z twórcami kościołów katedralnego i bazylikowego w Gnieźnie, zaś wisiorkowate zworniki i kapitel filaru mają genezę śląską. Jednak w obecnym stanie badań wiązanie detalu łódzkiego kapitularza z warsztatami krzyżackimi, czy z formowanymi w sztucznym kamieniu detalami kościołów gnieźnieńskich, zdaje się pochopne⁷. Leszek Wetesko, analizując dekorację rzeźbiarską cysterskich opactw, uważa, że dekoracje kapitularzy są wyraźną niesubordynacją wobec założeń kapituły generalnej, szczególnie uchwały z roku 1134, którą zabroniono umieszczania w kościołach i klasztorach rzeźby i malowideł figuralnych oraz barwnych witraży, mogących rozpraszać uwagę mnichów w obliczu Eucharystii⁸.

7 Kowalski, dz. cyt., s. 76.

8 L. Wetesko, *Architektura*, w: *Cystersi w średniowiecznej Polsce. Kultura i sztuka*. Katalog wystawy w Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie, Warszawa-Poznań 1991, s. 51, 53.

4 W. Łuszczkiewicz, *Przekrój poprzeczny Sali kapitularnej z widokiem na filar i okna*, w: Tegoż, *Opactwo cysterskie w Łodzi nad Wartą i jego średniowieczne zabytki sztuki*, tabl. XVIII..

Symbolika klasztornej kapitułarza w Łądzie.

Semantyka, czyli nauka o znaczeniu, zajmowała się u swych początków analizą znaczenia tekstów. Ich kolejne warstwy to: znak graficzny oznaczający dźwięk, znaczenie ciągu znaków, tworzących słowo, i znaczenie ciągu słów, tworzących tekst. Jednak znaki, słowa, teksty, prócz denotacji, zawierają również konotacje, te zaś są już immanentne znaczeniom symbolicznym. Pyszna, złotolita tkanina, w którą owinięto w Kolonii relikwię głowy jednej z towarzyszek świętej Urszuli, umieszczoną w łądzkim ołtarzu, haftowana jest w tarcze herbowe; umieszczone na nich godła są znakami, przemawiającymi do nas obfitującym w symboliczne konotacje językiem średniowiecznej heraldyki. Zbiór tych znaków, ich sekwencja tworzy tekst, którego zrozumienie wymaga znajomości właściwych temu językowi kodów semantycznych. Średniowiecze z reguły operuje symbolami. Alan z Lille, cysters z Cîteaux, napisał w 2. połowie XII stulecia: *Omnis mundi creatura quasi liber et pictura, nobis est in speculum*. Zatem cały świat, który nas otacza, jest wielką księgą zapisaną ręką Boga, która poprzez znaki widzialne prowadzi nas do zrozumienia tego, co niewidzialne i duchowe. Nie stanowi tu wyjątku forma średniowiecznej architektury, szczególnie sakralnej, i to dzieła tak wybitnego jak klasztornej kapitułarza w Łądzie. Poszczególne elementy budowli, począwszy od konotacji związanych z materiałami budowlanymi, mocą i trwałością kamienia, ceramiki, czyli gliny, owego „prochu ziemi”, który zetknąwszy się z oczyszczającym żywiołem ognia zyskuje wytrzymałość i twardość nieopisaną, poprzez szlachetną geometrię planów i przekrojów, rzeźbiarską formę detali architektonicznych, aż po funkcję tych elementów, wspierających kolumn i filarów, ścian oddzielających porządek wnętrza od zewnętrznego chaosu, po zaprawę, łączącą je wszystkie w harmonijną całość, to litery i słowa filozoficznego traktatu, który ewokuje sakralną budowlę wzniesioną ku chwale Boga i nauce człowieka.

Gotyckie kapitułarze, których sklepienie wspiera się na jednej, centralnej podporze, mają niezwykle interesującą chrystologiczną symbolikę. Środkowa kolumna, czyli filar, wspiera całe żebrowe sklepienie sali. Wszyscy siedzący pod ścianami sali zebrani mnisi patrzą w jego stronę. Wspomnijmy słowa Chrystusa: *Albowiem gdzie są dwaj lub trzej zgromadzeni w imię moje, tam i ja jestem pośród nich* (Mt 18, 19-20). We wszystkich decyzjach konwentu, które tu są podejmowane, Chrystus winien być w centrum. Kamienny filar, jak opisane w Starym Testamencie słupy jerozolimskiej świątyni, symbolizuje moc i trwałość. Jest tu przeto symbolem Chrystusa, który jest filarem i fundamentem wiary chrześcijańskiej. Takie znaczenie środkowej podporze przypisał już w IX stuleciu mnich z Fuldy, opisujący tamtejszy kościół św. Michała.

Symbolika centralnej podpory sali kapitułarza, przekazana w jego architekturze, jest jednak również wielowątkowa. Środkowy filar, będący osią pionową krzyża, podtrzymuje skomplikowane gotyckie sklepienie, którego żebra wyrastają z głowicy filara jak gałęzie z pnia, przyjmując kształt drzewa. Drzewo na którym ukrzyżowano Chrystusa, jako Drzewo Życia (Łk 23, 31), w odwiecznym cyklu roku liturgicznego corocznie rodzi się, owocuje, umiera i zmartwychwstaje. Owo drzewo krzyża jest zatem drzewem kosmicznym, które zanurzając swe korzenie w ziemi, i unosząc gałęzie ku niebu, łączy je ze sobą. Dwanaście żeber sklepiennych to gałęzie tego drzewa, które symbolizują dwunastu uczniów – apostołów. Symbolika drzewa wiąże się też ponownie bezpośrednio z osobą Chrystusa, podobnie dzięki swym dwu naturom łączącego Bóstwo i Człowieczeństwo – Niebo i Ziemię. To Chrystus pewnie podtrzymuje swój Kościół jak kamienny filar sklepienie nawy, i to On w tym symbolicznym znaczeniu stoi pośród tych, którzy zebrali się w Jego imię (Mt 18, 20).

5
Kapitułarz w Łądzie.
Fot. S. Krajewski.

Single Abutment Mediaeval Convent Chapter Houses in Poland – Function versus Symbolism

Questions related to the issue of Cistercian convent chapter houses on a square layout and supported on a single central abutment are discussed. When analyzing the reason for the choice of such a form, the Author provides argumentation related to functionality, construction, and symbolism. Chapter house vault types are discussed, with particular attention paid to Polish convents; and so are the genesis of such vaults and their transformation throughout the Romanesque period, as well as in early and high Gothic on some selected Central European examples.

Applying the methodology of the science of meaning, the Author analyzes the symbolic message of this form of a work of architecture, its material, geometry, and decoration in the Christological and cosmological aspects. A detailed analysis is provided for the chapter house at the Abbey in Łąd on the Warta, of its chronology, sculptural furnishing, and symbolism. The stone abutment placed centrally where the brothers convene is seen as the symbol of Christ's presence, the symbol of the wood of the cross, being at the same time the paradise tree of life of 12 branches, joining the earth with heaven, and supporting it.

transl. Magdalena Iwińska

Witold Miedziak*Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu***Czternastowieczna dekoracja rzeźbiarska klasztoru cystersów w Łądzie**

Pierwsze od epoki romańskiej, prawdziwie monumentalne zespoły rzeźby architektonicznej w średniowiecznej Wielkopolsce, pojawiły się pomiędzy latami 40. a 70. XIV w. Co znaczące, cezury te pokrywają się z czasem arcybiskupich rządów Jarosława Bogorii ze Skotnik, którego aktywność fundacyjna odbiła się m.in. w dwóch największych zestawach wielkopolskiej plastyki gotyckiej – w katedrze gnieźnieńskiej oraz klasztorze łódzkim. Rzemieślnicy związani z fabryką gnieźnieńskiego tumu wykonali także detal architektoniczny dla tamtejszych kościołów św. Jana i św. Michała, a także zapewne dla far Pyzdrowskiej i być może Żnińskiej.

Nie wiadomo dokładnie kiedy nastąpiła fundacja klasztoru w Łądzie. Z szeregu propozycji przedstawianych przez kolejnych badaczy należałoby wysnuć wniosek, że wydarzenie to miało miejsce w ostatniej ćwierci XII w.¹ Z całą pewnością możemy jedynie stwierdzić, że cystersów sprowadził z Altenbergu Mieszko III Stary². Od tego czasu budynki *cenobium* i kościoła przechodziły kolejne przeobrażenia. Jedną ze znaczących przebudów rozpoczęła się około połowy XIV w., kiedy zdecydowano m.in. o rozbudowie najstarszej, wschodniej partii *claustrum* oraz przebudowie kapitułarza i części pomieszczeń pozostałych skrzydeł³. W trakcie tejże przebudowy powstał prezentowany

w tym opracowaniu łódzki zespół rzeźbiarski, na który składa się obecnie 110 wsporników i zworników⁴. Rzeźbę architektoniczną umieszczono w trzech ramionach krużganków⁵ (il. 4-6), a także w sieni klasztoru (il. 3), w kapitułarzu (il. 2) i Oratorium św. Jakuba Apostoła.

Łódzką rzeźbę cechuje wykorzystanie specyficznego surowca, mianowicie sztucznego kamienia, który – poza osobą arcybiskupa, i podobieństwami formalnymi – łączy ją z pozostałymi wymienianymi zespołami rzeźbiarskimi. Użycie tego materiału w klasztorze było jednak ostatnio kwestionowane przez Mariana Kutznera⁶. Z kolei Alicja Ślosorz, w nieco późniejszej pracy magisterskiej, uznała, że sztuczny kamień posłużył do wykonania większości tutejszych wsporników i zworników⁷. Taka rozbieżność poglądów wynika z jego podobieństwa do kamienia prawdziwego, co utrudnia poprawną atrybucję bez skrupulatnych badań. Istotny jest – moim zdaniem – jedynie fakt, że sztuczny kamień w Łądzie w ogóle się pojawia, co wskazuje na północną proveniencję, przynajmniej części, tutejszych warsztatów. O ile jednak surowiec kieruje nasze spojrzenie na północ, o tyle formy rzeźb wykazują także zależność od plastyki południa.

Stopień komplikacji kwestii tutejszych zależności warsztatowych dobrze oddają teksty Kutznera. Badacz ten twierdził najpierw, że warsztat pracujący w klasztorze łączył w sobie doświadczenia sztuki państwa krzyżackiego i Śląska⁸; później przypisywał rzeźby tylko warsztatowi przybyłemu z państwa krzyżackiego⁹; ostatecznie zaś, krytycznie odnosząc się do wcześniejszych hipotez o śląsko-krakowskim pochodzeniu majstrów, stwierdził, że *styl i czas powstania większości rzeźbiarskich detali z Łądu pozostaje nieuchwytny (...)*¹⁰. Zdanie to badacz uzasadnił dwojako.

zob. Tenże, *Średniowieczne cysterskie opactwo w Łądzie nad Wartą*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1957, nr 3, s. 282, później zaś budowę kapitułarza umieszcza *około połowy lat '50 XIV w.*, zaś przebudowę całości klasztoru w latach 60. XIV w., zob. Tenże, *Średniowieczny...*, dz. cyt., s. 481. Mój pogląd na datację rozbudowy łódzkiego *cenobium* przedstawiam w końcowej części tekstu.

4 Zaliczam do nich także rzeźby umieszczone w „tympanonie” wejścia do refektarza; zob. przyp. 69.

5 Pierwotnie zapewne w czterech, zob. przyp. 56.

6 Kutzner, *Średniowieczny...*, dz. cyt., s. 482-484.

7 A. Ślosorz, *Gotycka rzeźba architektoniczna w cysterskim klasztorze w Łądzie nad Wartą*, Poznań 2010, mpis, IHS UAM.

8 Kutzner, *Średniowieczny...*, dz. cyt., s. 283.

9 M. Kutzner, *Wielkopolska, Kujawy, ziemie Łęczycka i Sieradzko-Wieluńska*, w: *Architektura gotycka w Polsce*, red. T. Mroczko, Warszawa 1995, t. 1, s. 161.

10 Kutzner, *Średniowieczny...*, dz. cyt., s. 482.

1 Zob. A. M. Wyrwa, *Opactwo cysterskie w Łądzie nad Wartą. Wstępne, sondażowe badania wykopaliskowe w 2006 r.*, „Architectus” 2008, nr 1, s. 42. Na temat m.in. falsyfikatu aktu fundacyjnego z 1145 roku zob. też: M. Kutzner, *Średniowieczny klasztor cysterski w Łądzie nad Wartą*, w: *Regnum Bohemiae et Sacrum Romanum Imperium. Sborník k počtě Jiřího Kuthana*, red. J. Royt, M. Ottová, A. Mudra, Praha 2005, s. 468-470.

2 Kutzner, *Średniowieczny...*, dz. cyt., s. 469-470. Niemieccy zakonnicy byli w Łądzie gospodarzami do roku 1553, w którym musieli przekazać opactwo polskim zakonnikom w związku z postanowieniami konstytucji *Primus polonus* z 1538 r., zob. Tamże, s. 471.

3 Wyrwa, dz. cyt., s. 43. Marian Kutzner przebudowę datuje najpierw na lata 50. XIV w.,

1

1 Królewiec, zamek, wspornik w kaplicy św. Anny; fot. za: T. Jurkowlaniec, *Gotycka rzeźba architektoniczna w Prusach*, Wrocław 1989; 2 Królewiec, zamek, wspornik w mieszkaniu wielkiego marszałka, fot. za: jak wyżej; 3 Chełmno, kościół Wniebowzięcia NMP, baldachim, fot. za: jak wyżej; 4 Gniezno, katedra, wspornik z popiersiem kobiecym z kaplicy Olszowskiego, fot. W. Miedziak; 5 Gniezno, katedra, zwornik z obejścia; fot. za: A. Świechowski, *Katedra Gnieźnieńska*, Poznań 1970, t. 2; 6 Gniezno, katedra, wspornik z popiersiem męskim z kaplicy Olszowskiego, fot. W. Miedziak; 7 Sulejów, kościół cystersów, zwornik nawy południowej, fot. za: E. Łużyńska, Z. Świechowski, R. Kunkel, *Architektura opactw cysterskich. Małopolskie filie Morimond*, Wrocław 2008; 8 Kraków, Kościół Mariacki, wizerunek brodatego diabła, fot. za: M. Walczak, *Rzeźba architektoniczna w Małopolsce za czasów Kazimierza Wielkiego*, Kraków 2006; 9 Kraków, katedra, zwornik z kaplicy króla Jana Olbrachta, fot. za: jak wyżej.

Po pierwsze, zwrócił uwagę na słabą jakość łądzkiej rzeźby, która nie pozwala na dokładną analizę stylistyczną, po drugie, wskazał na fakt „podpatrywania” przez klasztornych rzemieślników różnych wzorców. O tym z jak wielu źródeł czerpali tutejsi kamieniarze przekonuje nas nawet pobieżny przegląd rzeźby architektonicznej klasztoru.

Konsole dźwigające sklepienia ramion krużganka wykazują podobieństwo z rzeźbą pruską. Możemy podzielić je na cztery podstawowe grupy, w których obrębie ich rzeźbiarskie konwencje ulegają niewielkim zmianom. Najprostszy typ prezentują wielokątne wsporniki przyrztawiczne (il. 4.12). Nieco bardziej skomplikowane są konsole o kielichowym kształcie, z niewielkim gzymsikiem przy zwieńczeniu i „wykwitem” ornamentu w dolnej części (il. 5.6). Pojawiają się także wsporniki silnie profilowane wałkami i wklęsłkami oraz podpory operujące motywem maswerku (il. 4.10, 4.11). Podobne typy występują w sztuce pomorskiej, jednak zwykle pojawiają się tam w tandemie z rzeźbą figuralną, jako rodzaj neutralnego tła. Pierwszy i drugi typ odnajdujemy w szeregu konsol katedry kwidzyńskiej¹¹, zaś trzeci w nawach bocznych kościoła parafialnego w Starogardzie¹². Konsola maswerkowa jest natomiast wzorem rozpowszechnionym już przed połową XIV w. Pojawia się ona zarówno na Pomorzu¹³ (il. 1.1), jak i na Śląsku¹⁴, w Małopolsce¹⁵ i w Czechach¹⁶. Do dzieł pruskich (il. 1.2, 1.3) można odnieść także niektóre wsporniki i zworniki przedstawiające, np. konsolę ze świnią i zwornik z trzema głowami

11 Zob. T. Jurkowlaniec, *Gotycka rzeźba architektoniczna w Prusach*, Wrocław 1989, s. 196-201. Datuje się je na 3 ćw. XIV w. Takie wsporniki pojawiają się także w rzeźbie małopolskiej (np. w prezbiterium kościoła parafialnego w Zatorze), jednak nieco później – w końcu XIV w., zob. *Architektura gotycka w Polsce*, red. T. Mroczko, Warszawa 1995, t. 2, s. 135, 273.

12 Zob. Jurkowlaniec, dz. cyt., il. 528. Konsole datowane są na ok. poł. XIV w., zob. Tamże, s. 214.

13 Na zamku w Malborku między 1330 a 1340 r., zob. Jurkowlaniec, dz. cyt., s. 182, il. 266, 267; także w kościele cysterskim w Oliwie ok. 1360 r., Tamże, s. 158, il. 269, oraz w kościołach św. Michała w Elblągu i kościele św. Jana w Orniecie ok. 3 ćw. XIV w., Tamże, s. 142, il. 164; s. 189, il. 268.

14 W kościele parafialnym w Ziębicach (detale datowane są dość szeroko, między 2 połową XIV a początkiem XV w., zob. *Architektura...*, dz. cyt., s. 275, także: *Architektura gotycka w Polsce*, red. T. Mroczko, Warszawa 1995, t. 3, cz. 2, il. 1135).

15 W kaplicy Mariackiej krakowskiej katedry, datowane na rok ok. 1340, zob. *Architektura gotycka w Polsce*, red. T. Mroczko, Warszawa 1995, t. 3, cz. 1, il. 241, także: *Architektura...*, t. 2, dz. cyt., s. 122; oraz w kościele parafialnym w Szydłowie z poł. XIV w., zob. Tamże, s. 122, także: *Architektura...*, t. 3, cz. 1, dz. cyt., il. 239, 241.

16 W Pradze, w kościele św. Apolinarego i w Wysoké Mýto z ok. 1370 r., zob. V. Mencl, *Česká architektura doby lucemburské*, Praha 1948, il. 39, 40.

na baldachimie, pochodzące z południowego ramienia łądzkich krużganków¹⁷ (il. 5.1, 5.3).

Śląskie odpowiedniki mają choćby rzeźby lwów na zwornikach z kapitułarza w Łądzie, które jednocześnie przypominają lwy z cysterskiej Trzebnicy¹⁸ i te z katedry wrocławskiej¹⁹. Plastyka katedralna stanowi także dobre odniesienie dla symboli Czterech Ewangelistów z krużganka zachodniego²⁰. We wrocławskich kościołach odnajdziemy także wsporniki podobne do konsoli wspierającej łuk jarzmowy w sieni klasztoru²¹.

Część wsporników i zworników wprost nawiązuje do plastyki gnieźnieńskiej. Głowy kobiety i mężczyzny, umieszczone w sieni (il. 3.4, 3.5) stanowią kopię przedstawień katedralnych²² (il. 1.4, 1.6), zaś zdobiący jedną z konsol kucający błazen i maswerkowy baldachim (il. 3.3, 2.11, 3.7) wykazują zbieżność ze wspornikami i zwornikami kościoła św. Jana w Gnieźnie²³. Także gmerk na trzonie kolumny w kapitułarzu (młotek z motywem krzyża)²⁴ powtarza się wśród znaków pozostawionych przez rzemieślników katedry gnieźnieńskiej²⁵. Równocześnie tropy te prowa-

17 Podobne ukształtowaną głowę zwierzęcą odnaleźć można w Królewcu (zob. przyp. 68), zaś trzy głowy na baldachimie pojawiają się w kościele w Chełmnie, zob. Jurkowlaniec, dz. cyt., il. 112.

18 Zob. M. Kutzner, *Architektura cysterska na Śląsku w latach 1200-1330*, Toruń 1969, album ilustracji.

19 R. Kaczmarek, *Rzeźba architektoniczna XIV w. we Wrocławiu*, Wrocław 1999, il. 13. Rzeźby katedry wrocławskiej datuje się między latami 1320 a 1375, *Architektura...*, t. 2., dz. cyt., s. 263.

20 Biust kobiety z Wrocławia, poza podobieństwem ogólnym, ma analogiczny do łądzkiego wałkowaty kruzeler oraz osobiłą, obłą „banderolę”. Na szczególną uwagę zasługuje też przedstawienie orła św. Jana, który w obydwu przypadkach (lądzkim i katedralnym) został przedstawiony frontalnie, z rozpostartymi skrzydłami i trzymaną w szponach aureolą, zob. Kaczmarek, dz. cyt., il. 52, 99.

21 Cały szereg podobnych głów pojawia się we Wrocławiu, w kościele św. Elżbiety, oraz NMP na Piasku. Niestety, Romuald Kaczmarek zadowolili się jedynie ich periodyzacją i atrybucją stylistyczną, zob. Kaczmarek, dz. cyt., s. 182-189, il. 142, 143, 268-274, 282-284, 293.

22 Chodzi tu o popiersia wspierające potężne odcinki archiwolt pod pierwotnym wejściem do kaplicy kanonika Andrzeja Olszowskiego w katedrze Gnieźnieńskiej.

23 Na tę zbieżność pierwszy zwrócił uwagę Władysław Łuszczkiewicz, Tenże, *Opactwo cysterskie w Łądzie nad Wartą i jego średniowieczne zabytki sztuki*, „Sprawozdanie Komisji do Badań Historii Sztuki w Polsce”, 1887, t. 3, s. 127, ostatnio pisał o niej Jacek Kowalski, Tenże, *Gotyk Wielkopolski*, Poznań 2010, s. 89-90; zob. także przyp. 51.

24 Zob. Ślosorz, dz. cyt., s. 52.

25 W ostatnio publikowanym artykule Jakub Adamski skłania się ku zdaniu Mariana Kutznera odnośnie meklembursko-brandenburskiej genezy warsztatów pracujących w Gnieźnie, zob. J. Adamski, *Śląska geneza gotyckiej katedry gnieźnieńskiej*, „Rocznik Historii Sztuki” 2014, t. 39, s. 172. Takie pochodzenie rzemieślników

dzą na południe, ku Małopolsce. Błazny łądzki (il. 3.3) i gnieźnieński znajdują odpowiednik w postaciach przykucających na archiwoltach kościoła mariackiego w Krakowie²⁶. Do krakowskich rzeźb można odnieść także łądzkie wizerunki diabła oraz głowy mnicha (il. 3.2, 3.8). Paralelę z katedry wawelskiej (il. 1.9) posiada natomiast jeden ze zworników wschodniego skrzydła krużganków, przedstawiający trzy stykające się trójliście oddzielone trzema trójkątami²⁷ (il. 4.6). Sięgając nieco dalej na południe, w stronę Czech, odnajdziemy także podobne do łądzkich baldachimowe zworniki.

Jakkolwiek odniesienia dla rzeźb z klasztoru w Łądzie znajdujemy w wielu regionach artystycznych, najsilniejszy jest ich związek z plastyką gnieźnieńską. Nie jest to szczególnie zaskakujące, ponieważ Gniezno stanowiło w tym czasie główny w Wielkopolsce „ośrodek rzeźbiarski”, dominujący pod względem ilości stosowanego detalu i będący punktem odniesienia nie tylko dla omawianego klasztoru, ale także dla far Pyzdrowskiej i Żnińskiej. O tym, że w Łądzie i w Gnieźnie pracowali rzemieślnicy zapoznani z kręgiem budowniczych gnieźnieńskiej katedry, przekonują analogie ikonograficzne i stosowanie techniki sztucznego kamienia. Z drugiej strony, jak zauważył już Marian Kutzner, skłonność do kopiowania i przetwarzania

gnieźnieńskich nie kłóciło by się zasadniczo z nieco bardziej zróżnicowanym składem strzech łądzkich – związki ikonograficzne, czy techniczne (sztuczny kamień) nie muszą wszakże zakładać pełnej wspólnoty warsztatowej.

26 Zob. M. Gutowski, *Komizm w polskiej sztuce gotyckiej*, Warszawa 1973, s. 99-105.

27 Jest to widoczne, choć łądzki zwornik prezentuje sprymityzowane przetworzenie krakowskiego wzoru – zwornika z katedry wawelskiej, zlokalizowanego w kaplicy króla Jana Olbrachta, zob. M. Walczak, *Rzeźba architektoniczna w Małopolsce za czasów Kazimierza Wielkiego*, Kraków 2006., il. 40.

2 Łódź, kapitułarz klasztoru, zworniki i wsporniki. Fot. W. Miedziak.

motywów rzeźbiarskich pochodzących z różnych regionów artystycznych, łączona z pewną nieudolnością wykonania, utrudniają, a właściwie uniemożliwiają określenie miejsca, z którego pochodzili twórcy łódzkich rzeźb²⁸.

Czerpanie ze wzorów sztuki gotyckiej różnych środowisk, zarówno północy jak i południa, to zjawisko dla regionu wielkopolskiego charakterystyczne²⁹. Uwidacznia się ono nie tylko w rzeźbie, ale także (a może przede wszystkim) w architekturze. W wieku XIII ilustrują to ceglane mury poznańskiej katedry i kościoła dominikanów, wyposażone w kamienny detal o francusko-magdeburskiej proveniencji. W stuleciu XIV świetnym *exemplum* tego zjawiska są choćby korpusy fary i kościoła franciszkanów w Kaliszu, których kształty wykazują cechy

zarówno świątyń nadbałtyckich jak i śląskich³⁰. Podobne przykłady można

Łódź, sień klasztorna, zworniki i wsporniki.

Fot. 1-6 W. Miedziak, 7-9 J. Nowiński.

Ikonografia

Dekoracja rzeźbiarska opactwa w Łądzie nie jest zorganizowana w jakiś całościowy program, który moglibyśmy odczytywać za pomocą jednolitego klucza interpretacyjnego. Mimo to nie można powiedzieć, by rozmieszczenie rzeźb było przypadkowe. Poszczególne części klasztoru posiadają bowiem niewielkie, aczkolwiek odrębne i konkretne „mikroprogramy” ikonograficzne. Biorąc pod uwagę ich przesłanie, program zachodniego skrzydła krużganków (il. 6) możemy określić

28 Zob. Kutzner, *Średniowieczny...*, dz. cyt., s. 482.

29 Zob. np. Kowalski, dz. cyt., s. 12.

30 Tamże, s. 105-109.

mianem „politycznego”, wschodnie skrzydło (il. 4) nazwać „mniejszym”, a południowe (il. 5) określić jako podporządkowane funkcjom architektury. Sien klasztoru (il. 3) nabiera przy tym charakteru „miejsca przejścia”. Najtrudniej zdefiniować specyfikę kapitułarza.

Na tle sal kapitułnych powstających w tym czasie, kapitułarz łódzki (il. 2) wypadł okazały, zarówno pod względem ilości rzeźby jak i dekoracyjności rysunku sklepienia. Dość obszerne wnętrze, założone na planie kwadratu, przyozdabia zespół dwiętnastu kamiennych zworników i dziesięciu wsporników dźwigających nasady żeber sklepienia, wspartego na centralnym filarze. Taką obfitością rzeźby nie mogą się pochwalić cysterskie kapitułarze pomorskie w Pelplinie, Oliwie i Bierzwniku³¹. Ilością detalu łódzkiej sali kapitułnej dorównuje kapitułarz zamku kwidzińskiego, jednak jego zworniki zdobią jedynie motywy floralne. Kapitułarz na zamku w Malborku przebija go co prawda liczbą kluczy sklepiennych i wsporników, jest jednak czterokrotnie większy i w związku z tym mniej nasycony rzeźbą³². W Małopolsce podobne nagromadzenie rzeźby architektonicznej spotykamy w kościołach fundowanych przez Kazimierza Wielkiego³³. Natomiast pomieszczenia o porównywalnej wielkości, jak np. sala kamienicy hetmańskiej³⁴, czy nieco wcześniejszy kapitułarz klasztoru dominikanów w Krakowie, nawet nie zbliżają się pod względem ilości detalu do

Łódź, krużganek wschodni klasztoru, zworniki i wsporniki.
Fot. W. Miedziak.

31 Zob. *Architektura...*, t. 2., dz. cyt., s. 27-28, 172, 182-183.

32 Tamże, s. 152-153.

33 Zob. Walczak, dz. cyt., *passim*.

34 Zob. Tamże, s. 237-288.

kapitularza łądzkiego³⁵. Analogicznie rozplanowane wnętrza pojawiają się na Śląsku. W kaplicy ratusza wrocławskiego rzeźba architektoniczna występuje w znaczącej, jednak nie aż tak znaczącej jak w Łądzie liczbie, skupiając się na sklepieniu o czterech krzyżowo-żebrowych przęsłach, wspartych na centralnym filarze³⁶. Pod względem ilości dekoracji rzeźbiarskiej ustępują jej dwie centralizujące sale we dworze Macieja, biskupa Trebinje³⁷. Także sala kapitulna w czeskiej Sázavie, choć czasem powstania, wielkością i rozplanowaniem odpowiada kapitularzowi łądzkiemu, nie może konkurować z tak obfitą plastyką³⁸. Podobnie kapitularze w Vyšší Brod czy Eberbach, które operują uproszczonym rysunkiem sklepień i niewielką liczbą detalu.

Sklepienie kapitularza łądzkiego łączy rysunek sześcioramiennej gwiazdy, oktagonu i trójpromieni wypełniających naroża pomieszczenia. Zworniki w większości rozmieszczono na nim parami; na osiach wzdłużnych powtarzają się wizerunek maski liściastej (il. 2.1) i maski potrójnej (il. 2.3, 2.7); na osi poprzecznej – stylizowany wisior roślinny. Na diagonalach rozmieszczono pary trzech lwów (il. 2.2), potrójnych, mięsistych rozet (il. 2.9), czwór i pięcioliści. Oprócz tego, na sklepieniu umieszczono także baldachim (il. 2.11), głowy łysego (il. 2.4) i brodatego mężczyzny (il. 2.5), stylizowaną lilię wodną (?) (il. 2.8) oraz zwornik z czterema diabelskimi maskami (il. 2. 6).

Wydaje się, że w kapitularzu ważniejsza okazała się dyspozycja zworników wedle osi filara, niż przekazanie za ich pomocą jasnej i jednolitej treści. Interpretację ikonografii pomieszczenia utrudnia bowiem fakt, że zworniki nie posiadają cech szczególnych, które pozwalałyby na odczytanie z nich konkretnych tematów³⁹. Jeśli zaś pojawia się jakieś przedstawienie, które daje się rozpoznać, jest to jednocześnie przedstawienie obiegowe i wieloznaczne. Dobrym przykładem jest tutaj wizerunek liściastej maski (il. 2.1). Należała ona w XIV w. do form niezwykle rozpowszechnionych, również w rzeźbie architektonicznej⁴⁰. Motyw ten

35 Zob. Walczak, dz. cyt., s. 17-35.

36 Zob. Kaczmarek, dz. cyt., s. 197-202.

37 Walczak, dz. cyt., s. 225-229.

38 Mencl, dz. cyt., s. 53-55.

39 W swoim artykule Marian Kutzner poświęcił rzeźbie kapitularza kilka zdań, jednak samo odczytanie tematów przedstawił tak nietrafnie, że pomijam je w głównym tekście (badacz widział tu m.in. (...)głowy lub popiersia mnichów, a wśród nich opata i biskupa (?). Wymienił też pięć nastrojów psychicznych, które owi mnisi wyrażają – podczas gdy w kapitularzu znajdują się tylko dwie głowy, które ewentualnie można wziąć za mnisze. Zob. Kutzner, *Średniowieczny...*, dz. cyt., s. 481.

40 W niemieckiej historii sztuki przyjęło się określanie tej postaci mianem

interpretowano dotychczas jako uosobienie nieokiełznanej siły natury⁴¹, a także jako „Drzewo Życia” czy „Fontannę Życia”⁴². Rozbieżność w możliwych interpretacjach stwarza pole dla spekulacji, które można by zawęzić, gdyby pozostałe zworniki naprowadzały nas na jakiś konkretny sens całości. Tak się jednak nie dzieje. W kapitularzu pojawia się np. klucz z trzema lwami (il. 2.2), umieszczonymi między trzema liśćmi złączonymi łodygą, który można by interpretować jako przedstawienie Trójcy Świętej, gdyby nie fakt, że powtarza się w innej części pomieszczenia⁴³. Jest to więc chyba motyw dekoracyjny, podobnie jak dwa zachodnie klucze narożnikowe (il. 2.3, 2.7), wyobrażające troiste maski. Ich trynitarną interpretację wyklucza szpetota fizjonomii, zaś symbolika demoniczna kłóciłaby się z herbem, umieszczonym pod zwornikiem w narożu północno-zachodnim (il. 2.7). W związku z tym, że jest to jedyny znak heraldyczny w pomieszczeniu można przypuszczać, że wskazuje on na osobę dobroczyńcy klasztoru, być może fundatora sali kapitulnej. Trudno powiedzieć, czy jest to herb Żnin⁴⁴, czy może odmiana Pilawy⁴⁵.

Przy samym wejściu do kapitularza zawisł baldachim (il. 2.11). Jest to chyba jedyny element w kapitularzu pasujący do kontekstu w jakim się znalazł i nadający się do stosunkowo jednoznacznej interpretacji. Tego typu motywy umieszczano zwykle nad postaciami świętych, gdzie wyobrażają sferę niebiańską⁴⁶. Baldachimy rozpostarte nad wejściem do sieni i sali kapitulnej mogą sygnalizować wejście do przestrzeni oderwanej od doczesności. O ile jednak baldachim znajduje wytłumaczenie w kontekście architektonicznym, o tyle zwornik z poczwórną głową

Laubmasken, Blattmasken bądź *Blattköpfe, Rosettenköpfe*, por. Walczak, dz. cyt., s. 311 – tam dalsza lit.; istnieje także inna nazwa tego motywu: *Grüner Mann*, w literaturze angielskiej analogicznie: *Green Man*, zob. np. W. Anderson, *Der grüne Mann, Ein Archetyp der Erdverbundenheit*, Wangen 1993.

41 Jest to interpretacja niemieckich historyków sztuki, por. Walczak, dz. cyt., s. 311.

42 Tak m.in. Jerzy Gądomski w swojej niepublikowanej rozprawie doktorskiej: *Rzeźba architektoniczna w Małopolsce 1250-1400*, Kraków 1969, s. 110, przyp. 173, mpis., rozprawa doktorska UJ; Marek Walczak traktuje tę hipotezę jako *bardzo prawdopodobną*, zob. Tenże, dz. cyt., s. 311-312.

43 Wizerunek lwa w wiekach średnich niósł konotacje zarówno pozytywne jak i negatywne, jednak w tym przypadku zwierzęta ukazano z głową i przednią częścią ciała. Jeśli wierzyć Stanisławowi Kobielskiemu, tak ujęty lew odpowiadał boskiej naturze Chrystusa, zob. S. Kobielski, *Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Warszawa 2002, s. 184.

44 Żnin wszakże nie figuruje w wykazie herbów średniowiecznego rycerstwa polskiego Józefa Szymańskiego, co samo w sobie jeszcze tej interpretacji nie podważa; zob. Tenże, *Herbarz średniowieczny rycerstwa polskiego*, Warszawa 1993.

45 Zob. Tamże, s. 219-220.

46 Kowalski, dz. cyt., s. 87.

diabelską (il. 2.6), zlokalizowany po przeciwnej stronie sali, zupełnie nie pasuje do miejsca, nad którym zawisnął. Znalazł się bowiem nad zwyczajowym siedziskiem opata.

Na ostatek wypada wspomnieć o dwóch głowach, przedstawiających śmiejącego się, łyszego mężczyznę (il. 2.4) i kędzierzawego młodzieńca z brodą (il. 2.5), wyobrażonych na kluczach południowej i północnej części kapitułarza. Można spróbować znaleźć dla nich odnośnik w tekstach św. Bernarda z Clairvaux⁴⁷, choćby w traktacie *O stopniach pychy i pokory*, jednak trzeba by przy tym znaleźć uzasadnienie dla przedstawienia jedynie dwu spośród osiemnastu potencjalnych wyobrażeń.

Kapitułarz klasztoru jest zatem wnętrzem najbardziej nasyconym rzeźbą architektoniczną. Co ciekawe, mimo że pojawia się tutaj także plastyka przedstawiająca, nie komentuje ona przeznaczenia tego pomieszczenia. Do jego funkcji odnoszą się wyłącznie rzeźby architektoniczne: klucz z baldachimem (il. 2.11) oraz dwie wschodnie konsole (il. 2.12). Baldachim informuje wchodzącego o powadze sali kapitułnej, jednocześnie podkreślając oś symetrii łączącą wejście z miejscem zasiadania opata, które flankują dwa wytworne wsporniki. Jednak rozmieszczenie reszty przedstawień zostało podporządkowane osiom oscylującym wokół centralnego filara, zaś porządek organizacji rzeźb przedłożono nad konkretną treść ideową. Dobrą egzemplifikacją tego zabiegu jest zwornik z głowami diabelskimi (il. 2.6), który – jak się wydaje – niefrasobliwie burzy powagę rozpiętego nad opatem „baldachimu” przęsła sklepiennego⁴⁸.

Rzeźba architektoniczna sieni klasztornej (il. 3) została udekorowana przedstawieniami określającymi pomieszczenie jako „miejsce przejścia”, w którym widz jest uświadamiany o zagrożeniach duchowych czyhających nań nim wejdzie do raju, jakim symbolicznie był wirydarz⁴⁹. W głównym wejściu do *claustrum* umieszczono sześć wsporników i trzy zworniki. Na osi pomieszczenia, symbolicznie w sferze sklepiennej, znajduje się zwornik z głową mnicha (il. 3.8), który jest jedynym rzeźbionym przedstawieniem zakonnika w klasztorze. Podobnie jak maswerkowy baldachim, zlokalizowany nad wejściem (il. 3.7), informuje on widza o specyfice

47 Na konieczność analizowania rzeźb kapitułarza w oparciu m.in. o teksty św. Bernarda zwrócił uwagę Marian Kutzer, zob. Tenże, *Średniowieczny...*, dz. cyt., s. 482.

48 Nad miejscem zasiadania opata skuto trójpromień zeber sklepiennych (aby wstać nowożytny ołtarz). Nie wiadomo co wyobrażał zwornik tych zeber. Być może zawisł tam baldachim lub lilia wodna, które nie mają pary wśród przedstawień kapitułarza. Niewykluczone, że ten właśnie zwornik odpowiadał w jakiś sposób kluczowi sklepiennemu znajdującemu się na osi pomieszczenia (przy wejściu), lub wchodził w dialog z pobliskimi „głowami diabelskimi”.

49 Kowalski, dz. cyt., s. 90.

miejsca, w którym się znalazł. Żebra sklepień dźwigają wsporniki, z których najbardziej charakterystyczne przedstawiają diabła (il. 3.2) oraz błazna (il. 3.3). Błazen – łatwo rozpoznawalny dzięki narzuconemu na głowie kapturowi⁵⁰, przykuca, ukazując genitalia⁵¹. Na temat tej postaci powstało w średniowieczu wiele opowieści, jednak najbardziej znana jest historia Sowizdrzała, ukształtowana literacko około roku 1500, mająca jednak swój pierwowzór w podaniach, czy nawet kazaniach, sięgających w głąb XII w.⁵² Teksty te charakteryzują błazna jako wulgarnego i obscenicznego, w czym symbolizuje zwykle rozwiązłość płciową. Również w przedstawieniach plastycznych to właśnie rozwiązłość, spośród jego przywar, jest najsilniej uwypuklana⁵³. Łądzki wizerunek jest więc zapewne przestrogą przed rozpustą – duchową i cielesną. Przedstawienie diabła, który jest zwykle ogólnym ucieleśnieniem pułapek duchowych czyhających na nierozważnego człowieka, nabiera szczególnego wyrazu w kontekście architektonicznym. Umieszczony na konsoli przy wyjściu ma dwojaką funkcję: wstępujący w przestrzeń *cenobium* mogą symbolicznie pozostawić go za sobą, zaś wychodzących z klasztoru przestrzega przed zakusami tego świata.

Pośród pozostałych rzeźb sieni uwagę zwracają popiersia mężczyzny i kobiety (il. 3.4, 3.5). Włosy niewiasty zostały ufrizowane w charakterystyczne dla okresu po połowie XIV w. „bawole rogi”, noszone przez damy obeznane z najnowszą modą⁵⁴. Z kolei głowę mężczyzny przysstraja fantazyjny kaptur z wałkiem, także popularny w tym czasie⁵⁵.

50 Podobnie przedstawiono głowę błazna na jednym ze zworników kościoła NMP w Chełmnie, zob. Jurkowlaniec, dz. cyt., il. 113, oraz jedną z głów na ościeżu portalu południowego katedry gnieźnieńskiej, zob. S. Skibiński, *Polskie katedry gotyckie*, Poznań 1996, s. 121, il. 165.

