

Pilecka, Elżbieta

Późnogotycka rzeźba św. Anny Samotrzeciej z Kościoła Najświętszej Marii Panny w Gdańsku : przyczynek do badań sztuki w Gdańsku

Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo 23 (278),
97-119

1994

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Zakład Historii Sztuki

ELŻBIETA PILECKA

PÓŻNOGOTYCKA RZEŻBA ŚW. ANNY SAMOTRZECIEJ Z KOŚCIOŁA NAJŚWIĘTSZEJ MARII PANNY W GDAŃSKU

PRZYSZYNEK DO BADAŃ SZTUKI W GDAŃSKU

W kościele mariackim w Gdańsku znajduje się wapienna figura św. Anny Samotrzeciej (fot. 1). Nie wzbudziła dotychczas zainteresowania historyków sztuki ani konserwatorów. Umieszczona dość wysoko na przyściennnej konsoli (na wschodniej ścianie wewnętrznej szkarpy drugiego przęsła południowej nawy korpusu), pokryta brunatną warstwą pokostu, źle oświetlona, nie ujawniała na pierwszy rzut oka swych walorów artystycznych — piękna modelunku rzeźbiarskiego w miękkim materiale, finezji szczegółów, bogactwa polichromii i złoczeń. Dopiero podjęte w 1985 r., a ukończone w 1991 r. prace konserwatorskie sprzyjały badaniom stylistyczno-porównawczym. Dostarczyły między innymi istotnych informacji o materiale, jego opracowaniu i o pierwotnej polichromii tej wielokrotnie przemalowywanej rzeźby*. Przede wszystkim uświadomiły jednak historykowi sztuki, że figura św. Anny Samotrzeciej zasługuje na podjęcie próby osadzenia jej wśród zjawisk i prądów artystycznych przenikających sztukę w Gdańsku u schyłku średniowiecza.

Gdańsk — bogate miasto hanzeatyckie — stał się, szczególnie od 2 połowy XV w., po zrzuceniu zwierzchnictwa krzyżackiego, wielkim tygłem, w którym pojawiały się dzieła o różnej proveniencji. Szczególnie bogato udokumentowana jest w materiale zabytkowym działalność południowoniemieckich snycerzy¹ i kamieniarzy², jak chociażby mistrza Michała z Augsburga i jego warsztatu, czy mistrza Pawła związanego z Würzburgiem oraz twórczością Riemenschneidera i Stwosza³. Rozpoznane też zostały przez historyków sztuki importy z wielkich nadbałtyckich miast hanzeatyckich. Źródłowo poświadczane jest sprowadzanie do Gdańska bezpośrednio z Flandrii i Holandii płyt kamiennych, rzeźb, drewnianych ołtarzy polichromowanych — głównie około 1500 r. i na początku XVI w.⁴

W samym kościele mariackim było kilka dzieł snycerskich z warsztatów antwerpskich, jak np.: ołtarz św. Adriana — cechu rzeźników z 1520 r.⁵, ołtarz z kaplicy bractwa św. Rajnolda z 1516 r.⁶ (ze scenami



1. Św. Anna Samotrzeć, Gdańsk, kościół NMPanny

z życia św. Anny), ołtarz z kaplicy Ferberów z 1481/1483 r.⁷ Jest to zrozumiałe, skoro w wielkich miastach hanzeatyckich, jak: Utrecht, Brugia, Antwerpia, Bruksela, Lubeka działały warsztaty nastawione przede

wszystkim na eksport. W lokalnym środowisku gdańskim, inspirowanym głównie przez osiadłych w mieście mistrzów południowoniemieckich, także z upodobaniem wykorzystywano materiał drewniany. W kamieniu opracowywano przede wszystkim elementy detalu architektonicznego⁸.

