

Gwido Chmarzyński (1906–1973)

Mija w tym roku 45 lat od śmierci profesora Gwidona Chmarzyńskiego. Jego odejście w 1973 roku wywołało publikację wielu wspomnień, w kolejne okrągłe rocznice organizowane były sesje naukowe poświęcone problemom stanowiącym kontynuację tematyki podejmowanej przez profesora¹. Pojawiały się na nich wspomnienia przedwojennych studentów historii sztuki i tych, którzy krótko po wojnie rozpoczynali odbudowę swej dyscypliny.

Urodził się 20 lipca 1906 roku w Nakle nad Notecią z ojca Edmunda i matki Pelagii z Dettloffów Chmarzyńskiej. Naukę średnią pobierał w gimnazjum w Nakle, a następnie w gimnazjum im. Karola Marcinkowskiego w Poznaniu, gdzie uzyskał w 1924 roku świadectwo maturalne.

Studia akademickie odbywał kolejno: w roku akademickim 1924/1925 na Uniwersytecie Warszawskim (historia sztuki, romanistyka, archeologia klasyczna, sinologia, estetyka), w latach 1925–1928 na Uniwersytecie Poznańskim (historia sztuki, muzykologia, prehistoria, archeologia klasyczna, filozofia). Po uzyskaniu absolutorium wyjechał do Krakowa na studia uzupełniające na Uniwersytecie Jagiellońskim (historia sztuki średniowiecznej i bizantyńskiej). W czasie studiów odbył trzykrotną podróż naukową za granicę (Niemcy, Austria, Czechosłowacja, Włochy, Szwajcaria). Uczestnictwo w tak różnorodnych zajęciach świadczy o szerokich humanistycznych zainteresowaniach Chmarzyńskiego, ale też o swobodnym trybie studiowania na przedwojennym uniwersytecie. Na poznańskich seminariach u swego wuja, ks. prof. Szczęsnego Dettloffa, przygotował dwie prace: *Płyty nagrobne brązowe XIV–XVI w. w Wielkopolsce i Pomorzu* oraz *Nagrobek biskupa Piotra Kostki w Chełmży*. Za drugą z nich, opublikowaną w 1928 roku, uzyskał nagrodę Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego.

Pracę doktorską pt. *Sarkofag Bolesława Chrobrego w Poznaniu i problem średniowiecznej plastyki sarkofagowej* przedłożył na Uniwersytecie Poznańskim, uzyskując w grudniu 1932 roku dyplom doktora filozofii (praca nie została opublikowana).

Podejmowane jeszcze w czasie studiów badania nad sztuką Pomorza zaowocowały zaproponowaniem Chmarzyńskiemu stanowiska pomocnika konserwatora wielko-

¹ J. Poklewski, Profesor Gwido Chmarzyński in memoriam, Teka Komisji Historii Sztuki, X, Towarzystwo Naukowe w Toruniu, Prace Wydziału Filologiczno-Filozoficznego, t.xxxvii, z. 3, Materiały sesji naukowej poświęconej pamięci Profesora Gwidona Chmarzyńskiego w trzydziestą rocznicę śmierci, Toruń, 12–14 grudnia 2003 roku, Toruń 2005, s. 9–18. Autor zebrał wspomnienia i artykuły jakie ukazały się po śmierci Profesora.

polskiego na obszar Pomorza. Objął je 1 lipca 1929 roku, pełniąc równocześnie obowiązki kustosa Muzeum Miejskiego w Toruniu. Był wówczas jedynym w Toruniu wykształconym w pełni historykiem sztuki, zdolnym do podjęcia takich zadań. Już w sierpniu tego roku wszedł w skład Komitetu Organizacyjnego Pomorskiego Instytutu Naukowego. Na przełomie lat 1930/1931 przekazano do muzeum, w formie depozytu, Zbiory Towarzystwa Naukowego w Toruniu. Muzeum Miejskie miało przekształcić się w Muzeum Pomorskie, a zamknięciem pierwszego etapu działań była otwarta w lutym 1931 roku w salach Ratusza *Wystawa zbiorów przyszłego Muzeum Pomorskiego w Toruniu*. W tym samym roku Komitet Organizacyjny Pomorskiego Instytutu Naukowego wystąpił z inicjatywą budowy nowego gmachu, który pomieściłby rozdzielone dotąd instytucje życia naukowego: zbiory księżnicy, archiwum i muzeum. Chmarzyński przygotował program funkcjonalny takiego gmachu, a na zjeździe delegatów polskich muzeów w Wilnie w 1934 roku wygłosił referat *Organizacja Muzeum Pomorskiego w Toruniu*. W 1933 roku urządził wystawę jubileuszową siedemsetlecia Miasta Torunia.