51 Maciej Gutowski bierze łądzkiego błazna, podobnie jak przykucającą postać ze zwornika kościoła św. Jana w Gnieźnie oraz kucającego człowieka ze ściany północnej kościoła Mariackiego w Krakowie, za przykłady przedstawienia diabła. Jego głównymi argumentami w przypadku przedstawienia z Łądu i Gniezna są nagość postaci i brak atrybutów pozwalających określać je jako błaznów (zob. Gutowski, dz. cyt., s. 99-105). Nie mogę zgodzić się z tym sądem z dwóch względów: po pierwsze, postać w Łądzie nie jest naga, bowiem ma kaptur, który jednocześnie jest jej rozpoznawalnym atrybutem (z resztą trudno powiedzieć, czy kaptur jest tutaj jedynym odzieniem). Po drugie, innych, wyraźniejszych atrybutów mieć nie może, bowiem ma utracone prawą rękę i nogę, a także lewą dłoń i część stopy. Poza tym ewidentny diabeł zdobi już wejście do sieni.

52 Gutowski, dz. cyt., s. 54.

53 Tamże, s. 59.

54 Tego typu fryzura jest bardzo dobrze datowana na czas między połową, a 3 ćw. XIV w., zob. M. Gutkowska-Rychlewska, *Historia ubiorów*, Wrocław 1968, s. 159 oraz il. 189 a i b, także: s. 146-147, il. 169 a-c.

55 Fantazyjnie zawinięte kaptury w tym guście były modne już przed połową XIV

Są to zatem obrazy ludzi modych, zatraconych w doczesności, przeciwstawione temu co zastajemy za furtą.

Poza kapitularem i sienią, warsztaty zatrudnione w łódzkim klasztorze przystroiły rzeźbą architektoniczną także trzy ramiona krużganku⁵⁶. Jakkolwiek była to praktyka w tym czasie dość powszechna, nie utarł się żaden schemat nakazujący mnichom umieszczania w tego typu wnętrzach konkretnych programów ikonograficznych. W Pelplinie i Oliwie rzeźby krużganków ilustrowały zwyczaj i przymioty mnichów, a także sceny z bajek⁵⁷, podobnie na zamku w Malborku. Wśród stosowa-

nych motywów powtarzają się jedynie konkretne przedstawienia, jak np. wizerunek Baranka Bożego⁵⁸. Krużganki klasztoru łódzkiego są wobec tego w swojej dekoracji dość oryginalne, zwłaszcza, że w każdym skrzydle mamy do czynienia z grupami tematów o odrębnym charakterze.

Mijając sień, wypełnioną przedstawieniami tyleż moralizatorskimi, co frywolnymi, widz wkracza we wschodnie ramię krużganków, gdzie przy samym wejściu zostaje pouczony o dyscyplinie panującej w klasztorze. Wiedzę tę przekazuje konsola przedstawiająca twarz z nałożonym na usta wędzidłem (il. 4.2). Jest to wyraźny sygnał nawiązujący do zachowywania odtąd powściągliwości⁵⁹. Pozostałe konsole tej części *claustrum* nie mają charakteru nośników treści – z jednym wyjątkiem: w skrajnym północnym przęśle umieszczono wspornik z liściastą maską (il. 4.1), jednak

wieku., zob. Gutkowska-Rychlewska, dz. cyt., 156, il. 185a i b; s. 166, il. 205 a i b.

⁵⁶ Wydaje się, że zdobiony rzeźbiarsko mógł być także obecnie nieistniejący krużganek północny. Jeśli tak było, całość rzeźby klasztornej w Łądzie skurczyła się o 20 do 25 przedstawień – w zależności od tego, czy dekorowane były także gury sklepienne.

⁵⁷ Jurkowlaniec, dz. cyt., s. 50.

⁵⁸ Zob. przyp. 64.

⁵⁹ Nie na darmo przedstawienie to umieszczono przy wejściu do klasztoru, zob. Kowalski, dz. cyt., s. 90; Kutzner, *Średniowieczny...*, dz. cyt., s. 481.

– podobnie jak w przypadku masek z kapitulacza i sieni – trudno rozstrzygnąć co mogła oznaczać⁶⁰.

Skrzydło wschodnie ma wyraźny charakter wnętrza „mniszego” za sprawą zworników odwołujących się do romańskich motywów cysterskich, nazywanych przez Zygmunta Świechowskiego wręcz ornamentem cysterskim⁶¹. Mamy tutaj ośmioramienną gwiazdę (il. 4.3) i sześciopłatkową rozetę (il. 4.4), interpretowaną jako element solarny, lub też jako symbol maryjny oraz chrystologiczny⁶². Pojawiają się również klucze z plecionką (il. 4.8), która nawiązuje do przeszłości zakonu, przywołując romański ornament jako stale aktualny⁶³. Ponadto, na jednym zworniku odkuto motyw eschatologiczny, mianowicie właściwy dla cysterskich klasztorów wizerunek Chrystusa Zmartwychwstałego w postaci Baranka z chorągwią⁶⁴ (il. 4.7). Przedstawienie to nieprzypadkowo umieszczono w tym właśnie przęśle – od wschodu towarzyszy mu *armarium* kaplicy św. Jakuba⁶⁵. Niewykluczone, że jeden z kluczy sklepiennych wyobrażał Godziembę – herb należący do Łaszcza, podłowczego łódzko-konińskiego,

⁶⁰ Znaczenie dla jej interpretacji może mieć fakt, że została umieszczona przy wejściu z krużganków do kościoła.

⁶¹ Z. Świechowski, *Romanizm*, Warszawa 2013, s. 262-269.

⁶² Z. Świechowski, *Geneza ornamentu architektonicznego w architekturze cysterskiej*, w: *Klasztor w społeczeństwie średniowiecznym i nowożytnym*, red. M. Derwich, A. Pobóg-Lenartowicz, Wrocław 1996, s. 301; E. Łuzyniecka, Z. Świechowski, R. Kunkel, *Architektura opactw cysterskich. Małopolskie filie Morimond*, Wrocław 2008, s. 30. Niewykluczone, że zwornik z sześciopłatkową rozetą jest romańskim *spolium*, został bowiem wykonany z innego niż pozostałe klucze sklepienne materiału (piaskowca), ze znacznie większą dbałością o szczegóły.

⁶³ Najbliższym odpowiednikiem dla tej dekoracji jest rzeźba wspornika z kościoła cystersów w Koprzywnicy, zob. Świechowski, *Romanizm...*, dz. cyt., s. 266, il. 1. Zwornik łódzki przypomina także redakcje ornamentów plecionkowych znanych z jedyne zachowanego wzornika ornamentów cysterskich z Rouen, zob. Świechowski, *Geneza...*, dz. cyt., s. 308, il. 16, 17, a także wariacje na temat tegoż, ze zworników kościoła w Sulejowie, Tamże, s. 304, il. 4, i Koprzywnicy, zob. Łuzyniecka, Świechowski, Kunkel, *Architektura...*, dz. cyt., s. 40, il. 4. Na temat ornamentu plecionkowego w architekturze romańskich opactw cysterskich zob. Tamże, s. 25-28, tam dalsza lit.

⁶⁴ Wizerunek Baranka jest właściwy dla kościołów i klasztorów cysterskich, zob. Łuzyniecka, Świechowski, Kunkel, *Architektura...*, dz. cyt., s. 29-30. Pojawia się zawsze jako zwornik: dwukrotnie w kościele w Koprzywnicy – w nawie południowej i na środku transeptu, Tamże, s. 567, il. 4, 11; s. 568, il. 4; s. 570, il. 2, także w nawie południowej kościoła w Mogile, Walczak, dz. cyt., il. 37, oraz we wschodnim krużganku klasztoru cystersów w Oliwie, Jurkowlaniec, dz. cyt., il. 398. Występuje też jako zwornik w kolegiacie wiślickiej, Walczak, dz. cyt., il. 240, nr 14, w tej samej roli w kolegiacie sandomierskiej i w kościele stopnickim Tamże, il. 285, s. 319, i w obejściu katedry gnieźnieńskiej, A. Świechowska, Z. Świechowski, *Katedra Gnieźnieńska*, Poznań 1970, t. II, il. 83c.

⁶⁵ E. Łuzyniecka, *Opactwo cysterskie w Łądzie nad Wartą. Sprawozdanie z badań architektonicznych, sezon I-2007*, „Architectus” 2008, nr 1, s. 63.

Łódź, krużganek
południowy
klasztoru, zworniki,
wsporniki i rzeźby
portalu.
Fot. W. Miedziak.

który był dobrodziejem klasztoru⁶⁶ i mógł mieć udział w fundowaniu sklepień (il. 4.5).

W południowym skrzydle krużganków treść ikonograficzna przedstawiona za pomocą rzeźby architektonicznej skupia się w przęśle środkowym. Na zworniku i wspornikach umieszczono motywy kojarzące się z walką o duszę mnichów, stanowiące symboliczną oprawę dla architektury. Klucz w środkowym przęśle wyobraża postać anioła (il. 5.2) przedstawionego w locie z rozpostartymi skrzydłami i ugiętymi kolanami. Jest to zapewne Michał Archanioł – obok szczegółów ubioru potwierdza to kontekst architektoniczny. Mam tu na myśli umieszczenie go w przęśle pierwotnie otwartym na klasztorne *lavatorium/lavabo*. Śladem tego pomieszczenia są zapewne dwie skośne przypory, fragment fundamentu odkryty w wirydarzu w czasie ostatnich badań wykopaliskowych oraz do dziś zachowane w tym miejscu przejście⁶⁷. Michał Archanioł, pojawiający się w zworniku nad przęsłem prowadzącym z *lavabo* do sali jadalnej, miał zapewne towarzyszyć mnichom i chronić ich oczyszczone ciała (i dusze!) przed działaniem złego ducha. W prawej ręce trzyma przedmiot, którym był prawdopodobnie ukruszony miecz skierowany w dół, ku wspornikowi wyobrażającemu świnię (il. 5.3). Świnia była w średniowieczu doskonale czytelnym symbolem grzechu, a pod koniec XIV w. uchodziła już powszechnie za personifikację szatana⁶⁸. W tym wypadku, umieszczona przy wejściu do refektarza, miała zapewne przestrzegać mnichów przed obżarstwem. Towarzyszy jej wspornik z głową okutą w hełm o ogromnych ustach i spłaszczonym nosie, przypominającą murzyna (il. 5.4). Trudno powiedzieć, czy jest to kolejny demon, czy może przeciwnie – św. Maurycy, wspomagający Archanioła w walce ze Świnią. Nad portalem prowadzącym do refektarza umieszczono rzeźbę pelikana karmiącego swoje młode własną krwią i przedstawienie zniszczone, niemożliwe do odczytania⁶⁹ (il. 5.5). Pelikana jest motywem

66 Zob. J. Łojko, *Średniowieczne herby polskie*, Poznań 1985, s. 115.

67 Zob. wnioski A. Wyrwy, (Tenże, dz. cyt., s. 50), oraz rekonstrukcję E. Łużyńskiej, Tejże, *Opactwo cysterskie...*, dz. cyt., il. 9. Podobny, wielobocznie zamknięty lawaterz pojawił się niemal dokładnie w tym samym miejscu (i czasie!) przy południowym skrzydle krużganka opactwa cysterskiego w Oliwie.

68 Kobielski, dz. cyt., s. 318-322. Analogicznie ukształtowaną głowę zwierzęcą z identycznymi, małymi oczkami, dodatkowo umieszczoną pod bardzo podobnym wspornikiem, znajdziemy na zamku wielkiego marszałka w Królewcu, zob. Jurkowlaniec, dz. cyt., il. 251.

69 Rzeźby te przeniesiono skądinąd, jednak trudno powiedzieć skąd. Biorąc pod uwagę specyficzny kształt pelikana (ułożenie ogona wzdłuż górnej krawędzi), wydaje się, że mogły być to konsole – być może z nieistniejącego skrzydła północnego. Również wtórnie, w narożnik południowozachodni krużganków, wmurowano piaskowcowy kapitel, który z całą pewnością jest romańskim *spolium* – być

dość powszechnym w średniowieczu, symbolizującym zwykle ofiarę Chrystusa⁷⁰. W szerszym znaczeniu może być także metaforą życia eremickiego, czy też człowieka powściągliwego w jedzeniu⁷¹.

Na tle pozostałych wewnątrz klasztoru ramie zachodnie krużganków nabiera charakteru „politycznego” dzięki herbom przedstawionym na zwornikach. W środkowych przęsłach wyobrażono kolejno (licząc od północy) Bogorię (il. 6.4), Orła Białego (6.3), wieniec dębowy (il. 6.2) i Nie-sobię⁷² (il. 6.1). Odpowiadają im od wschodu symbole Czterech Ewangelistów (il. 6.5-8). Co znaczące, jest to program posiadający bliską analogię w zwornikach obejścia katedry gnieźnieńskiej, a także w wystroju rzeźbiarskim kościołów fundowanych przez Kazimierza Wielkiego. W obydwu przypadkach pojawiają się zarówno grupy herbów jak i przedstawienia ewangelistów.

Najistotniejszym zwornikiem, umieszczonym centralnie, jest klucz przedstawiający orła (il. 6.3), który, poza niepoprawnym zwrotem w heraldyczną lewą stronę⁷³, posiada wszystkie cechy herbu Orła Białego – czerwone tło, wstęgi na skrzydłach i pierścień na ogonie. Wydaje się, że miał także koronę, która została ukruszona. W szeregu kościołów wnoszonych z polecenia Kazimierza Wielkiego, orzeł oznacza *nie tylko Królestwo i Ziemię Krakowską, ale i samego władcę, jako pana tych ziem (...)*⁷⁴. Zatarcie granicy między godłem Królestwa i króla wiązało się z patrymonialnym rozumieniem państwa, nadal utożsamianym z osobą władcy⁷⁵.

może pochodzącym z wcześniejszego łódzkiego kościoła.

70 Pelikan pojawia się m.in. na wsporniku kościoła św. Jakuba we Wrocławiu, zob. Kaczmarek, dz. cyt., il. 188, oraz w katedrze kwidzińskiej, zob. Jurkowlaniec, dz. cyt., il. 201.

71 Kobielski, dz. cyt., s. 257.

72 Na końcu, w przedostatnim przęśle, umieszczono też znak podobny do herbu Drogomir, choć nie przedstawiony na tarczy herbowej (il. 6.11). Być może reprezentował on Dębskiego, który był współfundatorem klasztoru, zob. Kutzner, *Średniowieczny...*, dz. cyt., s. 481.

73 Jeśli zwornik ten został odcisnięty w sztucznym kamieniu (czego nie jestem pewien) odwrócenie głowy orła można tłumaczyć niedopatrzeniem rzemieślnika, który wykonał niepoprawny negatyw. Podobnie, tj. z głową zwróconą (heraldycznie) w lewą stronę przedstawiono herb Orzeł Biały nad pierwszym od wschodu przęsłem nawy południowej korpusu katedry gnieźnieńskiej. Co istotne, koresponduje on z Bogorią umieszczoną na kapitelu filara, obok wizerunków arcybiskupa i architekta, zob. Świechowska, Świechowski, dz. cyt., s. 109-110, il. 75.

74 Walczak, dz. cyt., s. 353; cytata za: S. Szczur., *Historia Polski. Średniowiecze*, Kraków 2002, s. 416.

75 Walczak, dz. cyt., s. 353. Pojawiające się także w kaplicy św. Jakuba godło państwowo-królewskie miało być może oznaczać królewski patronat nad opactwem, a także zapewne podkreślać związki Piastów z fundacją klasztoru, zob. Z. Białowicz, *Gotyckie malowidła ścienne w opactwie pocysterskim w Łądzie nad Wartą*,

Od północy towarzyszy mu Bogoria (il. 6.4), którą pieczętował się arcybiskup Jarosław Skotnicki. Zasiadając na stolcu gnieźnieńskim w latach 1341-1374, w czasie buntu Maćka Borkowica arcybiskup poparł starostę generalnego Wielkopolski, za co został nagrodzony funkcją zarządcy kasztelanii nakielskiej. Po utracie wzroku, około roku 1374, osiadł na stałe, jako rezydent, w klasztorze łódzkim⁷⁶. Na południe od Orła Białego umieszczono przedstawienie wieńca dębowego (il. 6.2). Zlokalizowanie go w podobnym kontekście heraldycznym w katedrze gnieźnieńskiej (il. 1.5) skłania do wniosku, że jest to element o jakimś znaczeniu ikonograficznym⁷⁷. W kolejnym przęśle znajduje się Niesobia (il. 6.1) – znak rodowy Wierzbity z Palowic, który nominacją królewską z 1352 roku został mianowany starostą generalnym Wielkopolski, i urząd ten piastował do początku 1369 r. Nominacja ta spotkała się z otwartą wrogością znacznej części wielkopolskiej szlachty, która pod przywództwem Maćka Borkowica i Przecława z Gułtów zawiązała konfederację⁷⁸. Wobec nie-subordynacji trzeciej części administracji dzielnicy Wierzbity musiał szukać pomocy wśród niezadowolonej z rozwijającego się możnowładczego buntu szlachty ziemi kaliskiej i łódzko-konińskiej, a także – jak

wał do początku 1369 r. Nominacja ta spotkała się z otwartą wrogością znacznej części wielkopolskiej szlachty, która pod przywództwem Maćka Borkowica i Przecława z Gułtów zawiązała konfederację⁷⁸. Wobec nie-subordynacji trzeciej części administracji dzielnicy Wierzbity musiał szukać pomocy wśród niezadowolonej z rozwijającego się możnowładczego buntu szlachty ziemi kaliskiej i łódzko-konińskiej, a także – jak

Poznań 1950, s. 48, mpis, IHS UAM; Łojko, dz. cyt., s. 113. Wydaje się, że nieprzypadkowo godło królestwa umieszczono w oratorium św. Jakuba nad grupą mniichów.

⁷⁶ Łojko, dz. cyt., s. 116.

⁷⁷ Zob. Świechowska, Świechowski, dz. cyt., s. 109, il. 83b. Obok wieńca w obejściu katedry powtarzają się także znane z Łądu herby Bogoria, Orzeł Piastowski, a także wyobrażenia dwóch ewangelistów – św. Marka i św. Mateusza, zob. Tamże, s. 110-113. Być może jest to jakaś reminiscencja rzymskiej *corona civica*.

⁷⁸ Powody zawiązania konfederacji i jej przebieg opisuje częściowo Białowicz, dz. cyt., s. 46, szerzej Łojko, dz. cyt., s. 110-113 oraz B. Możejko-Chomiak, *Związki starosty generalnego Wielkopolski Wierzbity z klasztorem cystersów w Łądzie*, „Nasza Przyszłość” 1994, t. 83, s. 169-175.

się wydaje – na Śląsku⁷⁹. Konfederacja została ostatecznie ujarzmiona na początku lat 60. XIV wieku, zaś sprzymierzone ze starostą rycerstwo uwiecznił fryz heraldyczny w oratorium św. Jakuba w Łądzie.

Jeśli zestawimy wszystkie herby ze sobą, otrzymamy symbole najwyższej władzy państwowej, skupionej w ręku króla, najwyższego urzędu w województwie, dzierżonego przez starostę generalnego oraz najwyższego w Wielkopolsce urzędu kościelnego, uosabianego przez arcybiskupa gnieźnieńskiego. Taki zestaw znaków heraldycznych jest szczególnie wymowny, gdy dodatkowo skonfrontujemy go z odpowiadającymi kluczom wspornikami, wyobrażającymi symbole Czterech Ewangelistów. Jako temat ikonograficzny postaci te występowały zazwyczaj z Barankiem Apokaliptycznym – symbolem triumfującego Chrystusa⁸⁰, którego adorowały. Tutaj jednak, zamiast wyobrażenia chrystologicznego, pojawiają się jedynie herby. Wydaje się, że tego typu relacja nie jest przypadkowa – godła najznamienitszych osób w państwie ustawione w miejsce Baranka zdają się sygnalizować, że władza świecka, duchowa i królewska stanowi porządek rzeczy ustalony przez Boga. Przekaz ten nabiera głębszego sensu, kiedy rozpatrzmy go na tle ówczesnej sytuacji politycznej: buntu Maćka Borkowica wymierzonego w starostę Wierzbietę i króla Kazimierza, oraz przymierza tych dwóch ośrodków władzy z Kościołem, reprezentowanym przez arcybiskupa Jarosława. Twórca tego programu ikonograficznego tym samym pieczętował i upamiętniał fakt owocnej współpracy, dzięki której zaprowadzono pokój, ale też potwierdzał królewskie *prawa, władzę zwierzchnią i integralność terytorialną królestwa*⁸¹.

Przedstawieniem wartym uwagi jest także wspornik z głową kobiecą w kruzelerze, ukazaną na konsoli na ścianie zachodniej krużganka⁸² (il. 6.9). Zapewne nie bez znaczenia jest fakt, że konsola ta wspiera jedno z żeber przęsła, w którego kluczu umieszczono herb Wierzbity z Palowic.

⁷⁹ Wnioski te wypływają z analizy programu heraldycznego wymalowanego w oratorium św. Jakuba. Tezy J. Łojki (zob. przyp. 78) uzupełnił ostatnio Tomasz Jurek, *Krąg rodzinny starosty wielkopolskiego Wierzbity (1352-1369), czyli początki rodu Niesobiów*, „Genealogia. Studia i materiały historyczne” 1991, t. 1, s. 11-42.

⁸⁰ W chórze kaplicy mansonarskiej przy wrocławskiej katedrze wyobrażenia Czterech Ewangelistów umieszczone na wspornikach adorują przedstawienie centralne – niestety niezachowane, ale ukazujące zapewne Baranka Bożego (tak podejrzewał R. Kaczmarek, dz. cyt., s. 53).

⁸¹ W. Fałkowski, *Możnowładztwo polskie wobec króla. Zabiegi i działania polityczne wokół monarchii w XV stuleciu*, w: *Kolory i struktury średniowiecza*, red. W. Fałkowski, Warszawa 2004, s. 12; cyt. za: Walczak, dz. cyt., s. 401 – autor dopuszcza podobną interpretację dla kościołów kazimierzowskich, zob. Tamże, s. 401-405.

⁸² To charakterystyczne nakrycie głowy w formie monografii omówiła ostatnio I. Sturtewagen, *Een gouwen rync ende een ransse*, Antwerpen 2008-2009.

Małżonka starosty generalnego – Dobrochna ze Zbyszyc⁸³, została namalowana obok niego na ścianie południowej oratorium św. Jakuba (także bez herbu i także w kruzelerze), możliwe więc, że również w tym miejscu przedstawiono ją jako towarzyszącą mężowi.

Pozostaje pytanie, czy rzeźba architektoniczna klasztoru może służyć do ustalenia jego faz budowlanych? Wydaje się, że do pewnego stopnia tak. Biorąc pod uwagę występujący w kapitułarzu gmerk kamieniarza pracującego także przy chórze katedry gnieźnieńskiej można hipotetycznie założyć, że przybył on do Łądu w związku z zakończeniem pracy w Gnieźnie. Mogłoby to nastąpić najwcześniej pod koniec lat 50. XIV w., skoro z roku 1357 pochodzi informacja o budowie chóru, którą można interpretować jako odnoszącą się do murowania jego górnych partii⁸⁴. Nieco później należałoby datować rzeźby sieni, przede wszystkim na podstawie charakterystycznej fryzury przedstawienia kobiecego (il. 3.5), spopularyzowanej w trzeciej ćwierci XIV w.⁸⁵ – pamiętając przy tym, że rzeźba ta także wzoruje się na przedstawieniu z katedry gnieźnieńskiej (il. 1.4). Jeśli uznać podobieństwo plastyki sieni do dekoracji architektonicznej kościoła mariackiego w Krakowie, czas jej powstania można by uściślić na 2 połowę lat 60. XIV w., lub nieco później⁸⁶. Pomocny w kwestii datowania jest też umieszczony w zachodnim skrzydle wieniec dębowy (il. 6.2), który utwierdza fakt odniesienia łądzkiego „programu heraldycznego” do herbów gnieźnieńskich. Jeśli założyć, że klasztorny zestaw herbów odnosi się do katedralnego, a nie odwrotnie, terminem *post quem* dla powstania sklepień zachodniego skrzydła krużganku byłby koniec lat 70. XIV w.⁸⁷

Rzeźby w pozostałych częściach klasztoru nie mają niestety podobnych analogii. Możemy jedynie założyć, że proces budowlany postępował od wschodu ku zachodowi. Zaproponowane ostatnio przez Kutznera datowanie przebudowy klasztoru na lata 60. XIV w. należałoby więc rozciągnąć w czasie, i umieścić między końcem lat 50. a początkiem lat 80. XIV w.

83 Jurek, dz. cyt., s. 22-23.

84 Zob. Adamski, dz. cyt., s. 159.

85 Gutkowska-Rychlewska, dz. cyt., s. 159.

86 Zob. datowanie zespołu rzeźby kościoła mariackiego w Krakowie: Walczak, dz. cyt., s. 236.

87 Zob. Świechowska A., Świechowski Z., dz. cyt., s. 113.

14th century sculpture decoration of cistercian monastery in Łąd

The decor of post-cistercian monastery in Łąd by the river Warta is second largest architectonic sculpture complex in modern Greater Poland, right after the artistic decoration of the cathedral of Gniezno. What is more important, both complexes appeared almost simultaneously, during the reign of archbishop Jarosław Bogoria from Skotniki. This article is a first attempt of collective approach to Łąd sculpture. Comparing it to architectural sculpturing of other Polish artistic regions confirmed the conclusions of Marian Kutzner, who said that craftsmen were influenced by the art of both north and south. The analysis of different compartments of monastery allowed the interpretation of small iconographic programs. The interpretation defines architectural sculpture of monastery hall as the 'place of passage' in which the viewer sees the spiritual hazards that awaits him before entering the paradise, symbolically represented by patio. The eastern wing of gallery has a clear 'monk-like interior' characteristic, due to presence of keystones referring to roman-cistercian motifs. In the southern part of monastery, iconographic contents are a setting for architecture, showing motifs resembling the fight over monks souls. The western wing has more 'political' character due to presence of multiple coat-of-arms located on gallery's keystones. They are matched in a significant way with evangelists symbols. Basing on formal and ideological references on several keystones and consoles present in Łąd, I suggest to prolong the dating of monastery's reconstruction between late 50's and early 80's of 14th century.

transl. M. Wachowski

Przemysław Mrozowski, Janusz Nowiński sdb

Tkanina herbowa z Łądu i zespół trzynastowiecznych tkanin dekorujących relikwie *Undecim Milium Virginum* w ołtarzu św. Urszuli w Łądzie

W 1721 r., z inicjatywy największego opata Łądu doby nowożytniej Mikołaja Antoniego Łukomskiego, mecenasa nauki i sztuki, uważanego przez współczesnych za drugiego fundatora opactwa, w północnym ramieniu transeptu łódzkiej świątyni stanął monumentalny ołtarz-relikwiarz prezentujący, z barokowym przepychem, kolekcję relikwii św. Urszuli i jej orszaku (*Undecim Milium Virginum*)¹. Ołtarz fundacji Łukomskiego jest największym, nie tylko w naszym kraju, ołtarzem-relikwiarzem dedykowanym św. Urszuli², a zachowana w Łądzie kolekcja relikwii *Undecim Milium Virginum* należy do największych tego typu zbiorów i stanowi unikalny w naszym kraju, i bardzo rzadki w Europie, zespół zachowany wraz z oryginalną dekoracją (il. 1, 2).

Relikwie z *ager Ursulanus*

Kult św. Urszuli, która wraz z towarzyszącym jej orszakiem miała ponieść śmierć męczeńską z rąk Hunów pod murami Kolonii, sięga w Kolonii w swym początkowym kształcie przełomu IV i V w. Kult ten ożył na nowo w końcu wieku IX, aby w XII, wraz ze zredagowaną wówczas na nowo historią męczeństwa brytyjskiej księżniczki, rozprzestrzenić się

1 Na temat osoby i mecenasowskich inicjatyw M.A. Łukomskiego zob. J. Nowiński, *Nagrobek opata-mecenas Mikołaja Antoniego Łukomskiego w pocysterskim kościele w Łądzie nad Wartą*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2008, nr 3–4, s. 385–406.

2 W kategorii barokowych ołtarzy-relikwiarzy porównywany z łódzkim ołtarzem jest tylko ołtarz główny cysterskiego opactwa w Paradyżu, datowany na 1739 r., gdzie w niszach, i w schowanych w cokole szafkach, przechowywana jest kolekcja relikwii opactwa. Por. B. Grabowska, *Barokowy ołtarz główny w kościele pocysterskim w Gościkowie-Paradyżu*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1994, nr 4, s. 381–391.

na całe Niemcy i Europę w postaci nabożeństwa do św. Urszuli i 11 000 Dziewic Męczenniczek – *Undecim Milium Virginum*³.

Przełomowym momentem, inicjującym w XII w. dynamiczny rozwój kultu Kolońskich Męczenniczek, stało się odkrycie w 1106 r., podczas poszerzania murów Kolonii na północ, w pobliżu kościoła św. Urszuli cmentarza z okresu późnego cesarstwa rzymskiego. Uznano go – na mocy cudownego objawienia – za miejsce pochówku św. Urszuli i towarzyszącego jej orszaku⁴. Miejsce to, określone jako *ager Ursulanus* (*Ursuline pole*), stało się odtąd niewyczerpanym źródłem pozyskiwania relikwii świętych męczenniczek i męczenników, a opiekował się nim klasztor benedyktynek pw. Św. Machabeuszy⁵. Apogeum translokacji szczątków z *ager Ursulanus* przypada na 2. połowę XII w., czemu patronowali zwłaszcza benedyktyni z opactwa w Deutz oraz cystersi z opactwa w Altenbergu (*Vetus Mons*)⁶. Nie ulega wątpliwości, że obok kolońskiego kościoła św. Urszuli, benedyktyńskiego kościoła św. Heriberta w Deutz i klasztoru benedyktynek pw. Św. Machabeuszy w Kolonii,

3 Historię i krytyczne opracowanie legendy św. Urszuli prezentuje wyczerpująco: W. Levison, *Das Werden der Ursula-Legende*, „Bonner Jahrbücher” 1927, s. 1–164; zob. także G. Nürberger, *Die Ausgrabungen in St. Ursula zu Köln*, Bonn 2002, s. 137–145, gdzie znajduje się najnowsza synteza historii kultu św. Urszuli i etapów kształtowania się legendy jej męczeństwa, oraz G. Wagner, *Vom Knochenfund zum Martyrium der 11000 Jungfrauen. Wurzeln und Entwicklung der Ursula-Legende und ihre Bedeutung für Köln als „Sacrarium Agrippinae”*, „Geschichte in Köln” 2001, t. 48, s. 11–44. Na temat kultu św. Urszuli w Polsce zob. M. G. Borkowska, *Kult liturgiczny św. Urszuli w Polsce do XVI wieku*, „Roczniki Humanistyczne” 1966, z. 2, s. 109–198.

4 Nürberger, *Die Ausgrabungen...*, dz. cyt., s. 10–12.

5 Praktyka ta została zahamowana w 1392 r., kiedy to papież Bonifacy IX, na prośbę kolończyków, wydał zakaz dobywania ludzkich szczątków z terenu *ager Ursulanus*. Ponownie zaczęli podnosić relikwie z tego miejsca jezuici, którzy w 2. poł. XVI w. uzyskali na to zgodę papieża.

6 Za panowania w Deutz opata Gerlacha, w latach 1155–1164, kustosz kościoła opackiego Theodoricus osobiście kierował podnoszeniem z grobów relikwii Ursuliny Orszaku, przy których, jak sam zaświadczał, znajdowano *tituli sepulcrales* – tabliczki z imionami pochowanych na *ager Ursulanus* świętych męczenników, które to *tituli* Theodoricus skrzętnie zebrał i spisał w formie oficjalnego dokumentu, mającego potwierdzić autentyczność translokowanych do opactwa w Deutz relikwii. Manuskrypt Theodoricusa nie zachował się. Zamieszczoną w nim listę *tituli sepulcrales*, gdzie wyszczególniono z imienia 205 postaci z domniemanego Orszaku św. Urszuli, znamy dziś z odpisu opublikowanego przez jezuitę Hermanna Crombacha w 1647 r.; zob. Tenże, *Vita et martyrium S. Ursulae, S. Ursula Vindicata*, Coloniae 1647, s. 490 i nn. Na temat *tituli* Theodoricusa zob. W. Schmitz, E. Wirbelauer, *Auf Antike Spuren? Theodorich, das Benediktinerkloster in Köln-Deutz und die Legende der heilige Ursula*, „Colonia Romanica” 1999, s. 67–76; W. Schmitz, *Charcharbarius, Apxara und Papst Cyriacus. Ein mittelalterliches Archiv antiker Märtyrer im Benediktinerkloster in Köln-Deutz*, w: *Bilder der Antike*, hrsg. A. Steiner-Weber, T. Schmitz, M. Laureys, Bonn 2007, s. 175–198.

cysterskie opactwo w Altenbergu posiadało w średniowieczu jeden z największych skarbców relikwii *Undecim Milium Virginum*⁷.

Słynne z bogatego zbioru relikwii opactwo chętnie dzieliło się swoim świętym skarbem, obdarowując – zwłaszcza w XIII w. – śmiertelnymi szczątkami *Undecim Milium Virginum*, pozyskanymi z *ager Ursulanus*, inne opactwa, w tym samo Cîteaux. Relikwiami Kolońskich Męczenniczek opactwo w Altenbergu obdarowało w XIII w. także swoje opactwo macierzyste w Morimond i opactwa powiązane z nim filialnie: Łekno, Łąd, Obrę, Mariental, Zinnę i Hainę. Wśród obdarowanych wówczas opactw można wymienić także Royaumont, Marienfeld, Pfortę i Volkenrodę⁸. Relikwie ponad dwudziestu głów *Undecim Milium Virginum* posiadało również opactwo cystersów w Pelplinie. Ich obecność poświadczona jest w roku 1376 r., kiedy to zostały umieszczone w nowym ołtarzu głównym opactwa⁹. W kwietniu 2015 r. autorzy tego artykułu odkryli kolekcję dwudziestu relikwii głów Kolońskich Męczenniczek, spowitych w średniowieczne i renesansowe tkaniny, które złożono w zamykanej predelli dawnego ołtarza głównego kościoła opactwa w Oliwie¹⁰. Wszystko wskazuje na to, że również i te relikwie mogły trafić do pomorskich opactw z Altenbergu.

Z translacją relikwii do wielkopolskich opactw związanych z Altenbergiem należy związać zgodę Kapituły Generalnej w Cîteaux, wydaną w 1258 r. na prośbę opata Łekna Teodoryka, na uroczyste obchodzenie święta św. Urszuli i 11 000 Dziewic Męczenniczek oraz odprawianie ku ich czci jednej mszy z dwunastoma czytaniem w Łeknie i pozostałych klasztorach w Polsce powiązanych z Altenbergiem – Łądzie i Obrze¹¹. W przypadku opactwa w Łądzie kult *Undecim Milium Virginum* sięga

7 Por. A. Legner, *Kölner Heilige und Heiligtümer. Ein Jahrtausend europäischer Reliquienkultur*, Köln 2003, s. 298.

8 Zob. P. Janke, „Dat werde leve Hiltom”. *Zur Verehrung der Heiligen und ihrer Reliquien am Altenberger Dom*, Berlin 2009, s. 44–46; A. Laabs, *Malerei und Plastik im Zisterzienser Orden*, Petersberg 2000, s. 29; J. Nowiński, *Cystersi propagatorami kultu relikwii Świętej Urszuli i jej Towarzyszek (Undecim Milium Virginum) – wybrane przykłady*, w: *Dziedzictwo kulturowe cystersów*, pod red. E. Łużyńskiej i A. Galar, Wrocław 2014, s. 125–133.

9 R. Frydrychowicz, *Geschichte der Cistercienserabtei Pelplin und ihre Bau- und Kunstdenkmäler*, Düsseldorf 1907, s. 390–391.

10 Ołtarz powstał w 1608 r. i wówczas być może umieszczono w jego predelli relikwie głów pochodzące zapewne z niezachowanej gotyckiej nastawy relikwiarzowej. W latach 80. XVII w. ołtarz ten przeniesiono do północnego ramienia transeptu, gdzie znajduje się obecnie.

11 *Petitio abbatis de Luckna de faciendo festo undecim milium virginum in domo propria et in generatione de Bergis cum missa et duodecim lectionibus exauditur*. J.M. Canivez, *Statuta Capitulum Generalium Ordinis Cisterciensis ab anno 1116 ad annum 1768*, Louvain 1933–1941, t. 2, s. 444.

samych początków opactwa, o czym świadczy zapis w tamtejszym kalendarzu liturgicznym pochodzącym z ostatniej tercji XII w.: [*October*] *Virginum Undecim Milium. XII lectiones*. Dowodzi on, że w grupie klasztorów powiązanych z Altenbergiem wspomnienie Kolońskich Męczenniczek obchodzono najwcześniej, jeszcze przed oficjalną aprobatą Kapituły Generalnej¹².

Kolekcja relikwii *Undecim Milium Virginum* w opactwie w Łądzie zachowała się do naszych czasów, eksponowana obecnie w ołtarzu-relikwiarzu św. Urszuli z 1721 r. Główną jej część stanowi 55 relikwii głów okrytych dekoracyjnymi tkaninami, a także całe i ukruszone kości rąk i nóg oraz liczne mniejsze fragmenty kostne, m.in. miednicy i kręgosłupa. Znaczna ilość relikwii, a zwłaszcza szczególnie cenionych relikwii głów, pozwala przypuszczać, że nie trafiły do Łądu w jednej donacji, lecz w kilku. Najstarsza część kolekcji pochodzi najpewniej z około połowy XIII w. Planowane w przyszłości badania całego zespołu pozwolą określić wielkość najstarszej grupy relikwii głów.

Zachowany w Łądzie zespół relikwii Kolońskich Męczenniczek dobrze charakteryzuje rodzaj przekazywanych z Altenbergu relikwii. Z *ager Ursulanus*, via Altenberg, trafiały do cysterskich opactw całe szkielety, określane jako *corpus*¹³. Niewątpliwie najliczniejszą grupę pozyskiwanych relikwii stanowiły pojedyncze szczątki kostne – *pars (fragmenta) corporis*, opisywane na cedułach formułą: *ex ossibus XI Milium Virginum*.

Bez wątplenia najoryginalniejszą, i stosunkowo liczną, grupą relikwii Kolońskich Męczenniczek ekspediovanych z Altenbergu, były relikwie głów – *capita sanctorum Undecim Milium Virginum*. Relikwie głowy (*caput*) miały wysoką pozycję wśród świętych szczątków, zaliczane je do kategorii *reliquiae insignes* – relikwii wyróżniających się. W kolekcjach relikwii należały do najbardziej cenionych i podnoszących prestiż miejsca ich ekspozycji¹⁴. Mnogość *corporum* podnoszonych z *ager Ursulanus* stworzyła wyjątkową okazję pozyskania wielkiej liczby tych najcenniejszych relikwii, które – zgodnie z panującym zwyczajem – odłączano na pierwszym miejscu podczas *elevatio* szczątków z grobu.

12 Zob. S. Zakrzewski, *Analecta Cisterciensia*, Kraków 1906, s. 11, 40.

13 W 1234 r. przekazano z Altenbergu do opactwa w Morimond dwa kompletne szkielety (*corpus*) męczenniczek z Orszaku św. Urszuli, zob. Nowiński, *Cystersi propagatorami ...*, dz. cyt. s. 130–131.

14 Na temat znaczenia *capita sanctorum* zob. J. Sikorska, *Relikwiarze puszkowe w Polsce*, Warszawa 2010, s. 193–201; oraz M. Starnawska, *Świętych życie po życiu. Relikwie w kulturze religijnej na ziemiach polskich w średniowieczu*, Warszawa 2008, s. 67–83.

1
Ołtarz św. Urszuli
w pocysterskim
kościółce w Łądzie,
1721 r.
warsztat Ernesta
Brogera z Głogowa.
Fot. Z. Kwaskowski.

Jeszcze w 1. tercji XVII w. kronikarz Altenbergu Jongelinus doliczył się w kościele opactwa 483 głów świętych z Urszulinego Orszaku¹⁵.

Relikwie głowy, jako najcenniejsze, zawsze były eksponowane w tekstylnym przybraniu lub w relikwiarzu. Cenne tkaniny, o czym świadczą wszystkie zachowane przykłady średniowiecznych *capita Undecim Miliū Virginum*, okrywały szczelnie czaszkę, na której pozostawiano odsłonięty fragment kaloty w partii czoła (il. 3, 5). Kolońska proveniencja trzynastowiecznych tkanin okrywających głowy z Łądu

15 Zob. Janke, dz. cyt., s. 185.

i z Marienfeldu¹⁶ pozwala twierdzić, że *capita* ekspediowano z Altenbergu już udekorowane tkaninami, gotowe do ekspozycji jako relikwie głowy¹⁷.