Tak więc w dziedzinie rzeźby w Gdańsku u schyłku średniowiecza pierwszoplanowe miejsce w świetle dotychczasowych ustaleń zajmowała snycerka. Brak było informacji o monumentalnej plastyce kamiennej. Figura św. Anny Samotrzeciej w pewnej mierze tę lukę uzupełnia. Poszerza panoramę sztuki Gdańska i wiedzę o gustach i kontaktach artystycznych gdańszczan. Pomyślana została jako rzeźba przyścienna, starannie opracowana z trzech stron, przeznaczona do frontального eksponowania⁹. Nadano jej charakter dość kameralny przez proporcje mniejsze od skali ludzkiej postaci (wys. 125 cm). Wykonano ją z wapienia wraz z integralnie związanym, nieregularnym cokołem i w całości pokryto polichromią¹⁰. Przedstawia stojącą św. Annę trzymającą na lewym ramieniu małą figurkę siedzącej Marii z Dzieciątkiem. Całą postać św. Anny zawarto w bryle o eliptycznym obrysie, nieco poszerzonym u dołu przez spływy szat. Przy tej wartości niemal autonomiczna jest grupa Marii z Chrystusem — umieszczona wysoko, bo niemal na poziomie klatki piersiowej Anny, z Marią sztywnie „tronującą” i trzymającą na szeroko rozstawionych kolanach — po lewej stronie — dziecięcego Zbawiciela. Powiązanie postaci obu niewiast ma wyraźnie addycyjny charakter. Podkreśla to hieratyczny i prezentacyjny model grupy. Postać Anny o smukłych proporcjach ujęta została w wyraźnym kontrapoście przesuwającym partię bioder w lewą stronę. Zgodnie z nim górna część korpusu skłania się lekko w prawo, a głowa z lekka przeciwważą ten układ. Dość manieryczny jest gest prawej ręki Anny: ugięta w łokciu, nieco wysunięta ku przodowi, ma dłoń silnie wygiętą w nadgarstku ku górze. Ten gest wyraża ukazywanie jakiegoś przedmiotu lub „dworską” prezentację.

Św. Anna ubrana jest w zieloną suknię z długimi rękawami, o regularnych „pyszczalkowatych” fałdach stanika i spódnicy, przepasaną złotym paskiem. Głowę jej przykrywa czerwona chusta-czepek sięgająca ramion, spod której widoczny jest brzeżek białego maforium. Brodę i szyję osłania biała podwika ze złożonymi lamówkami. Na suknię zarzucony jest czerwony płaszcz z niebieską podszewką i z rzeźbiarsko opracowaną złożoną bordiurą, zdobioną kolorowymi kaboszonami, rozetkami oraz rautami. Sylwetka Anny gubi się w obfitości szat. Suknia widoczna jest tylko w górnej partii korpusu. Resztę okrywa płaszcz. Jego ciężka materia układa się w głębokie, monumentalne, pojedyncze fałdy, przedzielane dużymi płaszczynami, odzwierciedlające wygięcie korpusu, lub załamuje się wielobocznie w swej obfitości w miejscach, gdzie „uniezależnia się” od kształtów anatomicznych.

W modelowaniu bryły rzeźbiarskiej istotną rolę odgrywają też grube,

wyraźne krawędzie płaszcza oraz ich wywinięcia na karku, ramionach, wzdłuż zwisających poś i na cokole.