W 1933 roku ukazała się rocznicowa publikacja przygotowana na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Poznańskiego, pt. *Dzieje Torunia*, pod redakcją Kazimierza Tymienieckiego. Chmarzyński napisał rozdział *Sztuka w Toruniu*. Tekst ten przekształcony na potrzeby osobnej publikacji, z licznymi ilustracjami, ukazał się w tymże roku pod tytułem *Toruń dawny i dzisiejszy*. Historia sztuki Torunia w odrodzonej Polsce mogła skłaniać do obronnej reakcji wobec nasilającej się tendencji nacjonalistycznej w nauce niemieckiej. By zasadniczego tekstu nie obciążać tego rodzaju polemiką, opublikował osobny tekst:

Sztuka średniowiecznego Torunia nie posiada narodowości – znajduje się poza tym pojęciem. I tylko nasze sądy, uwspółcześniające zjawiska i doświadczenia dawno minione, i powodowane niezawodnie baconowskimi zjawiskami „jaskini i rynku” doszukują się koniecznego ujęcia wolnego ducha sztuki wieków średnich w barwy narodowe, pragną poszeregować te zjawiska w kratkę. Po prostu zmuszamy się do wyrażania opinii o rzeczach dawnych kategoriami i pojęciami nic nie znaczącymi w dawnych wiekach. Sztuka Torunia nie była niemiecką ani polską – była toruńską².

Artystyczny wkład Torunia w „rozwój sztuki w ogólności” w porównaniu z wielkimi ośrodkami, jak Kraków czy Norymberga, jest skromniejszy, ma jednak w swych dziejach okres szczególnie twórczy, mianowicie średniowiecze. Dzieje sztuki w tym okresie przebiegają we własnym rytmie niezależnie od istotnej zmiany politycznej, jaką było dobrowolne przejście miasta w roku 1454 z państwa zakonu krzyżackiego do Polski. Natomiast okres nowożytny uznaje Chmarzyński za wysoce zależny, pozbawiony silnego wyrazu własnego.

W części szczegółowej autor przedstawia początki osady toruńskiej, następnie urbanistykę miasta lokacyjnego, architekturę i pozostałe gatunki sztuki: rzeźbę, malarstwo. Tymi ostatnimi zajmował się we wcześniejszych artykułach. W opracowa-

² G. Chmarzyński, Zagadnienie nacjonalizmu w średniowiecznej sztuce Torunia, Mestwin. Dodatek Literacki „Słowa Pomorskiego”, 1933, nr 1 z 6 marca, s. 2; zob. A. S. Labuda, Polska historia sztuki i „Ziemie Odzyskane”, w: tenże, Z dziejów historii sztuki. Polska, Niemcy, Europa, Poznań 2016, s. 88.

niu sztuki Torunia pojawiła się w szerokim ujęciu problematyka architektury średniowiecznej, a konkretnie gotyckiej. To pierwsze poważne zadanie w tej dziedzinie wyznaczyło architekturę gotycką jako zasadniczy kierunek jego zainteresowań badawczych w przyszłości. Za podstawę tutejszej twórczości architektonicznej, także w sensie formalnym, uznał G. Chmarzyński materiał ceglany, stosowany na rozległym terytorium południowego pobrzeża Bałtyku od Lubeki po Rewal (Tallinn). Użycie cegły miało decydować o oszczędności i surowości motywów dekoracyjnych, przez co osiągano rzadko spotykaną monumentalność, a kontakt z architekturą zamkową zakonu rycerskiego przydał jej szczególnego nalu militarnego. Takie określenia miały podnieść wartość architektury ceglanej w porównaniu z kamienną architekturą klasycznych katedr francuskich z XIII wieku, uznawanych od romantyzmu za najdoskonalszy przejaw architektury chrześcijańskiej. Po renesansowej negacji gotyku pierwsze oznaki jego rehabilitacji pojawiły się w XVIII wieku, w wystąpieniach architektów i teoretyków architektury klasycyzmu. Tę nową postawę dobrze oddaje tekst Sebastiana Sierakowskiego z 1812 roku: „Architektura przeto gotycka ma wielkość, wspaniałość, łatwość, delikatność i śmiałość, nic nie ma pospolitego. Cały błąd tej architektury jest w ozdobach, które gwałcą prostotę, obrażają naturę...”³. Z tej tradycji wywodzi się ocena estetyczna architektury ceglanej, a więc także toruńskich kościołów: farnego św. Janów i franciszkańskiego Mariackiego. W pierwszym wprowadzono ok. 1250 roku formę wczesnej niskiej hali z wydłużonym prostokątnym prezbiterium. W kościele Mariackim w latach 1350–1370 wzniesiono wysoką (27 metrów) trójnawową halę z wewnętrznymi skarpami. W XIV i początkach XV wieku wzdłuż bocznych naw hali świętojańskiej dobudowano rzędy kaplic między skarpami zewnętrznymi.