Ołtarz św. Urszuli i dekoracja obecnych w nim relikwii

Snycerska nastawa ołtarza św. Urszuli, w której prezentowana jest kolekcja relikwii *Undecim Miliū Virginum*, powstała w Głogowie w warsztacie rzeźbiarza Ernesta Brogera (il. 1)¹⁸. Dzisiejszy wygląd tego niezwykłego dzieła łódzkiego opata-mecenasa i śląskich artystów, po konserwacji i renowacji przeprowadzonych w latach 1979–1983¹⁹, przedstawia się następująco: drewnianą, trzykondygnacyjną strukturę retabulum pokrywa polichromia imitująca marmur. W centrum nastawy, w obrazie autorstwa Adama Swacha, ukazana jest św. Urszula i jej Towarzyszki w chwale nieba przed Barankiem Mistycznym. Kolońskiej męczenniczce asystują rzeźbione postaci z jej orszaku – papież Cyriak, kardynał, biskup i królewicz Eterius. W górnej kondygnacji sześć figur Towarzystek św. Urszuli otacza malarskie przedstawienie mistycznej sceny *Amplexus* św. Lutgardy, również autorstwa Adama Swacha. Całość struktury nastawy ołtarza wieńczy figura św. Urszuli z palmą i strzałami w dłoni.

Znaczną część partii cokołowej retabulum zajmuje 30 przeszklonych nisz (po 15 z każdej strony), spiętrzonych w 3 rzędach i wyłoczonych wewnątrz, w których, na aksamitnych poduszkach, eksponowane są relikwie 47 głów Kolońskich Męczenniczek, przybrane w ornamentalnie tkane i haftowane tkaniny i wieńce ze sztucznych kwiatów (il. 2).

16 W przypadku dekoracji głów z Marienfeldu mamy do czynienia m.in. z charakterystycznym typem tkanych, wzorzystych taśm produkowanych w Kolonii w XIII w., zob. M. Bombek, G. Sporbeck, *Kölner Bortenweberei im Mittelalter. Corpus Kölner Borten*, Regensburg 2012, zwłaszcza rozdz. 2: *Die frühen Borten und ihre Genese*.

17 Na temat mnogości relikwii oraz sposobu obchodzenia się z nimi w Altenbergu (m.in. kości po obmyciu winem suszono rozłożone w kapitularni opactwa, a następnie spowijano w cenne tkaniny) relacjonuje Cezary z Heisterbach (1180–1240), por. tegoż. *Dialogus Miraculorum*, ed. J. Strange, Coloniae-Bonnae-Bruxellis 1851, vol. II, cap. LXXXVI–LXXXIX, s. 154–156.

18 Zob. J. Nowiński, *Nieznane ołtarze Mistrza z Lubią, czyli Ernesta Brogera, w pocysterskim kościele w Łądzie nad Wartą*, „Saeculum Christianum” 1996, nr 2, s. 138–139. Warsztat Brogera i stolarza Jana Erntzgebera wykonał dla Łądu również nastawę ołtarza głównego, zmontowaną wraz z ołtarzem św. Urszuli w 1721 r.

19 Prace konserwatorskie i renowacyjne wykonał zespół łódzkich konserwatorów w składzie: Ewa Derkacz, Jacek Królewski (konserwacja tkanin), Jerzy Matwij, Bogumił Olawa-Olewiński, Jan Potz. Por. E. Derkacz, *Ołtarz św. Urszuli, kościół pocysterski w Łądzie, szkoła śląska* [dokumentacja konserwatorska], Łódź 1983, mpis, Biblioteka WSD w Łądzie; J. Królewski, *Antepedium i Relikwie z Ołtarza św. Urszuli z Kościoła w Łądzie woj. konińskie* [dokumentacja konserwatorska], Łódź 1983, s. 1, mpis, Biblioteka WSD w Łądzie.

Boczne partie cokołu od strony mensy wypełnia 8 podobnie wyłożonych, przeszklonych nisz (po 4 z każdej strony), w których, również na czerwonych aksamitnych poduszkach, ułożone są pary skrzyżowanych kości piszczelowych przewiązane srebrnymi tasiemkami. Partię cokołu za mensą wypełnia przeszklona gablota, w której, na tle ustawionej skośnie płaszczyzny okrytej czerwonym aksamitem, na dwóch półkach, ułożonych jest symetrycznie 8 relikwii głów okrytych haftowanymi czepcami i wieńcami ze sztucznych kwiatów. W dolnej partii gabloty ułożone są trzy pary skrzyżowanych kości udowych przybranych czerwonymi kokardami. Na środkowej parze spoczywa papierowa taśma z odręczną inskrypcją: *Sanctae Ursulae et S. Undecim Miliū / Virginum et Martyrum*. W centrum głównej kondygnacji nastawy, w obu

2 dłuższych bokach ramy obrazu św. Urszuli i Towarzyszek, znajduje się po 6 przeszklonych i malowanych wewnątrz na czerwono nisz, w których, na poduszkach z czerwonego aksamitu, ułożone są fragmenty kości okryte haftowanymi tkaninami. Wokół krawędzi każdej niszy ułożone są wieńce sztucznych kwiatów²⁰.

Tkaniny i sztuczne kwiaty, tworzące obecnie wierzchnią warstwę dekoracji relikwii głów, pochodzą z połowy XIX w. kiedy oo. kapucyni, którzy po kasacie opactwa cystersów objęli klasztor i kościół w Łądzie, w latach 1850–1853 przeprowadzili kompleksową renowację całości

20 Na temat dziejów ołtarza św. Urszuli i dekoracji eksponowanych w nim relikwii szerzej: J. Nowiński, *Relikwie Undecim Miliū Virginum w pocysterskim kościele w Łądzie nad Wartą i dedykowany im ołtarz-relikwiarz Św. Urszuli*, „Seminare” 2010, t. 28, s. 253–272.

założenia²¹. W 1852 r. został odnowiony ołtarz św. Urszuli wraz z oprawą obecnych w nim relikwii²². Eksponowane w ołtarzu relikwie głów złożono na nowych aksamitnych poduszkach, obszytych złocistą taśmą, okryto nowymi tkaninami i przyozdobiono wieńcami sztucznych kwiatów²³.

Podczas prac konserwatorskich przeprowadzonych w latach 1979–1983 okazało się, że pod dziewiętnastowieczną dekoracją zachowały się warstwy tkanin okrywających relikwie w przeszłości. Pod tekstyliami z XIX w. zachowana jest dekoracja wykonana z pąsowego i zielonego atłasu, którego powstanie datuje się na koniec XV lub początek XVI w. Na dwóch udekorowanych w ten sposób relikwiach zachowała się pergaminowa ceduła z napisem: CAPVT XI MILIVM VIRGINVM (il. 3, 4). Warstwę najstarszą, bezpośrednio okrywającą powleczone lniąnym płótnem relikwie głów, stanowią wybarwione na jaskrawy kolor (czerwony, różowy, żółty, błękitny, czarny) tkaniny jedwabne, niektóre z nich były ozdobione dodatkowo aplikacjami z tłoczonych blaszek oraz kwiatów wycinanych ze srebrzonego i złoczonego pergaminu. Tkaniny nie przysłaniały partii czoła głów, wykrojony w tym miejscu otwór był obszyty plecionym jedwabnym sznureczkiem (il. 3, 5). Tkaniny

3 Relikwia głowy okryta trzynastowieczną tkaniną jedwabną z charakterystycznym odsłonięciem fragmentu czaszki. Fot. J. Nowiński.

21 Zob. M. Dziuba, *Kapucyni w Łądzie nad Wartą (1850–1864)*, w: *Zakony franciszkańskie w Polsce*, t. 4: *Polska Prowincja Kapucynów* (cz. 1: *Polska Prowincja Kapucynów w XIX w.*), red. J. Kłoczowski, Lublin 1987, s. 233–236.

22 Nowiński, *Relikwie Undecim Miliū Virginum ...*, dz. cyt., s. 263–265.

23 Fundatorką poduszek była hrabina Józefa Gutakowska, co dokumentuje lista ponad 460-ciu dobrodziejów wspierających kapucynów w dziele ratowania zażytkowego opactwa w Łądzie, opublikowana w 1858 r. w *Pamiętniku Religijno-Moralnym: Gutakowska hr. Aksamitu karmazynowego łokci 30 tyleż galonków do obszycia i powleczenia poduszek pod św. Relikwie Towarzyszek św. Urszuli Panny i Męczennicy. Wiadomość historyczna o opactwie i kościele w Łądzie*, „Pamiętnik Religijno-Moralny” 1858, nr 1, s. 71. Sztuczne kwiaty ofiarował generał Abramowicz z Warszawy: *Abramowicz generał. Kwiatów robionych na ołtarze sztuk 24 i pudło kwiatów do ozdób relikwii, wartujące rsr 90*, tamże, s. 69.

4 jedwabne, niekiedy we fragmentach, zachowały się na wszystkich relikwiach głów w niszach cokołu ołtarza. Należy je uznać za pierwszą, najstarszą fazę zdobienia relikwii, sięgającą prawdopodobnie połowy XIII w.²⁴

W 2010 r. podjęto decyzję o przeprowadzeniu badań pilotażowych i konserwacji wybranych z łódzkiej kolekcji czterech relikwii głów i dekorujących je tekstyliów. Prace konserwatorskie i badawcze zostały wykonane w Katedrze Konserwacji i Restauracji Tkanin Zabytkowych na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk

Relikwia głowy okryta tkaniną atłasową z końca XV lub początku XVI w. wraz z pergaminową cedułą, stan po zdjęciu dekoracji z XIX w. Fot. Archiwum Katedry Konserwacji i Restauracji Tkanin Zabytkowych.

24 Królewski, *Antepedium i Relikwie...*, dz. cyt., s. 14–15.

Pięknych w Warszawie pod kierunkiem prof. Heleny Hryszko²⁵. Badania nad wybraną grupą relikwii głów ujawniły, że w większości przypadków nie mamy do czynienia z całym kościem czaszki, lecz z dużym jej fragmentem, który uzupełniono konstrukcją stelażową, naśladującą anatomiczny kształt głowy, i okryto całość ozdobną tkaniną.

Podczas badań odnaleziono w konstrukcjach stelażowych określających formę relikwii głów, i stabilizujących ich dekorację, fragmenty trzynastowiecznych tekstyliów: fragment szaty liturgicznej (alby) z bardzo rzadkim przykładem ozdobnego marszczenia tkaniny w klinie, fragment jedwabnej siatki na włosy oraz fragment tkanej wzorzystości tkaniny lnianej (obrus?). W jednej z relikwiarzowych głów natrafiono na pergaminową kartę z tekstem psalmów (Ps. 70 i 71) zapisanych minuskułą karolińską, która służyła jako usztywnienie przedniej części dekoracji głowy²⁶. Znaleziony fragment alby z ozdobnym marszczeniem tkaniny stanowi cenny przykład detalu z kompozycji średniowiecznej szaty liturgicznej. Finezyjnie zdobiony fragment kończył marszczony klin szaty pod jej rękawem²⁷. Alba z tego typu zdobieniem z XII w. zachowała się m.in. w szwajcarskim klasztorze kartuzów La Valsainte

25 Zespół wykonujący prace konserwatorskie i restauratorskie tworzyły: prof. Helena Hryszko – kierownik zespołu, mgr Monika Stachurska, mgr Agnieszka Krzemińska-Maciejko, mgr Anna Makulec, Katarzyna Król, Katarzyna Mgłosiek, Anna Gniecicka, Ewa Suchy, Albina Zięba, Karolina Ślusarczyk. Zob. H. Hryszko, A. Krzemińska-Maciejko, M. Stachurska, *Dokumentacja prac konserwatorskich i restauratorskich, trzy głowy relikwiarzowe z ołtarza-relikwiarza dedykowanego św. Urszuli i jej Towarzyszek z kościoła pw. NMP i św. Mikołaja w Łądzie nad Wartą*, Warszawa 2014, mpis, Archiwum Katedry Konserwacji i Restauracji Tkanin Zabytkowych Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie oraz Biblioteka WSD w Łądzie.

26 Pergaminową kartę po konserwacji złożono w tekturowej oprawie a w jej miejsce włożono kopię z wydrukiem cyfrowym.

27 Ten rodzaj kroju średniowiecznej alby J. Braun określił terminem *Girenalbe*, zob. Tenże, *Handbuch der Paramentik*, Freiburg im Breisgau 1912, s. 93–95.

5 Relikwia głowy okryta tkaniną herbową, stan przed demontażem tkaniny. Fot. J. Nowiński.

6 (tzw. alba św. Hugona)²⁸. Fragment jedwabnej siatki na włosy²⁹, dekorowany geometrycznym haftem, należy wiązać ze stosunkowo licznie reprezentowaną grupą tego typu jedwabnych siatek, popularnych w XIII i XIV w. Dobrym przykładem takiej realizacji, określanej w literaturze niemieckiej *Filetarbeit*, jest siatka na włosy z XIII w. z kościoła św. Elżbiety w Marburgu, obecnie w zbiorach Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze³⁰.

Fragment 1
Tkaniny herbowej
z Lądu,
wymiary
13-14 x 38 cm.
Fot. J. Nowiński.

Tkanina herbowa z Lądu

Jedna z relikwii głów została udekorowana wyjątkowo okazale. Całą jej powierzchnię, z wyjątkiem odsłoniętego fragmentu w partii czoła, okrywała unikatowa, złotolita tkanina dekorowana ponad sześćdziesięcioma haftowanymi tarczami z herbami – *Tkanina herbowa z Lądu* (il. 5). Na tkaninie, w przedniej partii relikwii głowy, były zamocowane cztery czterolistne kwiatki, wykonane z polichromowanej skóry. Podczas prac konserwatorskich, biorąc pod uwagę wyjątkową wartość

28 Zob. B. Schmedding, *Mittelalterliche Textilien in Kirchen und Klöstern der Schweiz*, Bern 1978, s. 302–304.

29 Fragment ma nieregularny kształt o wymiarach: 2,5–4,5 x 16,2 cm, zob. H. Hryszko, M. Stachurska, *Głowa relikwiarzowa obszyta trzema fragmentami XIII-wiecznej tkaniny z herbami z ołtarza-relikwiarza dedykowanego św. Urszuli i jej Towarzyszkom z kościoła pw. NMP i św. Mikołaja w Lądzie nad Wartą*. Dokumentacja prac konserwatorskich i restauratorskich, Warszawa 2014, s. 11, 14, mpis, Archiwum Katedry Konserwacji i Restauracji Tkanin Zabytkowych Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie oraz Biblioteka WSD w Łądzie.

30 Germanisches Nationalmuseum nr inw. Gew2980; K. Stegmann, *Katalog der Gewebesammlung des Germanischen Nationalmuseums*. II. Teil: *Stickereien, Spitzen und Posamentierarbeiten*. Nürnberg 1901, Kat. 2980; H. Kohlhaussen, *Geschichte des deutschen Kunsthandwerks*, München 1955, s. 149, il. 127.

artystyczną i historyczną tkaniny, podjęto decyzję o jej demontażu z relikwii i zabezpieczeniu – po konserwacji – w specjalnej oprawie³¹.

7

31 Relikwia głowy została okryta kopią tkaniny herbowej, wykonaną techniką drukarsko-malarską, dokumentującą jej pierwotne ułożenie na relikwii. Przed demontażem tkaniny wykonano trójwymiarową digitalizację relikwii głowy wykorzystując oświetlenie strukturalne, a następnie sporządzono jej wydruk w technologii 3D. Autorami tej dokumentacji są mgr inż. Jan Rutkiewicz

Fragment 2
Tkaniny herbowej
z Lądu,
wymiary 10 x 12 cm.
Fot. J. Nowiński.

8 Dekorująca relikwię głowy tkanina jest zachowana w trzech fragmentach, które zostały wtórnie zszyte na relikwii. Fragment 1 (il. 6) ma kształt zbliżony do prostokąta o wymiarach: 13–14 x 38 cm. Na tym fragmencie tkaniny znajdowało się pierwotnie trzydzieści całych tarcz z herbami i trzy widoczne w połowie; nie zachowały się cztery tarcze. Herby ułożone są w czterech rzędach w układzie alternującym.

i dr hab. Robert Sitnik z Zakładu Inżynierii Fotonicznej na Wydziale Mechatroniki Politechniki Warszawskiej. Model 3D relikwii głowy znajduje się w Katedrze Konserwacji i Restauracji Tkanin Zabytkowych Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

W dolnej części prawej strony zachowane jest podłoże z siatki. Wszystkie 9
tarcze herbowe na fragmentach tkaniny mają wysokość około 2,5 cm. Fragment 2 (il. 7) ma kształt nieregularny – lewa krawędź jest ucięta pionowo, prawa przycięta po skosie z zachowanym u dołu fragmentem podłoża jedwabnej siatki; wymiary: 10 cm (w najwyższym miejscu) x 12 cm. Na tym fragmencie ulokowanych jest, w trzech rzędach, siedem całych tarcz z herbami i małe fragmenty dwóch tarcz. Zachowany na górnej krawędzi fragment tarczy herbowej pochodzi zapewne z kolejnego, niezachowanego czwartego rzędu herbów. Fragment 3 tkaniny (il. 8) ma kształt zbliżony do kwadratu o wymiarach: 15 x 16 cm. Na tej części tkaniny znajduje się szesnaście całych tarcz z herbami, jedna zachowana w połowie i pięć zachowanych fragmentarycznie. Tarcze są rozmieszczone w pięciu rzędach w układzie alternującym. Rzędy tarcz są na krawędziach lekko uniesione ku górze, co może wskazywać, że wyrób, z którego pochodzi tkanina, miał pierwotnie kształt okrągły o formie półkuli³². Układ tarcz herbowych na krawędziach fragmentów

Jedwabna siatka na włosy, XIII w., wysokość i średnica: 20 cm, Sint Truiden, Kerk O. L. Vrouw Hemelvaart, nr inw. Tx 82. Foto KIK-IRPA, Bruksela, negatyw nr G003416.

³² Zob. Hryszko, Stachurska, dz. cyt., s. 8.

1 i 2 pozwala stwierdzić z dużym prawdopodobieństwem, że te dwie części tkaniny stanowiły pierwotnie jedną całość długości około 51 cm.

Unikatowa technika wykonania *Tkaniny herbowej z Łądu* nie została dotychczas zdefiniowana w polskiej literaturze, dlatego przytaczamy jej opis podany w dokumentacji konserwatorskiej przez Monikę Stachurską i Helenę Hryszko, która wykonała konserwację tkaniny:

Technika nietypowa. W polskiej, specjalistycznej literaturze nie istnieje nazwa określająca taką technikę wykonania. Podłożem tego wyrobu jest jedwabna siatka o drobnych, romboidalnych oczkach wielkości 1,5–2 mm x 1,8–2,3 mm (20–25 oczek na 1 cm²). Po prawej stronie siatka jest niewidoczna. Tło tkaniny i zdobiące ją herby są wykonane w tej samej technice, ale różnią się użytymi materiałami. Tło wykonane jest niciami z oplotem metalowym w kolorze złotym przeplatającym się w splocie płótna z tym, że zarówno „osnowy”, jak i „wątki” nie przebiegają ani w pionie, ani w poziomie, a wszystkie w kierunkach ukośnych. Tło było wykonywane sukcesywnie niewielkimi fragmentami, najpewniej przy użyciu igły, a następnie zszywane ze sobą nitką jedwabną. Herby wytkane są wielobarwną przędzą jedwabną i nicią jedwabną z oplotem metalowym w kolorze srebrnym. Herby również były wykonywane sukcesywnie w technice pośredniej między tkaniem a haftowaniem, najprawdopodobniej także przy użyciu igły. Przędza jedwabna i nici metalowe przeplatane były ponad siatką w splocie płótna i tylko co jakiś czas przeplatano je przez oczka siatki. Widać to bardzo wyraźnie na fotografiach pokazujących rewersy herbów. Wszystkie kontury tarcz herbowych natomiast były przeplatane regularnie przez oczka siatki. Nie jest to zatem typowy haft na siatce. Tkaninę po zakończeniu prac poddano zapewne procesowi kalandrowania, o czym świadczy nierównomierne spłaszczenie nici zarówno z oplotem metalowym, jak również przędzy jedwabnej. Szczegółowa analiza rozpoznania techniki wykonania będzie przedmiotem dalszych prac badawczych³³.

Jedwabna siatka, stanowiąca podłoże dla unikatowej tkaniny, została wykonana – wspomnianą już – techniką *Filetarbeit*³⁴.

Dalsze badania nad *Tkaniną herbową z Łądu* pozwolą ustalić jej proveniencję oraz pierwotne przeznaczenie. Dotychczasowe ustalenia,

³³ Hryszko, Stachurska, dz. cyt., s. 14–15.

³⁴ Na temat średniowiecznych jedwabnych siatek na włosy i techniki ich wykonania zob. E. Crowfoot, F. Pritchard, K. Staniland, *Textiles and Clothing c. 1150 – c. 1450. Medieval Finds from Excavations in London 4*, London 2002, s. 145–149. Przykłady tego typu realizacji publikowane są na stronie: <https://www.pinterest.com/CloverHeartClan/netting/> [dostęp: 7.10.2015].

sugerujące hemisferyczną formę wyrobu, z którego tkanina mogła pochodzić, dają podstawę do postawienia hipotezy, że mogło to być nakrycie głowy. W takim przypadku bliską analogię dla takiej formy i funkcji prezentuje zespół trzynastowiecznych jedwabnych haftowanych siatek na włosy, o hemisferycznym kształcie, wykonanych w technice *Filetarbeit*, dekorujących relikwie głów *Undecim Miliun Virginum* w opactwie benedyktynów Sint Truiden w Belgii (il. 9), obecnie w zbiorach Provinciaal Museum voor Religieuze Kunst w Sint-Truiden³⁵.

Dekoracja heraldyczna tkaniny

Odkryte na relikwiach w Łądzie tekstylia mają niewątpliwie duże znaczenia jako świadectwo luksu na najwyższym poziomie i praktyk towarzyszących w średniowieczu kultowi relikwii, ale rangę pierwszorzędą mają przede wszystkim ze względu na dekoracje heraldyczne. Zespół sześćdziesięciu herbów zdobiących trzy fragmenty tkaniny okrywającej jedną z czaszek, uznać trzeba za jeden z najcenniejszych w Europie zabytków wczesnej sztuki heraldycznej. Niewiele zachowało się zabytków sprzed początków XIV w., które daje się porównać z bogactwem przekazu heraldycznego z Łądu – świetna misa limuzyjska Alfonsa de Poitiers z połowy XIII w. jest niewątpliwie dziełem bardzo kunsztownym, ale ozdobiona jest tylko sześcioma tarczami herbowymi³⁶. Czterdzieści herbów dekoruje słynny *Tristanepich* z klasztoru w Wienhausen³⁷, ale tkanina ta powstała dopiero około 1340 r.; znacznie wcześniejszy, i bogatszy, jest datowany na około 1306 r. malowany strop z domu *Zum Loch* w Zurychu³⁸, opatrzony wizerunkami stu siedemdziesięciu dziewięciu herbów. To niewątpliwie jeden z najbogatszych zespołów heraldycznych z początków XIV stulecia w Europie. Zachowały się w kolekcjach europejskich także tkaniny średniowieczne zdobione herbami, niekiedy nawet pochodzące z końca XIII w. i dekorowane podobnym jak w Łądzie sposobem – herbami w różnie zestawianych układach,

³⁵ Zob. E. Deconinck, L. De Ren, L. Smets, *Stof uit de kist, De middeleeuwse textielschat uit de abdij van St.-Truiden*, katalog wystawy „Stof uit de Kist” zorganizowanej przez Provinciaal Museum voor Religieuze Kunst, Sint-Truiden 27 kwietnia – 11 sierpnia 1991, Leuven 1991, kat. nr: 102–105.

³⁶ M. Pastoureau, *Traité d'héraldique*, Paris 1979, s. 75, il. 83; kasetę zwaną św. Ludwika z około 1236 r. zdobi wprawdzie 37 herbów, ale po większości powtarzających się, tamże, s. 236, il. 261.

³⁷ O. Neubecker, *Le grand livre de l'héraldique. L'histoire, l'art et la science du blason*, adaptacja francuska R. Harmignes, Paris-Bruxelles 1978, s. 31, il. s. 33–34.

³⁸ W. Herz, F. Hegi, *Die Wappenrolle von Zürich. Ein heraldisches Denkmal aus dem 14. Jahrhundert mit den Wappen aus den Häusern «Zum Loch»*, Zürich-Leipzig 1930.

ale przynoszą one najwyżej kilka powtarzających się herbów³⁹. Tymczasem na tkaninie łędzkiej herbów jest sześćdziesiąt. To jak strop z domu *Zum Loch* – prawdziwa rola herbowa. Świadczy też ona dobitnie, że herby już we wczesnym okresie swego rozwoju pełniły rolę nie tylko rycerskiego znaku rozpoznawczo-bojowego, ale też doniosłą funkcję symbolu, w którym wyrażało się całe bogactwo treści, łączonych z odczuwaniem własnej tożsamości i poczuciem więzi społecznych.

Tkanina z Łądu jest bowiem wczesnym przykładem sztuki heraldycznej. W serii pytań, które trzeba postawić analizując jej program, stosunkowo najpewniejszą odpowiedź przynosi kwestia jej datowania. Określa ją możliwie precyzyjnie kształt tarcz herbowych i stylizacja niektórych godeł, a także zastosowanie tzw. urządzeń heraldycznych – oznaczeń wyróżniających godła młodszych przedstawicieli grup krewniaczych używających tego samego herbu. Najważniejsza jest wszakże tarcza – sercowa, o zaokrąglonych górą narożach, stanowiąca pomniejszoną i przekształconą formę wielkiej tarczy zwanej normańską, która na przełomie XII i XIII w. powszechnie występowała w uzbrojeniu rycerstwa europejskiego, a w konsekwencji – także we wczesnej heraldyce sprzed połowy XIII stulecia⁴⁰. Dobrym jej polskim przykładem jest wyobrażenie księcia Władysława Odonica na jego pieczęci z około 1234–1239 r.⁴¹

Jeszcze przed 1250 r. tarcze normańskie ustąpiły miejsca tarczy wczesnogotyckiej – trójkątnej, o nieco wybrzuszonych bokach i płasko ściętej krawędzi górnej⁴². Nawet zakładając przywiązanie twórców tkaniny do rozwiązań tradycyjnych, występowanie po 1280 r. tarczy typu normańskiego byłoby zdecydowanym anachronizmem – pod koniec XIII w. nie występują nawet w peryferyjnych krajach zachodniego chrześcijaństwa, także w Polsce. Wyrafinowany kunszt tkaniny łędzkiej nie pozwala jednak uznać jej za wyrób prowincjonalny, a tym samym datować zbyt późno form sztuki heraldycznej, którą reprezentują herby zdobiące tkaninę. Także stylizacja niektórych godeł – lwa, a zwłaszcza orła o dużej głowie i luźno rozstawionych, zawiniętych łatkach skrzydeł

39 Kilka fragmentów tego rodzaju tkanin relikwiarzowych datowanych na koniec XIII w. zachowało się np. w Schnütgenmuseum w Kolonii, nr inw. P.96 – 100, 102/102, 107, 116.

40 Pastoureau, dz. cyt., s. 91–92.

41 Zob. *Orzeł Biały – 700 lat herbu Państwa Polskiego*, katalog wystawy w Zamku Królewskim w Warszawie, red. S. K. Kuczyński, P. Mrozowski, M. Makowski, Warszawa 1995, s. 226, nr I 13.

42 Pastoureau, dz. cyt., s. 92; dobrym i wczesnym przykładem występowania tego rodzaju tarczy jest zachowana w skarbcu katedry akwizgrańskiej kaseta ofiarowana księciu Burgundii Hugonowi IV z 1258, J.-B. de Vaire, *Le décor héraldique de la cassette d'Aix-la-Chapelle*, „Aachener Kunstblätter” 1974, nr 45, s. 95–124.

– utrzymana jest w duchu XIII w., raczej bliżej 1260–1270 niż 1300 r.⁴³ Wprowadzenie zaś w trzech herbach oznaczeń specjalnych – *lambeau* tzw. turniejowego płotu, wskazuje na czasy okrzepłych już zasad funkcjonowania herbów. Oznaczenia takie pojawiły się wprawdzie jeszcze przed połową XIII w., ale upowszechniły w drugiej jego połowie, tylko zresztą we Francji, Anglii i krajach pogranicza francusko-niemieckiego, co pozwala zresztą przybliżyć proveniencję niektórych herbów.

Rolę herbową na tkaninie z Łądu wypada zatem datować najpóźniej na lata około 1270. Jest ona tym samym jednym z wcześniejszych w Europie tak bogatych świadectw funkcjonowania heraldyki jako systemu komunikacji wizualnej – posługiwania się jej językiem poza sferą obyczaju wojskowego, gdzie herby występowały jako znaki rozpoznawczo-bojowe kładzione na tarcze, suknie i chorągwie rycerzy, a także poza praktyką czynności urzędowo-prawnych, gdzie herby zadomowiły się na pieczęciach jeszcze przed połową XIII w.

Tym bardziej doniosłym zadaniem jest kwestia odsłonięcia przesłania, które łączy herby na tkaninie. Realizacja tego zadania to w pierwszym rzędzie kwestia identyfikacji znaków herbowych i odpowiedź na to pytanie kogo reprezentują. Przysparza ona niemało trudności z kilku zasadniczych powodów: przede wszystkim dlatego, że barwy niektórych herbów budzą wątpliwości. Pewna jest chyba tylko czerwień, nieco wyblakła, oraz srebro, być może także zieleń, jeszcze dość popularna w heraldyce XIII w., później eliminowana. Kolor grafitowy na tkaninie, to zapewne przebarwiony błękit, który nie występuje na herbach tkaniny w Łądzie, choć wiadomo, że był bardzo popularny w heraldyce średniowiecznej. Barwa brunatna oznacza zapewne czerń, ale pewności mieć nie można.

Druga kwestia, to czytelność znaków. Przy całej staranności wykonania tkaniny, niewielka skala herbów – wysokość tarczy to zaledwie 2,5 cm – nie pozwalała uwzględnić wszystkich szczegółów decydujących niekiedy o wartości semantycznej herbu, jak na przykład znaki dystynkcyjne, choćby korony na głowach lwów i orłów. Wreszcie kwestia najważniejsza – herby na tkaninie reprezentują repertuar godeł występujących szeroko w heraldyce europejskiej. Toteż niektóre znaki dają się przypisać jednocześnie kilku rodzinom, zamieszkującym różne części Europy.

43 Zob. P. Mrozowski, *O stylizacji Orła Białego w sztuce polskiej*, w: *Orzeł Biały*, dz. cyt. s. 44.

10
Wybrane przykłady
tarcz z herbami,
w tym herb
Królestwa Czech,
stan podczas
konserwacji
tkaniny.
Fot. Archiwum
Katedry
Konserwacji
i Restauracji Tkanin
Zabytkowych.

Mimo tych istotnych trudności, znaczną część herbów udało się hipotetycznie zidentyfikować⁴⁴. Chyba najpewniejszy jest pojawiają-

⁴⁴ Podstawą identyfikacji były kwerendy w możliwie wczesnych – ze względu na częste w późniejszych wiekach zmiany desygnatu herbów albo ich odmiany – i najpełniejszych herbarzach europejskich, takich jak: *Rola herbowa z Zurychu* z ok. 1335 r., *Herbarz Gelrego* z lat 1370-1385, zob. P. Adam-Éven, *L'Armorial Universel du héraut Gelre (1370-1395)*. Clases Heinen roi d'armes des Ruyers, Neuchâtel 1971; *Herbarz Złotego Runa* z około 1435 r., zob. L. Larchey, *Ancien armorial équestre de*

cy się na tkaninie dwukrotnie herb Królestwa Czech – w polu czerwonym lew srebrny wspięty, o podwójnym, splecionym w węzeł ogonie (il. 10). To właśnie spleciony ogon wyróżniał konsekwentnie – przynajmniej od czasów króla Przemysła II Otokara – czeskiego lwa wśród innych lwów licznie występujących w heraldyce europejskiej⁴⁵. Obecność lwa czeskiego, a zatem herbu środkowoeuropejskiego, pozwala z pewnym prawdopodobieństwem uznać, iż tarcza z białym pasem w polu czerwonym to herb austriackich Babenbergów, choć trzeba pamiętać, że takim samym znakiem posługiwało się w XIII i XIV w. kilka jeszcze rodów europejskich⁴⁶. Wreszcie orzeł biały w polu czerwonym; występuje na tkaninie czterokrotnie w całej postaci, a trzy razy we fragmentach. Kusi wprowadzić przypisanie tego herbu któremuś z książąt polskich, którzy niewątpliwie używali tego herbu w połowie XIII w.⁴⁷, choć nie wiadomo na pewno w jakich barwach – najwcześniejsze ich świadectwo, to dopiero plakietka z pochwy Szczerbca⁴⁸, datowana na koronację Władysława Łokietka około 1320 r. Przed uznaniem białych orłów w polu czerwonym za herb książąt polskich powstrzymywać jednak musi znajomość heraldyki europejskiej w XIII w. – wiadomo, że takiego samego znaku używało w Europie średniowiecznej kilka innych znaczących rodów, w tym bardzo potężny w Nadrenii ród hrabiów von Arnsberg, władający dobrami w okolicach Kolonii.

Choć identyfikacje niemal wszystkich herbów na tkaninie muszą pozostawać dyskusyjne, można przypuszczać, że występujący dwukrotnie na tkaninie w Łądzie lew wspięty, w czarno-srebrną szachownicę, w polu czerwonym może być herbem rodu von Goelz, w takiej postaci występuje bowiem w *Kodeksie Manesse*, pewnie dlatego, że wywodził się z niego jeden ze słynnych *minsengerów*⁴⁹. Stosunkowo dużo herbów daje się hipotetycznie łączyć z rodzinami i dominiami położonymi na pograniczu Rzeszy niemieckiej i krajów języka francuskiego: jak hrabstwo Geldrii, księstwo Jülich, szeroko pojmowane Niderlandy z Brabantem.

la Toison d'or et de l'Europe au XV^e siècle, Paris 1890.

⁴⁵ Z. M. Zenger, *Česká heraldyka*, Praha 1978, s. 88-89.

⁴⁶ Trzeba jednak pamiętać, że w herbarzach z XIV w. z takim samym znakiem występuje np. książę de Bouillon, hrabiowie von Vianden, zaś w *Herbarzu Złotego Runa* – panowie de Kalder.

⁴⁷ A. Jaworska, *Orzeł Biały herb państwa polskiego*, Warszawa 2003, s. 44-59.

⁴⁸ S. K. Kuczyński, *Treści i funkcje Orła Białego*, w: *Orzeł Biały*, dz. cyt., s. 34.

⁴⁹ Heidelberg, Universitätsbibliothek, edycja elektroniczna: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0520> [dostęp: 7. 11. 2015].

Warto może przywołać kilka przykładów: lwa srebrnego wspiętego, w polu błękitnym używali panowie de Melde w Brabancji. Lew srebrny wspięty w polu czerwonym występuje kilkakrotnie w herbarzu Gelre-go, m.in. jako znak Wilhelm de Bronhorst z rodu hrabiów Geldrii, ale też panów de Breide; posługiwał się nim także Jean de Clisson, conetable Francji w 1360 r. Koło srebrne w polu błękitnym może być herbem Guillaume de Drongelen, ale według herbarza Złotego Runa posługiwali się tym znakiem także panowie de Wedengys, a w Rzeszy – według roli z Zurichu – panowie von Nordhols. Herb przedstawiający orła srebrnego w polu błękitnym mógł należeć do panów von Adelshausen. Tarcza czerwona ze srebrnym otokiem była herbem panów Knebel von Katzenellbogen, ale też rodu von Ordendorf, a warto też pamiętać o polskiej Janinie, znanej już w XIV w., z czasem herbu Sobieskich, która wiedzie swoją genezę z takiej właśnie figury herbowej. Tarcza szachowana, czerwono-czarna może oznaczać rodzinę de Courton, ale też ród burgrabiów von Rieneck. Srebrnym krzyżem skośnym w polu czerwonym posługiwała się rodzina hrabiów de Neville, wywodząca się z Norman-dii, ale osiadła w Anglii, herbu tego używał wszakże również Jean d'Aa z Brabancji.

Herbem spotykanym szeroko w całej Europie – od Szwecji i Danii po Francję, Anglię i Szkocję – była krokiew czerwona w polu srebrnym. W Brabancji używali go panowie de Durelle, zaś w Rzeszy – według roli z Zurichu – von Ebs i von Haest. Srebrny *ecuson* w polu czerwonym z pięcioprzętowym płotem może być herbem panów van Senden, a w Rzeszy – hrabiów von Vischering. Popularnym herbem były także trzy greckie krzyże czerwone w klin w polu srebrnym, używały go rody van Sutholte, panowie de Woessie, Hugues de Steyen oraz panowie de Serenberg. Przykłady można by mnożyć⁵⁰.

Kilku herbów nie udało się zidentyfikować⁵¹. Nie ma to jednak większego znaczenia dla ustalenia wniosków ogólnych – *Tkanina herbowa*

z *Lądu* nie ujawniła swego programu. Z identyfikacji herbów winien bowiem wynikać jakiś sens – przesłanie ideowe, które łączyłoby zestawiane herby więzią rodzinną czy powinowactwem, zależnością feudalną, uczestnictwem osób reprezentowanych przez swoje znaki w jakimś doniosłym wydarzeniu: rodzinnym, politycznym, religijnym. Tego sensu nie udało się osłonić i ustalić odpowiedzi na pytanie: dlaczego zdecydowano się na tak bogaty program dekoracji heraldycznej tej kosztownej tkaniny i jakie miała ona pełnić zadania.

W pierwszym rzędzie dlatego, że niektóre herby na tkaninie mają po kilka desygnatów, a więc dają się przypisać jednocześnie różnym rodzinom i osobom. Ale bardzo istotnym utrudnieniem jest także fakt, że tkanina nie zachowała się w całości, w oryginalnym kształcie. Nie wiadomo zatem jakie herby – albo inne symbole – były wyobrażone w partiach nie zachowanych. Być może mieściły one jakieś przedstawienia heraldyczne wyeksponowane skalą lub lokalizacją, które odgrywało role klucza pozwalającego zrozumieć sens przekazu jako całości. W zachowanym kształcie nie da się herbów uszeregować hierarchicznie i wyróżnić ważniejsze od mniej ważnych. Niewątpliwie zwielokrotnienia niektórych herbów musiało coś znaczyć. Nie sposób jednak dociec co.

Tkanina jest najwyraźniej *semlé* – usiana herbami, i to jest na obecnym etapie badań jedyny klucz do interpretacji jej programu. Równie trudnej, jak nieodczytane interpretacje najbardziej rozbudowanych zespołów heraldycznych w Polsce średniowiecznej: malowanego fryzu w oratorium w Łądzie⁵², czy zespołu zworników i wsporników w kościele w Gosławicach⁵³. Program ideowy *Tkaniny herbowej z Lądu* zdaje się nawet o wiele trudniejszy do odczytania, bo nie sposób znaleźć jakiegokolwiek klucza politycznego, którym dało by się złączyć herby z tak różnych, i niekiedy bardzo odległych, regionów Europy: z jednej strony Czechy, Austria, może także jakieś księstwo z Polski, z drugiej – Brabancja, Geldria i inne kraje graniczne Rzeszy niemieckiej i Francji.

Nie wiemy jaką funkcję tkanina pełniła pierwotnie. Być może powstała jako świeckie, bardzo ozdobne nakrycie głowy. Tego rodzaju „czapki” – z czasem przekształcone w siatkowe pątliki – znane były w XIII w. Mogła zatem być materią, z której sprawiono rekwizyt

50 Krokiew srebrna w polu czerwonym – Stas van Bongard, chambelan hrabiego de Julliers; lew czarny wspięty w polu srebrnym – panowie von Vielgen, ale też hrabiowie von Starhemberg; podwójny skos srebrny w polu czerwonym – de Werminghusen, ale też hrabiowie von Kilchberg; skos srebrny w polu czarnym – panowie de la Riviere, z których jeden był szambelanem Karola V; trzy półksiężycy srebrne w klin w polu czerwonym – ród de Wassenhaave van Oestkerke w Niderlandach; pas czerwony w polu srebrnym – Gusbart de Ruwiel, ale też de Dorinck.

51 Herby nie zidentyfikowane to: trzy srebrne półksiężycy w polu czarnym; trzykrotnie występuje orzeł srebrny w polu zielonym – nie udało się go zidentyfikować, mimo iż zieleń rzadka była we wczesnej heraldyce; lew srebrny w polu czarnym; dwukrotnie – trzy krzyże greckie srebrne w polu czerwonym; tarcza szachowana biało-zielona

52 Zob. artykuł P. Mrozowskiego w tym tomie: *Wątki polityczne i dworskie w programie malowideł ściennych w oratorium św. Jakuba Apostoła w klasztorze cysterskim w Łądzie*.