Głębokie pęknięcie rozchyła poły szaty na lewym boku figury i wykłada brzeg ukazując podszewkę. Po tej stronie dominują plastyczne układy pionowych fałdowań spływające ciężko na cokół i tu, już płasko, rozkładające się na nim. Po prawej stronie figury płaszczyzny materii, gładko opadającej z ramion, załamują się poniżej łokcia. W wyniku podciągnięcia płaszcza wokół prawego przedramienia utworzyły się załamania w postaci zazębających się, dużych, głębokich fałd o obłych krawędziach. Ich rytm rozluźnia się ku dołowi aż do przejścia w wielką, choć płaską, fałdę koszową. Biegnie ona w kształcie litery „V” od lewego biodra świętej ku cokołowi. W widoku *en face*, po przekątnej, przecina dolną partię korpusu, aby po prawej stronie sięgnąć ukosem linii ramienia. Prawa poła płaszcza, osłaniająca cały przód figury, przerzucona jest przez lewe przedramię. Na jej skraju formują się miękkie, kilkakrotnie nakładające się, pionowe fałdy ukazujące podszewkę. Na ramionach i karku podwójnie wywinięty, jakby małżowinowo, brzeg płaszcza ma kształt szerokiego i wysokiego kołnierza z widoczną podszewką i pasem bordiury. Same krawędzie płaszcza wprowadzają silny akcent linearny. Na karku biegną płynną falistą linią, wokół prawego przedramienia załamują się bardziej nerwowo, wielobocznie i niemal metalicznie, idąc dalej, ku dołowi, wywieszają się ukazując spodnią stronę, po czym giną zasłonięte figurą Marii z Dzieciątkiem. W pozostałych partiach przebieg krawędzi jest spokojniejszy. Dolny brzeg płaszcza zwija się bowiem miękkimi i nie przestrzennymi, lecz linearnymi i meandrycznymi układami. Ciężko leży na pulpitowo opadającym cokole, a nawet charakterystycznie nadwiesza się poza jego obrys po prawej stronie, nad wysuniętą stopę św. Anny. Granice tych linii podkreśla bordiura niknąc lub ukazując się w sfaldowaniach. Wszystkie opisane formy rzeźbiarskiego modelunku bryły są duże, syntetyczne, monumentalizujące i eleganckie, lecz jednocześnie zgodne z rzeczywistością. Poza grą plastycznych form istotną rolę odgrywają mocno zaznaczone linie krawędzi szat oraz szeroka, dekoracyjna, precyzyjnie oddana w szczegółach bordiura. Jej krawędzie tworzy wypukła, jakby spiralnie skręcona, lamówka. Sam pas wypełniony jest rytym drobnej kratownicy, na której gęsto rozmieszczono czterolistne rozetki pomiędzy kwadratowymi, rombowymi i trójkątnymi rantami oraz okrągłymi i eliptycznymi kaboszonami. Także w polichromii oddano ich bogactwo i jubilerski charakter.

Bryła rzeźbiarska Marii z Dzieciątkiem jest równie zwarta i monumentalna — pomimo pomniejszonej skali — jak figura św. Anny. Wyprostowany korpus, prosto osadzona głowa, kolana wysunięte pod kątem prostym w stosunku do tułowia i szeroko rozstawione oraz opadające z nich poły szaty budują jakby tron dla Dzieciątka.

Tę dosadność pozycji podkreśla jeszcze układ stóp — jakby podpar-

tych, a nie opuszczonych. Wysunięte ku przodowi ramiona także „budują przestrzeń” dla posadowienia Chrystusa. Układ korpusu Marii daje się odczytać pod fałdami obfitych szat modnego w epoce stroju. Maria ma czerwoną spodnią suknię z malowanymi złożonymi lamówkami, dopasowaną do talii, o połach zachodzących z prawej na lewą stronę, szarozielony płaszcz z długimi i szerokimi rękawami podszyty błękitną podszewką, a na nogach czerwone buty. Pasmowe spłoty jej falujących włosów mają kolor ugrowy ze śladami złocen. Generalnie charakter rzeźbiarskiego modelunku tej figury jest podobny do opracowania postaci św. Anny. I w tym wypadku fałdy szat są duże, a ich układy analogiczne; głębokie, wieloboczne zakłębnięcia o obłych krawędziach po bokach figury i mięsiste układy w kształcie „V” w widoku *en face*.