Czynność ta powoduje nadmierne rozszerzenie niskiej hali, stwarzając niesamowitą ekspansję przestrzenną w boki. Stan ten zdecydowanie będzie dążyć w przyszłości do nowych rozwiązań przestrzennych, realizując tuż po połowie XV wieku olbrzymią halę jako wyrównanie niewspółmiernego i jednokierunkowego parcia przestrzeni. Stworzenie w latach 1468–73 wyniosłej, jasnej realistycznej i niemal w charakterze świeckim zorjentowanej hali mieszczan, której odjęto wszelkie możliwości zreflektowania mistycznego, jest zapowiedzią nadchodzącego protestu człowieka w sprawach wiary, protestu przeciwko tradycji. Ten antytradycjonalizm w dziedzinie sztuki jest znamieny dla późnego średniowiecza, w Toruniu zaś nabiera on na tle heretyckich zawichrzeń husyckich proboszcza świętojańskiego Pfaffendorfa (ca 1430) oraz radykalnych przemian polityczno-gospodarczych około roku 1454 (wypędzenie Zakonu z miasta) szczególnej wymowy. Rozpiętość ogromnej hali kościelnej pośród dookólnych domków mieszczańskich jest manifestacyjna w okresie dynamicznym Torunia: dzieło to stanowi interesujący materiał źródłowy dla poznania struktury psychicznej mieszczaństwa toruńskiego i jego przeżyć. [...] Tu jednak wypada wyjaśnić i podkreślić, że pierwszeństwo rozwinięcia śmiałej myśli parcia przestrzennego, owego nowego rodzaju *Sondergotik* przysługuje na Pomorzu kościołowi Marjackiemu, którego idea budowlana stała się wzorem dla kościoła św. Jana a dalej dla gdańskiej Marienkirche”⁴.

³ S. Sierakowski, *Architektura obecnymująca wszelki gatunek murowania i budowania*, t. 1, Kraków 1812, s. 230.

⁴ G. Chmarzyński, *Sztuka w Toruniu. Zarys dziejów*, Toruń 1934, s. 16 n.

Język analizy przestrzeni w budowlach halowych Torunia świadczy o czerpaniu z tradycji badań średniowiecznej architektury w niemieckiej historii sztuki. Użycie określenia *Sondergotik* wskazuje na sławną książkę Kurta Gerstenberga, *Deutsche Sondergotik. Eine Untersuchung über das Wesen der deutschen Baukunst im späten Mittelalter* (München 1913). Książka ta, poświęcona halom na terytorium południowych Niemiec z okresu 1350–1550, kreuje obraz nowego sposobu kształtowania przestrzeni w architekturze późnego gotyku jako specyficznie niemieckiej odmiany gotyku. Charakterystyka Gerstenberga dotyczy przestrzeni i wszystkich elementów, które w jej kształtowaniu uczestniczą: sklepień, filarów, gzymsów, galerii, empor⁵. Określenie *Sondergotik* przejmuje Chmarzyński z tej książki (cytuje ją w przyp. 22) do analizy formalnej późnogotyckiej hali. Natomiast „ów nowego rodzaju *Sondergotik*” stanowi u Chmarzyńskiego odrzucenie zasadniczej tezy Gerstenberga o niemieckim charakterze późnego gotyku w architekturze kościołów halowych, nadaje mu zaś lokalne, toruńskie znaczenie ze względu na specyficznie miejscowy rozwój tego typu: od wczesnogotyckiej hali św. Janów, przez kościół Mariacki, po późnogotyckie przekształcenia hali świętojańskiej w latach 1468–1473.