53 A. Grzybkowski, *Kościół w Gosławicach. Zagadnienie genezy*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1974, z. 4, s. 269-310; J. Łojko, *Idea fundacji kościoła w Gosławicach a dyplomacja polska na początku XV wieku*, „Rocznik Koniński” 1978, s. 9-24.

uroczystego stroju świeckiego. Nie sposób jednak dociec kto mógł około 1270 r. sprawić sobie nakrycie głowy ozdobione herbami rodzin władających państwami i dobrami na tak znacznych obszarach Europy zachodniej i środkowej. Tylko cesarz albo król niemiecki, ale na tkaninie z Łądu brak herbu Rzeszy⁵⁴. Być może więc powstała jako okrycie relikwii. W Łądzie tkanina jest niewątpliwie importem, najpewniej przesłanym z Kolonii, czy raczej z Altenbergu, wraz z relikwią głowy jednej z jedenastu tysięcy dziewic, jako jej osłona i udostojnienie. Mogła zatem powstać na zamówienie cystersów z Altenbergu, albo kogoś spośród ich możliwych protektorów: gdyby nie brak herbu cesarskiego Rzeszy, wypadało by ją łączyć – ze względu na sztukę i kosztowność – z patronatem cesarskim. Wydaje się, że tkanina w Łądzie to rodzaj okazjonalnej roli herbowej. Można więc przyjąć hipotetycznie, że opatrzone nią około 1270 r. relikwie głowy jednej z bardziej dostojnych „dziewic kolońskich”, zaś herbami upamiętniono licznych i dostojnych dobroczyńców tego bardzo znaczącego ośrodka kultowego, do którego donacje napływały z różnych ośrodków w Europie. Nie wiadomo jednak jakie były okoliczności jej powstania oraz kogo oznaczała i upamiętniała jej obfita dekoracja herbowa. Być może odpowiedź przyniosłoby wnikliwe zbadanie dzieł opactwa w Altenbergu w drugiej połowie XIII w., połączone z gruntowną analizą tamtejszych nekrologów.

Łędzka rola herbowa wymaga jeszcze badań. Nie ulega jednak wątpliwości, że do ozdoby relikwii wysłanej do Łądu, najpewniej z Altenbergu, kosztownej tkaniny użyto wtórnie, kiedy wyszła już z mody i użytku. Była jednak zbyt cenna, aby jej nie wykorzystać. Dzięki temu zachowało się w Wielkopolsce drogocenne tekstylium i jeden z najcenniejszych zabytków wczesnej heraldyki w Europie.

Ze względu na rangę odkrycia *Tkaniny herbowej z Łądu* i pozostałych tekstylnych dekoracji, po zakończeniu badań pilotażowych i prac konserwatorskich zdecydowano, aby, przed powrotem do Łądu, zaprezentować tkaninę herbową, relikwie głów oraz inne dekorujące je tekstylia i znalezione przy nich przedmioty, na specjalnym pokazie w Zamku Królewskim w Warszawie. Ekspozowano je w dniach 26 czerwca – 15 lipca 2014 r.⁵⁵

54 Trzeba przypomnieć, że pierwsze dekady drugiej połowy XIII w. to czasy wakatu na tronie Rzeszy, dopiero w 1273 władzę królewską objął Rudolf Habsburg. Może to okoliczność tłumaczyć brak herbu cesarskiego – orła czarnego w polu złotym – na tkaninie z Łądu.

55 Zob. P. Mrozowski, J. Nowiński, *Prezentacja w Zamku Królewskim w Warszawie Tkaniny herbowej z Łądu z XIII w. oraz tkanin dekorujących relikwie głów Towarzyszek św. Urszuli*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2014, nr 2, s. 303–310, tu barwne reprodukcje relikwii głów i dekorujących je tkanin.

Łąd Fabric with Coats of Arms (*Tkanina herbowa z Łądu*) and a Set of 13th-Century Fabrics Decorating the *Undecim Milium Virginum* relicts in the Altar of St Ursula in Łąd

The church in Łąd is where St Ursula and her Companions (*Undecim Milium Virginum*) have been worshipped since mid-13th century, i.e., the time when the relics of the holy Martyrs arrived here from the Cistercian Abbey in Altenberg near Cologne. The collection of relics of St Ursula and her Companions gathered in Łąd in the Middle Ages ranks among the largest collections of the type and is unquestionably a unique such set preserved together with the genuine decoration in Poland, but also extremely rare in Europe. Its essential part formed by a set of 55 relics of the heads of the Virgin Martyrs of Cologne, is currently exposed together with the rest of their relics in a sumptuous altar-reliquary from 1721 (Ernest Broger's workshop in Głogów, Silesia).

The relics of the heads of the Martyrs of Cologne, covered with precious textiles and decorated with textile flowers, are displayed in gilded niches in St Ursula Altar's plinth. During the investigation of the relics it was discovered that each head was covered with three textile layers – from the 19th, late 15th– early 16th century; the oldest textile layer reaches as far back as the Middle Ages, it is made of silk fabrics.

On one of the skulls a very precious piece of cloth of gold decorated with over 60 coats of arms of medieval knights, known as the Coat of Arms Cloth from Łąd (*Tkanina herbowa z Łądu*), has been preserved. It is embroidered in a unique technique on a silk tiny rhomboidal mesh (*Filetarbeit*), with coloured spun silk and spun silk braided with silver foil and gilded silver foil (background fragments).

The fabric displaying 60 coats of arms and covering the head relics of one of the *Undecim Milium Virginum* in Łąd unquestionably constitutes one of the most precious in Europe vestiges of early heraldic art. It can be dated to ca 1260–70 and serves as a valuable testimony to how coats of arms functioned outside the knightly military sphere already at the time. The majority of the emblems have been hypothetically identified, yet they have not as yet revealed their programme, namely the key that connected them into the ideological content. The fabric may have been produced as a precious cover for the relics of one of the more dignified among the 11,000 Virgins of St Ursula's retinue at the Altenberg Abbey, while the coats of arms commemorate the benefactors of the monastery there that the Łąd one derived from as a branch. Such an interpretation remains but a research hypothesis.

transl. Magdalena Iwińska

Przemysław Mrozowski

Wątki polityczne i dworskie w programie malowideł ściennych w oratorium św. Jakuba Apostoła w klasztorze cysterskim w Łądzie

znaczeniu malowideł łędzkich (il. 1 i s. 107) nie ma potrzeby przekonywać: ich wysoka klasa artystyczna oraz ciekawy, wielowątkowy program ikonograficzny, niosący czytelne odniesienia polityczne i historyczne nie budziły wątpliwości badaczy, poczynawszy od starożytników w XIX stuleciu – Franciszka Sobieszczańskiego i Kazimierza Stronczyńskiego¹, przez studia Władysława Łuszczkiewicza², po ostatnich autorów, którzy pisali o nich kompleksowo i kompetentnie: Zofię Białłowicz-Krygierową³ i Alicję Karłowską-Kamzową⁴. Jeśli godzi się dziś na nowo podjąć próbę interpretacji malowideł łędzkich, to przede wszystkim dlatego, że wydaje się, iż nie dość zostały docenione jako świadectwo kultury rycersko-dworskiej, a ich przesłanie, dopełnione wątkami o treściach politycznych, wyłożonymi w znacznej mierze językiem znaków heraldycznych, nie do końca zostało odsłonięte. W programie malowideł znalazło wyraz szerokie spektrum ideałów osadzonych w tradycji historycznej i realiach politycznych Wielkopolski około 1360 r., które zyskiwały w nich

1 F. M. Sobieszczański, *Wiadomości historyczne o sztukach pięknych w dawnej Polsce*, t. 1, Warszawa 1847, s. 254-255; [K. Stronczyński], *Opis zabytków starożytności, przez Delegację wysłaną z polecenia Rady Administracyjnej Królestwa zebrane w Guberni Warszawskiej w latach 1844 i 1846*, „Dziennik Powszechny” 1862, nr 221, s. 919-992.

2 W. Łuszczkiewicz, *Opactwo cysterskie w Łądzie nad Wartą i jego średniowieczne zabytki sztuki*, „Sprawozdania Komisji Historii Sztuki”, t. 2, 1887, s. 107-139.

3 Z. Białłowicz-Krygierowa, *Malowidła ścienne z XIV wieku w dawnym opactwie cysterskim w Łądzie nad Wartą*, Poznań 1957.

4 A. Karłowska-Kamzowa, *Malarstwo ścienné w Wielkopolsce, na Kujawach i Mazowszu*, w: *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 1: Synteza, red. A. Labuda, K. Secomska, Warszawa 2004, s. 112-113; zob. też obszerną notę: *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 2: Katalog zabytków, s. 63-65, oprac. J. D[omasłowski].

symbolicznie sankcję sakralną. Taką bowiem wymowę programu ikonograficznego utwierdzał kontekst rozpiętego na sklepieniu wyobrażenia Sądu Ostatecznego, w którym wszystkie wątki prezentowane na murach oratorium, miały się spełniać w wymiarze eschatologicznym.

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę, iż to właśnie program malowideł w oratorium pozwala ocenić i docenić – głównie z braku zniesionej w XVII i XVIII w. świątyni średniowiecznej i jej wyposażenia – znaczenie opactwa w Łądzie jako szczególnego miejsca pamięci, spinającego w Wielkopolsce tradycję dynastyczną i państwową⁵. Oratorium pełniło w znacznej mierze funkcje komemoracyjne, a malowidła, które je zdobiły, nie były obliczone na dostępne publicznie manifestowanie władzy i pozycji ich fundatora. Niewielkie wnętrza, wtopione w kompleks budynków klasztornych, było miejscem elitarnego odosobnienia i sprawowania kultu w intencji dobroczyńców klasztoru – tych wszystkich, którzy także w przeszłości zapewnili cy- 1

stersom uposażenie i możliwość sprawowania służby bożej. Właśnie dlatego, ze względu na swą funkcję, opatrzone zostało malowidłami, w których wyraziło się całe *universum* wartości bliskich fundatorowi, a ten chciał się z nimi utożsamić, również przez odwołanie się do tradycji historycznej.

5 Brak w literaturze kompleksowego ujęcia dziejów i znaczenia opactwa w Łądzie w średniowieczu; zob. na ten temat J. Łojko, *Fryz heraldyczny z kaplicy klasztornej Św. Jakuba w Łądzie nad Wartą*, „Studia Źródłoznawcze”, t. 22, 1977, s. 132-134.

Łódź, klasztor pocysterski, oratorium św. Jakuba Apostoła, ściana wschodnia z wnętrza ołtarzową. Fot. J. Kusiński.

w służbie króla Kazimierza Wielkiego⁶. Odgrywał on kluczową rolę na arenie politycznej Wielkopolski, pełniąc od 1352 r. urząd jej starosty generalnego, a od 1360 także kasztelana poznańskiego. Wierzbęta był najważniejszym reprezentantem władzy królewskiej w targanej konfliktami prowincji i z oddaniem realizował w imieniu swego władcy jego ambicje polityczne – sprawnego, choć niekiedy surowego, zarządzania państwem przez wierny monarsze aparat urzędników⁷.

W malowidłach łędzkich świat ideałów bliskich fundatorowi wyraził się na dwa sposoby: przede wszystkim tematyką i treścią samych przedstawień, ale również ich formą, która w średniowieczu często bywała przecież nośnikiem znaczeń symbolicznych. Tak jest również w przypadku polichromii łędzkich, których formy reprezentują stylowo nurt miękki w malarstwie europejskim XIV w.: uwysmuklone proporcje postaci, wytworność wyszukanych póz i gestów, miękkie, melodyjne układy dekoracyjnie upinanych draperii – w pełni odpowiadają formule estetycznej kojarzonej zwykle z upodobaniami środowisk elitarnych i kręgów dworskich. Malowidła powstały z pewnością przed śmiercią Wierzbęty w 1369 r., prawdopodobnie po 1364 r., gdy jego władza i pozycja w Wielkopolsce osiągnęła apogeum. Zofia Białłowicz-Krygierowa szukała genezy ich form w malarstwie nadreńskiej Kolonii⁸, co wydaje się naturalne ze względu związku cystersów z Łądu z podkolońskim Altenbergiem. Alicja Karłowska-Kamzowa skłonna była natomiast dostrzegać w malowidłach wpływ miniaturstwa środkowo-europejskiego⁹. Nie ma potrzeby rozstrzygać alternatywnie racji obu uczonych badaczek: malarz ukształtowany w środowisku kolońskim mógł realizować program malowideł korzystając także z dodatkowych źródeł, w tym również iluminacji w rękopisach lokalnego, środkowoeuropejskiego pochodzenia. Malarz był zapewne cysterskim konwersem

6 Fundatora oratorium zidentyfikował jeszcze Władysław Łuszczkiewicz; o jego pochodzeniu i roli politycznej zob. Łojko, dz. cyt., s. 127-132; ważne dopełnienie: T. Jurek, *Krąg rodzinny starosty Wierzbęty*, w: *Genealogia. Studia i materiały historyczne*, t. 1, Poznań-Wrocław 1991, s. 11-42; Tenże, *Znowu o Wierzbęcie*, w: *Genealogia. Studia i materiały historyczne*, t. 4, Poznań-Wrocław 1994, s. 137-140, zob. też uzupełnienia, częściowo polemiczne, B. Możejko, *Jeszcze o staroście generalnym Wielkopolskim Wierzbęcie*, w: *Ludzie, władza, posiadłość*, red. J. Powierski, B. Śliwiński, Gdańsk 1994, s. 73-96.

7 Na temat politycznej sytuacji Wielkopolski w połowie XIV w. zob. Łojko, dz. cyt., s. 128-130; P. Dudziński, *Fryz heraldyczny w Łądzie nad Wartą – próba analizy historycznej i heraldycznej*, Łąd 2012, s. 12-20.

8 Białłowicz-Krygierowa, dz. cyt., s. 56-60.

9 A. Karłowska-Kamzowa, *Wielkopolska i Polska centralna*, w: J. Domański, A. Karłowska-Kamzowa, M. Kornecki, H. Małkiewiczówna, *Gotyckie malarstwo ścienne w Polsce*, Poznań 1984, s. 114.

2

Łąd, oratorium
św. Jakuba
Apostoła, ściana
zachodnia
z przedstawieniem
św. Jana Chrzciciela
i malarza jako jego
adoranta.
Fot. J. Nowiński.

i został przedstawiony na ścianie zachodniej oratorium, w środkowej partii, jako adorant klęczący u stóp św. Jana Chrzciciela (il. 2). W tej podobiznie widziano na ogół wizerunek współczesnego Wierzbęcie opata Jana¹⁰. Ale opat przedstawiony został na ścianie południowej oratorium, jako odbiorca fundacji, w rozbudowanej scenie donacyjnej. Tymczasem zakonnik klęczący przed św. Janem nie ma mniszej tonsury, nie był więc regularnym mnichem, nosi natomiast u boku przypięty na pasku

10 Białłowicz-Krygierowa, dz. cyt., s. 33.

3 piórnik, czy raczej przyborek na narzędzia malarskie. Skoro przedstawiony został przy św. Janie, miał pewnie na imię Jan, czy raczej Johann. Malarz nie został sprowadzony do Łądu tylko po to, aby ozdobić malowidłami ściany oratorium. Odkryte w lutym 2011 r. resztki malowideł w jednym z pomieszczeń wschodniego skrzydła klasztoru, na pierwszym piętrze – być może w dawnej kaplicy opackiej¹¹ – z przedstawieniem Marii z Dzieciątkiem i św. Katarzyny Aleksandryjskiej, zdradzają bardzo bliskie pokrewieństwo form z dekoracjami w oratorium i świadczą, że malarz realizował w klasztorze, a może i w świątyni, także inne zlecenia¹².

Eleganckie pozy, wykwintne gesty i dekoracyjnie drapowane szaty charakteryzują wszystkie przedstawione w oratorium postaci. Ale nie tylko cechy stylowe świadczą o relacjach malowideł z upodobaniami środowisk dworskich. Trzeba podkreślić wyjątkowe ich nasycenie

¹¹ Hipotezę o takiej funkcji tego pomieszczenia w połowie XIV w. stawia Ewa Łużeniecka, zob. jej tekst opublikowany w tym tomie: *Badania architektoniczne średniowiecznego klasztoru w Łądzie*.

¹² Z informacji uzyskanej od ks. Janusza Nowińskiego SDB, a przekazanej mu przez zmarłą w 2014 r. konserwatorkę z UMK w Toruniu, która zabezpieczała też malowidła odkryte na piętrze, ś.p. Ewę Roznerską-Świerczewską, zrealizowano je przy zastosowaniu tych samych pigmentów, co potwierdza tożsamość warsztatu.

realiami i elementami rodzajowymi o rycersko-dworskim rodowodzie. 4 Przedstawienie Pokłonu Trzech Króli na ścianie zachodniej oratorium – jedno z najbardziej rozbudowanych tego czasu w Polsce – to w istocie scena z dworskiego ceremoniału: okazała intrada zmierzających do Betlejem władców w towarzystwie barwnie odzianych dworzan (il. 3). Najstarszy spośród królów-magów dotarł już do stajenki: przyklękając dwornie na jedno kolano składa Marii i Dzieciątku hołd i dar w postaci szkatuły trzymanej w rękach. Na znak uszanowania zdjął koronę, którą trzyma ponad jego głową stojący za nim dworzanin odziany w modny, barwnie skrojony lenter¹³. Nawet Matka Boska zyskała w tej scenie

Łąd, oratorium św. Jakuba Apostoła, ściana północna z przedstawieniem Panien Głupich, scen walki św. Jerzego ze smokiem i św. Marcina dzielącego się płaszczem, Veraicon i fryz herbowy. Fot. J. Nowiński.

¹³ Alicja Karłowska-Kamzowa zwracała uwagę, iż mnożenie insygniów władzy w sztuce sakralnej doby Luksemburgów w Czechach było sposobem jej propagowania, A. Karłowska-Kamzowa, *Malarstwo gotyckie Europy środkowowschodniej. Zagadnienie odrębności regionu*, Warszawa-Poznań 1982, s. 91-92.

znamiona wytwornej damy wywodzącej się z kręgów dworskich elity społecznej – występuje w koronie oraz modnej około 1350 r. sukni silnie opinającej talię i tors, z głębokim dekoltem odsłaniającym odważnie także jej ramiona.

Te same cechy ubioru charakteryzują przedstawienia Panien Mądrych w górnej strefie na ścianie południowej – jak nierzadko w sztuce średniowiecznej, pełnych nieco banalnego dostojeństwa – a zwłaszcza Panien Głupich na ścianie północnej (il. 4). Poruszone gwałtownie, targane emocjami, odziane są w suknie podobnego kroju, ale szyte ekstrawagancko z szerokich, wielobarwnych pasów¹⁴. Trudno wprowadzić przedstawienie w łędzkim oratorium uznać za afirmację dworskich ekstrawagancji, ale nie sposób oprzeć się wrażeniu, że malarz tworząc wyobrażenie Panien Głupich przygląda się im z pewną fascynacją – oczarowany ich urodą, daje się wodzić na pokuszenie, rejestrując jak jedna z nich bezwstydnie odsłania nogę, odzianą wprowadzić w wysoki sznurowany but i pończoszkę, ale nagą niemal aż po kolano.

Poniżej korowodu Panien Głupich umieszczono na ścianie północnej dwa przedstawienia (il. 4): walki św. Jerzego ze smokiem oraz św. Marcina dzielącego mieczem swój płaszcz z żebrakiem¹⁵. Przenoszą one odbiorcę w świat ideałów rycerskich, którym hołdował fundator malowideł – Wierzbęta z Palowic. Patroni rycerstwa personifikują dwie, najbardziej cenione cnoty tego stanu: heroiczną dzielność oraz szczodrość. Oba te przedstawienia, odnoszące się do sfery ideałów fundatora malowideł, uznać można za dopełnienie i komentarz wielkiej sceny dedykacyjnej pomieszczonej na przeciwko – w środkowej strefie ściany południowej (il. 5). Zajmuje ona największą połąć ściany dostępną w oratorium i dominuje w jego przestrzeni. Trudno oprzeć się wrażeniu, jakby całe to niewielkie wnętrze nie zostało wzniesione tylko po to, aby malowidło mogło uwiecznić fundację i zasługę Wierzbęty.

Fundatora w scenie dedykacji wyeksponowano – przedstawiono go po prawej ręce św. Jakuba Apostoła, stojącego frontalnie na środku kompozycji. Patron oratorium, nieco powiększony skalą, wyobrażony został w długiej za kolana sukni i płaszczu, w kapeluszu, z sakwą pielgrzymią i z laską w prawej ręce (zachowaną tylko w górnej partii) oraz

¹⁴ Taki sposób barwnego krojenia dworskich sukien cechuje np. przedstawienia dworzan królowej Ginewry w cyklu malowideł ściennych z legendą Lancelota w wieży w Siedlęcinie, zob. J. Wiesiołowski, *Szlachetna a wielce żałosna opowieść o Panu Lancelocie z Jeziora. Dekoracja malarska wielkiej sali wieży mieszkalnej w Siedlęcinie*, Wrocław 2001, s. 67-69.

¹⁵ Obaj święci występują stosunkowo rzadko w ikonografii polskiego średniowiecza; o św. Jerzym zob. T. Dobrowolski, *Ze studiów nad ikonografią patrona rycerstwa*, „Folia Historiae Artium”, t. 9, 1973, s. 45-73.

muszlą w lewej. Wierzbęta przykłęka przed nim dwornie na jedno kolano, prezentując w wyciągniętych rękach model kaplicy. Ubrany jest modnie i rycersko: w opinającą tors i biodra zbroję – lenter oraz płaszcz spięty na prawym ramieniu¹⁶. U pasa nisko opuszczonego na biodra nosi zawieszony miecz o wydatnej głowicy. Osłony nóg o płytowych nakolannikach dopełniają ciżmy o długich nosach, podobnie zresztą wykrojonych jak buty św. Jakuba. Ponad głową donatora, po obu jej stronach, przedstawiono tarczę z jego herbem – z czasem zwanym Złodziej, a później Niesobia – którą dopełnia wyobrażenie wielkiego hełmu garnczkowego z labrami i klejnotem w kształcie pióropusza upiętego kunsztownie z czarnych piór. Staroście towarzyszy jego żona, zapewne druga

5
Łódź, oratorium
św. Jakuba Apostoła,
ściana południowa,
scena fundacyjna
i fryz herbowy.
Fot. J. Nowiński.

¹⁶ O tym rodzaju uzbrojenia i jego elitarnym charakterze zob. L. Kajzer, *Uzbrojenie i ubiór rycerski w średniowiecznej Małopolsce w świetle źródeł ikonograficznych*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1976, s. 108-110.

– Dobrochna ze Zbyszyc¹⁷; klęczy za jego plecami ze złożonymi kornie rękoma, ubrana w suknię i płaszcz opuszczony na odsłonięte ramiona oraz modny czepiec – kruzeler. Towarzyszą jej także dwie córki Wierzbity. Malowidła powstały najwidoczniej przed narodzinami syna starosty, Mikołaja, przyszłego dziedzica zamku w Kępnie, którym za wierną służbę nagroził starostę król Kazimierz¹⁸; nie został on bowiem przedstawiony w oratorium.

Wierzbitya prezentuje wprawdzie swój dar – model kaplicy – świętemu, ale Jakub Apostoł tylko asystuje donacji. Jej właściwymi odbiorcami są lędzcy cystersi – grupa mnichów i konwersów na czele z opatem Janem, którego wyróżnia nałożona na habit czarna kukulla i oparty o ramię pastorał. Ponad nimi umieszczona została tarcza z białym orłem w polu czerwonym – herb Królestwa Polskiego. Konfiguracja obu znaków heraldycznych – umieszczonego na pierwszym miejscu, po prawej heraldycznie stronie herbu Wierzbity, zaś Orła Białego po lewej – podkreśla wymiar publiczno-prawny przedstawienia, jako symbolicznego obrazu dokonującej się donacji¹⁹: darczyńca stoi zatem, czy raczej klęczy, na pierwszym hierarchicznie miejscu, którego ustąpili mu odbiorcy daru – lędzcy cystersi. Ponieważ ich klasztor objęty był patronatem królewskim, o czym dumnie zaświadcza Orzeł Biały zawieszony ponad głowami zakonników, również herb Królestwa Polskiego ustąpił pierwszego miejsca w porządku hierarchicznym Niesobii fundatora.

Już Zofia Białłowicz-Krygierowa zwróciła uwagę na oryginalność tego przedstawienia fundacyjnego, w którym święty patronuje raczej donacji rozgrywającej się między Wierzbity a cystersami z klasztoru w Łądzie²⁰. Przypomniła też o analogii dla tej kompozycji – scenie dedykacji wyobrażonej rytem na rewersie pateny ufundowanej przez księcia Mieszka III dla odnawianego w końcu XII w. opactwa w Łądzie (zob. w tym tomie: s. 113, il. 3-4 i s. 125)²¹. W niej także patron klasztoru – umieszczony centralnie św. Mikołaj – asystuje fundacji: książę

17 Ustalenia kręgu rodzinnego Wierzbity zob. Jurek, *Krąg rodzinny*, dz. cyt., s. 22-23.

18 Łojko, dz. cyt., s. 132.

19 O prawnym aspekcie tego wyobrażenia zob. P. Sczaniecki OSB, *Sacramentum dedicationis. Obrzęd poświęcenia kościoła i jego znaczenie w dziedzinie religijnej, obyczajowej i kulturalnej na podstawie źródeł polskich z XII wieku*, w: *Studia kościelnohistoryczne*, t. 3, Lublin 1979, s. 89.

20 Białłowicz-Krygierowa, dz. cyt., s. 28.

21 Zob. *Ornamenta Ecclesiae Poloniae. Skarby sztuki sakralnej wiek X – XVIII*, katalog wystawy w Zamku Królewskim w Warszawie, red. P. Mrozowski, A. Badach, Warszawa 1999, s. 80-81, nr X, oprac. P. Skubiszewski, tu wyselekcjonowana gruntownie literatura.

przekazuje swój dar – kielich i patenę – jego właściwym odbiorcom i użytkownikom, reprezentowanym przez opata Szymona.

Takie ujęcie przedstawienia dedykacyjnego należy do bardzo rzadkich w ikonografii zachodniej dojrzałego i późnego średniowiecza. Wywodzi się bezpośrednio z wczesnochrześcijańskich i karolińskich scen *dedicatio*, w których składanie donacji obrazowano w formule wywodzącej się z ceremoniału dworskiego, a z czasem obecnej także w liturgii – jako składanie daru władcy²², co znakomicie ilustruje na przykład miniatura w *Biblii Viviana* – czołowym dziele malarstwa książkowego czasów Karola Łysego, z rozbudowaną sceną prezentacji księgi siedzącemu na tronie cesarzowi²³. W schemacie bardziej skonwencjonalizowanym taki rodzaj *dedicatio*, traktowanego jako scena ceremoniału o dworskim rodowodzie, rozwijał się jeszcze w czasach ottońskich, powtarzając ujęcie wypracowane w IX w. na potrzeby poczytnego dzieła Rabana Maura – *De laudibus sanctae crucis*²⁴. W późnym średniowieczu ze scen tego rodzaju rozwinęły się dedykacje świeckie, prezentujące przekazanie daru w kadrze zachowań dworskich.

Nie sposób ustalić z jakiego wzorca skorzystano opracowując program przedstawienia na rewersie pateny lędzkiej, ale sądzić trzeba, że scena dedykacji w oratorium świadomie nawiązuje do wzorca ikonograficznego z czasów fundacji opactwa – z wyobrażeniem Mieszka III jako donatora i cystersami jako odbiorcami jego fundacji. Nie koniecznym źródłem przedstawienia w oratorium musiała być scena z rewersu pateny; być może książęcą fundację Mieszka upamiętniało w kościele lub klasztorze także inne, bardziej wyeksponowane wyobrażenie – malowidło ścienne, albo iluminacja w rękopisie z czasów założenia klasztoru, które wykorzystano opracowując na zlecenie Wierzbity program malowideł. Tym samym jego fundacja wpisywała się w scenie donacji w tradycję fundacji książęcej, podkreślając tym samym jego związek z władzą zwierzchnią w Wielkopolsce, sprawowaną w imieniu aktualnie panującego monarchy – króla Kazimierza, który z urzędu dziedziczył prawo patronatu nad opactwem, czego wymownym świadectwem był herb Królestwa Polskiego umieszczony ponad grupą cystersów.

22 Zob. Ch. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei von vierten bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden 1960, s. 25-27.

23 P. Skubiszewski, *Malarstwo karolińskie i przedromańskie*, Warszawa 1973, s. 48-49.

24 Znakomite studium na ten temat zob. P. Bloch, *Zum Dedikationsbild im Lob des Kreuzes des Hrabanus Maurus*, w: *Das Erste Jahrtausend. Kultur Und Kunst im Werdenen Abendland an Rhein und Ruhr*, red. V. Elbern, t. 1, Düsseldorf 1963, s. 471-493.

Język znaków heraldycznych odgrywał w programie dekoracji malarzskich oratorium rolę pierwszorzędną. To właśnie w herbach wyrażały się czytelnie wątki świadczące o funkcjach politycznych i państwowych fundacji Wierzbicy. Przekonują o tym dekoracje ołtarzowej ściany wschodniej, gdzie wyobrażeniu pary biskupów – bez wątpienia głównych patronów Królestwa Polskiego, świętych Wojciecha i Stanisława²⁵, których wspierają swą asystencją święci Benedykt i Bernard w ościeżach wnęki okiennej oraz Piotr i Paweł po bokach – towarzyszą herby Niesobia i Orzeł Biały. Sens tych malowideł miał wymiar wybitnie ideowo-polityczny – w znakach herbowych protekcji świętych, reprezentujących Kościół powszechny i lokalny, oddane zostało całe Królestwo Polskie, wraz z jego władcą oraz – na pierwszym miejscu – Wierzbicą, który w jego imieniu sprawował władzę w Wielkopolsce.

Ten wątek programu dopełniają i komentują wyobrażenia dwudziestu innych herbów we fryzie heraldycznym obiegającym oratorium poniżej strefy wyobrażeń figuralnych. Jego interpretacja to jedna z największych zagadek w programie łędzkich malowideł, a tym samym – w heraldyce polskiej XIV w. Fryz bowiem jest jednym z najważniejszych zabytków sztuki heraldycznej w Polsce średniowiecznej – dobitnym świadectwem funkcjonowania jej języka jako środka komunikacji wizualnej już poza sferą rycerskiego obyczaju wojennego, z którego się wywodziła, a także poza praktyką życia publiczno-prawnego uwidocznianego na pieczęciach²⁶. Fryz łędzki jest wprawdzie znacznie mniejszy niż zespół herbów panów czeskich odkutych w czasach Karola IV w jednej z sal zamku Lauf koło Norymbergi – jest ich tam aż 112²⁷ – ale dla heraldyki polskiej jest źródłem bezcennym, bo rejestrującym, przynajmniej częściowo, także barwy herbów, które były – obok godła – drugim elementem semantycznym przekazu herbowego. Wprawdzie barwy herbowe w łędzkim oratorium traktować należy z wielką ostrożnością, ze względu na ich stan konserwatorski, stopień destrukcji i późniejsze

25 Obu świętych przedstawionych we wnęce okiennej nie wyróżniają wprawdzie należne im atrybuty, ale identyfikacja taka nie powinna budzić wątpliwości; dopuszczała ją, zresztą ostrożnie, także Białowicz-Krygierowa, dz. cyt., s. 24-25.

26 Ten aspekt znaczenia fryzu łędzkiego, jako świadectwa języka heraldyki w sferze kultury, nie był dotychczas wystarczająco podkreślany, choć herby z oratorium były traktowane jako ważne źródło heraldyki średniowiecznej w Polsce, zob. H. Polaczówna, *Najstarsze źródła heraldyki polskiej*, Lwów 1924, s. 35-38; były też szeroko wykorzystywane, m.in. zob. J. Szymański, *Herbarz średniowieczny rycerstwa polskiego*, Warszawa 1993, passim.

27 V. Růžek, *Česká znamení galerie na hradě Laufu u Norimberka z roku 1361. Příspěvek ke skladbě královského dvora Karla IV*, „Sborník archivních prací” XXXVIII, 1988, z. 1, s. 37-312.

przemalowania; ale przynajmniej w niektórych przypadkach uznać je można za przekaz wiarygodny.

Od lat badacze nie ustają w próbach odczytania przesłania ideowego i politycznego tego zespołu znaków heraldycznych, ze skutkiem mniej lub bardziej dyskusyjnym. Najbardziej kompleksowo i kompetentnie uczynił to Jerzy Łojko²⁸, a ostatnio – Paweł Dudziński²⁹. Podjęli oni starania identyfikacji osobistości reprezentowanych w oratorium przez swoje znaki herbowe, łącząc je z kręgiem możnych i rycerzy wspierających w Wielkopolsce politykę Kazimierza Wielkiego i realizującego jej cele starosty, Wierzbicy z Palowic. Taki klucz do interpretacji programu herbowego we fryzie zdaje się zasadny: większość herbów we fryzie, na ścianach południowej i północnej, zaprezentowana została w tzw. skłonie heraldycznym, a więc niejako „w uległości” wobec wyeksponowanych na ścianie wschodniej i południowej herbów króla i jego starosty.

28 J. Łojko, dz. cyt., passim; zob. też Tenże, *Jeszcze o fryzie heraldycznym z kaplicy św. Jakuba Apostoła w klasztorze w Łodzi*, „Studia Źródłoznawcze”, t. 27, 1982, s. 11-42.

29 Dudziński, dz. cyt., passim.

6 Łódź, oratorium św. Jakuba Apostoła, ściana zachodnia z odmienionymi herbami Bogoria i Rogala nad armarium. Fot. J. Nowiński

Ale identyfikacja niektórych znaków, a w efekcie interpretacja całego programu, budzi niemało wątpliwości.

Niektóre herby w oratorium „reinterpretowano”, jak na przykład wyeksponowanego na ścianie wschodniej, „odbarwionego” wprowadzie, ale czytelnie zarysowanego konturem Odrowąża (il. 1). Nie bacząc na wyraźnie zaznaczone w rysunku godła zawinięcie zawiasy kotłowej, na której osadzona jest rogacina – uznano go za Ogończyka, którego godło przedstawia rogacinę na półpiersieniu. Zabieg ten pozwolił związać herb z przedstawicielami rodzin używających go już w XIV w. i uznać, że reprezentuje Dobiesława z Kościelca, kasztelana kruszwickiego w czasach Wierzbity i jednego z jego ewentualnych współpracowników³⁰. Identyfikację „odrowążokształtnego” Ogończyka utrudnia z pewnością brak drugiego herbu skrajnego, położonego po przeciwległej stronie na ścianie wschodniej, całkowicie zniszczonego wtórnymi przemalowaniami.

Inny przykład zbyt pochopnych interpretacji znaku herbowego to umieszczony na ścianie południowej herb Bogoria, też pozbawiony czytelnie zachowanych barw i przemalowany podczas ostatniej konserwacji, podczas której godło postawiono w słup, podczas gdy wcześniej – chyba pierwotnie – położone było w pas (il. 6). Herb ten uznany został za znak należący do arcybiskupa Jarosława ze Skotnik³¹, zwolennika polityki króla Kazimierza w Wielkopolsce, dobroczyńcy cystersów łędzkich i współpracownika Wierzbity. Obecność Bogorii w zespole znaków heraldycznych w oratorium jest więc jak najbardziej uzasadniona, a co więcej – potwierdzona położeniem herbu arcybiskupa Jarosława na jednym ze zworników sklepienia w zachodnim ramieniu krużganka³². Ale na zworniku godło położono w słup, czy zatem położenie we fryzie godła Bogorii w pas – zrosniętej ze sobą bełtem pary rogacin – było pomyłką malarza, zabiegiem do którego nie przywiązywano znaczenia? Takie przedstawienie herbu różni go od znaku używanego konsekwentnie przez arcybiskupa Jarosława³³, a w języku heraldyki asemantyczne po-

30 Łojko, *Fryz heraldyczny*, dz. cyt., s. 138; Dudziński, dz. cyt., s. 26-29.

31 Łojko, *Fryz heraldyczny*, dz. cyt., s. 144 i 145; Dudziński, dz. cyt., s. 48-53.

32 Zob. opracowanie Witolda Miedziaka opublikowane w niniejszym tomie: *Czternastowieczna dekoracja rzeźbiarska klasztoru cystersów w Łądzie*.

33 Między innymi na pieczęci z 1342 r., z jego wyobrażeniem na tronie, w szatach pontyfikalnych i tarczą herbową u stóp, na jednej z kart w Biblii ufundowanej przez Jarosława dla katedry gnieźnieńskiej, czy też jednym ze zworników sklepienia w katedrze gnieźnieńskiej, a także na gzymsie jednej z arkad w nawie południowej.

myłki trafiają się rzadko³⁴. Tymczasem malowidła łędzkie reprezentują wysoki poziom sztuki heraldycznej, a tym samym duże umiejętności precyzyjnego wykorzystywania znaków herbowych w budowaniu przekazu czytelnego dla odbiorcy. Problem wymaga zatem większej uwagi i pogłębionych studiów.

Identyfikacja zdecydowanej większości herbów występujących we fryzie łędzkiego oratorium budzi mniej lub bardziej poważne wątpliwości. Budzą je nawet także herby dobrze zdawało by się rozpoznane, bo okrzepłe w rodowych strukturach ustroju heraldyki polskiej. W gruncie rzeczy, spośród dwudziestu herbów zaprezentowanych we fryzie, tylko nieliczne identyfikacje – przede wszystkim herbów rozmieszczonych na ścianie północnej (il. 4) – nie budzą zastrzeżeń: Dryja, Doliwa – jeśli uznać, że błada zieleń pola tarczy, której ustąpił błękit, jest efektem przebarwień i niefortunnnych działań konserwatorskich w przeszłości – oraz Leszczyc, gdzie wprowadzie spełzło czerwone pole tarczy, ale jego obecność w wersji pierwotnej jest bardzo prawdopodobna³⁵. Także chyba Zaremba prezentuje się jako herb o okrzepłym kształcie, znanym z późniejszych przekazów źródłowych, brak bowiem barw – złota, czyli żółci w polu górnym i czerwieni w dolnym – uznać można za wynik destrukcyjnego działania czasu dla bardziej wrażliwych fragmentów malowideł³⁶. Można też uznać, że barwy pola tarczy spełzły w przypadku Pomiana (il. 5), ale jego godło – żubrza głowa z położonym na niej mieczem – jest w Łądzie ciemniejsze od pola, co odpowiada barwom herbu utrwalonym w późniejszych przekazach³⁷. Podobnie jest w przypadku Grzymały (il. 5): w oratorium to czerwonawy mur z trzema wieżami i otwartą bramą w polu jasnym, możliwe, że pierwotnie żółtym,

34 Choć oczywiście zdarzały się, zaś w heraldyce polskiej nawet częściej, niż w innych krajach Europy, zob. P. Mrozowski, *O sztuce i stylizacji heraldycznej w Polsce XIV i XV w.*, „Rocznik Polskiego Towarzystwa Heraldycznego”, 1993, s. 90-91.

35 Dryja łączona była przez Jerzego Łojkę z Januszem ze Straczanowa, kasztelanem kamieńskim, Doliwa – z kilkoma przedstawicielami rodu, którzy zajmowali ważną pozycję i należeli do zwolenników Wierzbity, a zwłaszcza z dziedzicami Lutogniewa, Kępy i Wolicy oraz panami z Biechowa, zaś Leszczyc z panami z Pakości i Kościelca, Łojko, *Fryz heraldyczny*, dz. cyt., 142 i 144.

36 Paweł Dudziński zwracał uwagę na podobieństwo przedstawienia Zaremby w oratorium w Łądzie z herbem Michaeli z Cinova, żony Jana z Dubé, odnotowanym w Księdze bractwa św. Krzysztofa z Arlbergu (Dudziński, dz. cyt., s. 47), ale warto podkreślić, że takie samo jak w Łądzie przedstawienie Zaremby widnieje już na pieczęci biskupa poznańskiego Andrzeja z lat 1301 i 1309. Zdaniem Jerzego Łojki herb Zaremba we fryzie oratorium reprezentował Wawrzyńca z Królikowa, kasztelana łędzkiego, po śmierci Wierzbity przeniesionego w 1369 r. na kasztelanie poznańską, Łojko, *Fryz heraldyczny*, dz. cyt., s. 144.

37 Łojko nie umiał wskazać osobistości, z którą był by skłonny łączyć z Pomianem w oratorium w Łądzie.

jakie utrzymało się w heraldyce³⁸. Tymczasem w przypadku Poraja, Godziemby (il. 5) i Byliny (il. 7) barwy godła i pola zostały odwrócone: Poraj przedstawiony w Łądzie to czerwona róża w polu białym, z czasem utrzymał się w barwach odwrotnych – jako biała róża w polu czerwonym. Godziemba to złota sosna w polu czerwonym, zaś Bylina to białe S majuskułowe w także w polu czerwonym. W Łądzie sosna jest zielona, a pole tarczy jasne, zaś stylizowana litera S w Bylinie jest czerwona i także ciemniejsza od pola.