Twarze Anny i Marii o regularnych, spokojnych rysach mają wspólne, charakterystyczne cechy. Miękkie owale ich obrysu lekko zapadają się w części skroniowej. Czoła są płaskie i wysokie. Ostre linie łuków brwiowych przechodzą w wąski nos. Powieki są wypukłe, duże. Widać na nich granicę pomiędzy łukiem brwiowym a oczodołem. Same oczy są jednak małe — jak pęknięcia w powiekach — o zaznaczonych dłutem, migdałowych konturach. Wąskie usta z lekko wzniesionymi kącikami mają zaznaczony rowek nad górną wargą. Broda mała, obła, lekko wysunięta. Opracowanie to jest bardzo malarzskie dzięki miękko przechodzącym wypukłościom, jasnym formom i liniom konturującym, żłobionym w miękkim kamieniu. Efekt potęgują jasne, różowe karnacje z delikatnie rozprowadzonym różem na policzkach. Także dłonie obu niewiast wykonano w pewnej „manierze”. Decydują o niej smukłe palce, wypukłe śródręcza i silnie wygięte na zewnątrz kciuki. Długie łopatkowe paznokcie zostały wymodelowane żłobionym obrysem — tak jak linią na malowidle.

W stosunku do idealizujących rysów twarzy i elegancji rąk nieco inaczej opracowany został korpus Dzieciątka. Jest ono nagie, spowite tylko w partii bioder w czerwoną chustę. Z zachowanej partii ciała najcharakterystyczniejsze jest ustawienie i modelowanie nóg; swobodnie ułożone, wysunięte jedna nad drugą, „doklejają się” do korpusu Marii. Mają bardzo plastyczny charakter oddający umięśnienie pulchnych łydek, tłusciutkich stóp i okrągłych paluszków. Jest w tym dosadność realistycznego opracowania dziecięcego ciała. Cechą wybijającą się jest wielokrotnie podkreślany „malarzski” charakter rzeźbiarskiego opracowania. Nabrał on pełni wyrazu z chwilą odkrycia spod warstw przemalowań oryginalnej polichromii¹¹. Szczególnie złocenia w partiach bordiur, lamówek szat, na pasku Anny, włosach Marii pogłębiały świetlisty efekt malarzski. Upodobanie do drobiazgowości i ozdobności też może świadczyć o silnym pokrewieństwie z malarstwem. Dotarcie do historycznej, pier-

wotnej polichromii umożliwiło poszukiwanie odniesień nie tylko w zabytkach rzeźby, ale także w malarstwie danej epoki.

Stan zachowania rzeźby świadczy, że jej losy, szczególnie te najnowsze, były dość burzliwe¹². Uszkodzenia, których nie uzupełniono w trakcie prac konserwatorskich, to przede wszystkim brak górnej partii tułowia Dzieciątka od linii barku, odłupany czubek głowy Marii wraz z diademem i obtłuczona część twarzowa po prawej stronie. Nie zachowało się też prawe przedramię Madonny. Istotny — także w sensie późniejszych prób odczytania sensu ikonograficznego rzeźby — jest brak palców prawej dłoni św. Anny. Mniejsze uszkodzenia, jak np. wykruszone fragmenty krawędzi płaszcza św. Anny, zostały uzupełnione w trakcie konserwacji. O obecnym wyglądzie decyduje jednak przede wszystkim usunięcie szerniałych pod wpływem wysokiej temperatury i łuszczących się warstw przemalowań i pokostu.