W przypadku bazylikowego kościoła św. Jakuba na Nowym Mieście Chmarzyński zmuszony był zaprzeczyć swojej wcześniejszej charakterystyce architektury ceglanej, gdyż „jego twórca poszedł w kierunku dekoracyjnym”. Klasyczna konstrukcja z łukami oporowymi, bogata forma filarów, nadzwyczajne bogactwo szczytu wschodniego wskazują – jego zdaniem – na architekta pracującego wcześniej w materiale kamiennym.

W przypadku monumentalnego ratusza słusznie zaznacza, że rozplanowanie budowli, zaczętej w roku 1393, na zasadzie czworoboku z wewnętrznym dziedzińcem jest wynikiem nagromadzenia się wcześniejszych budynków, a nie oddziaływaniem schematu krzyżackiego zamku. Wzorów toruńskiego ratusza upatrywał w architekturze municypalnej zachodniohanzaatyckich miast flandryjskich.

Dzieje plastyki z kolei rozpatruje w szerokim kontekście sztuki europejskiej. Dzieła powstałe w XIII i XIV wieku

...noszą znamiona saskich wpływów kulturalnych, zrozumiałych dla ówczesnego problemu kolonizacyjnego w mieście. Ten kierunek artystyczny oddziaływa na kulturę plastyczną miasta do końca XIV wieku, zastępowany zwolna wpływami sztuki czeskiej oraz jej odmiany śląskiej. Akcenty główne padają pod koniec wieku na malarstwo, również poddane promieniowaniu centrali czeskiej. Malowidła monumentalne na ścianie chórowej kościoła św. Jana i szkarpach świątyni Mariackiej [...] są wyrazem tego bohemizującego wpływu kulturalnego, odzwierciedlającego się również w malarstwie sztalugowym i plastyce aż po połowę XV wieku. Sztuka toruńska respektuje przytem jednak równocześnie zdobycze formalne malarstwa sasko-westfalskiego, umiejętnie przekształcając obce zagadnienie na swoisty język toruński⁶.

Każdą z tych orientacji ilustruje najbardziej wartościowymi dziełami: wielkim polipetykiem z kościoła Mariackiego, Piękną Madonną z kościoła św. Jana oraz Madonną

⁵ J. Białostocki, Spory o późny gotyk, w: Sztuka i myśl humanistyczna. Studia z dziejów sztuki i myśli o sztuce, Warszawa 1966, s. 108 n.

⁶ G. Chmarzyński, Toruń dawny i dzisiejszy, Toruń 1933, s. VIII.

Brzezienną z Muzeum Miejskiego. Dwie ostatnie zaginęły w czasie ostatniej wojny. Madonna Brzezienna, przekazana do Muzeum w depozyt wraz ze zbiorami Towarzystwa Naukowego Toruńskiego, została przez Chmarzyńskiego wprowadzona do naukowej literatury jako wybitne dzieło rzeźby ok. 1400 roku. Brązowa płyta nagrobna toruńskiego burmistrza Jana z Soest i jego małżonki sprowadzona została z Brugii. Pod koniec wieku XV

...znowu powieje ożywczy prąd malarstwa flandryjskiego (obraz ze scenami pasyjnymi z kościoła św. Jakóba i Cierniem Koronowanie z kościoła św. Jana). Zmiana koniunktur gospodarczych i nowa orientacja handlowa w końcu XV wieku ku południowo-zachodnim Niemcom pociąga za sobą uwagę w dziedzinie kultury artystycznej na ziemię frankońską i bawarską⁷.

We wstępie, stanowiącym w istocie podsumowanie, pisze tak:

sztuka okresu gotyckiego w Toruniu (do roku 1530) rozwija się na tle społeczeństwa o szerokim i wolnym oddechu, równym u całego współczesnego mieszczaństwa. Sztuka miasta mogła się tedy rozwijać twórczo, kiedy mieszczaństwo miało pole działań organizacyjno-gospodarczych o wielkiej rozpiętości. Tak było z Toruniem gotyckim, tak też z Gdańskiem do końca XVIII w. Sztuka toruńska okresu nowożytnego rozwijała się na innym podłożu psychicznym społeczeństwa miejskiego. Rozpęd młodociany tego społeczeństwa osłabł, problemy wiary, która była współtwórcą gotyckich tumów i madonn, poddano dyskusji, zachwiały się siły mieszczaństwa zmonopolizowaniem głównego handlu przez Gdańsk, inwazje wojsk obcych podcięły zasoby materialne miasta⁸.