W połowie XVI w. Stanisław Orzechowski wyśmiewał w swym *Żywocie i śmierci hetmana Jana Tarnowskiego* wszystkich tych, którzy herby różnicowali przez odmianę barw: *A tak głupie ci mówią, którzy herby polmi dzielą, albowiem znak a figura czyni herb nie barwa ani pole (...) Pole ani barwa nie należy ku naturze herbowej (...) Albowiem jako jest jeden znak (...) tak też jeden herb*³⁹. Opinia Orzechowskiego z pewnością oddaje przekonania powielane przez szerokie rzesze szlachty w połowie XVI w., gdy definitywnie ustalili się rodowy system heraldyki szlacheckiej w Polsce. Ale skoro jeszcze w połowie XVI w. – jak zwracał uwagę Janusz Bieniak⁴⁰ – znani byli pisarze jacyś znawcy heraldyki, którzy uważali, że odmiana barw w herbie zmienia jego wartość semantyczną, przekonania Orzechowskiego nie miały odwiecznej metryki, a identyfikacja herbów w oratorium i łączenie z nimi konkretnych osób ze względu na późniejszą przynależność rodową ich potomków, może budzić wątpliwości. Czy zatem odmieniony Poraj osadzony w Łądzie w białym polu był herbem Jana z Bierzgli, zaś zielona Godziemba znakiem Łaszcza z Gosławic⁴¹, współpracowników Wierzbicy – można mieć wątpliwości.

Jeszcze więcej wątpliwości budzi identyfikacja herbów rozpoznanych w oratorium jako odmiany znaków herbowych okrzepłych później w rodowej heraldyce polskiej w zmienionym kształcie. Z całą pewnością łba nastroszonego potwora z wydatnym kogucim grzebieniem (il. 5) – bardzo zresztą zniekształconego w wyniku ostatniej konserwacji – nie da się uznać za odmianę Zadory, podobnie jak dwóch mieczy

38 Z Grzmąłą Łojko był skłonny łączyć Przecławia z Gułtów, wojewodą kaliskim, ale także kilku innych przedstawicieli tego rodu, Łojko, *Fryz heraldyczny*, dz. cyt., s. 138 i 140.

39 S. Orzechowski, *Żywot i śmierć Jana Tarnowskiego Kasztelana Krakowskiego, Hetmana Wielkiego Koronnego*, wyd. K. Turowski, Sanok 1855, s. 38–39.

40 J. Bieniak, *Heraldyka polska przed Długoszem*, w: *Sztuka i ideologia XV wieku. Materiały sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk*, red. P. Skubiszewski, Warszawa 1978, s. 193.

41 Łojko, *Fryz heraldyczny*, dz. cyt., s. 140, 141–142; Bylina miała ewentualnie należeć do Niemira ze Szczytnik, dobroczyńcy klasztoru lędzkiego z początku XIV w., tamże, s. 146.

ustawionych w słup o złamanych głowniach nie da się uznać za odmianę Laryszy (il. 8). Nie udało się zresztą ustalić kogo te herby miały by w Łądzie reprezentować. Nie sposób też trzech włóczyń ustawionych w polu tarczy luzem, ze środkową w słup a bocznymi w skos i osadzoną powyżej sosną (il. 8), uznać za odmianę herbu Jelita i wiązać z Florianem z Mokrska⁴². Czy z kolei herb na ścianie zachodniej oratorium, przedstawiający biały róg bawoli i czerwony jeleni wyrastające z korony (il. 6), był odmianą Rogali – również w tym miejscu nasuwają się poważne wątpliwości. W herbie Rogala nie występuje korona, zaś rogi położone są w tarczy podzielonej w słup na pola czerwone i białe. W Łądzie herb jest inny⁴³. Wątpliwości budzi też herb uznawany za odmianę Przosny, z wyobrażeniem w polu brązowo zielonym jasnego, ongiś chyba białego, muru o trzech wieżach w górnej połowie tarczy i lwich łap czerwonych w dolnej oraz ceglatego rogu bawolego w pasie środkowym (il. 7). Herb Przosna znany jest w średniowiecznym kształcie tylko z lakonicznych opisów⁴⁴, które nie odpowiadają wizerunkowi w Łądzie.

Wreszcie cztery herby w oratorium, których zupełnie nie udało się rozpoznać, przede wszystkim dlatego, iż nie występowały w heraldyce polskiej po okrzepnięciu jej rodowego ustroju. Nie oznacza to jednak, że należy uznawać je za obce⁴⁵; nie były one obce w Polsce wówczas, gdy

Łąka, oratorium
św. Jakuba Apostoła,
fryz herbowy na
południowej ścianie
korytarzyka.
Fot. J. Nowiński.

42 Choć Łojko znał i przywołał w swym opracowaniu pieczęcie Floriana, na których Jelita występuje we właściwym dla tego herbu kształcie, „odmianę” z włóczniami luzem i Godziemba był skłonny łączyć z tym dostojnikiem, Łojko, *Fryz heraldyczny*, dz. cyt., s. 148.

43 Także w przypadku Rogali nie udało się zidentyfikować osoby, którą miała by reprezentować.

44 Dudziński, dz. cyt., s. 56–57.

45 Tak, niefortunnie, określiła je najpoważniejsza monografistka malowideł – Z. Białowicz-Krygierowa, dz. cyt., s. 38.

8 malowano je na murach oratorium w połowie XIV stulecia. Fryz heraldyczny w Łądzie to kapitalne źródło dla heraldyki średniowiecznej i świadectwo jej żywego rozwoju w Polsce w czasach, gdy herby funkcjonowały ciągle jako znaki rozpoznawczo-bojowe, na polach walki i w turniejowych szrankach. Służyły wówczas indywidualizacji rycerzy, niekiedy niosąc jednocześnie informację o ich pochodzeniu i przynależności do określonej grupy krewniczej. W 2. połowie XIV w. ustrój rodowy heraldyki polskiej dopiero się formował. W niektórych kręgach, zwłaszcza w rodzinach i rodach możnowładczych, proces ten – rozpoczęty niekiedy jeszcze w XIII w. – przebiegał dość szybko i zakończył się w XIV stuleciu⁴⁶, czego świadectwem w łódzkim oratorium obecność Doliwy, Zaremby czy Leszczyca. Ale trzeba pamiętać, że tendencji do ujednolicenia herbów w ramach związków rodzinnych i struktur rodowych towarzyszyło zjawisko odwrotne – indywidualizacji herbów: szukano odrębnych znaków i odmian dla mniejszych grup krewniczych i indywidualnych osób⁴⁷.

46 J. Wroniszewski, Kryteria herbowe w badaniach genealogicznych, w: *Genealogia – problemy metodyczne w badaniach nad polskim społeczeństwem średniowiecznym na tle porównawczym*, red. J. Hertel, Toruń 1982, s. 129–130.

47 Tamże, s. 118–130

Nierozpoznane herby z Łądu – rozmieszczone głównie w korytarzyku prowadzącym z krużganka (il. 7 i 8) do właściwej przestrzeni oratorium, a więc hierarchicznie na dalszym planie – jak również niespotykane odmiany herbów bardziej znanych, to z pewnością znaki indywidualne i rodzinne osób, których potomkowie porzucili je z czasem dla bardziej znanych herbów rodowych, gdy zdominowały one w Polsce obyczaj heraldyczny. Czy wobec tego uda się kiedykolwiek je zidentyfikować i ustalić kogo reprezentowały? Można mieć wątpliwości. Źródła ikonograficzne, głównie zresztą bez barw, bo na pieczęciach, pewnie już nie przybędzie, choć opracowanie korpusu pieczęci średniowiecznych jest ciągle w Polsce poważnym wyzwaniem dla mediewistyki⁴⁸. Nie wiadomo zatem co mogło być kluczem pozwalającym na odsłonięcie programu łódzkiego fryzu? Czy rzeczywiście jest wywoływem heraldycznym zwolenników polityki króla Kazimierza w Wielkopolsce skupionych wokół Wierzbicy z Palowic? Trudno jednoznacznie odrzucać tę atrakcyjną koncepcję, choć budzi wątpliwości i nasuwa kolejne pytania: o brak w Łądzie przedstawień herbów tych osobistości z Wielkopolski, które były bliskie królowi Kazimierzowi, a zatem i jego staroście, jak Łódzia panów ze Stęszewa i Kórniku, czy Pałuka dziedziców Szubina.

Być może najważniejszym kluczem, który pozwolił by odsłonić przesłanie fryzu w oratorium jest komemoracja – pragnienie upamiętnienia dobroczyńców klasztoru w Łądzie. Ich liczne imiona zapisywano w obituarzu; wielu nie udało się zidentyfikować, ani ustalić ich herbów. Byli z pewnością wśród nich także popiecznicy Wierzbicy. Wszystkich mogła zgromadzić w Łądzie uroczystość konsekracji oratorium⁴⁹. Fryz spajała bowiem idea związana z pamięcią – jest znakomitym świadectwem sprawnego posługiwania się językiem komunikacji heraldycznej w sferze komemoracji. To wizerunki herbów przekształciły oratorium w Łądzie w panteon rycerstwa wielkopolskiego. W kontekście sceny dedykacyjnej i przedstawienia świętych na ścianie wschodniej zyskiwał on wymiar polityczny oraz sakralny.

48 W znacznej mierze wszystkie znane sobie pieczęcie odnotował Józef Szymański w swym *Herbarzu*, ale z pewnością nie jest to ich edycja korpusowa, zob. Szymański, dz. cyt., *passim*.

49 Warto w tym kontekście zwrócić uwagę, że malowidła w oratorium różnią się techniką wykonania: partie figuralne zrealizowane są all fresco, zaś fryz heraldyczny – na suchym tynku i farbami klejowymi, co zdaje się świadczyć, że powstawały później i szybciej.

*Wnętrze i polichromie oratorium św. Jakuba Apostoła są zaprezentowane na stronie: <http://www.lad.pl/wirtualny-spacer.html>

Political and Courtly Motifs in the Mural Programme in the Oratory of St James the Apostle in the Łąd Cistercian Abbey

The murals from ca 1360–69 in the oratory of St James the Apostle in the Post-Cistercian Abbey in Łąd on the Warta rank among the most precious monuments of mediaeval art in Poland. They boast both high artistic quality and an interesting iconographic programme. And it is in the two: the form and the content that the influence of the courtly and knightly trend can be observed as well as some political motifs. Stylistically, they represent the soft tendency in 14th-century painting: slender figure proportions, their elegant poses and gestures, and melodiously draped garments seem to reflect the elite circles' predilections (Figs. 3–5). The murals are also imbued with many elements of courtly provenance. The grand scene of dedication on the southern wall (Fig. 5) with the paintings' founder Wierzbicka of Palowic, Greater Poland Starost, accompanied by his spouse and two daughter, presenting his gift in the form of a chapel model to St James the Apostle, yet actually offering it to the Cistercians shown on the other side, places this foundation with its rare formula in the convent tradition reaching the founding of the Abbey in the late 12th century by the Duke of Greater Poland Mieszko III. The latter's dynastic and stately role is emphasized by the coats of arms of Wierzbicka and the Polish Kingdom placed above the founder and the Cistercian group, additionally repeated on the eastern altar wall (Fig. 1) where they accompany the effigies of the holy patrons of the Kingdom: St Adalbert and St Stanislaus.

This message is completed with a frieze of twenty knightly coats of arms painted below the figural fragments (Figs. 6–8). Its meaning was associated with the political tensions in Greater Poland at the time when it was run by Wierzbicka and was meant to commemorate the Starost's supporters. However, many of the coats of arms in the frieze have not been rightly identified. They differ as for details or colours of the emblems defined in the 15th century for the families of Wierzbicka's supposed backers. It seems therefore justified to state that the right key to the programme is commemoration: its task was first of all to commemorate the convent's benefactors, with some of them actually ranking among Wierzbicka's supporters.

transl. Magdalena Iwińska

Dorota Matyaszczyk

Poznań

Czy Kazimierz Wielki ufundował tzw. kielich kaliski dla opactwa w Łądzie?

Kazimierz III, zwany przez potomnych Wielkim, wzorem swoich poprzedników przekazywał kościołom wspaniałe wyroby złotnicze. Do naszych czasów przetrwało ich zaledwie kilka. Są to trzy kielichy podarowane: klasztorowi kanoników regularnych w Trzemesznie, kolegiacie w Stopnicy i, jak dotąd uważano, kolegiacie kaliskiej, oraz relikwiarze hermowe św. Zygmunta dla katedry płockiej i św. Marii Magdaleny dla kolegiaty stopnickiej. Ofiarowane przez króla kielichy różnią się między sobą wielkością, wyglądem i stylem wykonania. Różnych też miały twórców.

Kielich trzemeszeński z 1351 r., najstarszy i najwyższy z nich, srebrny, pozłacany, ma wysokość 21 cm, średnica stopy wynosi 12,4 cm, a średnica czary 13,2 cm. Utrzymany jest jeszcze częściowo w stylu romańskim. Kielich ten uznaje się za dzieło złotnika kujawskiego lub wielkopolskiego z Poznaniem „w pierwszym rzędzie”¹ lub krakowskiego². Najmniejszy kielich stopnicki, datowany na 1362 r., srebrny, pozłacany, wysokość 16,4 cm, średnica stopy 11 cm, średnica czary 10,2 cm, powstał w Krakowie.

¹ *Artykuł napisano dzięki kwerendzie archiwalnej prowadzonej w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego „Dziedzictwo kulturowe po klasztorach skasowanych na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej oraz na Śląsku w XVIII i XIX wieku: losy, znaczenie, inwentaryzacja”. Stopnica należała do grupy sześciu kościołów dworskich wzniesionych w: Kargowie, Wiślicy, Sandomierzu, Stopnicy, Szydłowie i Zagości po 1350 r. z fundacji Kazimierza Wielkiego. A. Bochnak, J. Pagaczewski, *Dary złotnicze Kazimierza Wielkiego dla kościołów polskich*, „Rocznik Krakowski”, 1934, s. 18.

² *Ornamenta ecclesiae Poloniae, skarby sztuki sakralnej wiek X–XVIII*, red. P. Mrozowski, A. Badach, Warszawa 1999, s. 88.

Królewski dar Kazimierza Wielkiego

Z ufundowanych przez króla Kazimierza kielichów najbardziej oryginalny jest tzw. kielich kaliski z 1363 r., przechowywany w skarbcu kolegiaty pw. Wniebowzięcia NMP w Kaliszu (il. 1). Wykonany ze srebra, pozłacany, jest wysoki na 20,6 cm, największa średnica podstawy wynosi 15,3 cm, średnica czaszy 13,5 cm. Uważany jest za dzieło pracującego w Krakowie nieznanego z nazwiska złotnika, który jako pierwszy wykonał koszyczek obejmujący czaszę kielicha. Co prawda motyw ten występował już w końcu XIII w. w Italii, ale sięgał tam najwyżej 1/3 wysokości, natomiast tu obejmuje połowę czaszy. Stopę kielicha, która nie jest jeszcze rozczłonkowana na odrębne pola, obejmuje sześć kwiatów lilii i sześć trójlistków wycinanych z blachy i powleczonej szafirową emalią – jest to rozwiązanie nowatorskie. Na kwiatach i listkach widnieją złote żyłki. Poniżej biegnie napis fundacyjny pisany gotyką majuskułą: CASIMIRUS REX POLONIAE COMPARAVIT SUB ANNO DOMINI 1363 ESTUM CALICEM. Górę stopy obejmuje sześć srebrnych orłów trzymających w szponach krzyże. Orły na kielichu wyglądają jak piastowski orzeł heraldyczny na rewersie pieczęci majestatycznej Kazimierza Wielkiego³, mają jednak głowę skierowaną na wprost, a nie heraldycznie w prawo. Nodus, na jeszcze okrągłym, ażurowym trzonie, składa się z sześciu wypukłych guzów. Każdy ma kształt ośmiobocznego walca, na który nałożono szafirową emaliowaną plaketkę w kształcie płatków fiołka⁴, a na nią precyzyjnie oddany srebrny kwiat akantu. Pomiędzy guzami umieszczono liście

1 Kielich Kazimierza Wielkiego z 1363 r. Fot. M. Bronarski, Zamek Królewski w Warszawie

³ Po raz pierwszy użył orła jako herbu Królestwa Polskiego w 1295 r. na pieczęci majestatycznej Przemysła II. zob. T. Jeziorowski, *Pieczęć królewska Przemysła II. U genezy Orła Białego – herbu państwa*, w: *Przemysławie Wielkopolscy: od księcia dzielnicowego do króla Polski*, red. H. Kočka-Krenz, Poznań 2008, s. 143–156.

⁴ Właściwie to nie jest fiołek lecz pospolity w Polsce przetacznik ożankowy (*Veronica chamaedrys* L.) o lazurowo błękitnych czteropłatkowych kwiatach.

winorośli z winnymi gronami. Po obu stronach nodusa na emalię założono opaski o identycznych jak na cokoliku stopy ażurowych czworolistnych krzyżach. Czaszę kielicha, o już gotyckim kształcie, ujmuję siedem kwiatów lilii z szafirowej emalii zdobionych złotymi żyłkami. Koszyczek do złudzenia przypomina królewską koronę Kazimierza Wielkiego skomponowaną z heraldycznych lilii.

Najważniejsza literatura

Opisy kielichów trzemeszeńskiego i stopnickiego, oraz ich kolorowe wizerunki, znalazły się po raz pierwszy w luksusowym wydawnictwie albumowym: *Wzory sztuki średniowiecznej z epoki Odrodzenia po koniec wieku XVII w dawnej Polsce*, wydany przez Aleksandra Przeździeckiego i Edwarda Rastawieckiego w latach 1855-1858 w Warszawie⁵. Przechowywany w skarbcu kolegiaty kali-

Kielich Kazimierza Wielkiego z 1363 r., rys. S. Barcikowski w 1858 r. Fot. za: *Album Kaliskie*, Warszawa 1858.

skiej kielich zaprezentowano natomiast w publikacji *Album Kaliskie*, wydanej w 1858 r. przez Edwarda Stawieckiego i ozdobionej ilustracjami przez miejscowego nauczyciela rysunków Stanisława Barcikowskiego⁶ (il. 2). Tam znalazła się informacja: *W skarbcu znajdują się następujące godne uwagi apparatusa: 1. Kielich srebrny grubo złocony, emaljowany niebiesko, z orłami srebrnymi pod koroną kielicha, do koła wystającą wyrobionymi, dar Kazimierza Wielkiego; na postumencie tegoż kielicha literami gotyckimi jest następujący napis: „Casimirus Rex Poloniae comparavit sub anno Domini 1363 estum calicem.” – 2. Patyna z obrazami i napisami, godna miejsca w zbiorze sztuk średniowiecznych (...) i dalej następuje obszerny opis*

⁵ A. Przeździecki, E. Rastawiecki, *Wzory sztuki średniowiecznej z epoki Odrodzenia po koniec wieku XVII w dawnej Polsce*, t. 2, Warszawa 1855-1858, kielich z Trzemeszki – tabl. X (barwna litografia podług rysunku L. Dembowskiego), t. 3, tabl. T (barwna litografia podług rysunku L. Łepkowskiego) – kielich ze Stopnicy.

⁶ E. Stawiecki, *Album Kaliskie*, rysunki Stanisław Barcikowski, Warszawa 1858, s. 10.

pateny, którą jest niewątpliwie romańska patena podarowana przez Mieszka III cystersom w Łądzie przed 1202 r.⁷

W 1889 r. pojawił się w „Kaliszaninie” artykuł wieloletniego archidakona kolegiaty kaliskiej ks. Piotra Kobylińskiego, który przedstawił historię konserwacji kielicha w XIX w.⁸ Najobszerniej, w 1934 r., opisali kielichy podarowane klasztorowi kanoników regularnych w Trzemesznie, kolegiacie w Stopnicy i – jak dotąd uważano – kolegiacie kaliskiej, a także relikwiarz hermowy św. Zygmunta dla katedry płockiej i relikwiarz hermowy św. Marii Magdaleny dla kolegiaty stopnickiej, Adam Bochnak i Julian Pagaczewski w artykule: *Dary złotnicze Kazimierza Wielkiego dla kościołów polskich*⁹. Wszystkie trzy kielichy były prezentowane na wystawie *Ornamenta ecclesiae Poloniae, skarby sztuki sakralnej wiek X-XVIII*, która miała miejsce na Zamku Królewskim w Warszawie w 1999 r. Zostały też opublikowane w towarzyszącym wystawie katalogu¹⁰. Ostatnio, w 2003 r., szczegółowy artykuł: *Kielich Kazimierza Wielkiego dla kolegiaty kaliskiej* napisał Jerzy Wypych z okazji 700-lecia istnienia parafii kolegiackiej w Kaliszu¹¹.

W literaturze przedmiotu przyjęto, że kielich ten został podarowany świątyni kaliskiej przez króla w 1363 r. Ale czy rzeczywiście tak było? Według wizytacji przeprowadzonej w 1752 r. w kolegiacie kaliskiej znajdowały się tylko dwa kielichy. Jeden z 1400 r., drugi srebrny, cały pozłacany, staroświecki z patyną z obydwóch stron złocistą¹² – żaden nie był ozdobiony charakterystyczną emalią. Skąd w rzeczywistości pochodził kielich Kazimierza, oraz jak i dlaczego znalazł się w kaliskiej kolegiacie pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny, postaram się przedstawić.

⁷ To, że patena ta pochodzi z Łądu udowodnił w 1880 r. Cezary Biernacki, zob. Tenże, *Patena kaliska, urywek ikonograficzny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1880, nr 242, s. 108-110, nr 243, s. 117-118. Z jego ustaleniami zgodzili się inni badacze, zob. P. Skubiszewski, *Patena kaliska*, „Rocznik Historii Sztuki” 1962, s. 158.

⁸ P. Kobyliński, *Wyjaśnienia w sprawie kielicha Kazimierzowskiego*, „Kaliszanin”, nr 22, 3/15 marzec 1889, s. 3 oraz nr 23 z 7/19 marzec 1889, s. 3.

⁹ A. Bochnak, J. Pagaczewski, *Dary złotnicze*, dz. cyt., s. 15-95.

¹⁰ *Ornamenta ecclesiae*, dz. cyt., noty katalogowe: D. Nawrocki, *Kielich trzemeszeński*, s. 88; P. Mrozowski, *Kielich ze Stopnicy*, s. 89; Tenże, *Kielich kaliski*, s. 90; tam wcześniejsza literatura.

¹¹ J. Wypych, *Kielich Kazimierza Wielkiego dla kolegiaty kaliskiej*, w: *Kolegiata kaliska na przestrzeni wieków 1303-2003, Materiały z konferencji naukowej odbytej w Sanktuarium Świętego Józefa w Kaliszu z okazji Jubileuszu 700-lecia Parafii Kolegiackiej w Kaliszu, 6 listopada 2003*, red. G. Kucharski, J. Plota, Kalisz 2004, s. 279-288.

¹² A. Tabaka, M. Błachowicz, *Perypetie królewskiego kielicha*, <http://swietyjosef.kalisz.pl/?dzial=Galeria&id=3> [dostęp: 8.10.2015].

Kasata klasztorów w 1819 r. i utworzenie diecezji kujawsko-kaliskiej

Wszystko zaczęło się w Warszawie, gdy prymas Franciszek Skarbek-Malczewski podpisał 17 kwietnia 1819 r. dekret kasujący na terenie Królestwa Polskiego liczne klasztory i kolegiaty, w tym wszystkie klasztory cysterskie. Następnego dnia zmarł. Uzasadniona plotka głosiła, że konającego do złożenia podpisu zmusił biskup diecezjalny sandomierski Szczepan Hołowczyc, który został metropolitą warszawskim po śmierci Malczewskiego.

Rok przed kasatą klasztorów, na mocy buli papieża Piusa VII, prymas Malczewski 30 czerwca 1818 r. powołał nową diecezję kujawsko-kaliską. Powstała ona z lwiej części archidiecezji gnieźnieńskiej (272 parafii), oraz z diecezji kujawskiej (45 parafii), fragmentów wrocławskiej (10), poznańskiej (3) i płockiej (1). Na jej terenie znalazł się Łódź, który dopiero w 1818 r. został włączony w obszar zaboru rosyjskiego. Stolicą nowej diecezji, podobnie jak władz wojewódzkich, stał się Kalisz.

Do kasaty przeznaczono tylko dwa klasztory: cystersów w Łądzie i kamedułów w Bieniszewie, oraz kolegiaty w Choczu i Uniejowie. Dnia 20 czerwca 1819 r. dwaj komisarze, duchowny i świecki, spisali *Inwentarz precjozów, aparatów i sprzętów kościoła xx cystersów klasztoru w Łądzie*¹³. Na początku listy znalazły się najcenniejsze przedmioty: 1^a monstrancja srebra – sztuk 1; 2^a krzyż i pacyfikał srebrne – sztuk 2; 3^a kielichów srebrnych z patenami – sztuk 8.

Przeor cystersów, ks. Tadeusz Wysocki, opisał parę lat później jak przebiegała akcja przygotowująca do kasaty: *Rozpocząwszy więc też Komisja działanie swoje, najprzód przysięgę wzmiankowaną, od opata, przeora i podprzeorze odebrała. Następnie wszelki majątek klasztorny, kościelny, kapitały do 205,000 złotych spisała i rozdystinguje zrobiwszy co się miało zostać na miejscu – co miało być oddane do Warszawy do dywizycji wówczas zarządzającej supresją Deputacji Spraw zniesionych Instytutów duchownych, co biskupowi diecezjalnemu do rozdania na parochialne kościoły. To wszystko zostawiła temczasowie na miejscu pod dozór i odpowiedzialność przełożonych*¹⁴. Zgromadzenie w Łądzie skasowano ostatecznie 1 września 1820 r. Odtąd w klasztorze przebywało tylko sześciu cystersów, w tym przeor Tadeusz Wysocki, oraz, mieszkający w usytuowanym po wschodniej stronie założenia pałacu, opat Antoni Raczyński. Reszta zakonników udała się na parafie. Niestety, wspierający znacznymi

¹³ Akta dotyczące się xx. cystersów w Łądzie, w diecezji kaliskiej, AGAD, Centralne Władze Wyznaniowe 190, sygn. 802.

¹⁴ Archiwum Diecezjalne we Włocławku, Sygn. 9 – Łódź, k. 11 v. Niestety, nie zachował się spis, w którym odnotowano by te dyspozycje.

kwotami funkcjonowanie klasztoru opat umiera 18 marca 1821 r. W 1834 r. w klasztorze żyje już tylko samotnie przeor Wysocki, który spisuje (od grudnia 1824 r. do 1836 r.) wiadomości o przeszłości łódzkiego zgromadzenia¹⁵, wykorzystywane w wielu późniejszych publikacjach. W roku 1840 osiemdziesięcioletni, całkowicie już niewidomy, ks. Wysocki prosi kurię o zwolnienie go z obowiązku zarządzania klasztorem. Ma nadzieję, że opiekę nad dawnym opactwem biskup powierzy ks. Karolowi Woszyńskiemu, byłemu cystersowi łódzkiemu, który od 1822 r. jest proboszczem w pobliskim Łądku. Rzeczywiście, kuria wydaje taką dyspozycję, ale ks. Woszyński, z niewiadomych przyczyn, nie podejmuje się tego zadania. Jednak to on wystawi w 1842 r. akt zgonu swego dawnego przeora¹⁶.

W 1841 roku do Łądu przybywa nowy komendarz ks. Walenty Dembowski, były kapelan wojskowy, człowiek gwałtowny, skory do przemocy, nadużywający trunków, który doprowadza klasztor w szybkim tempie do ruiny. Zanim się jednak zjawił, dnia 3 grudnia 1840 r. sporządzono protokół, w którym na początku listy zapisano: 1^a monstrancja srebrna w niektórych miejscach wyłaczana – sztuk 1, wagi 6 funtów. 2^a kielichów srebrnych z patynami, wyłaczane, z tych jeden zupełnie wytarty – sztuk 2, wagi 1 funt 21 łutów. 3^a pacyfikał srebrny wraz z relikwiami i szkłem

3, 4
Pateny łódzkie,
awers i rewers.
Fot. M. Bronarski,
Zamek Królewski
w Warszawie;
zob. też s. 125.

¹⁵ Archiwum Diecezjalne we Włocławku, Sygn. 9 – Łódź

¹⁶ We wszystkich publikacjach podaje się że ks. Wysocki zmarł w 1848 r. W rzeczywistości zmarł 26 lipca 1842 r. o 6 rano, o czym natychmiast złożył zawiadomienie do Konsystorza Kaliskiego dziekan słupecki, zob. Akta szczegółowe dotyczące się Klasztoru w Łądzie: Registratura Dekanatu Foralnego Słupeckiego, w zbiorach Archiwum Towarzystwa Salezjańskiego w Łądzie.

– sztuk 1, wagi 3 funty 2 łuty. Poniżej znalazła się adnotacja: Kielich z pod N^{tu} 2. ważący funt 1 łut: 11 został zabrany 22 marca 1831 r. za kwitem dziekana¹⁷. Na końcu długiego inwentarza znalazła się niezwykle istotna dla naszych rozważań wzmianka: Na zakończenie spisu obecny WJX Wysocki, były przeor klasztoru łędzkiego, oświadcza do niniejszego Protokołu: 1) Iż monstrancja w Łędzie będąca, jest własnością kościoła zagórowskiego, a znów łędzka około 13. funtów srebra ważąca, cała wyzłacana, znajduje się w kościele zagórowskim. – Zamiana ta nastąpiła około 1812 r., a to z powodu, iż ś.p: JW. Raczyński, opat biskup, będąc osłabiony w rękę, z trudnością mu przychodziło odbywać solenne procesje, a kościół zagórowski podówczas należał do xx. cystersów, a zatem opatowi wolno było rozrządzić według upodobania¹⁸. 2) Jaśnie Wielmożny Dziecielski¹⁹ administrator naówczas diecezji kujawsko kaliskiej, miał odebrać z Komisji Rządowej Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego²⁰ kielich fundatorski, czyli ś.p: Kazimierza króla polskiego, cały wyzłacany z emalią, wraz z pateną znacznej wielkości, na której postumencie litery dawnego charakteru²¹ (il. 3, 4), trudne do czytania tudzież pacyfikał w sposobie krzyża, przeszło łokieć wysoki, cały wyzłacany, i takowe miały być zwrócone [podkreślenie DM] klasztorowi łędzkiemu, które jednak zwróconymi nie zostały, i mają się znajdować w katedrze włocławskiej.

Identyczny spis został sporządzony 11 czerwca 1841 r., gdy opactwo przejmował ks. Dembowski. Na końcu znajduje się istotna uwaga: Nadmienić tu wypada, iż niniejszy akt tradycyjny sporządzony został z wyżej wzmiankowanego protokołu działytego na dniu 3. grudnia r. z. przez WJX Odorowskiego delegowanego, biorący wówczas za podstawę [podkreślenie D.M.] Spis efektów pozostałych po supresji klasztoru łędzkiego z dnia 1. września 1820 r. przez delegowanych od rządu naówczas komisarzy WJX

17 Akta szczegółowe., dz. cyt., k. 49 r-v.

18 Rzeczywiście monstrancja ta, ze znakiem Gdańska i złotnika Lorentza Dietricha (1668-1750), do dzisiaj znajduje się w kościele w Zagórowie. *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. V. Województwo poznańskie, z. 22. Powiat słupecki, inwentaryzację przeprowadziły J. Eckhardtówna, J. Orańska oraz M. Kwiczala, Warszawa 1960, s. 21, il. 74; J. Nowiński, *Ląd, Ląd-Warszawa 2013*, s. 84-85.

19 Józef Marceli Dziecielski (1768-1839) w latach 1819-1825 bp pomocniczy diecezji kujawsko-kaliskiej, od 1825 bp diecezji lubelskiej, funkcję tę sprawował do śmierci.

20 Przedmioty najcenniejsze trafiały najpierw do komisji wojewódzkiej w Kaliszu, a potem były wysyłane do Warszawy. Siedziba województwa mieściła się na przeciwko kolegiaty, w dawnym kolegium jezuitów.

21 Nie ma wątpliwości, że była to patena ofiarowana przez Mieszka III Starego opatowi łędzkiemu Szymonowi.

Cieleckiego i W^o Bremirskiego²², gdyż inny opis tego kościoła i jego realności ani w aktach dziekańskich ani też miejscowych, które są w ręku W^o JX Wysockiego przeora, nie znajduje się²³.

Powyższy zapis oznacza, że w dniu 1 września 1820 r. w klasztorze w Łądzie znajdowały się tylko dwa kielichy, z tego większy został w 1831 r. wypożyczony przez dziekana słupeckiego. Pozostałe sześć kielichów zabrano przed wrześniem 1820 r.

Uważam, że opisane przez ks. Wysockiego w punkcie 2^o. kielich króla Kazimierza, patena i pacyfikał zostały zabrane z Łądu zaraz po 20 czerwca 1819 r. i zostały użyte dwa tygodnie później w trakcie ingresu biskupiego w Kaliszu.

Ingres biskupa Andrzeja Wołłowicza w Kaliszu i jego ideowe przesłanie

Pierwszym biskupem diecezji kujawsko-kaliskiej, będącej kontynuatorką archidiecezji gnieźnieńskiej, został sześćdziesięcio-ośmioletni Andrzej Wołłowicz (1750-1822), herbu Bogoria. Studia odbył w Warszawie i Rzymie, gdzie został rektorem hospicjum św. Stanisława. Potem przebywał na dworze bpa płockiego Michała Jerzego Poniatowskiego²⁴, któremu towarzyszył w latach 1789-1791, gdy ten, będąc już prymasem, odbył nieoficjalną podróż po całej Europie²⁵. Prymas pobyt za granicą wykorzystał do utworzenia własnej kolekcji obrazów, rzeźb, mebli i rzemiosła artystycznego. Wiele z zakupionych dzieł sztuki, które uważał za najcenniejsze, podarował swemu królewskiemu bratu. W zakupach pomagał zapewne jego towarzysz podróży. Po powrocie do kraju Wołłowicz był kolejno kanonikiem płockim, warszawskim, proboszczem w Iłży. Otrzymał po Hugonie Kołłątaju referendarstwo litewskie, które złożył w czasie Targowicy. Po mianowaniu biskupem w r. 1818 został senatorem Królestwa Polskiego.²⁶ Był niewątpliwie człowiekiem wykształ-

22 Bremirski był referentem w Wydziale Administracyjnym Sekcji Oświecenia Komisji Województwa Kaliskiego w Kaliszu, AGAD, Komisja Województwa Kaliskiego, sygn. 1107. Spis z 1 IX 1820 zaginął i nie figuruje zarówno w aktach AGAD-u jak i znajdujących się w Archiwum Salezjanów w Łądzie.

23 Akta szczegółowe, dz. cyt., k. 64-65.

24 Michał Jerzy Poniatowski, herbu Ciołek (1736-1794), najmłodszy brat króla Stanisława Poniatowskiego. Od 1768 r. sekretarz wielki koronny, od 1772 r. biskup płocki, od 1784 r. ostatni prymas Rzeczypospolitej, członek konfederacji targowickiej, prezes Komisji Edukacji Narodowej, wolnomularz.

25 Poniatowski przedstawiał się jako opat z San Michele.

26 Życiorys Andrzeja Wołłowicza za: *Encyklopedia Kościelna (...)* przez Michała Nowodworskiego, Płock 1913, t. 32, s. 257-258.

conym, o dużej kulturze, znawcą sztuki, związanym blisko z dworem ostatniego króla.

Jak podaje Adam Chodyński²⁷, 4 lipca 1819 r. odbył się wielki zjazd na konsekrację bpa Wołłowicza, odbył się w kościele św. Mikołaja przez Lewińskiego²⁸ bp podlaskiego, przy asystencji Ostrowskiego²⁹ sufragana i Raczyńskiego³⁰ opata łódzkiego bpa hetaloneńskiego. Wszyscy dostojni uczestnicy tej uroczystości byli w podobnym wieku, mieli podobne życiorysy i wykształcenie, dobrze pamiętali czasy Rzeczypospolitej.

Tu trzeba zaznaczyć, że zarówno Andrzej Wołłowicz, jak i jego następca na urzędzie Józef Szczepan Koźmian, świadomie podkreślali znaczenie Kalisza jako stolicy nowej diecezji. Zamieszkali bowiem przy Ryn-

ku 11, w domu zbudowanym w czasach Prus Południowych w 1796 r. dla Dyrekcji Skarbu, a w 1820 r. przebudowanym przez Franciszka Reinsteina na pałac biskupi i biura konsystorza³¹. Obaj biskupi zabiegali także by ulokować włocławskie seminarium duchowne najpierw w kolegium pojezuickim w Kaliszu, a później w klasztorze w Łądzie, czemu umiejętnie przeciwstawiali się duchowni z Włocławka, uzyskując pomoc samego ojca świętego³². Natomiast władze województwa kaliskiego od 1820

r. naciskały, aby nie tylko siedzibę seminarium, ale i katedrę, przenieść z Włocławka do Kalisza.

Za Adamem Chodyńskim przyjmuje się powszechnie, że ingres biskupa Wołłowicza odbył się w kościele św. Mikołaja w Kaliszu. Ale czy rzeczywiście?

Kościół św. Mikołaja ufundował Bolesław Pobożny w chwili lokacji Kalisza. Jego wnuk, Kazimierz Wielki, przekazał go kanonikom regularnym w 1358 r. Wielokrotnie niszczone w ciągu wieków, stracił ostаточно wieżę w 1706 r. Stan świątyni był tak zły, że władze Prus Południowych wydały w 1796 r. nakaz rozbiórki, jednak wierni obronili kościół. 17 maja 1810 r., prymas Ignacy Raczyński, ex-jezuita (*nota bene* przyrodni brat opata łódzkiego Antoniego), jako delegat Stolicy Apostolskiej, wydał dekret kasujący konwikt kanoników laterańskich z nakazem sekularyzacji kościoła św. Mikołaja, który odtąd zamieniony jest na parafialny. Gdy Adam Chodyński (1832-1902) publikował swoją kronikę historii Kalisza kościół wyróżniała neogotycka wieża (z 1877), a długoletnie prace restauratorskie przywróciły mu dawną świetność. Jednak w 1819 r. nie wyglądał tak dostojnie, co pokazuje litografia z 1835 r. Wilhelma Ehrentrauta (il. 5).

W Kaliszu była jednak inna świątynia, która swoją rangą i stanem zachowania nadawała się znakomicie do odbycia biskupiego ingresu. Była to kolegiata pw. Wniebowzięcia NMP, nie bez przyczyny nazywana w pierwszej połowie XIX w. katedrą³³.

W miejsce (wzmiankowanego w 1303 r.) drewnianego kościoła, muryrowaną świątynię zbudował w 1353 r., i do godności kolegiaty w 1359 r. wyniósł, abp gnieźnieński Jarosław Bogoria Skotnicki. Obok kolegiaty wznosił rezydencję, w której zmarł w 1376 r. w wieku stu lat. W 1783 r. dawny jego pałac rozebrano, co spowodowało katastrofę budowlaną gotyckiej świątyni. Ocalały tylko prezbiterium, zakrystia i kapitułarz na piętrze oraz południowa ściana świątyni. Kościół odbudowano w stylu barokowym, przedłużając o jedno przęsło ku zachodowi i dodając monumentalną wieżę, a także ośmioboczną kaplicę – sanktuarium św. Józefa. (il. 6). W 1796 r. wizerunek św. Józefa został ukoronowany koronami papieskimi; kolegiatę konsekrowano w 1818 r. Co istotne dla naszych rozważań, była ona następczynią kolegiaty św. Pawła, wzniesionej w XII w. przez Mieszka III w grodzie na Zawodziu (książę został w niej

mentów miejscowych, Włocławek 1904, s. 294-307.

33 Litografia W. Ehrentraut, *Vue de la ville de Kalisz*, 1835 r., z widokami najważniejszych budowli miasta, widok kolegiaty zaopatrzony podpisem: *Vue de la Cathédrale*, zob. *Osiemnaście wieków Kalisza*, red. A. Gieysztor, Kalisz 1961, t. 2, s. 107, il. 14, s. 119.

Kościół pw. św. Mikołaja w Kaliszu w 1835 r., litografia W. Ehrentrauta. Fot. za: *Osiemnaście wieków Kalisza*, Kalisz 1961.

27 A. Chodyński, *Kieszonkowa kroniczka historyczna miasta Kalisza*, Kalisz 1885, s. 63.

28 Feliks Łukasz Lewiński (1751-1825), niedawny bp pomocniczy włocławski (1795-1819), a od 30 marca 1819 r. bp podlaski.

29 Daniel Elias Ostrowski (1762-1831), ex-bp pomocniczy gnieźnieński (1816-1818), świeżo ustanowiony sufragan warszawski (1818-1831).

30 Cysters Antoni Raczyński (ok.1759 -1821), opat łódzki (1791-1821), biskup hetaloneński (1809-1821)

31 I. Barańska, *Architektura Kalisza w dobie Królestwa Kongresowego*, Kalisz 2002, ss. 120-122, il. 3-5. Pałac nie istnieje, gdyż został spalony przez Niemców w 1914. Dawną rezydencję biskupów we Włocławku już w początku 1818 r. prymas Malczewski przekazał na szkołę pijarów. Biskupi wrócili do niej dopiero po całkowitej przebudowie dokonanej w 1861 r.

32 S. Chodyński, *Seminarium Włocławskie: szkic historyczny na podstawie akt i doku-*

Kolegiata pw. Wniebowzięcia NMP w Kaliszu w 1858 r., rys. S. Barcikowski. Fot. za: *Album Kaliskie*, Warszawa 1858; kolegiata pw. Wniebowzięcia NMP w Kaliszu w 2015 r., widoczne gotyckie mury prezbiterium, zakrystii i kapitułarza. Fot. D. Matyaszczyk.