Czas powstania, proveniencja artystyczna i historia rzeźby nie są znane. W ogóle nie odnotowali jej istnienia autorzy fachowych inwentarzy topograficznych¹³. Na podstawie innych wzmianek trudno jest stwierdzić, czy odnoszą się one do tej właśnie figury czy też do innego przedstawienia św. Anny, której wizerunki w późnym średniowieczu mogły być przecież dość liczne. Th. Hirsch wymienia wprawdzie ołtarz p.w. św. Anny, należący do członków rady kościelnej — ufundowany w 1477 r. przez Jacoba Flüge, a uposażony w 1516 r. wikarią przez Dircka Falcke — ale lokalizuje go bardzo enigmatycznie „am Pfeiler” (przy filarze)¹⁴. Zresztą już za jego czasów ołtarz ten nie istniał, a wiadomości, jakie Hirsch przytaczał, zaczerpnięte były z rękopisu Frischa, wg którego w szafie ołtarza były kamienne przedstawienia „Piety” i „Św. Anny z Marią i Dzieciątkiem”¹⁵. Poza opinią autora, że rzeźby te były „sehr kunstreich ausgehauen”, nie ma podstaw do stylowej i ikonograficznej identyfikacji naszej św. Anny Samotrzeciej ze wspomnianą kamienną grupą. Wiązać je może jedynie materiał i fakt umieszczenia figury przy Bramie Radnych — „ojców kościoła”. Kiedy została tam umieszczona — nie wiemy. W. Drost wspominając — za wcześniejszą literaturą — o czternastu zaginionych ołtarzach ze świątyni parafialnej Głównego Miasta sam wymienił jeszcze trzy, utracone po 1843 r., a wśród nich „rzeźbioną św. Annę Samotrzeć”¹⁶. I w tym wypadku nie możemy jednak odnieść tej enigmatycznej wzmianki do naszego zabytku¹⁷. W świątyni była bowiem oddzielna kaplica św. Anny (po stronie północnej korpusu nawowego) i niewątpliwie mieściła jakieś wizerunki patronki¹⁸. W kaplicy św. Rajnolda także był antwerpski ołtarz snycerski z reliefami przedstawiającymi sceny z życia tej świętej i Marii Panny¹⁹. Wielka popularność kultu Anny — Matki Marii, szczególnie po ponownym umieszczeniu jej święta w kalendarzu rzymskim przez papieża Sykstusa IV w 1481 r., sprzyjała mnożeniu jej wizerunków. W wielkiej świątyni Głównego Miasta mogło ich być przynajmniej kilka. Nie ustaliliśmy na podstawie źródeł ani pierwotnej lo-

kalizacji, ani sposobu aranżacji przestrzeni czy zgrupowania innych figur wokół zajmującej nas rzeźby. Musimy ją potraktować jako typowo późnogotycką, dewocyjną figurę — wyizolowaną, przeznaczoną do prywatnej adoracji i medytacji. Przy kosmopolityzmie ówczesnej sztuki jeszcze bardziej interesujące staje się poszukiwanie środowiska artystycznego, w jakim kształtował się styl wykonawcy. Wydaje się też, że dla wyboru takiego, a nie innego tematu ikonograficznego znajdziemy wyjaśnienie w nastrojach społeczno-religijnych w Gdańsku w pierwszej ćwierci XVI w. Nie ma wątpliwości, że św. Anna Samotrzecia jest rzeźbą późnogotycką. Na tle dość licznych z tego czasu zabytków Gdańska jest jednak odosobniona — brak podobnych zarówno pod względem materiału, jak i sposobu opracowania formy. Nie znajdujemy dla niej żadnych analogii wśród wyrobów lokalnych warsztatów gdańskich. Zaniechać też musimy poszukiwania źródeł modelowania formy rzeźbiarskiej w bliskich gdańszczanom środowiskach górnoniemieckich, gdyż — co widać już z opisu — autor figury pracował w zupełnie innej konwencji. O ile mistrzowie górnoniemieccy poszukiwali ekspresji w „dzikości” formy (Pacher, Riemenschneider, Leinberger), o tyle on w eleganckiej powściągliwości i monumentalności. Uwzględniając powiązania Gdańska z północnoeuropejskimi miastami hanzeatyckimi należy wziąć pod uwagę dwa szeroko pojęte środowiska — dolnoniemieckie i niderlandzkie.