Pomorskie zainteresowania poznańskiego środowiska znalazły wsparcie w działaniach środowiska warszawskiego. Drugi numer „Biuletynu Historji Sztuki i Kultury” z roku 1933 poświęcony został w całości kulturze artystycznej ziemi pomorskiej. Gwido Chmarzyński zamieścił w nim dwa artykuły *Średniowieczne witraże toruńskie* i *Obraz Ukrzyżowania z Lignów na Pomorzu*.

Jesienią 1933 roku odbył kilkumiesięczną podróż do Niemiec i Czechosłowacji dla pogłębienia studiów w zakresie mediewistyki artystycznej, w zakładach historii sztuki uniwersytetów w Królewcu, Berlinie, Kolonii, Wrocławiu, Marburgu i Pradze. W roku 1935 przedłożył ponad organizacyjne działania w Toruniu zatrudnienie na stanowisku adiunkta przy Katedrze Historii Sztuki Uniwersytetu Poznańskiego.

W 1936 roku w Muzeum Wielkopolskim została zorganizowana wystawa *Wielkopolska plastyka gotycka* stanowiąca regionalną kontynuację wystawy pt. *Polska sztuka gotycka*, jaka odbyła się w roku 1935 w Warszawie. Inicjatywę wystawy w Poznaniu podjął ks. prof. Szczesny Dettloff, zachęcając do jej organizacji swoich uczniów zorganizowanych w Kole Historii Sztuki Studentów Uniwersytetu Poznańskiego. W dziejach poznańskiej historii sztuki było to wielkie wydarzenie, które głęboko zapadło w pamięć zaangażowanych w przygotowania wystawy studentów. Autorem katalogu był Gwido Chmarzyński. W Poznaniu swoje zainteresowania gotykiem Pomorza przekazywał studentom, którzy z jego inicjatywy zorganizowali objazd naukowy na terenach Zakonu (należących wówczas do Niemiec).

⁷ Tamże, s. IX.

⁸ G. Chmarzyński, *Sztuka w Toruniu* (jak w przyp. 4), s. 5.

Czas wojny i okupacji spędził w Krakowie. W latach 1943–1944, w ramach tajnego nauczania na Uniwersytecie Jagiellońskim prowadził wykłady i ćwiczenia z historii sztuki (wraz z prof. dr. Tadeuszem Dobrowolskim). Równocześnie przygotowywał z polecenia Polskiej Akademii Umiejętności bibliografię wydawnictw niemieckich z historii sztuki za lata 1939–1944 oraz materiał rewindykacyjny polonistów z Rzeszy.

Po powrocie do Poznania powołany został w roku 1945 na stanowisko dyrektora Muzeum Wielkopolskiego. Dokonał jego gruntownej reorganizacji po wojennej dewastacji. W 1945 roku ponownie objął stanowisko adiunkta przy Katedrze Historii Sztuki Uniwersytetu Poznańskiego. W marcu 1948 roku ustąpił ze stanowiska dyrektora Muzeum, zatrzymując funkcję kustosza działu sztuki średniowiecznej.

Powojenne przesunięcie granic Polski na zachód postawiło przed poznańskim środowiskiem naukowym zadanie przedstawienia społeczeństwu polskiemu historii „Ziem Odzyskanych”, a spełnić tę rolę miała seria publikacji pod wspólnym tytułem *Ziemie Staropolski*. Jak pisał w słowie wstępnym dyrektor Instytutu Zachodniego w Poznaniu, prof. Zygmunt Wojciechowski:

wydawnictwo [...] ma na celu zespolenie duchowe społeczeństwa polskiego z Ziemią Odzyskaną poprzez stworzenie przeświadczenia i przekonania, że wróciliśmy na szlak naszych starych ziem macierzystych. Linia zakreślona w Poczdamie nie była mechanicznym pociągnięciem granicy, lecz wyrazem głębokiego sensu w procesach dziejowych [...]. Wydawnictwo nasze [...] jest jednostronne, dodajmy: świadomie jednostronne. Ziemie Odzyskane przez okres dziejów wchodziły w skład różnych organizmów państwowych, w ostatnich dwóch wiekach były w całości w rękach niemieckich. Nie silimy się na tym miejscu na pisanie historii tzw. obiektywnej. Zadanie nasze polegało na przedstawieniu polskiej historii tych ziem i rzuceniu polskiej współczesnej rzeczywistości tych ziem na owo tło historyczne. Takie postawienie sprawy dyktowały nie tylko potrzeby chwili obecnej, ale również przekonanie, że polska historia tych ziem jest ich historią najgłówniejszą⁹.