6 też pochowany w 1202 r. u boku syna Mieszka Mieszkowica). Zawodziła powódź, ale już wcześniej gród przeniesiono w dogodniejsze miejsce, gdzie około 1257 r. Bolesław Pobożny lokował Kalisz. Jednak pamięć o kolegiacie św. Pawła przetrwała dzięki kronice Jana Długosza i miejscowym podaniom.

Naturalnym zatem było, że ingres bpa Wołłowicza, który na dodatek szczycił się tym samym herbem co abp Jarosław Bogoria Skotnicki, odbył się w ufundowanej przez tegoż kolegiacie, stając się symbolem ciągłości władzy duchownej, gdyż – jak już wyżej wspomniano – znaczna część nowej diecezji obejmowała dawną archidiecezję gnieźnieńską. Jest rzeczą oczywistą, że tej rangi uroczystości musiała towarzyszyć odpowiednia oprawa. Uważam, że kielich i patena z Łądu zostały wybrane świadomie nie tylko by uświetnić ingres pierwszego biskupa nowo utworzonej diecezji, ale by symbolicznie podkreślić związek z Mieszkem III i Kazimierzem Wielkim – piastowskimi władcami, którzy obdarzyli Kalisz wieloma przywilejami³⁴.

³⁴ Przypomnijmy, że przeor łądzki został poinformowany, iż przedmioty te zostają wypożyczone do Włocławka, co sugerowałoby, że być może pierwotnie zamierzano odbyć ingres biskupi w tamtejszej średniowiecznej katedrze. Zapewne nacisk władz świeckich spowodował, że ta ważna pod względem prestiżowym uroczystość odbył się w Kaliszu i brał w niej udział także łądzki opat.

Cenne przedmioty kultu (kielich, patena i pacyfikał) miały być wypożyczone z Łądu na krótko, o czym świadczą słowa ks. Wysockiego. Jednak śmierć opata Raczyńskiego w marcu 1821 r., a rok później biskupa Wołłowicza, złamały to przyrzeczenie. Osobą, która mogła zaświadczyć o pochodzeniu tych przedmiotów z Łądu, był biskup ordynariusz Józef Marcei Dzięcielski, ten jednak opuścił diecezję w 1825 r. gdy został mianowany biskupem lubelskim. O kielichu, patenie i pacyfikale pamiętał już tylko niewidomy opiekun łądzkiej świątyni ks. Tadeusz Wysocki.

Ofiarowanie kielicha łądzkim cystersom

Ustaliwszy, że kielich pochodzi z opactwa cystersów w Łądzie, zastanówmy się teraz kiedy został mu ofiarowany przez Kazimierza Wielkiego?

Kazimierz akty prawne w niepokornej Wielkopolsce wydawał przeważnie w swych zamkach³⁵, mimo to w interesującym nas okresie był w klasztorze łądzkim dwukrotnie: 7 marca 1360 oraz 16 stycznia 1362 r. Wznowił wtedy i potwierdził swój przywilej z 1333 r. na rzecz Kalisza, któremu nadał wieś Tyniec *pod warunkiem, aby magistrat utrzymywał spław na rzece Prośnie w długości 1 mili poza klasztor ołobocki*³⁶. Dwa dni później, w Pyzdrach, wydał przywilej dla Łądu, który poszerzył 6 lipca 1362 r. w Poznaniu³⁷. W roku 1363 nie odnotowano pobytów króla na Kujawach i w Wielkopolsce. Jednak kielich mógł przekazać starosta generalny Wielkopolski Wierzbęta z Palewic (Paniewicz), który przebywał w Łądzie 16 marca 1363 r.

Na koniec można postawić pytanie: w jakim celu Kazimierz Wielki przybył w styczniu 1362 r. do Łądu? Czyżby chciał uświetnić swą osobą zakończenie budowy murowanego klasztoru, którą niewątpliwie mocno wspierał finansowo? A może zjawił się z powodu konsekracji rycerskiej kaplicy (Oratorium św. Jakuba) ufundowanej przez Wierzbęta z Palowic i ozdobionej polichromią stanowiącą manifest polityczny wiernych stronników monarchy?

³⁵ *Kodeks Dyplomatyczny Wielkopolski*, t. 6, red. A. Gąsiorowski, H. Kowalewicz, Poznań 1982 (zawiera dokumenty nr 1-400 z lat 1174-1400), odnotowuje następujące pobyty Kazimierza Wielkiego w okresie, gdy kielich został wykonany: Łąd 7 III 1360; Łąd 16 I 1362; Pyzdry 18 I 1362; Inowrocław 29 I 1362; Brześć 1-2 II 1362; Kalisz 12-14 I 1364; Poznań 19-20 I 1364; Kalisz 25-28 I 1364; Pyzdry 26 XII 1364; Ciężen, oraz Wierzbęta z Paniewicz: Konin 31 V 1362; Łąd 16 III 1363; Pyzdry 12 XI 1363; Łąd 27 IV 1364; Pyzdry 18 VIII 1364; Konin 9 VIII 1365.

³⁶ Klasztor w Ołoboku dla cysterek w 1211-1213 ufundował pradziad Kazimierza książę Władysław Odonic.

³⁷ W Poznaniu 6 VII 1362 król nadaje klasztorowi łądzkiemu prawo lokacji wsi Czirnietz (ob. Nowa Wieś).

Nie podejmując się rozstrzygnięcia powyższego pytania, można jednak bez obawy pomyłki przyjąć, iż wspinały kielich, przekazany do Łądu przez samego króla lub jego reprezentanta, był wyrazem królewskiej wdzięczności zarówno dla wspierających go cystersów jak i rycerzy.

Symboliczne znaczenie lilii na kielichu Kazimierza Wielkiego

Warto teraz zadać pytanie: Z jakiego powodu Kazimierz Wielki zamiast Piastowskiego orła tak często używał lilii heraldycznych, które były znakiem herbowym Andegawenów? Przykładem na to jest chociażby korona wieńcząca charakterystyczną literę K w dekoracji ufundowanych przez króla wrót katedry wawelskiej. Wiadomo, że w komnatach na Wawelu wisiały tkaniny z motywem lilii heraldycznych. Król miał też dwie korony z liliami, hełmową – tzw. sandomierską, i „codzienną”, w której został pochowany³⁸. Na awersie pieczęci majestaticznej, wykonanej w 1334 r. na Zachodzie, Kazimierz przedstawiony jest w podobnej pozie jak Przemysław II, Wacław II i Władysław Łokietek. Jednak żaden z nich nie był ukazany na tle rozpiętej tkaniny trzymanej przez anioły, ani nie miał berła zwieńczonego liliami, które nawiązuje – zapewne świadomie – do regaliów Ludwika IX Świętego. Co łączyło zatem Kazimierza z francuskim królem?

Obaj urodzili się w kwietniu. W młodości Ludwik IX zapadł na tak ciężką gorączkę, że obawiano się o jego życie. Król związał swą niewytłumaczalną chorobę z zajęciem Jerozolimy przez muzułmanów i ślubował, że jeżeli przeżyje, urządzi krucjatę. Ślubu dotrzymał, gdyż zorganizował dwie krucjaty. Podczas pierwszej dostał się do niewoli, w trakcie drugiej zmarł na zarazę. Pomiedzy nimi rządził Francją mądrze i sprawiedliwie, wprowadzając wiele reform (podobne będzie przeprowadzał Kazimierz w Polsce). Przez współczesnych Ludwik IX był porównywany do *króla królów*. W 1297 r. został kanonizowany.

Od czasu, gdy w 1320 r. siostra Kazimierza, Elżbieta, poślubiła króla Węgier Karola Roberta z rodu Andegawenów, Ludwik był niejako „rodzinnym świętym”. Kilka lat później siedemnastoletni Kazimierz zachorował na niewytłumaczalną, przewlekłą chorobę, objawiającą się wysoką gorączką. Dowiadujemy się o tym z bulli papieża z grudnia 1327 r. skierowanej do jego matki, księżnej Jadwigi, w której Jan XXII wyraża radość z powodu powrotu do zdrowia jej syna Kazimierza, co stało się

za sprawą, i przez zasługę, św. Ludwika³⁹. Widocznie Jadwiga zawierzyła syna szczególnej pieczy patrona dynastii andegawenów, a czyniąc przy okazji jakieś wotum, zawiadomiła o tym Ojca Świętego. Napisała też do papieża o powrocie królewicza do zdrowia, a ten, w odpowiedzi, adresował do niej wspomnianą bullę. Jerzy Wyrozumski przypuszcza, że spodziewana śmierć ostatniego syna⁴⁰ zmusiła Władysława Łokietka już w 1327 r. do zawarcia ze swym zięciem, królem węgierskim Karolem Robertem, umowy sukcesyjnej, na mocy której ten miał w przyszłości przejąć władzę w Królestwie Polskim. Kazimierz Wielki w 1335 r. ten układ w Wyszehradzie tylko potwierdził. Latem 1351 r., gdy Kazimierz wraz z Ludwikiem podjęli wyprawę na Litwę, historia się powtórzyła. Nagle król polski zachorował tak ciężko, iż myślano, że umrze. Zebrane rycerstwo ofiarowało koronę królowi węgierskiemu, ale wtedy Kazimierz szczęśliwie wyzdrowiał (zwracam uwagę na kielich z Trzemeszna dany w 1351). Po śmierci Kazimierza Wielkiego, syn Karola Roberta i Elżbiety Łokietkówny, Ludwik Węgierski został koronowany w Krakowie na króla Polski.

Stawiam ostrożną tezę, że „upodobanie” Kazimierza Wielkiego do lilii andegawenów wynikało ze ślubu złożonego przez niego, lub jego matkę, w czasie jego choroby w 1327 r. i polecenia konającego królewicza

7 Pacyfikał z 2 ćw. XIV w., skarbiec kolegiaty pw. Wniebowzięcia NMP w Kaliszu. Fot. ze zbiorów ks. J. Nowińskiego.

38 Wiemy jak wyglądały regalia, gdyż w 1869 r. wyjęto je z grobu (dziś są w zbiorach na Wawelu) i wtedy narysował je Jan Matejko. Berło i koronę zdobiło sześć lilii.

39 J. Wyrozumski, *Kazimierz Wielki*, Wrocław 1986, s. 21.

40 Dwaj starsi synowie Władysława Łokietka: Stefan i Władysław umarli w 1306 i 1312.

opiece króla Ludwika Świętego, dzięki której, jak uważał, wyzdrowiał również w 1351 r.

Symbolika kielicha

Jeżeli przyjmiemy, że kielich był darem króla Kazimierza Wielkiego dla Łądu a nie, jak dotąd uważano, dla kolegiaty w Kaliszu, należy się zastanowić: czy błękitne lilie heraldyczne mogą nawiązywać także do cystersów? Jest to prawdopodobne, gdyż herb cysterskiego opactwa-matki w Cîteaux ma lilie heraldyczne na niebieskiej tarczy. W sztuce cysterskiej motyw lilii występował niejednokrotnie, choćby jako symbol Matki Bożej⁴¹. Lilie m.in. ozdabiały stalle z ok. 1300 r. w opactwie cystersów w Doberanie i ceramiczne płytki posadzkowe z trzeciej ćwierci XIII w. w opactwie w Mogile⁴². Trzy lilie były też znakiem kapituły gnieźnieńskiej. Wybrany przez kapitułę Jarosław Bogoria Skotnicki, od 1344 r. arcybiskup gnieźnieński, wierny sojusznik i doradca Kazimierza Wielkiego, często przebywał w Łądzie, w którym spędził ostatnie lata swego życia. Związek Skotnickiego z klasztorem łądzkim podkreśla jego herb rodowy w Oratorium św. Jakuba oraz na gotyckim zworniku w krużganku zachodnim, gdzie sąsiaduje z herbem Kazimierza Wielkiego.

Rozważywszy powyższe, sądzę, iż kielich zawiera następujące symboliczne treści:

- Napis na stopie upamiętnia osobę królewskiego fundatora i rok ofiarowania kielicha
- Tworzące królewską koronę lilie na koszyczku są zarówno osobistym wotum Kazimierza jak i symbolem króla jednoczącego wszystkie ziemie w spójny organizm państwowy zwany Corona Regni Poloniae
- Trzymające krzyże piastowskie orły heraldyczne symbolizują etos polskich rycerzy (*miles Christi*) broniących chrześcijańskiego państwa, zgodnie z ideami głoszonymi przez św. Bernarda z Clairvaux.
- Lilie pod orłami na stopie kielicha, związane u góry sznurem, symbolizują cystersów wspierających modlitwą i pracą (*ora et labora*) króla i rycerstwo w obronie chrześcijaństwa.
- Kielich, winne grona i czworolistne ażurowe krzyże na cokole stopy oraz opaskach symbolizują ofiarę eucharystyczną.
- Ośmioboczne walce z kwiatem akantu na nodusie symbolizują zmartwychwstanie.

41 J. Nowiński, *Gloriosae Virginis Imago – najstarsze figury maryjne w polskich kościołach cysterskich*, w: *Ecce domus mea*, red. D. Sztuk, Warszawa 2015, s. 226.

42 Obecnie płytki ceramiczne z Mogiły są eksponowane w Muzeum Początków Państwa w Gnieźnie.

- Szafirowy kolor emalii, lilie i fiołki są symbolami Matki Bożej – patronki cystersów.

Być może program ideowy kielicha ułożył sam arcybiskup Jarosław Skotnicki, który poznał w Italii motyw kwiatu akantu, tak precyzyjnie oddany na nodusie kielicha.

Gotycki pacyfikał

W skarbcu kaliskiej kolegiaty przechowywany jest także pacyfikał, którego krzyż datowany jest na 2. ćwierć XIV w. (il. 7). Według ks. Janusza Nowińskiego może być on dziełem złotników nadreńskich. Trzon, nodus i stopa pacyfikału datowane są na około połowę XVII w. Środek krzyża zajmuje prostokątna plakietka, z jej naroży wychodzą trójlistki. Po środku, na drzewie życia, rozpięty jest Ukrzyżowany Chrystus. W treflowych zakończeniach ramiona krzyża przedstawione są symbole Czterech Ewangelistów z identyfikującymi je inskrypcjami na banderolach. Po ich bokach widnieją trójlistne lilie. Symbolika ta odnosi się do Trójcy Świętej i czterech Ewangelii. Choć na razie nie można jednoznacznie stwierdzić, iż pacyfikał ten pochodzi z Łądu, to jego ikonografia, i zawarte w niej treści ideowe, przemawiają za tym, że mógł stanowić wyposażenie świątyni cysterskiej. Wizerunek Chrystusa rozpiętego na drzewie życia (*lignum vitae*) w swych pasywnych medytacjach przywoływał Bernard z Clairvaux. Choć krzyże takie stanowiły w średniowieczu również wyposażenie innych świątyń, to jednak szczególnie często występowały w kościołach cysterskich⁴³. Monumentalne krzyże *lignum vitae* zdobiły cysterskie świątynie m.in. w Loccum, Pforcie i Doberanie.

Ponieważ Łąd był jedynym klasztorem cysterskim na terenie diecezji, to prawdopodobnie właśnie ten pacyfikał został z niego zabrany razem z kielichem i pateną, o czym wspominał przeor Wysocki 3 grudnia 1840 r.

* * *

Na zakończenie chciałabym zaapelować o uczczenie pamięci ostatniego cystersa i przeora łądzkiego ks. Tadeusza Teodora Wysockiego tablicą, lub nazwą sali, bo gdyby nie jego wieloletnie starania, to zapewne klasztor w Łądzie nie przetrwałby do dnia dzisiejszego.

43 Zob. J. Nowiński, *Lapides vivi, Deus est lux, ecclesia est paradus* – kościół cysterski w średniowieczu nośnikiem symbolicznych znaczeń, art. w druku w: „Achitectus”.

Was the So-called Kalisz Chalice Founded by Casimir the Great for the Łąd Abbey?

Following the preliminary research into archival materials remaining after the dissolved Cistercian Abbey (1819) it has been possible to ascertain that the so-called Kalisz Chalice of King Casimir the Great of 1363 actually comes from Łąd. During the dissolution of the convent, also a Romanesque paten, founded for Łąd by the Duke of Greater Poland Mieszko III the Elder (d. 1202) was taken and so was a Gothic pax reliquary from the 14th century (Figs 1-4, 7). All the three priceless objects are currently kept in the treasury of the Collegiate Church of the Assumption of Our Lady and St Joseph in Kalisz (Fig. 6).

The mediaeval silverware was used for the installation of Andrzej Wołłowicz, the first Bishop of the newly established Cuyavia-Kalisz Diocese. It was to symbolize the continuity of the spiritual authority with the old Gniezno Archdiocese, divided between the Prussian and Russian partitions. The installation took place at the Kalisz Collegiate Church and not the Parish Church of St Nicholas.

Casimir the Great had the chalice taken to Łąd in 1363, possibly on the occasion of the consecration of St Jacob's Oratory. The chalice may have been the King's token of gratitude to the Cistercians and knights grouped around Voivode Wierzbęta of Palowice (Paniewice) for their support.

The chalice's unique decoration conveys a symbolic content. The sapphire lilies forming a royal crown on the little basket are both Casimir's personal votive offering and the symbol of the King uniting all the territories into a coherent state organism called *Corona Regni Poloniae*. Heraldic eagles holding the Piasts' crosses symbolize the ethos of Polish knights defending the Christian state in harmony with the ideals proclaimed by St Bernard of Clairvaux. The lilies beneath the eagles, featured on the foot, tied with a rope at the top, symbolize the Cistercians supporting the King and the knights with prayer and work. A chalice, grapes, and four-leaved openwork crosses on the foot plinth and bands symbolize the Eucharist, while the octagonal cylinders with acanthus flowers on the nodus are the symbol of resurrection. The sapphire blue of the enamel, the lilies and violets symbolize Our Lady, the patroness of the Cistercians. The ideological programme of the chalice may have been conceived by the Gniezno Archbishop Jarosław Skotnicki, a close co-worker of King Casimir's.

transl. Magdalena Iwińska

Janusz Nowiński sdb

Kustos zabytków dawnego opactwa w Łądzie

Tryptyk z Łądu

W tym opracowaniu chciałbym przedstawić dzieło, które – chociaż liczy niemal 500 lat – jest „najmłodszym” z łądzkich zabytków, związanym z tym miejscem od 46 lat; dzieło, które wciąż jeszcze stawia więcej pytań, niż posiada odpowiedzi na swój temat; dzieło, z którym czuję w szczególny sposób związany osobiście, gdyż doskonale pamiętam jesienny wieczór w 1978 r. gdy w narożniku strychu nad Salą Opacką, po odsłonięciu warstw okrywających materii, zobaczyłem skrzynie gotyckiej, snycerskiej nastawy szafiastej, znanej dziś jako *Tryptyk z Łądu* (il. 1)¹.

Pytanie: kiedy i w jaki sposób tryptyk trafił do Łądu, znajduje odpowiedź w *Kronice Wyższego Seminarium Duchownego Towarzystwa Salezjańskiego w Łądzie*. Pod datą 29 października 1969 r. znajduje się w niej następujący zapis: *W drodze powrotnej z wizytacji domów ośrodka Kaława zatrzymał się na nocleg ks. insp. Świda. Przywiózł do domu łądzkiego środkową część pięknego gotyckiego tryptyku. Jest to dar jednego z proboszczów parafii na ziemi lubuskiej. Tryptyk, choć piękny, wymaga starannej renowacji*². Zapis w *Kronice* dokumentuje przywiezienie do Łądu środkowej części tryptyku – skrzyni głównej. Nie ma informacji kiedy trafiły tu skrzydła boczne. W momencie znalezienia tryptyku w 1978 r. wszystkie jego części były złożone razem – skrzynia główna nakryta skrzyniami skrzydeł bocznych, a całość okryta tkaniną.

Skoro wizytacja prowincjała obejmowała okolice Kaławy, czyli teren powiatu Międzyrzecz, można założyć hipotetycznie, że tryptyk

mógłby pochodzić z tego rejonu. Dzieło to nie jest jednak odnotowane w żadnej z inwentaryzacji przeprowadzonych w powiecie międzyrzeckim przed 1969 r.³ Próba określenia miejsca pochodzenia tryptyku jak na razie nie dała pozytywnych rezultatów.

Tryptyk trafił do Łądu w złym stanie zachowania. Skrzydła boczne były odłączone od skrzyni głównej, w skrzydle ze św. Mikołajem brakowało zaplecka. Drewno głównej skrzyni oraz bocznych skrzydeł było spękane, z licznymi ubytkami i śladami późniejszych napraw. Listwy ram, oraz ażurowe ornamenty w zwieńczeniach skrzyń, były w wielu miejscach wyłamane. Złączenia skrzyni i snycerskich ornamentów były mocno wytarte bądź odspojone i osypane. Partie polichromowane ram, oraz tła powyżej i poniżej powierzchni wyłożonej, przemalowane na kolor błękitny i czerwony z licznymi rysami, odwarstwieniami i odpryskami. Figury stały zamocowane w skrzyniach, jednak odwrócone na zewnątrz głowy stojących obok Madonny świętych dziewczic, oraz biskupów w skrzydłach bocznych, wskazywały na ich wtórne zestawienie z zamianą miejsc. Rzeźby tryptyku były zachowane w stosunkowo dobrym stanie, z wyjątkiem: ubytków w ażurowych koronach Marii i świętych dziewczic, braku jelca i głowni miecza przy figurze św. Katarzyny, braku prawej dłoni i pastorału w figurze św. Mikołaja oraz pastorału w figurze św. Stanisława. Złączenia szat postaci były zachowane z licznymi, drobnymi ubytkami i odspojeniami. Na partiach srebrzonych, mocno szerniałych, zachowane były nikielne ślady pierwotnych laserunków. Polichromowane partie rzeźb – dłonie i karnacje twarzy – były przemalowane, również wywinięte partie szat przemalowano na niebiesko i czerwono. Powierzchnię figur pokrywał pożółkły lakier olejny. Na rewersie skrzydła ze św. Stanisławem zachowało się, nowożytnie w formie, olejne malowidło prezentujące św. Szczepana na tle rozpiętej draperii.

Charakter zniszczeń polichromii i złoceń świadczył, że nie powstały w jednym momencie, lecz na przestrzeni dłuższego czasu nieodpowiedniego przechowywania. Uszkodzenia mechaniczne konstrukcji skrzyni (m.in. wyrwanie zawiasów skrzydeł bocznych i brak zaplecka w jednym z nich), powierzchni rzeźb i roślinnych ornamentów dowodziły, że tryptyk, zanim trafił do Łądu, był wielokrotnie przemieszczany

¹ Po raz pierwszy, to nieznane dotychczas dzieło późnogotyckiej plastyki, zostało zaprezentowane w artykule: J. Nowiński, „Tryptyk z Łądu” – *nieznane dzieło późnogotyckiej snycerki*, „Ochrona Zabytków” 2008, nr 2, s. 39-50, tu bogatszy materiał ilustracyjny stanu zachowania tryptyku przed konserwacją zakończoną w 1981 r.

² *Kronika Wyższego Seminarium Duchownego w Łądzie*, 29. X. 1969 r., rpis, Biblioteka WSD w Łądzie. Wspomniany w *Kronice* ks. Andrzej Świda (1905–1995) był wówczas prowincjałem Salezjańskiej Inspektorii pw. Św. Stanisława Kostki.

³ Miałem okazję rozmawiać z ks. Andrzejem Świdą na temat tryptyku, niestety, niewiele pamiętał odnośnie jego historii ponad to, co zapisano w *Łądzkiej Kronice*. Na temat inwentaryzacji powiatu Międzyrzecz zob. J. Kothe, *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Posen. Dritter Band: die Landkreise des Regierungsbezirks Posen*, Berlin 1895; S. Wiliński, *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce. Województwo Zielona Góra, powiat Międzyrzecz*, 1954, mpis, Instytut Sztuki PAN.

1 i traktowany bez szczególnej uwagi. Stan zachowania dzieła wskazywał, że w momencie jego przekazania przez ks. Andrzeja Świdę nie pełniło już funkcji liturgicznych.

Tryptyk z Łądu,
stan po konserwacji
w 1981 r.
Fot. J. Nowiński.

Konserwacje

W maju 1979 r. tryptyk został oddany do konserwacji, która trwała do października 1981 r. Prace konserwatorskie przeprowadził łódzki konserwator Jan Potz (+2005)⁴. Program prac konserwatorskich został podporządkowany sakralnemu przeznaczeniu tryptyku i jego funkcjom użytkowemu. Poza normalnymi czynnościami konserwatorskimi, po konsultacjach z konserwatorami i historykiem sztuki, zdecydowano się na rekonstrukcję złocień, laserowanych srebrzeń, ubytków drewna itd. Rekonstrukcję polichromii wykonano plamką i kropką starając się by nie były one widoczne z większej odległości. Wszystkie punktowania i rekonstrukcje są odwracalne⁵. Badania przeprowadzone przy okazji konserwacji tryptyku wykazały, że był on wcześniej odnawiany. Warstwy nowych gruntów położone pod przemalowane partie polichromii rzeźb, zwłaszcza w wywiniętych

4 J. Potz, *Tryptyk Najświętszej Marii Panny z Łądu. Dokumentacja konserwatorska*, Łódź 1981, mpis, Biblioteka WSD w Łądzie.

5 Tamże, s. 5. Ubytki w złoceniach zrekonstruowano goldmetalem nadając folii celowo „ciepły” koloryt by była łatwiej odróżnialna od chłodnych złocień oryginalnych. Rekonstruowane srebrzenia pokryto laserunkami o kolorach zbliżonych do oryginalnych. Laserowano tak, aby widoczny był dukt pędzla, co w efekcie miało dać miękkość partiom rekonstruowanym, por. j. w., s. 6-7. Ubytki snycerskie w drewnie lipowym zrekonstruował Emanuel Hornowski.

partiach szat, oraz całkowite przemalowanie wielu powierzchni, sugerując znaczącą destrukcję dużych partii tryptyku w momencie podjętej renowacji, która została przeprowadzona zapewne w XIX w. To wówczas zdemontowano wszystkie figury ustawiając je ponownie, z nieznanymi przyczynami, w zamienionych miejscach. Wtedy też zapewne zmyto oryginalną polichromię malowideł na rewersach bocznych skrzydeł tryptyku zastępując ją rekonstrukcją w technice olejnej. Podczas konserwacji Jana Potza zdecydowano pozostawić figury świętych w tryptyku w ich zastanym układzie.

Ponieważ po ponad 30 latach od przeprowadzonej konserwacji część zastosowanych wówczas materiałów nie wytrzymała próby czasu, pojawiły się spękania i odwarstwienia na powierzchni zaplecka skrzyni, a pigmenty położone na uzupełniających kitowaniach pociemniały, istniały również wątpliwości odnośnie do rekonstrukcji kolorystyki szat postaci⁶, w czerwcu 2015 r. tryptyk trafił ponownie do pracowni konserwatorskiej. Prac konserwatorskich, wraz z dodatkowymi badaniami zabytku, podjęła się Katarzyna Głogowska, konserwator rzeźby polichromowanej z Warszawy⁷. Konserwator usunęła całość uzupełnień i rekonstrukcji Jana Potza, odsłaniając pierwotne warstwy złocień, srebrzeń i polichromii na skrzyniach i na powierzchni rzeźb. Przeprowadzone

6 M.in. konserwator pozostawił szerniałe, na skutek utlenienia, partie pierwotnie srebrzone, co w przypadku szat liturgicznych rażąco kolidowało z ich kolorystyką, np. czarna alba i czarny humerał.

7 Zob. jej artykuł w tym tomie: „Tryptyk z Łądu” w pracowni konserwatora.

2 Tryptyk z Łądu,
z nowym ustawie-
niem rzeźb, stan
po konserwacji
w 2015 r.
Fot. J. Nowiński.

badania laboratoryjne warstw polichromii pozwoliły ustalić nową kolorystykę wielu partii tryptyku, m.in. tła zaplecków skrzyń. Najważniejszą zmianą, modyfikującą w istotny sposób kompozycję dzieła, stało się ustalenie pierwotnej lokalizacji figur, zamienionych podczas dziewiętnastowiecznej renowacji. Analiza kształtu przygotowanych dla figur pól w zaplečku skrzyni głównej, w tym lokalizacji kolistych nimbów ujmujących głowy postaci, wykazała, że pierwotnie przy postaci Marii z Dzieciątkiem byli ustawieni święci biskupi: z prawej strony Matki Bożej stał św. Mikołaj, z lewej św. Stanisław (il. 2). Figury świętych męczennic były ulokowane w skrzydłach bocznych, w lewym (od strony widza) stała św. Katarzyna, w prawym św. Barbara.

Technika wykonania tryptyku

Skrzynia główna i skrzydła boczne tryptyku zostały sporządzone z drewna sosnowego, które zagruntowano zaprawą kredową-klejową⁸. Partie przewidziane do srebrzenia i złocenia założono czerwonym pulmentem. Na tak przygotowane podłoże położono polichromię oraz, w części środkowej, srebrną folię opracowaną ornamentalnie radełkiem i laserowaną złocistym lakierem. Kręgi aureoli za głowami postaci wyzłocono złotem płatkowym na wysoki poler. Polerowanym złotem pokryto również, wycięte w lipowym drewnie, roślinne ornamenty oraz wspierające je na krawędziach laskowania. Każdy z trzech ażurowych fragmentów wici został wycięty w jednym kawałku lipowej deski. Figury tryptyku zostały wyrzeźbione z jednorodnych kawałków drewna lipowego, wydrążonych na rewersach ciosłem. W miejscach narażonych na spękanie naklejono paski lnianego płótna. Powierzchnię drewna pokryto zaprawą klejowo-kredową o grubości od 0,5 mm do 1,5 mm. Rzeźby wyzłocono bądź wysrebrzono na wysoki poler. Złoto ma odcień chłodny, co może wskazywać na jego niską próbę z dużą domieszką srebra. Niektóre z wysrebrzonych partii szat były laserowane kraplakiem i prawdopodobnie miedzianką oraz złocistym lakierem mającym imitować złoto. Karnacje twarzy i dłoni zostały wykonane tłustą temperą.

Kompozycja i ikonografia tryptyku

Tryptyk z Lądu to szafiasty ołtarz o wymiarach: szafa główna 97 x 94 x 16 cm, skrzydło prawe 98 x 47,5 x 16 cm, skrzydło lewe 97,5 x 47 x 15,5 cm. Jego wnętrze wypełnia pięć rzeźb ustawionych na złocistym tle,

⁸ Zaplecek skrzyni głównej zmontowany jest z trzech szerokich desek sosnowych opracowanych strugiem, którego ślady wyraźnie widać na ich rewersach. Zachowany zaplecek skrzydła bocznego jest wykonany z jednego kawałka sosnowej deski.

dekorowanym ornamentalnie w ryte radełkiem romby i promienistą mandorlę, ujętym górą i dołem pasami ciemnoniebieskiej polichromii (azuryt)⁹. Listwy ram ujmujących otwory skrzyń są grawerowane radełkiem w romby i wyzłocone. Na krawędziach są polichromowane na czerwono, wewnętrzne zagłębienie na błękitno¹⁰. Górną część frontalnej partii skrzyni głównej i skrzydeł bocznych wieńczy ażurowa, stylizowana wić roślinna (wysokość ok. 16 cm) o postrzępionych listkach i skręconych spiralnie, profilowanych łodygach, których symetrycznie ułożone zakola przyjmują formy zbliżone do kształtu rybiego pęcherza. Końce łodyg przy pionowych krawędziach ram skrzyń opierają się na wąskich laskowaniach, podobnie jak one profilowanych i spiralnie skręconych, które spoczywają na poligonalnych cokolikach i są zakończone niewielkimi profilowanymi kapitelikami.

Kompozycja ikonograficzna tryptyku prezentuje popularny w sztuce dojrzałego średniowiecza, i w epoce nowożytnej, schemat *sancta conversatione* – świętej rozmowy, w której z Matką Bożą w niebie uczestniczą święci: Mikołaj, Stanisław, Katarzyna i Barbara. W centrum skrzyni głównej (il. 1, 2), na tle grawerowanej w gruncie tła złotej mandorli, z kolistym nimbem wokół głowy, stoi w kontrapoście Matka Boża w wysokiej, ażurowej koronie, z długimi, rozpuszczonymi włosami (wymiar rzeźby: 73 x 23 x ok. 12 cm). Trzyma przed sobą nagie Dzieciątko Jezus ze złotym jabłkiem w dłoniach. Ubrana jest w błękitną suknię spiętą w pasie, ułożoną przodem w regularne fałdki, ze srebrzystym, szalowym kołnierzem ujmującym trójkątnie wycięty dekolt. Na ramionach Marii spoczywa powłóczysty, bogato udrapowany złoty płaszcz, którego uniesiony lewy kraniec przytrzymuje prawą dłoń. Dekoracyjnie udrapowane fałdy płaszcza okrywają jej nogi i stopy. Typ figury Marii Dzieciątkiem Jezus kontynuuje schemat Jej wizerunku obecny w kręgu *Pięknych Madonn*, które wyróżnia m.in. czuła relacja Matki Boskiej z Dzieciątkiem. Madonna z łódzkiego tryptyku prezentuje nagie Dzieciątko Jezus, swobodnie spoczywające w Jej ramionach. Ta swoiście familiarna konwencja jest pozbawiona cech oficjalnej reprezentacyjności, niweluje dystans do widza. Maria jest tu ukazana jako Królowa Nieba (*regina coeli*) i równocześnie jako druga Ewa, która drugiemu Adamowi - Chrystusowi podaje owoc życia z rajskiego drzewa życia.

⁹ Po konserwacji Jana Potza te partie tła zostały z niewiadomych przyczyn przemalowane na ciemnoczerwono.

¹⁰ Jan Potz przemalował całość powierzchni listew na kolor ciemnoczerwony.

Z prawej strony Marii stoi św. Mikołaj, biskup Miry, z pastorałem w prawej ręce¹¹ i księgą z trzema bryłkami złota na zgiętej ręce lewej (wymiary rzeźby: 78 x 23 x ok. 11 cm). Święty ukazany jest w stroju pontyfikalnym. Na głowie ma zieloną mitrę obwiedzioną złotymi lamówkami, z taśmami zakończonymi ozdobnymi frędzlami; jedna z taśm spoczywa na lewym ramieniu. Pociągła twarz z wąskimi brwiami i migdałowo wykrojonymi oczami, wydatnym nosem i wąskimi ustami, okolona jest gęstą, ciemną brodą z wąsami. Święty ubrany jest w obszerny, gotycki złoty ornat, układający się środkiem w dekoracyjne fałdy. Na trójkątnie wykrojony otwór ornatu przy szyi wyłożone jest pofałdowane płótno humerału. Pod ornatem, na długiej, pofałdowanej u dołu srebrzystej albie, święty ma nałożoną dal-

matykę laserowaną na zielono i lamowaną u dołu złocistymi frędzlami. Przez lewe przedramię przewieszony jest manipularz w kolorze dalmatyki. Ikonografia przedstawiania św. Mikołaja w stroju pontyfikalnym z księgą ukształtowała się w VIII w. W wieku czternastym zostały dołączone do ikonografii świętego indywidualne atrybuty: anioł z mitrą, statek, cebrzyk z trojgiem dzieci, trzy woreczki/bryłki bądź też kule złota. Ten ostatni atrybut występuje najczęściej w średniowiecznych i nowożytnych wizerunkach św. Mikołaja, jest obecny także w przedstawieniu świętego w Tryptyku z Lądu¹².

Po lewej stronie Matki Bożej ukazany jest św. Stanisław biskup z Piotrowinem u stóp, z pastorałem w prawej i kielichem w lewej dłoni (wymiary rzeźby: 76 x 24 x ok. 13 cm). Na kciuku lewej dłoni ma

założony złoty pierścień biskupi. Św. Stanisław, zgodnie z opisem zdarzenia z Piotrowinem w legendzie hagiograficznej świętego, przedstawiony jest w stroju pontyfikalnym (*in pontificalibus*): w czerwonej mitrze obwiedzonej złotymi lamówkami, w złotej kapie, którą spina podłużna fibula o ząbkowanych brzegach z pięcioma kwadratowymi kamieniami w centrum, osadzonymi w linii prostej. Prawy kraniec kapy święty unosi, przytrzymując go dłonią w której dzierży pastorał; uniesiona połącz szaty układa się w głębokie, dekoracyjne fałdy. Pod kapą, na pofałdowanej dołem albie, ma założoną dalmatykę laserowaną na czerwono i lamowaną dołem złocistymi frędzlami. Głowa świętego jest lekko odchyłona do tyłu i zwrócona w prawą stronę. Twarz bez zarostu, z wydatnym wolem pod brodą, odbiega swą realistycznie potraktowaną fizjonomią od idealizowanych wizerunków pozostałych postaci tryptyku (il. 3). Nietypowym, jeśli nie nowym, atrybutem jest kielich w dłoni świętego, być może chciano w ten sposób nawiązać do jego męczeńskiej śmierci podczas sprawowanej mszy świętej? Postać Piotrowina, jako indywidualny atrybut św. Stanisława, pojawia się w jego ikonografii przed połową XV w.¹³ Zminiaturyzowana postać Piotrowina, odzianego w koszulę przewiązaną w pasie, z głową okrytą kapturem (?), przypomina jego przedstawienie na rycinie ukazującej św. Stanisława i św. Floriana jako patronów Krakowa w *Liber horarum canonicarum (...) ecclesiae Cracoviensis*, wydanej w 1508 r. w krakowskiej drukarni Hallera (il. 4)¹⁴. Na rycinie tej św. Stanisław, ubrany w strój pontyfikalny, trzyma w dłoni dzierżącej pastorał uniesioną krawędź płaszcza, analogicznie jak w przedstawieniu z lądzkiego tryptyku.

W lewym skrzydle tryptyku ukazana jest św. Katarzyna Aleksandryjska w koronie, z kolistym nimbem wokół głowy zwróconej w lewo, z długimi, rozpuszczonymi włosami spadającymi na ramiona (wymiary rzeźby: 97,5 x 21 x ok. 12 cm). W prawej dłoni trzyma przed sobą miecz głownią w dół¹⁵, lewą przyciska do piersi zamkniętą księgę. U jej stóp, z lewej strony, okryte w połowie draperią sukni, leży koło od wozu. Święta ubrana jest w długą, laserowaną na czerwono, spiętą paskiem suknię, o szeroko, półkolistym wykrojonym dekolcie obszytym złotą lamówką. Pole dekoltu wypełnia koszula wykrojona trójkątnie pod szyją. Na lewym ramieniu św. Katarzyny spoczywa złoty płaszcz, którego uniesioną połą przytrzymuje dłonią razem z księgą; materia płaszcza

Tryptyk z Lądu,
Św. Stanisław,
fragment rzeźby po
konserwacji
w 2015 r.
Fot. J. Nowiński.

11 Prawa dłoń i pastorał są rekonstruowane. Forma krzywaśni pastorału została zaczerpnięta z ornamentalnej wici wieńczącej skrzynię tryptyku.

12 Por. R. Knapiński, *Titulus ecclesiae. Ikonografia wezwań współczesnych kościołów katedralnych w Polsce*, Warszawa 1999, s. 455-456.

13 Knapiński, dz. cyt., s. 518.

14 *Liber horaru[m] canonicarum sed[e]m vera[m] rubrica[m] sive notulam ecclesie Cracoviensis*, Kraków 1507-1508, druk Jana Hallera.

15 Jelec i głownia miecza są rekonstruowane.

układa się w dekoracyjne fałdy. Repertuar atrybutów towarzyszących przedstawieniom św. Katarzyny Aleksandryjskiej (korona, palma, księga, koło, miecz, postać cesarza Maksencjusza u jej stóp) wykształcił się do końca XIII w., dając możliwość różnych kombinacji w ich zestawianiu. W przypadku łódzkiego tryptyku atrybuty podkreślają królewskie pochodzenie świętej – korona, jej męczeństwo – miecz i koło, oraz mądrość – księga¹⁶.