Wprawdzie w rzeźbie późnogotyckiej wzory formalne i prądy artystyczne przenikały się, nakładały i wraz z mistrzami przekraczały granice państwa i „szkół”, to jednak jesteśmy w stanie uchwycić regionalne odrębności i upodobania. Od połowy XV w. w całych Niemczech silny był wpływ sztuki Niderlandów. Widać to było w Ulm, Norymberdze i innych miastach Górnych Niemiec²⁰, ale jednocześnie niderlandzki rodowód artystyczny tamtejszych mistrzów (np. Mikołaja z Leydy) dość szybko zacierał się. Ulegali południowoniemieckiej skłonności do dynamizowania i szczególnej łamliwości formy²¹, osiągając szczyty ekspresji. Natomiast na północy, tj. w Dolnej Nadrenii, Dolnej Saksonii, Westfalii, Fryzji, a szczególnie w dużych ośrodkach, jak Lubeka czy Hamburg, odnajdujemy wyraźniejsze świadectwa łączenia się lokalnych tradycji rzeźbiarskich z trwałymi i czytelnymi wpływami flamandzkimi, hollenderskimi i burgundzkimi²².

Te obce impulsy nasiliły się szczególnie w końcu XV stulecia. Wcześniej dużą rangę artystyczną, odpowiednią do rangi politycznej i ekonomicznej miasta, miały warsztaty Lubeki. Tutejsi mistrzowie często pracowali w kamieniu — a głównie w piaskowcu — i polichromowali swoje dzieła. W Lubecie ogniskowały i przefiltrowywały się prądy artystyczne idące z innych miast Hanzy. Sprowadzano stąd wykonawców lub tutaj wysyłano ich na naukę. Jednakże plastyka lubecka w XV w. była dość zachowawcza. Jeszcze w 2 poł. XV w. pole dla swego rozwoju znajdowała w kontynuacji stylu miękkiego²³. Wprawdzie w latach sześćdziesiątych

XV w. nastąpiło przełamanie tej tradycji w dziełach wykształconego na zachodzie „Mistrza Madonn Kamiennych”, który połączył cechy lubeckiej rzeźby z elementami stylu łamanego, ale to nie powstrzymało stopniowego spadku znaczenia ośrodka. I właśnie wówczas obszar wendyjski zaczął, już bez jakiegoś pośrednictwa, łączyć się z centrami modnej sztuki — głównie flandryjskiej. Nie tylko Lubeka, ale takie miasta, jak: Stralsund, Wismar, Hamburg eksportowały swe wyroby na obszar basenu Morza Bałtyckiego. Zanim jednak w ich warsztatach pokażemy pewne analogie do rzeźby gdańskiej, musimy uświadomić sobie jaki mają one charakter. Otóż jest rzeczą znaną i rozpoznaną przez historię sztuki, że w północnych Niemczech wzory flandryjskie nie były przyjmowane w postaci bezdusznej kopii czy schematycznego naśladownictwa, lecz w sposób twórczy. Próbowano je połączyć ze stylistyką lokalnych warsztatów. Siła tradycji była jednak tak znacząca, że cechy prowincjonalne uzyskiwały przewagę i w ostatnich dziesięcioleciach XV w. i na początku XVI w. nadały rzeźbie tych obszarów rys prowincjonalizmu, konserwatyzmu i „partykularyzmu”²⁴. Takich cech żadną miarą nie możemy stwierdzić w naszej rzeźbie. Jeśli więc odnaleźliśmy przykłady pewnej bliskości rozwiązań formalnych pomiędzy „hanzeatyckimi” — westfalskimi, fryzyjskimi — rzeźbami a Św. Anną Samotrzecią z Gdańska, to jest to bliskość wynikająca prawdopodobnie ze wspólnego dla nich odniesienia do sztuki flandryjskiej, a nie z zależności figury gdańskiej od warsztatów północnoniemieckich. Dla przykładu wymienimy „Św. Annę Samotrzeć” z Hohenkirchen (ok. 1480—1490 r., obecnie Landesmuseum w Oldenburgu)²⁵, która w kontrapostowym ujęciu figury Anny, sposobie prezentacji Marii, w manierycznym geście dłoni oraz w syntetycznym potraktowaniu fałd szat, podkreśleniu krawędzi, w wywieszeniu płaszcza nad butem Anny, a nawet w takich szczegółach jak układ palców dłoni, obrysowanie maforium podwójną linią itp. jest bliska naszemu zabytkowi (fot. 2). Podobnie „Maria Bolesna” z Hamburga (wykonana z brązu w końcu XV w., obecnie Museum für Kunst und Gewerbe w Hamburgu)²⁶, poprzez ustawienie postaci, gest ręki, układ fałd na cokole, miękko nakładające się wywinięcia skraju płaszcza, wywieszenia materii ukazujące podszewkę czy identyczne szrafowanie powierzchni cokołu, przypomina formy rzeźbiarskie opisane w gdańskim zabytku. Ich klasa jest jednak znacznie gorsza, bardziej prowincjonalna. To samo możemy powiedzieć o „Madonnie” z kościoła NMPanny w Lubece²⁷ (1476 r., obecnie St. Annen-Museum w Lubece). Wszystkie one wyszły z lokalnych warsztatów.