Historia sztuki zajęła w wydawnictwie poczesne miejsce, a osobą najlepiej przygotowaną do objęcia tej tematyki spośród polskich historyków sztuki był Gwido Chmarzyński. Najpierw przedstawił syntezę dziejów sztuki na Dolnym Śląsku. Narastanie agresywnego nacjonalizmu i rasizmu w niemieckiej historii sztuki od roku 1933 aż po grabież i niszczenie polskiego dziedzictwa po agresji w 1939 roku wywołało w jego tekstach, mimo wszystko, umiarkowaną reakcję. Racjonalne spojrzenie na historyczne i społeczne uwarunkowania rozwoju sztuki przeciwstawił irracjonalnemu poszukiwaniu ponadhistorycznej, narodowej istoty sztuki. Wskazał na decydującą rolę organizatorską książąt z dynastii piastowskiej w cywilizacyjnym i artystycznym rozwoju Śląska. Najbardziej twórczy, jego zdaniem, był okres, gdy Śląsk był częścią państwa polskiego, zajmując w nim miejsce przodujące. Po przyłączeniu śląskich księstw do królestwa czeskiego większą rolę odegrały w rozwoju sztuki miasta. Historyczna rola wymierającej dynastii Piastów znalazła monumentalną gloryfikację w barokowych mauzoleach przy klasztorach ufundowanych przed wiekami przez

⁹ Z. Wojciechowski, [Słowo wstępne], w: Dolny Śląsk, red. K. Sosnowski, M. Suchocki, cz. 1, Poznań 1948, s. 10 n.

przedstawicieli tej dynastii. Swoistą odrębność sztuki śląskiej podkreślanej w badaniach nad architekturą czternastowiecznych kościołów miejskich G. Chmarzyński ujmował kategorią „ślaskości” w obrębie regionalnie zróżnicowanej sztuki polskiej. Świetny rozwój za dynastii piastowskiej przeciwstawił regresowi, przynajmniej artystycznemu, czasów pruskich za dynastii Hohenzollernów. Zamieszczone w kolejnych tomach *Ziem Staropolski*, w *Pomorzu Zachodnim* oraz *Ziemi Lubuskiej*, teksty o sztuce, głównie średniowiecznej, stanowią pionierskie wprowadzenie tej problematyki do polskiej historii sztuki.

W 1947 roku odznaczony został Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski. W 1953 roku uzyskał nominację na zastępcę profesora, a w 1955 – profesora nadzwyczajnego.

Od ukazania się jego pierwszej, jeszcze studenckiej publikacji do uzyskania tytułu profesora minęło 27 lat. Był to okres intensywnej pracy, wielu ważnych publikacji. W latach następnych nastąpiło wyraźne osłabienie tego typu działalności. Jeszcze dla *Dziejów Gniezna* napisał części o sztuce przedromańskiej, romańskiej i wstępne fragmenty o sztuce gotyckiej, w tym oczywiście o katedrze, a właściwie jej chórze. Przywołał włoskie, a konkretnie bolońskie wzory dla określenia formy chóru, na które wskazać mógł studiujący niegdyś w Bolonii arcybiskup Jarosław Bogoria Skotnicki. Legendą był wygłoszony w 1961 roku referat Chmarzyńskiego o Pałacu Wielkich Mistrzów w Malborku; nieopublikowany, popadł w zapomnienie. Oszczędność w pisaniu kolejnych artykułów szła w parze ze szczodrością w rozdawaniu tematów, które dla młodych adeptów historii sztuki stanowiły otwarcie ich drogi badawczej; wychowaniem uczniów w pierwszym, drugim, a nawet już trzecim pokoleniu najlepiej zasłużył się rozwojowi dyscypliny.

Od połowy lat sześćdziesiątych G. Chmarzyński bywał w okresie wakacji w Kamieniu Pomorskim, w gościnie u proboszcza katedry, a jednocześnie swego ucznia z Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu, ks. Romana Kostynowicza. Niespiesznie kontynuował badania nad katedrą, a szczególnie nad jej barokowymi organami. Romańsko-gotycka katedra i muzyka, głównie Jana Sebastiana Bacha, często wykonywana podczas kamieńskich festiwali, towarzyszyły schyłkowi jego życia. Zmarł niespodziewanie i przedwcześnie w Kamieniu na plebanii 30 lipca 1973 roku.

Szczęśny Skibiński