W prawym skrzydle tryptyku¹⁷ przedstawiona jest święta Barbara i z kielichem w dłoniach (wymiały rzeźby: 76 x 20 x ok. 12,5 cm). Charakterystyczny jest sposób trzymania przez nią naczynia – na wewnętrznej stronie lewej dłoni spoczywa krawędź stopy kielicha, prawa dłoń rozchylonymi symetrycznie palcami obejmuje nodus (il. 2, 5). Długie, rozpuszczone włosy spadają na jej ramiona i plecy. Święta ubrana jest w długą suknię spodnią, laserowaną na zielono, spływającą załamującymi się fałdami ku ziemi. Dekolt wypełnia białe płótno koszuli lamowanej przy szyi i wzdłuż rozcięcia na środku. Na suknię spodnią nałożona jest złota suknia wierzchnia o szeroko, półkoliście wykrojonym dekolcie. Uniesiony kraniec szaty podtrzymuje lewa dłoń, pod którą materia układa się w dekoracyjnie ułożone fałdy. Suknia wierzchnia ma długie, wąskie rękawy z charakterystycznymi bufiastymi, nacinanymi pionowo zgrubieniami – dwa z nich zdobią okolice ramion jedno nadgarstki. Na środku rękawów, przez duże rozprucie w okolicach łokcia, wystaje bufiasto ułożony fragment płótna koszuli. Wydłużone krawędzie rękawów zachodzą na wierzchnią część dłoni. Figura św. Barbary jest niewątpliwie najlepszą w grupie trzech figur kobiecych tryptyku. Kielich jako atrybut św. Barbary pojawia się w sztuce na północ od Alp w XV w. i wiąże się z kultem świętej jako patronki dobrej śmierci i praktyką Wiatyku¹⁸. Charakterystyczny sposób trzymania naczynia ukazany w łódzkim tryptyku można zaobserwować w przedstawieniach św. Barbary z końca XV i na początku XVI w.¹⁹

Wszystkie trzy postacie kobiece przedstawione w łódzkim tryptyku prezentują bliźniaczy typ urody, który charakteryzuje szeroka, okrągła

twarz o porcelanowej karnacji z delikatnymi rumieńcami na policzkach, wysokie czoło, małe, migdałowo wykrojone oczy, wąskie usta i brwi, krągłe małe brody oraz wydatne, szerokie u nasady nosy. Ten charakterystyczny sposób modelowania kobiecych twarzy jest bliski wizerunkom kobiet malowanych przez Łukasza Cranacha Starszego. Maria i święte dziewice mają na głowach identyczne wielkością i formą korony. Jest to typ korony otwartej (wys. ok. 8 cm) o gładkiej obręczy z dolną krawędzią zaakcentowaną półwałkiem, na obręczy osadzone są ażurowe kwiatony. Twarze biskupów są zróżnicowane. Św. Mikołaj przedstawiony jest jako starszy mężczyzna o pociągłym, okolonym ciemnym zarostem obliczu, z wydatnym nosem modelowanym podobnie jak nosy postaci kobiecych. Twarz św. Stanisława, pozbawiona zarostu, z ostro zarysowanym nosem i wydatnym wolem pod brodą, odbiega realistycznie 4

potraktowaną fizjonomią od wizerunków pozostałych postaci tryptyku. Wyraźnie zindywidualizowane rysy twarzy św. Stanisława mogą wskazywać, że jest to być może kryptoportret fundatora tryptyku (il. 3)

Program ikonograficzny Tryptyku z Łądu dopełniały pierwotnie polichromie na rewersach jego skrzydeł bocznych. Przyjmując, że usunięte podczas konserwacji Jana Potza, nowożytnie malowidło ze św. Szczepanem na rewersie prawego skrzydła tryptyku, było położone na zachowanych pozostałościach formy oryginalnej polichromii, można uznać, że również pierwotnie był tam ukazany św. Szczepan, męczennik i diakon, stojący na tle rozpiętej draperii. Zachowane pozostałości gruntu oryginalnej polichromii zawierają zasadnicze elementy jej kompozycji: postać stojąca na białym tle (draperia?) z aureolą wokół głowy, odziana w długą szatę spodnią (alba?) oraz szatę wierzchnią sięgającą kolan, dekorowaną wyrazistym motywem ornamentycznym (dalmatyka?),

Patroni Krakowa
Św. Stanisław i św.
Florian, drzeworyt
w *Liber horarum canoniarum ecclesiae Cracoviensis* z 1508 r.

16 P. Assion, *Katharina (Aikateriné) von Alexandrien*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie* (...), Rom-Freiburg-Basel-Wien 1973, Band 7, szp. 290.

17 Zaplecze tego skrzydła nie zachował się i został zrekonstruowany, por. J. Potz, dz. cyt., s. 7.

18 L. Petzoldt, *Barbara*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, dz. cyt., Band 5, szp. 305-306.

19 W identycznym geście przedstawił św. Barbarę z kielichem Bartholomäus Zeitblom (św. Barbara, 1497 r., Muzeum Sztuki w Bukareszcie) i bardzo podobnie Hans Holbein (św. Barbara, awers prawego skrzydła Ołtarza św. Sebastiana w Augsburgu, 1516 r.).

5 Św. Barbara, detal sukni z charakterystycznym krojem rękawów, stan podczas konserwacji w 2015 r., oraz rysunek kroju rękawa sukni Judyty na obrazie Łukasza Cranacha St.

Propozycja datacji

Formy ornamentalne tryptyku, technika jego wykonania oraz stylistyka opracowania szat postaci, zwłaszcza dekoracyjne ułożenie łamiących się ostro draperii, pozwalałyby uznać *Tryptyk z Lądu* za dzieło późnogotyckiej plastyki końca XV w. Taką też atrybucję zaproponował w 1981 r. Jan Potz w dokumentacji konserwatorskiej dzieła: *Biorąc pod uwagę sposób opracowania fałd, szczegóły ubiorów i technikę wykonania wydaje się, że tryptyk można datować na lata około 1480–90*²⁰. Moim zdaniem należy przesunąć datację tryptyku na pierwsze ćwierćwiecze XVI w. Przemawia za tym szereg okoliczności związanych z formą oraz ikonografią dzieła. Najważniejszą z nich jest krój wierzchniej sukni św. Barbary, z charakterystycznymi bufiastymi zgrubieniami na rękawach i szerokim, półkolistym wykrojonym dekoltem, którego pole wypełnia górna część koszuli (il. 5). Tego rodzaju detale kroju – szeroko wycięty

²⁰ J. Potz, dz. cyt., s. 2.

dekolt zakryty dekoracyjnie wykończonym płótnem koszuli, długie i wąskie rękawy z szeregiem nacinanych, bufiastych zgrubień, są typowe dla niemieckiej sukni dworskiej z lat 20. XVI w.²¹ Opisany krój rękawa, z charakterystycznym, bufiastym wyłożeniem płótna koszuli w rozcięciu na wysokości łokcia, występuje w strojach kobiet malowanych m.in. przez Łukasza Cranacha Starszego z lat 20. i 30. XVI w. Dobrym przykładem obecności tego detalu w kroju sukni jest obraz Cranacha *Judyta z głową Holofernesa* z ok. 1530 r. (Wiedeń, Kunsthistorisches Museum).

O powstaniu tryptyku w początkach XVI w. świadczy także charakterystyczny sposób przedstawienia postaci Piotrowina, oraz sposób trzymania krawędzi płaszcza przez św. Stanisława. Oba detale pozwalają przypuszczać, że twórcy tryptyku była znana rycina zamieszczona w *Liber horarum canoniarum ecclesiae Cracoviensis* z 1508 r. *Tryptyk z Lądu* musiał zatem powstać po tej dacie.

Kompozycja i formuła estetyczna skrzyni tryptyku, z charakterystycznym ażurowym zwieńczeniem wspartym na krawędziach wąskimi kolumnkami, odpowiada schematowi późnogotyckiej szafiastej

6 Ołtarz św. Anny Samotrzc z 1516 r. w zbiorach Harvard Art Museums. Fot. Harvard Art Museums.

²¹ Por. E. Thiel, *Geschichte des Kostüms*, Berlin 1963, s. 278–279; M. Gutkowska-Rychlewska, *Historia ubiorów*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1968, s. 340–341, a zwłaszcza il. 426.

nastawy jaki pojawił się w warsztatach snycerskich na południu Niemiec w końcu XV w. Dobrym przykładem takiej kompozycji jest *Ołtarz św. Anny Samotrzeń* z 1516 r., obecnie w zbiorach Harvard Art Museums (il. 6)²². Warsztat autora *Tryptyku z Łądu* był dobrze obeznany z tym typem kompozycji szafiastej nastawy, o czym świadczy perfekcja wykonania ornamentalnego zwieńczenia w górnych partiach skrzyń.

Chociaż nie udało się ustalić miejsca pochodzenia tryptyku można przypuszczać, że dzieło to powstało w kręgu polskiego mecenatu, o czym świadczy obecność w programie ołtarza figury św. Stanisława biskupa. Przyjmując, że realistycznie oddane rysy twarzy św. Stanisława ukazują podobiznę fundatora dzieła, można hipotetycznie łączyć jego powstanie z osobą któregoś z polskich biskupów czynnych w pierwszej tercji XVI w. Usytuowanie figury św. Stanisława w bezpośredniej bliskości Matki Bożej dodatkowo podkreśla szczególną rolę jego postaci w kompozycji tryptyku. Uroczyste obchody 250. rocznicy kanonizacji biskupa-męczennika w 1504 r. wpłynęły na wzrost jego kultu oraz spopularyzowanie ikonografii świętego w licznych dziełach sztuki fundowanych w tym okresie. *Tryptyk z Łądu*, bez wątpienia, należy do ich grona.

22 Harvard Art Museums / Busch-Reisinger Museum, Museum Purchase, nr inw. BR32.65.A-C. W kompozycji nastawy św. Annie asystują święci: Barbara, Katarzyna, św. Walenty (w lewym skrzydle) i niezidentyfikowany biskup.

Triptych from Łąd

The post-Cistercian Monastery in Łąd on the Warta, currently Seminary of the Salesian Society, boasts a high-Gothic sculpted triptych with the figures of the Virgin and Child as well as of the Saints: Barbara, Nicholas, and Stanislaus. It has been ascertained that the triptych reached Łąd in 1969 from an unidentified locality in the Lubusz Land. The artefact arrived in a very poor condition: the side wings were separated from the main body, the wing with St Nicholas lacked the backrest; while the figures bore traces of having been mechanically damaged, repainted, and re-fixed in a changed order.

In 1979, a decision was made for the art to undergo conservation, the works conducted between May 1979 and October 1981. The conservation process primarily followed the sacral function of the triptych and its practical purpose. Apart from the usual conservation procedures, it was decided that the gilding, silver glazing, and wood cavities were all to be reconstructed (Fig. 1). In 2015, the triptych was sent for conservation again in the course of which all the fillings and all the previously introduced reconstructions were removed, thus uncovering the genuine layers of gilding, silvering, and polychrome on the chest and sculpture surfaces. Laboratory tests of the polychrome layer allowed to ascertain a new colour-scheme for many triptych parts, e.g., the background for the chest backrests. However, what substantially modified the work's composition was the identification of the genuine figure arrangement. Originally, saint bishops were placed by the Virgin and Child, with St Nicholas to her right, and St Stanislaus to her left (Fig. 2). The figures of the holy female martyrs were located in the side wings, with St Catherine on the left (from beholder's viewpoint) and St Barbara on the right.

The *Łąd Triptych* is an altar-chest (*Schrinealtar*) of the following dimensions: the main chest: 97 x 94 x 14 cm; the right wing: 98 x 47.5 x 14 cm; the left wing: 97.5 x 47 x 15.5 cm. The post-2015 conservation condition of the artefact can be seen in Fig. 2. The formal features, particularly the robe style of St Barbara (Fig. 5), allow for the work to be dated to the 1st quarter of the 16th century. The presence of St Stanislaus allows to associate the triptych with the circle of Polish patronage. It may have been founded by a Polish bishop whose portrait is likely to be found in the realistically rendered face of St Stanislaus (Fig. 3).

transl. Magdalena Iwińska

Katarzyna Głogowska

Muzeum Warszawy

Tryptyk z Łądu w pracowni konserwatora

Gotycki ołtarzyk, nazwany *Tryptykiem z Łądu*, został odnaleziony w 1978 r. na strychu pocysterskiego klasztoru w Łądzie nad Wartą, obecnie siedziby Wyższego Seminarium Duchownego Towarzystwa Salezjańskiego. Jest to tryptyk szafiasty złożony z pięciu rzeźb. W momencie znalezienia w skrzyni głównej znajdowała się rzeźba Matki Boskiej z Dzieciątkiem w otoczeniu św. Barbary po swojej prawej oraz św. Katarzyny Aleksandryjskiej po lewej stronie. Skrzydła boczne zajmowały postacie świętych biskupów: św. Mikołaja z Myry oraz św. Stanisława z Piotrowinem. Skrzynie w górnej części dekorowane są rzeźbionymi, złożonymi maswerkami, wspartymi na smukłych kolumnkach. Tła skrzyń są złożone, obramienia pokryte monochromią. Na rewersie prawej skrzyni znajduje się szczątkowo zachowane przedstawienie świętego Szczepana, zapleczek lewej skrzyni nie zachował się. Historia obiektu nie jest znana. W momencie jego odnalezienia nikt z mieszkańców klasztoru nie pamiętał, w jaki sposób ołtarz znalazł się na klasztornym strychu. Jedyna wzmianka na ten temat znajduje się w Kronice Wyższego Seminarium Duchownego w Łądzie i mówi, że tryptyk został przywieziony do Łądu w 1969 r. jako dar proboszcza jednej z lubuskich parafii¹. Jednocześnie wcześniejsze dzieje odcisnęły ślad na zabytkowej materii tego pięknego obiektu. Analiza stanu zachowania poszczególnych elementów oraz wtórnych nawarstwień dostarcza pewnej wiedzy na temat jego historii.

Analiza klimatu historycznego na podstawie stanu zachowania Tryptyku

W 1979 r., niedługo po tym jak ołtarz został odnaleziony, rozpoczęły się kompleksowe prace konserwatorskie prowadzone przez łódzkiego konserwatora dzieł sztuki Jana Potza. Wykonano wtedy – na miarę

ówczesnych możliwości technicznych – staranną dokumentację fotograficzną oraz opis stanu zachowania. Czarno-białe zdjęcia ukazują skalę zniszczeń obiektu, przede wszystkim rozległe ubytki formy rzeźbiarskiej (il. 1). Jednocześnie dokumentacja konserwatorska wspomina o stosunkowo dobrym stanie zachowania drewna, na którym widać niewielką liczbę otworów wylotowych po *anobium*². Potwierdzają to obecne obserwacje. Struktura drewna, zarówno lipowego, z którego wykonano rzeźby, jak i sosnowego, będącego materiałem dla skrzyń tryptyku, nie została osłabiona na skutek ataku ksylofagów czy grzybów. W obrębie figur świętych można natomiast zauważyć niewielką liczbę delikatnych spękań podłoża wraz z warstwą zaprawy, biegnących wzdłuż włókien drewna, które powstały w efekcie reakcji na wahania wilgotności względnej otoczenia. Z tej samej przyczyny w miejscach połączeń desek, z których wykonano skrzynie ołtarza, powstały dość duże szpary.

W partii zaprawy Jan Potz zauważył dużą ilość drobnych, podłużnych odspojen i ubytków, o przebiegu równoległym do włókien drewna. Przyczyną powstania tego typu uszkodzeń jest różnica pomiędzy odpowiedzią wymiarową drewna oraz zaprawy na wahania wilgotności powietrza. Z drugiej strony, do powstania odspojen przyczynia się niedostateczna adhezja zaprawy do podłoża, mająca uwarunkowania w zastosowanej przez artystę technice.

W dalszej kolejności sporządzona przez Potza dokumentacja wspomina o pudrującej się warstwie malarskiej. Przyczyny tego zjawiska mogą być dwójakiego rodzaju. Z jednej strony może zachodzić proces rozkładania spoiwa farb przez drobnoustroje. Tę przyczynę możemy wykluczyć, ponieważ w obiekcie nie zauważono innych śladów bytowania mikroorganizmów. W tym przypadku przyczyną pudrowania się pigmentu jest prawdopodobnie zastosowanie niedostatecznej ilości temperowego

1 Tryptyk z Łądu, fragment skrzyni głównej z figurami świętych niewiast. Stan po odnalezieniu ołtarza w 1978 r. Fot. J. Potz.

¹ J. Nowiński, *Tryptyk z Łądu – nieznanie dzieło późnogotyckiej snycerki*, „Ochrona Zabytków” 2008, nr 2, s. 40.

² J. Potz, *Tryptyk Najświętszej Marii Panny z Łądu. Dokumentacja konserwatorska*, Łódź 1981, s. 3, mpis, Biblioteka WSD w Łądzie.

spoiwa do farb, co może świadczyć o brakach warsztatowych autora *Tryptyku*. Zmiany starzeniowe w obrębie srebrzeń i złocen są procesem naturalnym i trudnym do uniknięcia w tak długim czasie, jaki minął od powstania dzieła.

Powyższe przesłanki wskazują, że do powstania rozległych uszkodzeń *Tryptyku* w niewielkim stopniu przyczyniły się warunki środowiskowe. Obiekt nie był narażony na duże wahania wilgotności względnej powietrza, o czym świadczy niewielka ilość spękań technologicznych drewna. Ponadto wilgotność bezwzględna w dłuższym okresie prawdopodobnie nie przekraczała 65%, ponieważ taka wartość, zwłaszcza w połączeniu w temperaturę powietrza powyżej 25 st. C, narażałaby obiekt na rozwój grzybów oraz przyczyniałaby się do zintensyfikowanego ataku owadów. Takie parametry mikroklimatu wykluczają długotrwałe przechowywanie zabytku na strychu, gdzie występują na ogół duże amplitudy wilgotności i temperatury, a średnia wilgotność bezwzględna spada często poniżej uznawanego za bezpieczny poziomu 35%³. Wszystko wskazuje na to, że przez większość swojej historii *Tryptyk* był przechowywany w sprzyjających dla siebie warunkach, cechujących się niewielkimi amplitudami wilgotności i temperatury. Zważywszy, że gotyckie dzieła sztuki powstawały najczęściej w chłodnych, wilgotnych pracowniach z przeznaczeniem do kościołów, które cechowały się podobnymi warunkami klimatu, należy przypuszczać, że przez wiele lat *Tryptyk* znajdował się właśnie we wnętrzu kościelnym.

Jednocześnie zwraca uwagę duża ilość mechanicznych uszkodzeń obiektu. Większość z nich występuje w obrębie drobnych elementów snycerskich, takich jak: detale w koronach świętych, maswerki, czy pastorały, które są w dużym stopniu narażone na uszkodzenie podczas transportu i przechowywania zabytku. Niewyjaśniony pozostaje brak zaplecka lewego skrzydła przy jednoczesnym dobrym stanie zachowania znajdującej się w nim rzeźby. Ponadto, można sądzić, że większość uszkodzeń powstała w okresie około stu lat, jakie minęły od czasu ostatniej ingerencji konserwatorskiej, przeprowadzonej prawdopodobnie w XIX w., a odnalezieniem *Tryptyku*, o czym świadczy stosunkowo niewielka ilość XIX-wiecznych uzupełnień snycerskich.

Historia prac konserwatorskich

Dalszych informacji na temat historii *Tryptyku* dostarcza analiza wtórnych nawarstwień, przykrywających oryginalne, gotyckie opracowanie. Dane, których dostarcza stratygrafia, są niepełne ze względu na

³ Ł. Bratasz, R. Kozłowski, M. Łukomski, *Ochrona drewna polichromowanego*, <http://www.cyfronet.krakow.pl/~ncbratas/aboutus/broszura.pdf>, [dostęp: 6.10.2015].

Przemalowanie w kolorze czerwonym, 1981 r.

Przemalowanie w kolorze czerwonym, XIX w.

Wtórny grunt, XIX w.

Niebieskie przemalowanie wykonane błękitem pruskim, XVIII/XIX w.

Błękit, gotycka monochromia, azuryt na czarnej podmalówce. Widoczne jest oryginalne puncowanie na gruncie

liczne zabiegi restauratorskie i konserwatorskie, którym poddawany był 2 obiekt. Podczas tych ingerencji część warstw – zarówno oryginalnych jak i wtórnych – często była usuwana, a brak ciągłości nawarstwień w znacznym stopniu utrudnia ich identyfikację. Stosunkowo duża liczba warstw zachowała się na zapleckach i ramach skrzyń, które prawdopodobnie nie były tak dokładnie oczyszczane, a renowacja ograniczała się najczęściej do położenia nowej monochromii. Rzeźby natomiast oczyszczano dość starannie, aż do przemycia oryginalnej warstwy malarskiej.

W górnej partii oryginalnych zaplecków skrzyń najstarszą z zachowanych warstw wtórnych jest błękit pruski⁴ (il. 2). Leży on zarówno na warstwie oryginalnego błękitu, w ubytkach warstwy malarskiej i gruntu, jak również – miejscami – bezpośrednio na drewnie. Błękit pruski był stosowany od ok. połowy XVIII w., a w powszechnym użyciu na ziemiach polskich występuje od 3. ćwierci XVIII w. Pozwala to datować pierwszą dużą ingerencję konserwatorską na koniec XVIII lub początek

Tryptyk z Łądu,
zbliżenie fragmentu
zaplecka skrzyni
głównej, odkrywka
pokazująca układ
nawarstwień,
lipiec 2015 r.
Fot. K. Głogowska.

⁴ S. Pawełkowicz, *Sprawozdanie z badań laboratoryjnych prób pobranych z tryptyku pochodzącego z klasztoru pocysterskiego w Łądzie nad Wartą*, w: K. Głogowska, *Tryptyk z Łądu. Dokumentacja prac konserwatorskich*, Warszawa 2015, s. 18, mpis, Biblioteka WSD w Łądzie. Podczas przeprowadzonych badań nie potwierdzono obecności ultramaryny syntetycznej, którą zidentyfikował J. Potz.

XIX w. Prawdopodobnie położenie błękitu pruskiego było poprzedzone usunięciem luźnych fragmentów warstwy malarskiej i gruntu oraz jej oczyszczeniem. Mogło to spowodować usunięcie dużej części oryginalnego azurytu, aż do szarej podmalówki, a także laserunków na srebrze. Świadczy o tym widoczny na przekrojach stratygraficznych brak oryginalnych werniksów i zabrudzeń.

W trakcie tej samej ingerencji pierwotne srebrzenie ram otaczających skrzyżnie odnowiono poprzez położenie srebra⁵, prawdopodobnie na podkładzie olejnym. Zwraca uwagę fakt, że pierwsza ingerencja restauratorska powtarzała wiernie oryginalną dyspozycję kolorystyczną ołtarza. Z drugiej strony można zauważyć, że stan zachowania *Tryptyku* był wtedy zły, o czym świadczy obecność warstwy wtórnego błękitu w licznych ubytkach, widoczna daleko posunięta korozja i silne przetarcie srebra, oraz liczne ubytki pulmentu pod najstarszą warstwą wtórną.

3 W polichromowanych partiach rzeźb odczytanie układu chronologicznego warstw jest niemożliwe ze względu na brak ich ciągłości. Natomiast w partii złożonych płaszczy w wielu miejscach widać przebijające spod złota ślady silnie skorodowanego srebra. Na tej podstawie należy przypuszczać, że wykonana złotem płatkowym pozłota płaszczy jest warstwą późniejszą, prawdopodobnie również z przełomu XVIII i XIX w. Złoto położono na oryginalnym pulmencie po dość niestarannym usunięciu srebra. Niewykluczone, że partie te były oryginalnie pokryte żółtym laserunkiem, a znaczne pociemnienie srebra przyczyniło się do decyzji o jego usunięciu i zastąpieniu złotem. Taki zabieg pozwalał na poprawienie estetyki rzeźb, przy jednoczesnym zachowaniu pierwotnej kolorystyki. W partiach szat spodnich najstarszą ingerencję stanowią uzupełnienia srebra wykonane srebrem płatkowym oraz żółty laserunek.

Kolejna renowacja miała miejsce prawdopodobnie około połowy XIX w. Prace te, w przeciwieństwie do poprzednich, cechował brak atencji

dla zabytkowej materii *Tryptyku*. Duże partie obiektu, m.in. zaplecki skrzyżń, zostały pokryte gruntem a następnie przemalowane na kolor czerwony. Wywinięcia płaszczy przemyto usuwając większość błękitnej monochromii, zagruntowano i przemalowano na czerwono. Prawdopodobnie w trakcie tych samych prac przemyto polichromię na rewersie prawego skrzydła, pokrywając ją malowidłem w technice olejnej z przedstawieniem św. Szczepana. Ponadto, przekroje stratygraficzne próbek z partii srebrzonych pokazują obecność wtórnego laserunku w kolorze zielonym w partii szat św. Stanisława, Piotrowina i św. Barbary. W partii szaty spodniej św. Stanisława występuje na srebrze laserunek w kolorze czerwonym. Taka dyspozycja kolorystyczna szat biskupa kłóci się z rygorystycznie przestrzeganą w okresie gotyku ikonografią i również przemawia za datowaniem tych ingerencji na XIX w. Podczas dziewiętnastowiecznych prac restauratorskich wykonywano również uzupełnienia elementów snycerki, zwłaszcza w obrębie skrzyżń i maswerków. Prawdopodobnie wtedy też został zmieniony układ postaci w ołtarzu.

Należy przypuszczać, że poza opisanymi powyżej dwiema dużymi ingerencjami restauratorskimi, miała miejsce pewna liczba zabiegów o charakterze lokalnych reperacji. Niejednokrotnie efekty tych zabiegów były później usuwane, co utrudnia ich identyfikację.

Prace konserwatorskie z lat 1979 – 1981

W 1979 r. rozpoczęły się prace konserwatorskie prowadzone przez Jana Potza. Opisuje je dokumentacja konserwatorska, przechowywana w Bibliotece Wyższego Seminarium Duchownego w Łądzie. Program prac, uwzględniający sakralny charakter obiektu, zakładał przeprowadzenie pełnej rekonstrukcji elementów snycerskich oraz warstw wykończeniowych. Wykonano również badania fizykochemiczne próbek i minisondy.

W pierwszej kolejności podklejono odspojenia gruntu stosując polialkohol winylu z dodatkiem strinolu, polioctan oraz żywicę akrylową. Następnie oczyszczono elementy polichromowane rzeźb usuwając pozostałości werniksów oraz część przemalowań. W obrębie srebrzonych szat spodnich, jak również pokrytych monochromią zaplecków i ram skrzyżń ołtarzowych, wtórne nawarstwienia nie zostały usunięte. Na ramy i zaplecki położono warstwę czerwieni, nawiązującą do warstwy poprzedniej, natomiast szaty scalono do koloru oliwkowo-zielonych, wtórnych laserunków. Zrekonstruowane elementy snycerki, m.in. duże partie maswerków i kolumnienek, dłoni św. Mikołaja, pastorały, a także zaplecek lewego skrzydła, zagruntowano zaprawą kredowo-klejącą. Srebrzone tło lewej skrzyżni zrekonstruowano poprzez położenie srebra w proszku na czerwonym pulmencie, które po wypolerowaniu

5 Pawełkowicz, dz. cyt., s. 6.

pokryto żółtym laserunkiem. Maswerki, kolumny i pastorały zostały wykończone goldmetalem kładzionym „na mikstion”, a następnie również laserowane na kolor żółty. Ubytki gruntu na rzeźbach uzupełniano kitem emulsyjnym i izolowano Paraloidem. Ubytki pozłoty w partii szat uzupełniono stosując retusz graficzny – złotą i srebrną farbę nakładano kropką na czerwonym podkładzie, a następnie scalano laserunkiem. Karnację twarzy i dłoni retuszowano w sposób naśladowczy w technice temperowej, akwarelowej, oraz olejno-żywicznej. Odwrocica nasyciono Antoxem oraz Paraloidem⁶.

Ocena stanu zachowania Tryptyku

W czerwcu 2015 r., po upływie 34 lat od prac prowadzonych przez Jana Potza, podjęłam się wykonania konserwacji Tryptyku z Lqdu. Prace zostały zlecone ze względu na widoczne odspojenia warstw, jak również w celu podniesienia walorów estetycznych ołtarza. Oceniając stan zachowania obiektu przed przystąpieniem do pracy miałam na uwadze z jednej strony stopień destrukcji gotyckiego oryginału, z drugiej poziom, w jakim uległy starzeniu elementy dodane podczas poprzedniej konserwacji. Szczegółowa dokumentacja opisowa wykonana przez Jana Potza dawała możliwość analizy zachowania się zastosowanych przez niego materiałów konserwatorskich na przestrzeni czasu.

Stan zachowania drewna, z którego wykonano figury oraz skrzynie ołtarzowe, został określony jako bardzo dobry. Nie stwierdzono obecności aktywnych owadów ani grzybów, jak również nowych spękań w obrębie rzeźb. Na skrzyniach ołtarza pojawiły się niewielkie szpary w miejscach połączeń desek, wokół których można było zauważyć nieznaczne odspojenia i wykruszenia gruntu. Szerokie pęknięcie powstało jedynie na całej długości zaplecka skrzyni głównej, pomiędzy skrajnymi deskami po prawej stronie. Bezpośrednią przyczyną powstania tego pęknięcia było trwałe zespolenie ramy z deskami zaplecka za pomocą stalowych śrub, co spowodowało powstanie naprężeń w obrębie drewnianej konstrukcji⁷.

Podczas oględzin stwierdzono również, że widoczne duże odspojenia i złuszczenia warstwy malarskiej i gruntu występują jedynie w partiach rekonstruowanych gruntów na pastorałach. Przyczyną powsta-

nia tych odspojień było prawdopodobnie wykorzystanie do wykonania 4 trzonów pastorałów niesezonowanego drewna, które uległo znacznym odkształceniom, jak również niedostateczna adhezja zaprawy do drewna. Rozległe odspojenia, występujące w partii czerwonej monochromii zaplecków, również obejmowały wyłącznie warstwy wtórnego gruntu i przemalowań. Znaczne odspojenia w obrębie warstwy oryginalnej można było zlokalizować w miejscach połączeń desek i kawałków drewna, które przed zagruntowaniem wzmocniono paskami płótna lnianego. Płótno uległo odspojeniu od drewna, jednak spełniło swoją rolę, chroniąc grunt i warstwę malarską przed wykruszaniem – ubytki gruntu w tych miejscach są niewielkie mimo istniejących odspojień.

Adhezja oryginalnego gruntu na pozostałej powierzchni rzeźb jest dobra, odspojenia i wykruszenia pojawiają się lokalnie. Z jednej strony jest to dowodem prawidłowej techniki wykonania rzeźb, z drugiej – skuteczności podklejania przy użyciu żywicy syntetycznych, przeprowadzonego podczas poprzedniej konserwacji. Podobnie w wielu miejscach daje się zauważyć osłabiona adhezja kitu emulsyjnego do podłoża, co również potwierdza jego dobre właściwości i odporność na starzenie.

Stan oryginalnej warstwy malarskiej w partii karnacji nie uległ znaczącemu pogorszeniu, za wyjątkiem jej zabrudzenia oraz pociemnienia warstwy werniksu. Wykonane podczas poprzedniej konserwacji utrwalanie warstwy malarskiej za pomocą Paraloidu w sposób trwały zapobiegło jej pudrowaniu się. W znacznym stopniu pociemniały natomiast

Tryptyk z Lqdu, skrzynie ołtarzowe po usunięciu wtórnych nawarstwień. Widoczne są obrysy poszczególnych figur, wrzesień 2015 r. Fot. K. Głogowska.

6 J. Potz, dz. cyt., s. 6.

7 Powstanie tego pęknięcia pokazuje, jak ważna jest analiza pracy układu, którego elementy ulegały dopasowaniu przez kilkaset lat. Zob. Ł. Lasyk, *Interferometria plamkowa i inne metody optyczne w analizie uszkodzeń obiektów zabytkowych*, Kraków 2010, s. 33, mpis, praca doktorska, Wydział Fizyki i Informatyki Stosowanej Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie.

retusze olejno-żywiczne, co sprawiło, że znacząco różniły się one kolorystycznie od oryginalnej warstwy malarskiej.

Odrębny problem stanowiła ocena estetyki wykonanych uzupełnień i rekonstrukcji. W 1979 r., kiedy rozpoczęto prace konserwatorskie, dostęp do wysokiej jakości materiałów konserwatorskich był bardzo ograniczony. Spowodowało to konieczność użycia materiałów (np. folii goldmetal w partii maswerków i kolumn), których efekt estetyczny nie jest obecnie satysfakcjonujący. Dodatkowo farby i żywice użyte do laserunków w partiach rekonstruowanych srebrzeń w znacznym stopniu pożółkły, a ich intensywność i kolor dominowały nad subtelną, oryginalną poźłotą rzeźb.

Zastanawiająca jest podjęta w toku poprzednich prac konserwatorskich decyzja o nieusuwaniu wtórnych nawarstwień w partii skrzyń oraz szat postaci. Przesłanką do takiej decyzji mogło być przekonanie konserwatora, że ma do czynienia wyłącznie z wtórnymi warstwami, a oryginalna, gotycka polichromia nie zachowała się do naszych czasów. Mógł on wyciągnąć takie wnioski za sprawą identyfikacji ultramaryny syntetycznej w próbkach pochodzących z zaplecków skrzyń⁸. Potwierdza to zanotowane w dokumentacji stwierdzenie: [na zapleckach] *czzerwone i niebieskie przemaalowania, oraz: (...) polichromia ramy wtórna, leży na współczesnych gwoździach*⁹. Jednocześnie taka decyzja spowodowała, że powtórzona została zastana, wtórna kolorystyka poszczególnych elementów Tryptyku, w znacznym stopniu odbiegająca od oryginalnej. Podobna sytuacja prawdopodobnie miała miejsce w przypadku wywinięć szat. Wychodząc z założenia, że zachowało się wyłącznie wtórne, dziewiętnastowieczne opracowanie, zaproponowano wykończenie tych partii w kolorze srebra, co kłóci się z odnalezionymi obecnie relikami gotyckiej, błękitnej monochromii.

W partiach srebrzonych, spodnich szat postaci nieusunięcie wtórnych, pociemniałych laserunków stworzyło konieczność scalenia uzupełnień do koloru ciemno-oliwkowego, co także nie znajduje odzwierciedlenia w zamyśle artysty i jest sprzeczne z przyjętą ikonografią.

Zastosowana metoda retuszu graficznego również nie jest satysfakcjonująca pod względem estetycznym. Stosunkowo duże kropki złotej i srebrnej farby dominują i odwracają uwagę od partii oryginalnych (il. 3).

8 J. Potz, dz. cyt., s. 10; należy wziąć pod uwagę, że możliwości badawcze był wówczas znacznie mniejsze niż obecnie, a precyzja analiz pozostawiała wiele do życzenia. Aktualne badania nie potwierdziły obecności ultramaryny syntetycznej w próbkach błękitu.

9 Wykonane obecnie odkrywkowe nawarstwienia pokazały, że wtórna monochromia ramy leżała zarówno na współczesnych gwoździach, jak i oryginalnej, gotyckiej poźłocie.

Ponadto, laserunki scalające, pokrywające niemal całą powierzchnię obiektu, silnie pociemniały i uległy zabrudzeniu, w znacznym stopniu obniżając jego walory estetyczne.

Odrębny problem stanowił układ postaci w ołtarzu. Archiwalne zdjęcia wykonane po odnalezieniu Tryptyku pokazują w skrzyni głównej: Matkę Boską ze św. Barbarą po prawej oraz św. Katarzyną po jej lewej stronie. W prawym skrzydle umiejscowiony był św. Stanisław, w lewym św. Mikołaj. Nie jest to układ oryginalny, o czym świadczy zwrócenie głów świętych na zewnątrz sceny, co jest sprzeczne z ikonografią tego przedstawienia. Jednocześnie Jan Potz zmienił wtórny układ tylko częściowo, przywracając św. Stanisława do lewego, a św. Mikołaja do prawego skrzydła. Św. Barbara i św. Katarzyna pozostały na swoich miejscach, a ich oblicza, odwrócone od Marii, każą przypuszczać, że jest to niewłaściwe ustawienie.

Technika wykonania oryginału

Przeprowadzone podczas obecnej konserwacji badania stratygraficzne oraz analizy pigmentów znacząco poszerzają wiedzę na temat techniki wykonania Tryptyku. Rzeźby świętych niewiast zostały wykonane z pojedynczych kawałków drewna lipowego, skrzynie z desek sosnowych. W rzeźbach biskupów dołączono dodatkowe kawałki drewna w górnej części mitr. Wszystkie figury wydrążono od strony odwrotnej. W miejscach połączeń kawałków drewna oraz desek skrzyni, jak również w miejscach narażonych na spękanie, naklejono paski płótna lnianego. Tak przygotowaną powierzchnię pokryto zaprawą kredowo-klejową, której grubość różni się w zależności od miejsca: w partiach karnacji jest bardzo cienka (ok. 0,5 mm), natomiast w partiach złożonych jej grubość dochodzi do 1,5 mm. Niemal cała powierzchnia ołtarza wykończona została srebrem płatkowym kładzionym „na poler” na czerwonym pulmencie. Wyjątek stanowią górna część zaplecków skrzyń i wnętrza ścianek bocznych, wklęsła rama, oraz elementy rzeźb: karnacje, wywinięcia płaszczy i podstawy. Srebro było prawdopodobnie powleczone zabezpieczającą przed korozją żywicą oraz barwnymi laserunkami. Warstwy te nie zachowały się do naszych czasów – niewykluczone, że zostały zmyte podczas przeprowadzonej na początku XIX w. konserwacji. Relikty błękitnej warstwy na metalu można odnaleźć jedynie w obrębie sukni Marii. Niestety niemal całkowita korozja srebra sprawiła, że kolor błękitny jest nieczytelny, a suknia wydaje się czarna¹⁰. Za tym, że niektóre partie rzeźb posiadały barwne laserun-

10 Z analogiczną sytuacją spotkałam się konserwując gotycką rzeźbę Matki Bożej Bolesnej, przechowywaną w Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie.

ki na srebrze, przemawiają różnice w stanie zachowania srebra w poszczególnych partiach szat, a także względy ikonograficzne. W sztuce gotyckiej partie srebra na obiekcie odpowiadały tym fragmentom, które w naturze były białe. Srebro pokryte żółtym laserunkiem stosowano zamiast złota płatkowego ze względów oszczędnościowych (tak wykonane były najprawdopodobniej, oprócz tła i obramienia skrzyń, płaszcze oraz korony świętych, a także bryłki złota u św. Mikołaja). Natomiast szaty postaci, które w naturze były bardzo kolorowe, niewątpliwie posiadały barwne laserunki.

Fragmenty polichromowane malowane były farbami temperowymi. Do wykonania błękitnej monochromii górnej części zaplecek skrzyń, oraz wywinieć płaszczy postaci świętych, użyto azurytu na ciemno-szarej podmalówce¹¹, która miała na celu „podbicie” błękitu i mniejsze zużycie cennego pigmentu. Boki skrzyń oraz zewnętrzna listwa ramy pomalowane były minią. Na podstawach rzeźb oryginalne warstwy nie zachowały się – wykryta została jedynie zieleń szwajnfurcka, stosowana od 1 połowy XIX w. Technika wykonania karnacji postaci nie została jednoznacznie określona. Przekrój stratygraficzny próbki karnacji pokazuje leżące bezpośrednio na oryginalnym gruncie trzy warstwy: spodnią, zawierającą minię i biel ołowiową, następnie warstwę przeklejenia lub żywicy, a na wierzchu warstwę zawierającą cynober oraz czerwien organiczną osadzoną na związku glinu¹². Nie wykluczone, że wykonana cynobrem czerwień policzków została położona na mokrym laserunku żywicznym i podmalówce temperowej. Dla potwierdzenia tej tezy należałoby przeprowadzić dalsze badania, w tym wybarwienia warstwy pośredniej.

Prace konserwatorskie z 2015 r.

Celem obecnych prac konserwatorskich było zahamowanie procesów niszczących oraz poprawa właściwości ekspozycyjnych *Tryptyku*. Ponadto, już wstępne rozpoznanie wskazywało na możliwą obecność starszych warstw leżących pod współczesnym opracowaniem. Planowano również zmienić niewłaściwy układ rzeźb w ołtarzu.

Efektem prowadzonych przeze mnie prac jest niemal całkowita zmiana kolorystyki oraz radykalna zmiana ustawienia figur w ołtarzu. Jednocześnie element kreacyjny został ograniczony do minimum, na

Badania chemiczne próbek z sukni wykazały obecność azurytu na warstwie silnie skorodowanego srebra.

11 Warstwa ta zawiera czerni oraz węglan wapnia

12 S. Pawełkowicz, dz. cyt., s. 33

co pozwolił stosunkowo dobry stan zachowania odsłoniętych gotyckich opracowań.

Pierwszym etapem prac konserwatorskich było podklejenie odspojonego gruntu przy użyciu żywicy akrylowej Primal AC-33. Następnie wykonano odkrywki stratygraficzne, które potwierdziły istnienie stosunkowo dobrze zachowanej, szlachetnej polichromii pod warstwami przemalowań, m.in. intensywnego błękitu na czerwonych wówczas zapleckach skrzyń. W obrębie ram, pod dwiema warstwami wtórnej czerwieni, znajdował się dość dobrze zachowany czerwony pulment i silnie skorodowane, przetarte srebro. Wykonano również odkrywki w partiach szat oraz karnacji, pokazujące obecność pociemniałych żywic, zabrudzeń oraz wtórnych laserunków. Przeprowadzone badania stratygraficzne wskazywały, że wcześniejsze warstwy są zachowane na dużej powierzchni obiektu, dlatego, po konsultacjach, podjęto decyzję o ich odsłonięciu (il. 4). Nawarstwienia usuwano rozpoczynając od najnowszego, czyli od opracowania z czasu ostatniej konserwacji. Zarówno retusze polichromii, jak i uzupełnienia metalu, były łatwo odwracalne, co było zgodne z założeniami Jana Potza. Pozostałe nawarstwienia usuwano metodami i preparatami dobranymi na podstawie skuteczności działania i bezpieczeństwa obiektu; były to: środek do usuwania lakierów *Dynamit*, woda amoniakalna, aceton, a także działania mechaniczne. Złote szaty postaci oczyszczono wyłącznie z zabrudzeń powierzchniowych. Srebrzone tło skrzyń oczyszczono z uzupełnień, ale pozostawiono najstarszą warstwę żółtego laserunku. W partii srebrnych szat usunięto wszystkie pociemniałe, wtórne laserunki, odsłaniając warstwę skorodowanego srebra i oryginalnego pulmentu. Po usunięciu nawarstwień okazało się, że gotycki grunt wraz z warstwą malarską i oryginalnym pulmentem znajdował się na ok. 85% powierzchni ołtarza (wyłączając rekonstruowany zaplecek lewego skrzydła). Szczątkowo zachowana była natomiast pozłota wykonana srebrem płatkowym, które niemal całkowicie uległo korozji i przetarciu. Jednocześnie stosunkowo dobrze zachowane warstwy podkładu pod srebro pozwalały jednoznacznie określić partie srebrzone.

W dalszej kolejności wykonano uzupełnienia ubytków snycerki, wklejono fleki drewniane w szpary między deskami, oraz kołeczki drewniane w otwory po kołatkach. Podjęto również decyzję o wykonaniu nowej rekonstrukcji miecza św. Katarzyny, oraz korekcie rekonstruowanej poprzednio dłoni św. Mikołaja. Następnie utrwalono odsłoniętą warstwę malarską roztworem Paraloidu B-72 w toluenie. Partie złożone przeklejono klejem króliczym. Rozległe ubytki gruntu

5 Tryptyk z Łądu, figura Matki Boskiej z Dzieciątkiem, stan przed konserwacją (z lewej) i po konserwacji, 2015 r. Fot. K. Głogowska.

mentów. Z uwagi na powyższe przesłanki zdecydowano o wykonaniu retuszu naśladowczego oraz rekonstrukcji złocen. Pozłota, zarówno w partii płaszczy, tła, jak i szat spodnich, była w miarę możliwości uzupełniana z pozostawieniem zachowanych fragmentów. Ubytki pulmentu uzupełniono więc poprzez nałożenie kilku warstw pulmentu naturalnego w zbliżonym do oryginalnego, ciemno-czerwonym kolorze. Następnie wykonano próby uzupełniania metalu oraz retuszu warstwy malarskiej. W partii rekonstruowanych srebrzeń na płaskich elementach skrzyń najlepsze efekty dawało zastosowanie białego złota w płatku¹³, które następnie przecierano w celu postarzenia sproszkowanym pumeksem. Płatki złota pokryto żółtym laserunkiem, dopasowując jego kolor do zachowanych oryginalnych fragmentów. Partie żółtych laserunków na srebrze mają odcień chłodniejszy od złota, dzięki czemu różnią się od stojących na ich tle figur. W analogiczny sposób opracowano zrekonstruowany podczas poprzedniej konserwacji zaplecek

w obrębie skrzyń uzupełniano gruntem kredowo-klejowym, a ubytki gruntu na rzeźbach kitem *Italstucco*.

Ostatnim etapem było opracowanie estetyczne elementów ołtarza. Przesłanką do wyboru metody był przede wszystkim sakralny charakter obiektu, który miał być eksponowany we wnętrzu kościelnym. Z jednej strony starano się wydobyć pełnię walorów artystycznych Tryptyku, które na skutek późniejszych nawarstwień uległy zatarciu, z drugiej – podkreślić jego wielowiekową historię. Dzięki przeprowadzonym badaniom stratygraficznym udało się ustalić kolorystykę niemal wszystkich elementów ołtarza i rzeźb, co pozwoliło na odtworzenie niezachowanych frag-

lewej skrzyń. Duże ubytki pozłoty w partii płaszczy i koron świętych uzupełniano złotem płatkowym, natomiast drobne ubytki i przetarcia w obrębie zachowanej dawnej pozłoty wypunktowano 24-karatowym złotem w proszku z dodatkiem żelatyny. Nowe złoto polerowano na wypukłościach formy, co pozwoliło podkreślić bryłę figur, a miejscami również przecierano w celu dopasowania do oryginału. Srebrne elementy szat postaci, gdzie oryginalne srebro niemal całkowicie uległo przetarciu i skorodowaniu, uzupełniano za pomocą srebra w proszku nakładanego pędzlem i polerowanego agatem. Zdecydowano również o przywróceniu barwnych laserunków na srebrze, których kolor został określony na podstawie ikonografii tego typu przedstawień (il. 5). Do wykonania laserunków użyto farb witrażowych z dodatkiem benzyny lakowej. Maswerki i kolumny, na których oryginalne warstwy nie zachowały się, zostały po zagruntowaniu pozłoczone złotem płatkowym na pulmencie.

Partie polichromowane – karnacje i podstawy – wyretuszowano farbami temperowymi stosując retusz graficzny kropką (il. 6). Retusz ubytków na skrzyniach ołtarza, a także rekonstruowanych partiach szat wykonano w sposób naśladowczy również farbami temperowymi.

W toku prac przeprowadzono próby korekty ustawienia rzeźb. Ograniczenie się do zamiany miejscami figur świętej Barbary i św. Katarzyny nie dało dobrych rezultatów. Natomiast porównując obrysy rzeźb, zaznaczone na zapleckach skrzyń ołtarza, dało się zauważyć, że wiernie powtarzają one kształty poszczególnych figur. Pozwoliło to przyporządkować swoim miejscom cztery postacie: Marię w centralnym miejscu skrzyń głównej, św. Mikołaja po prawej stronie Marii, oraz św. Stanisława po Jej lewej stronie, a także św. Katarzynę w prawym skrzydle bocznym. Jedną rzeźbę, która pozostała – figura św. Barbary – została ustawiona w lewym

6 Tryptyk z Łądu, figura św. Katarzyny podczas prac konserwatorskich, wrzesień 2015 r. Fot. K. Głogowska.

13 Złoto płatkowe 12-karatowe *WeiB Gold*, prod. Noris East.

7 skrzydle, którego zapleczek nie zachował się. Jest to układ nietypowy pod względem ikonograficznym, ponieważ przedstawia Matkę Boską nie w otoczeniu świętych niewiast, ale biskupów. Za takim układem przemawia hipoteza mówiąca, że św. Stanisław nosi rysy fundatora ołtarza, z racji czego mogło przysługiwać mu miejsce u boku Matki Boskiej (il. 7).

Tryptyk z Łądu, stan po konserwacji, październik 2015 r. Fot. K. Głogowska.

Uwagi końcowe

Każda konserwacja jest w dużym stopniu kreacją. W mojej ocenie należy wyważyć przeciwstawne często racje, jakie niosą za sobą wartości historyczne oraz artystyczne obiektu. Dodatkową przesłanką podczas konserwacji jest wydobycie piękna, co było przecież nadrzędnym celem, jaki przyświecał twórcom. Jest to rzecz delikatna, subiektywna, podlegająca indywidualnej ocenie. Ze swojej strony mogę zapewnić, że – podobnie jak artysta – ze wszystkich sił starałam się wydobyć piękno *Tryptyku z Łądu*.

Triptych from Łąd in the conservation workshop

In 1978 gothic altar called Triptych from Land was found in the attic of a former Cistercian monastery in Łąd on the Warta River, now the headquarters of the seminary. His earlier going, though unknown, imprinted trail on historical matter of the altar. On the basis of the state of preservation of the original wood can be concluded that the altar was stored in relatively good conditions. Most of the damages of the wood are made from mechanical causes.

In 1978, shortly after the altar was discovered, was commissioned restoration works, which took up an art conservator from Łódź, Jan Potz. In the course of his work was done the complete reconstruction of elements of woodcarving, gilding and polychrome. At the same time they were not remove repainting. There also preserved the incorrect layout of figures in the altar.

During the current restoration works, which began in June 2015, were carried out detailed stratigraphic research and analysis of pigments. It turned out that under the secondary layers is preserved the original gothic polychrome and gilding. After consultations it was decided to remove all the repainting. As a result colour of the altar after conservation has been completely changed. During the works was also re-established the original layout of the figures with the Virgin Mary in the middle, Saint Nicholas on the right, St. Stanislaw on the left, then St. Barbara in the left wing and St. Catherine in the right wing.

transl. K. Głogowska

Bibliografia

Archiwalia i pozycje niepublikowane

- Akta szczegółowe dotyczące się Klasztoru w Łędzie : Registratura Dekanatu Foralnego Słupeckiego, Archiwum Towarzystwa Salezjańskiego w Łędzie.
- Akta szczegółowe dotyczące się Klasztoru w Łędzie : Registratura Dekanatu Foralnego Słupeckiego, Archiwum Towarzystwa Salezjańskiego w Łędzie.
- Akta dotyczące się Okupacji suprimowanego Opactwa i Klasztoru XX Cystersów w Łędzie. Opisane opactwa, Klasztoru, Kościoła i innych zabudowań XX Cystersów w Łędzie, Z dnia 20 czerwca 1819 r., Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie, sygn. 190, CWW 802.
- Akta dotyczące się xx. cystersów w Łędzie, w diecezji kaliskiej, Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie, Centralne Władze Wyznaniowe 190, sygn. 802.
- Archiwum Diecezjalne we Włocławku, sygn. 9 – Łąd.
- Badania architektoniczne zespołu pocysterskiego w Łędzie, gmina Łądek, oprac. J. Stępkowski, L. Czapski, K. Janiszewski, Łąd 2000, mpis.
- Białłowicz Z., Gotyckie malowidła ściennie w opactwie pocysterskim w Łędzie nad Wartą, Poznań 1950, mpis, Instytut Historii Sztuki UAM.
- Derkacz E., Ołtarz św. Urszuli, kościół pocysterski w Łędzie, szkoła śląska [dokumentacja konserwatorska], Łódź 1983, mpis, Biblioteka WSD w Łędzie.
- Gadomski J., Rzeźba architektoniczna w Małopolsce 1250-1400, Kraków 1969, mpis, rozprawa doktorska UJ.
- *Historia Conventus Landensis Patrum Capucinatorum Tomus Primus* [1850-1864], rpis, Archiwum Diecezjalne we Włocławku.
- Hryszko H., Krzemińska-Maciejko A., Stachurska M., *Dokumentacja prac konserwatorskich i restauratorskich, trzy głowy relikwiarzowe z ołtarza-relikwiarza dedykowanego św. Urszuli i jej Towarzyszek z kościoła pw. NMP i św. Mikołaja w Łędzie nad Wartą*, Warszawa 2014, mpis, Biblioteka WSD w Łędzie, Archiwum Katedry Konserwacji i Restauracji Tkanin Zabytkowych Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie.
- Hryszko H., Stachurska M., *Głowa relikwiarzowa obszyta trzema fragmentami XIII-wiecznej tkaniny z herbami z ołtarza-relikwiarza dedykowanego św. Urszuli i jej Towarzyszkom z kościoła pw. NMP i św. Mikołaja w Łędzie nad Wartą*. Dokumentacja prac konserwatorskich i restauratorskich, Warszawa 2014, mpis, Biblioteka WSD w Łędzie, Archiwum Katedry Konserwacji i Restauracji Tkanin Zabytkowych Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie.
- Komisja Województwa Kaliskiego, sygn. 1107, Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie.
- *Kronika Wyższego Seminarium Duchownego w Łędzie*, rpis, Biblioteka WSD w Łędzie.
- Królewski J., *Antepedium i Relikwie z Ołtarza Św. Urszuli z Kościoła w Łędzie woj. konińskie* [dokumentacja konserwatorska], Łódź 1983, mpis, Biblioteka WSD w Łędzie.
- Lasyk Ł., *Interferometria plamkowa i inne metody optyczne w analizie uszkodzeń obiektów zabytkowych*, Kraków 2010, mpis, praca doktorska, Wydział Fizyki i Informatyki Stosowanej Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie.
- Linette E., *Architektura dawnego opactwa cysterskiego w Łędzie*, t. 1-2, Poznań 1970 (1977), mpis, Biblioteka WSD w Łędzie.
- Pawełkowicz S., *Sprawozdanie z badań laboratoryjnych prób pobranych z tryptyku pochodzącego z klasztoru pocysterskiego w Łędzie nad Wartą*, w: K. Głogowska, *Tryptyk z Łądu. Dokumentacja prac konserwatorskich*, Warszawa 2015, mpis, Biblioteka WSD w Łędzie.
- *Plan sytuacyjny klasztoru kościoła zabudowań i ogrodów klasztornych we wsi Łendzie. Powiat koniński. Gubernia warszawska*, sygnowany przez A. Nowaka i B. P. Kamińskiego, sporządzony po likwidacji kapucyńskiego klasztoru przez rząd carski w czerwcu 1864 r., Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie, sygn. AD17-21.
- Potz J., *Tryptyk Najświętszej Marii Panny z Łądu. Dokumentacja konserwatorska*, Łódź 1981, mpis, Biblioteka WSD w Łędzie.

- *Projekt robót geologicznych dla rozpoznania warunków geologicznych-inżynierskich w rejonie likwidacji stanu zawilgocenia konstrukcji budowlano architektonicznej zespołu klasztorno kościelnego Towarzystwa Salezjańskiego*, oprac. K. Wroński, Kraków 2013, mpis, Biblioteka WSD w Łądzie.
- *Renowacja XII wiecznego pocysterskiego opactwa w Łądzie nad Wartą i adaptacja na centrum kulturalno-edukacyjne*, Pracownia Projektowa „Pro-Invest”, Dariusz Śniadek, 2008, mpis, Biblioteka WSD w Łądzie.
- Śłosorz A., *Gotycka rzeźba architektoniczna w cysterskim klasztorze w Łądzie nad Wartą*, Poznań 2010, mpis, Instytut Historii Sztuki UAM.
- Werc A., *Badania architektoniczne elewacji d. klasztoru Cystersów w Łądzie n. Wartą, pow. Konin prowadzone 1973-1975*, 1975, mpis, Biblioteka WSD w Łądzie.
- Wiliński S., *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce. Województwo Zielona Góra, powiat Międzyrzecz*, 1954, mpis, Instytut Sztuki PAN.

Publikacje

- Adam-Éven P., *L'Armorial Universal du hérault Gelre (1370-1395). Clases Heinen roi d'armes des Ruyers*, Neuchâtel 1971.
- Adamski J., *Śląska geneza gotyckiej katedry gnieźnieńskiej*, „Rocznik Historii Sztuki” 2014, t. 39, s. 157-175.
- Anderson W., *Der grüne Mann, Ein Archetyp der Erdverbundenheit*, Wangen 1993.
- *Architektura gotycka w Polsce*, red. T. Mroczko, t. 1-3, Warszawa 1995.
- Assion P., *Katharina (Aikateriné) von Alexandrien*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie (...)*, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1973, Band 7.
- Barańska I., *Architektura Kalisza w dobie Królestwa Kongresowego*, Kalisz 2002.
- Białłowicz-Krygierowa Z., *Malowidła ścienne z XIV wieku w dawnym opactwie cysterskim w Łądzie nad Wartą*, Poznań 1957.
- Bieniak J., *Heraldyka polska przed Długoszem*, w: *Sztuka i ideologia XV wieku. Materiały sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk*, red. P. Skubiszewski, Warszawa 1978.
- Biernacki C., *Patena kaliska, urywek ikonograficzny*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1880, nr 242 i 243.
- Bloch P., *Zum Dedikationsbild im Lob des Kreuzes des Hrabanus Maurus*, w: *Das Erste Jahrtausend. Kultur Und Kunst im Werdenen Abendland an Rhein und Ruhr*, red. V. Elbern, t. 1, Düsseldorf 1963, s. 471-493.

- Bochnak A., Pagaczewski J., *Dary złotnicze Kazimierza Wielkiego dla kościołów polskich*, „Rocznik Krakowski” 1934, s. 15-95.
- Bombek, M. Sporbeck G., *Kölner Bortenweberei im Mittelalter. Corpus Kölner Borten*, Regensburg 2012.
- Borkowska M. G., *Kult liturgiczny św. Urszuli w Polsce do XVI wieku*, „Roczniki Humanistyczne” 1966, z. 2, s. 109-198.
- Bratasz Ł., Kozłowski R., Łukowski M., *Ochrona drewna polichromowanego*, <http://www.cyfronet.krakow.pl/~ncbratas/aboutus/broszura.pdf>
- Braun J., *Handbuch der Paramantik*, Freiburg im Breisgau 1912.
- Canivez J. M., *Statuta Capitulum Generalium Ordinis Cisterciensis ab anno 1116 ad annum 1768*, t. 1-7, Louvain 1933-1941.
- Chodyński A., *Kieszonkowa kroniczka historyczna miasta Kalisza*, Kalisz 1885.
- Chodyński S., *Seminaryum Włocławskie: szkic historyczny na podstawie akt i dokumentów miejscowych*, Włocławek 1904.
- Crombach H., *Vita et martyrium S. Ursulae, S. Ursula Vindicata, Coloniae* 1647.
- Crowfoot E., Pritchard F., Staniland K., *Textiles and Clothing c. 1150 - c. 1450. Medieval Finds from Excavations in London 4*, London 2002.
- Deconinck E., De Ren L., Smets L., *Stof uit de kist, De middeleeuwse textielschat uit de abdij van St.-Truiden*, katalog wystawy „Stof uit de Kist” zorganizowanej przez Provinciaal Museum voor Religieuze Kunst, Sint-Truiden 27 kwietnia - 11 sierpnia 1991, Leuven 1991.
- Dobrowolski T., *Ze studiów nad ikonografią patrona rycerstwa*, „Folia Historiae Artium”, t. 9, 1973, s. 45-73.
- Domasłowski J., *Kościół i klasztor w Łądzie*, Warszawa-Poznań 1981.
- Dziuba M., *Kapucyni w Łądzie nad Wartą (1850-1864)*, w: *Zakony franciszkańskie w Polsce, t. 4: Polska Prowincja Kapucynów (cz. 1: Polska Prowincja Kapucynów w XIX w.)*, red. J. Kłoczowski, Lublin 1987, s. 213-270.
- *Encyklopedia Kościelna (...)* przez M. Nowodworskiego, Płock 1913, t. 32.
- Fałkowski W., *Możnowładztwo polskie wobec króla. Zabiegi i działania polityczne wokół monarchii w XV stuleciu*, w: *Kolory i struktury średniowiecza*, red. W. Fałkowski, Warszawa 2004.
- Frydrychowicz R., *Geschichte der Cistercienserabtei Pelplin und ihre Bau- und Kunstdenkmäler*, Düsseldorf 1907.

- Gawarecki W. H., *Początek i wzrost zakonu benedyktyńsko-cysterskiego zakonu łącznie i klasztoru lędzkiego, tegoż instytutu w Guberni Kaliskiej, w obwodzie Konińskim położonego*, „Pamiętnik religijno-moralny” 1846, t. 10, z. 5, s. 518-543.
- Grabowska B., *Barokowy ołtarz główny w kościele pocysterskim w Gościkowie-Paradyżu*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1994, nr 4, s. 381-391.
- Grzybowski A., *Gotycka architektura murowana w Polsce*, Warszawa 2014.
- Grzybowski A., *Kościół w Gosławicach. Zagadnienie genezy*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1974, z. 4, s. 269-310.
- Gutkowska-Rychlewska M., *Historia ubiorów*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1968.
- Gutowski M., *Komizm w polskiej sztuce gotyckiej*, Warszawa 1973.
- Herz W., Hegi F., *Die Wappenrolle von Zürich. Ein heraldisches Denkmal aus dem 14. Jahrhundert mit den Wappen aus den Hause «Zum Loch»*, Zürich-Leipzig 1930.
- Ihm Ch., *Die Programme der christlichen Apsismalerei von vierten bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden 1960.
- Janke P., „*Dat werde leve Hiltom*”. *Zur Verehrung der Heiligen und ihrer Reliquien am Altenberger Dom*, Berlin 2009.
- Jaworska A., *Orzeł Biały herb państwa polskiego*, Warszawa 2003.
- Jeziorowski T., *Pieczeń królewska Przemysła II. U genezy Orła Białego – herbu państwa*, w: *Przemysłowie Wielkopolscy: od księcia dzielnicowego do króla Polski*, red. H. Koćk-Krenz, Poznań 2008.
- Jurek T., *Dokumenty fundacyjne opactwa w Łądzie*, „Roczniki Historyczne” 2000, s. 7-53.
- Jurek T., *Krąg rodzinny starosty wielkopolskiego Wierzbicy (1352-1369), czyli początki rodu Niesobiów*, „Genealogia. Studia i materiały historyczne” 1991, t. 1, s. 11-42.
- Jurek T., *Znowu o Wierzbicy*, „Genealogia. Studia i materiały historyczne”, t. 4, 1994.
- Jurkowlanec T., *Gotycka rzeźba architektoniczna w Prusach*, Wrocław 1989.
- Kaczmarek R., *Rzeźba architektoniczna XIV w. we Wrocławiu*, Wrocław 1999.
- Kajzer L., *Uzbrojenie i ubiór rycerski w średniowiecznej Małopolsce w świetle źródeł ikonograficznych*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1976.

- Kamiński M., *Dawne opactwo zakonu cysterskiego w Łądzie nad Wartą. Zarys dziejów i zabytki sztuki*, Warszawa 1936.
- Karłowska-Kamzowa A., *Malarstwo gotyckie Europy środkowowschodniej. Zagadnienie odrębności regionu*, Warszawa-Poznań 1982.
- Karłowska-Kamzowa A., *Malarstwo ściennie w Wielkopolsce, na Kujawach i Mazowszu*, w: *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 1: Synteza, red. A. Labuda, K. Secomska, Warszawa 2004, s. 112-113.
- Karłowska-Kamzowa A., *Wielkopolska i Polska centralna*, w: J. Domański, A. Karłowska-Kamzowa, M. Kornecki, H. Małkiewiczówna, *Gotyckie malarstwo ściennie w Polsce*, Poznań 1984.
- *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. V. Województwo poznańskie, z. 22. Powiat słupecki, inwentaryzację przeprowadziły J. Eckhardtówna, J. Orańska oraz M. Kwiczala, Warszawa 1960.
- Knapieński R., *Titulus ecclesiae. Ikonoграфия wezwań współczesnych kościołów katedralnych w Polsce*, Warszawa 1999.
- Kobieliński S., *Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Warszawa 2002.
- Kobyliński P., *Wyjaśnienia w sprawie kielicha Kazimierzowskiego*, „Kaliszanin” nr 22 z 3/15 marzec 1889, s. 3 i nr 23 z 7/19 marzec 1889.
- *Kodeks dyplomatyczny Wielkopolski*, t. 3, wyd. I. Zakrzewski, Poznań-Warszawa 1877.
- *Kodeks Dyplomatyczny Wielkopolski*, t. 6, red. A. Gąsiorowski, H. Kowalewicz, Poznań 1982.
- Kohlhaussen H., *Geschichte des deutschen Kunsthandwerks*, München 1955.
- Kothe J., *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Posen. Dritter Band: die Landkreise des Regierungbezirks Posen*, Berlin 1895.
- Kowalski J., *Gotyk wielkopolski. Architektura sakralna XIII-XVI wieku*, Poznań 2010.
- Kuczyński S. K., *Treści i funkcje Orła Białego*, w: *Orzeł Biały – 700 lat herbu Państwa Polskiego*, katalog wystawy w Zamku Królewskim w Warszawie, red. S. K. Kuczyński, P. Mrozowski, M. Makowski, Warszawa 1995.
- Kutzner M., *Architektura cysterska na Śląsku w latach 1200-1330*, Toruń 1969.
- Kutzner M., *Średniowieczne cysterskie opactwo w Łądzie nad Wartą*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1957, nr 3, s. 282-283.

- Kutzner M., *Średniowieczny klasztor cysterski w Łądzie nad Wartą*, w: *Regnum Bohemiae et Sacrum Romanum Imperium. Sborník k počtě Jiřího Kuthana*, red. Jan Royt, Michaela Ottová, Aleš Mudra, Praha 2005, s. 465-492.
- Kutzner M., *Wielkopolska, Kujawy, ziemie Łęczycka i Sieradzko-Wieluńska*, w: *Architektura gotycka w Polsce*, red. T. Mroczko, Warszawa 1995, t. 1, s. 155-170.
- Laabs A., *Malerei und Plastik im Zisterzienser Orden*, Petersberg 2000.
- Larchey L., *Ancien armorial équestre de la Toison d'or et de l'Europe au XV^e siècle*, Paris 1890.
- Legner A., *Kölner Heilige und Heiligtümer. Ein Jahrtausend europäischer Reliquienkultur*, Köln 2003.
- Levison W., *Das Werden der Ursula-Legende*, „Bonner Jahrbücher” 1927, s. 1-164.
- *Liber horaru[m] canonicarum sed[e]m vera[m] rubrica[m] sive notulam ecclesie Cracoviensis*, Kraków 1507-1508.
- Łojko J., *Fryz heraldyczny z kaplicy klasztornej Św. Jakuba w Łądzie nad Wartą*, „Studia Źródłoznawcze”, t. 22, 1977, s. 123-150.
- Łojko J., *Idea fundacji kościoła w Goławicach a dyplomacja polska na początku XV wieku*, „Rocznik Koniński” 1978, s. 9-24.
- Łojko J., *Jeszcze o fryzie heraldycznym z kaplicy św. Jakuba Apostoła w klasztorze w Łądzie*, „Studia Źródłoznawcze”, t. 27, 1982, s. 11-42.
- Łojko J., *Średniowieczne herby polskie*, Poznań 1985.
- Łuszczkiewicz W., *Opactwo cysterskie w Łądzie nad Wartą i jego średniowieczne zabytki sztuki*, „Sprawozdania Komisji do badania Historii Sztuki w Polsce”, t. 3, z. 4, 1887, s. 107-139.
- Łużyńska E., *Opactwo cysterskie w Łądzie nad Wartą. Sprawozdanie z badań architektonicznych, sezon I- 2007 rok*, „Architectus” 2008, nr 1, s. 56-65.
- Łużyńska E., *Pelplin i Doberan. Architektura opactw cysterskich spokrewnionych fliacyjnie*, Wrocław 2014.
- Łużyńska E., Świechowski Z., Kunkel R., *Architektura opactw cysterskich. Małopolskie filie Morimond*, Wrocław 2008.
- Łużyńska E., *Wolność wyboru projektu cysterskiej architektury zakonnej a tzw. typowy plan klasztoru*, „Wielkopolskie Sprawozdania Archeologiczne” 2005, nr 7, s. 13-24.
- *Malarstwo gotyckie w Polsce, t. 2: Katalog zabytków*, Warszawa 2004.
- Małecki A., *Klasztory i zakony w Polsce w obrębie wieków średnich*, „Przewodnik naukowy i literacki” 1875, t. 3, z. 7, s. 585-612.

- Mencl V., *Česká architektura doby lucemburské*, Praha 1948.
- Milecka M., *Ogrody cystersów w krajobrazie małopolskich opactw filii Morimundu*, Lublin 2009.
- Miłobędzki A., *Architektura królestwa Polski w XV wieku*, w: *Sztuka i ideologia XV wieku*, red. P. Skubiszewski, Warszawa 1978, s. 461-477.
- Miłobędzki A., *Zarys dziejów architektury w Polsce*, Wyd. 3, Warszawa 1978.
- *Monumenta Poloniae Historica. Pomniki dziejowe Polski*, t. 3, Lwów 1878
- *Monumenta Poloniae Vaticana*, t. 4, ed. L. Boratyński, Kraków 1915.
- Możejko B., *Jeszcze o staroście generalnym Wielkopolskim Wierzbicie*, w: *Ludzie, władza, posiadłość*, red. J. Powierski, B. Śliwiński, Gdańsk 1994, s. 73-96.
- Możejko-Chomiak B., *Związki starosty generalnego Wielkopolski Wierzbicy z klasztorem cystersów w Łądzie*, „Nasza Przyszłość” 1994, t. 83, s. 169-175.
- Mrozowski P., Nowiński J., *Prezentacja w Zamku Królewskim w Warszawie Tkaniny herbowej z Łądu z XIII w. oraz tkanin dekorujących relikwie głów Towarzyszek św. Urszuli*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2014, nr 2, s. 303-310.
- Mrozowski P., *O stylizacji Orła Białego w sztuce polskiej*, w: *Orzeł Biały – 700 lat herbu Państwa Polskiego*, katalog wystawy w Zamku Królewskim w Warszawie, red. S. K. Kuczyński, P. Mrozowski, M. Makowski, Warszawa 1995.
- Mrozowski P., *O sztuce i stylizacji heraldycznej w Polsce XIV i XV w.*, „Rocznik Polskiego Towarzystwa Heraldycznego” 1993.
- Neubecker O., *Le grand livre de l'héraldique. L'histoire, l'art et la science du blason*, Parsi-Bruxelles 1978.
- Nowiński J., *„Na podobieństwo winnej latorośli...”. Alegoria rozwoju Zakonu Cystersów w Polsce na obrazie Adama Swacha w krużgankach klasztoru w Łądzie nad Wartą. Najstarszy widok zabudowań łądzkiego opactwa*, „Saeculum Christianum” 2003, nr 2, s. 325-333.
- Nowiński J., *„Tryptyk z Łądu” – nieznane dzieło późnogotyckiej snycerki*, „Ochrona Zabytków” 2008, nr 2, s. 39-50.
- Nowiński J., *Cystersi propagatorami kultu relikwii Świętej Urszuli i jej Towarzyszek (Undecim Milium Virginum) – wybrane przykłady*, w: *Dziedzictwo kulturowe cystersów*, pod red. E. Łużyńskiej i A. Galar, Wrocław 2014, s. 125-133.
- Nowiński J., *Genius horti w cysterskim opactwie. Ogrody dawnego opactwa w Łądzie nad Wartą w świetle XIX-wiecznych źródeł*, „Czasopismo Techniczne. Architektura” 2010, 13/5-A, s. 72-84.

- Nowiński J., *Gloriosae Virginis Imago – najstarsze figury maryjne w polskich kościołach cysterskich*, w: *Ecce domus mea. Księga pamiątkowa dedykowana Księdzu Profesorowi Adamowi Durakowi w 10. rocznicę wejścia na liturgię niebiańską*, red. D. Sztuk, Warszawa 2015, s. 224–233.
- Nowiński J., *Ląd*, Ląd-Warszawa 2013.
- Nowiński J., *Lapides vivi, Deus est lux, ecclesia est paradisus – kościół cysterski w średniowieczu nośnikiem symbolicznych znaczeń*, art. w druku w „Architectus”.
- Nowiński J., *Nagrobek opata-mecenasa Mikołaja Antoniego Łukomskiego w pocysterskim kościele w Łądzie nad Wartą*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2008, nr 3–4, s. 385–406.
- Nowiński J., *Nieznane ołtarze Mistrza z Lubią, czyli Ernesta Brogera, w pocysterskim kościele w Łądzie nad Wartą*, „Saeculum Christianum” 1996, nr 2, s. 129–140.
- Nowiński J., *Ogrody cysterskiego opactwa Najświętszej Marii Panny i św. Mikołaja w Łądzie*, „Architectus” 2013, nr 3, s. 63–75.
- Nowiński J., *Relikwie Undecim Milium Virginum w pocysterskim kościele w Łądzie nad Wartą i dedykowany im ołtarz-relikwiarz Św. Urszuli*, „Seminare” 2010, t. 28, s. 253–272.
- Nowodworski M., *Encyklopedia kościelna*, t. 3, Płock 1874.
- Nürberger G., *Die Ausgrabungen in St. Ursula zu Köln*, Bonn 2002.
- *Ornamenta Ecclesiae Poloniae. Skarby sztuki sakralnej wiek X – XVIII*, katalog wystawy w Zamku Królewskim w Warszawie, red. P. Mrozowski, A. Badach, Warszawa 1999.
- Orzechowski S., *Żywot i śmierć Jana Tarnowskiego Kasztelana Krakowskiego, Hetmana Wielkiego Koronnego*, wyd. K. Turowski, Sanok 1855.
- *Orzeł Biały – 700 lat herbu Państwa Polskiego*, katalog wystawy w Zamku Królewskim w Warszawie, red. S. K. Kuczyński, P. Mrozowski, M. Makowski, Warszawa 1995.
- *Osiemnaście wieków Kalisza*, t. 2., red. A. Gieysztor, Kalisz 1961.
- Pajzderski N., *Kościół św. Jana w Gnieźnie i jego dekoracje z XIV wieku*, „Prace Komisji Historii Sztuki” 1923, nr 3, s. 73–104.
- Pastoureau M., *Traité d’héraldique*, Paris 1979.
- Petzoldt L., *Barbara*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie (...)*, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1973, Band 5.
- Polaczówna H., *Najstarsze źródła heraldyki polskiej*, Lwów 1924.
- Przeździecki A., Rastawiecki E., *Wzory sztuki średniowiecznej z epoki Odrodzenia po koniec wieku XVII w dawnej Polsce*, t. 2–3, Warszawa 1855–1858.

- Przybył M., *Mieszko III Stary*, Poznań 2002.
- *Rocznik Wielkopolski*, wyd. A. Bielowski, w: *Monumenta Poloniae Historica*, t. 3, Lwów 1878, s. 1–42.
- Růžek V., *Česká znakom galerie na hradě Laufu u Norimberka z roku 1361. Příspěvek ke skladbě královského dvora Karla IV*, „Sborník archivních prací” 1988, z. 1, s. 37–312.
- Schmedding B., *Mittelalterliche Textilien in Kirchen und Klöstern der Schweiz*, Bern 1978.
- Schmitz W., *Charcharbarius, Apxara und Papst Cyriacus. Ein mittelalterliches Archiv antiker Märtyrer im Benedictinerkloster in Köln-Deutz*, w: *Bilder der Antike*, hrsg. A. Steiner-Weber, T. Schmitz, M. Laureys, Bonn 2007, s. 175–198.
- Schmitz W., Wirbelauer E., *Auf Antike Spuren? Theodorich, das Benediktinerkloster in Köln-Deutz und die Legende der heilige Ursula*, „Colonia Romanica” 1999, s. 67–76.
- Szczaniecki P., *Sacramentum dedicationis. Obrzęd poświęcenia kościoła i jego znaczenie w dziedzinie religijnej, obyczajowej i kulturalnej na podstawie źródeł polskich z XII wieku*, w: *Studia kościelnohistoryczne*, t. 3, Lublin 1979.
- Sikorska J., *Relikwiarze puszkowe w Polsce*, Warszawa 2010.
- Skibiński S., *Polskie katedry gotyckie*, Poznań 1996.
- Skubiszewski P., *Patena kaliska*, „Rocznik Historii Sztuki” 1962, s. 158–212.
- Smolka S., *Mieszko III Stary i jego wiek*, Warszawa 1959.
- Sobieszczański F. M., *Kościół i klasztor w Łądzie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1862, nr 144, s. 250, 260.
- Sobieszczański F. M., *Wiadomości historyczne o sztukach pięknych w dawnej Polsce*, t. 1, Warszawa 1847.
- Starnawska M., *Świętych życie po życiu. Relikwie w kulturze religijnej na ziemiach polskich w średniowieczu*, Warszawa 2008.
- Stawecki E., *Album Kaliskie*, rysunki Stanisław Barcikowski, Warszawa 1858.
- Stegmann K., *Katalog der Gewebesammlung des Germanischen Nationalmuseums. II. Teil: Stickereien, Spitzen und Posamentierarbeiten*. Nürnberg 1901.
- [Stronczyński K.], *Opis zabytków starożytności, przez Delegację wysłaną z polecenia Rady Administracyjnej Królestwa zebrane w Guberni Warszawskiej w latach 1844 i 1846*, „Dziennik Powszechny” 1862, nr 221, s. 919–992.

- Sturtewagen I., *Een gouwen rync ende een ransse*, Antwerpen 2009.
- Świechowska A., Świechowski Z., *Katedra Gnieźnieńska*, t. 1-2, Poznań 1970.
- Świechowski Z., *Romanizm*, Warszawa 2013.
- Świechowski Z., *Geneza ornamentu architektonicznego w architekturze cysterskiej*, w: *Klasztor w społeczeństwie średniowiecznym i nowożytnym*, red. M. Derwich, A. Pobóg-Lenartowicz, Wrocław 1996, s. 295-310.
- Szczur S., *Historia Polski. Średniowiecze*, Kraków 2002.
- Szymański J., *Herbarz średniowieczny rycerstwa polskiego*, Warszawa 1993.
- Tabaka A., Błachowicz M., *Perypetie królewskiego kielicha*, www.swietyjozef.kalisz.pl/?dzial=Galeria&id=3
- Thiel E., *Geschichte des Kostüms*, Berlin 1963.
- Tomala J., *Murowana architektura romańska i gotycka w Wielkopolsce*, Kalisz 2007.
- Untermann M., *Der Zentralbau in Mittelalter*, Darmstadt 1989.
- Vaire J.-B. de, *Le décor héraldique de la cassette d'Aix-la-Chapelle*, „Aachener Kunstblätter” 1974, nr 45, s. 95-124.
- Wagner G., *Vom Knochenfund zum Martyrium der 11000 Jungfrauen. Wurzeln und Entwicklung der Ursula-Legende und ihre Bedeutung für Köln als „Sacrarium Agrippinae”*, „Geschichte in Köln” 2001, t. 48, s. 11-44.
- Walczak M., *Rzeźba architektoniczna w Małopolsce za czasów Kazimierza Wielkiego*, Kraków 2006.
- Walicki M., *Sztuka Polska za Piastów i Jagiellonów*, w: Starzyński J., Walicki M., *Dzieje sztuki polskiej*, Warszawa 1936, s.19-148.
- Waraczewski H., *Proces fundacyjny klasztoru cystersów w Łądzie nad Wartą*, „Nasza Przyszłość” 1984, nr 83, s. 151-168.
- Wetesko L., *Architektura*, w: *Cystersi w średniowiecznej Polsce. Kultura i sztuka*. Katalog wystawy w Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie, Warszawa-Poznań 1991, s. 50-80.
- *Wiadomość historyczna o opactwie i kościele w Łądzie*, „Pamiętnik Religijno-Moralny” 1858, t. 1, s. 5-79, (nadbitka całości artykułu).
- *Wiadomość historyczna o opactwie i kościele w Łądzie*, „Pamiętnik Religijno-Moralny” 1858, t. 1, nr 1: s. 5-30, nr 2: s. 121-149, nr 3: s. 241-261.
- Wiesiołowski J., *Szlachetna a wielce żałosna opowieść o Panu Lancelocie z Jeziora. Dekoracja malarska wielkiej sali wieży mieszkalnej w Siedlęcinie*, Wrocław 2001.

- Wroniszewski J., *Kryteria herbowe w badaniach genealogicznych*, w: *Genealogia – problemy metodyczne w badaniach nad polskim społeczeństwem średniowiecznym na tle porównawczym*, red. J. Hertel, Toruń 1982, s. 118-130.
- Wypych J., *Kielich Kazimierza Wielkiego dla kolegiaty kaliskiej*, w: *Kolegiata kaliska na przestrzeni wieków 1303-2003*. Materiały z konferencji naukowej odbytej w Sanktuarium Świętego Józefa w Kaliszu z okazji Jubileuszu 700-lecia Parafii Kolegiackiej w Kaliszu, 6 listopada 2003, red. G. Kucharski, J. Plota, Kalisz 2004, s. 279-288.
- Wyrozumski J., *Kazimierz Wielki*, Wrocław 1986.
- Wyrwa A. M., *Łąd*, w: *Monasticon Cisterciense Poloniae. Dzieje i kultura męskich klasztorów cysterskich na ziemiach polskich i dawnej Rzeczypospolitej od średniowiecza do czasów współczesnych*, red. A. M. Wyrwa, St. Strzelczyk, K. Kaczmarek, Poznań 1999, t. 2, s. 189-201.
- Wyrwa A. M., *Opactwo cysterskie w Łądzie nad Wartą. Zarys historii budowy, stan badań archeologiczno-architektonicznych i wstępne sondażowe badania wykopaliskowe w 2006 roku (stan. L9 – wirydarz)*, „Architectus” 2008, nr 1, s. 34-55.
- Wyrwa A. M., *Zakon cystersów i jego klasztor w Łądzie*. Wybrane problemy z dziejów, w: *Łąd nad Wartą. Dziedzictwo kultury słowiańskiej i cysterskiej*, red. M. Brzostowicz, H. Mizerska, J. Wrzesiński, Poznań-Łąd 2005, s. 61-100.
- Zakrzewski S., *Analecta Cisterciensia*, Kraków 1906.
- Zenger Z. M., *Česká heraldyka*, Praha 1978.

Na okładce: św Katarzyna Aleksandryjska, fragment polichromii
odkrytej w 2011 r. na piętrze klasztoru.
Fot. J. Nowiński.

Książka w formacie PDF do pobrania ze strony:
<http://www.lad.pl/publikacje.html>
(tu barwne ilustracje zamieszczone w artykułach)

Redakcja:
Janusz Nowiński
przy współpracy Przemysława Mrozowskiego

Opracowanie graficzne:
Sławomir Krajewski
www.krajewski.graphics

Korekta:
Małgorzata Danowska

© Copyright by Towarzystwo Naukowe Franciszka Salezego
Wydawca:
Towarzystwo Naukowe Franciszka Salezego
Sekretariat:
ul. Baczyńskiego 1A
skr. poczt. 26
05-092 Łomianki

Łą-d-Poznań-Warszawa 2015

Printed in Poland
ISBN 978-83-61451-02-0