Na terenie Fryzji znajdujemy jednocześnie ewidentne dowody importów flamandzkich, jak np. Madonna z Hamburga — relief w gipsie wykonany około 1450 r. w Utrechcie (obecnie Museum für Kunst und Gewerbe w Hamburgu)²⁸. Także w rzeźbach z terenu Westfalii tkwią cytaty ze sztuki niderlandzkiej, jak np. w pracach Mistrza z Osnabrück



2. Św. Anna Samotrzecia z Hohenkirchen, około 1480/1490

w Funnix czy św. Annie Samotrzeciej z Posthausen — obu z początku XVI w.²⁹ — w których odnajdujemy powinowactwo z interesującą nas figurą. Przykłady te uświadamiają nam również, że ośrodki, w których



3. Madonna z Dzieciątkiem, katedra w Lubece, 1509 r.

powstawały, nie mogły stać się konkurencją dla miast flandryjskich. Wprawdzie na początku XVI w. w Lubece nadal działały świetne warsztaty przeniknięte silnymi wpływami niderlandzkimi, co dokumentuje np. „Piękna Madonna” (fot. 3) z tamtejszej katedry (datowana na 1509 r.)³⁰, to jednak atrakcyjność tej sztuki stale malała³¹. Jednocześnie pod względem materiału rezygnowano tutaj z kamienia na rzecz drewna, gipsu

czy odlewów metalowych³². Z rzadka pojawiały się polichromowane rzeźby z piaskowca. Z tych względów, jak i z wyżej wspomnianej skłonności do zachowawczych, prowincjonalnych rozwiązań, musimy odrzucić północnoniemiecki rodowód rzeźby Św. Anny Samotrzejcej z Gdańska. Wysoka jakość artystyczna, „czystość” i jasność form rzeźbiarskich świad-



4. Św. Anna Samotrzeć, Pi-
kardia, koniec XV w.

czą, że nie jest ona refleksem oddziaływań sztuki niderlandzkiej poprzez inne tereny, lecz że wykonano ją w samym „centrum”. Precyzyjne zlokalizowanie tego „centrum” jest jednak trudne, gdyż sama tzw. „sztuka staroniderlandzka” około 1500 r. była niejednolita.

Na obszarach północnych — holenderskich — silne były wpływy Dolnej Nadrenii i Westfalii, natomiast na terenach południowych — flamandzkich — kształtowała się sztuka „pogranicza” z wpływami z obszarów dzisiejszej Francji: Burgundii, Artois, Vermandois, Pikardii³³. Dwór burgundzki stworzył od lat trzydziestych XV w. szczególnie dogodne warunki dla rozwoju flamandzkich mistrzów. Właśnie na terenie Burgundii i środkowej Francji po 1500 r. z upodobaniem kontynuowano tradycje monumentalnej plastyki kamiennej wraz z predylekcją do bogatej polichromii, złocień, jubilerskiej dokładności oddania szczegółu³⁴. Głównym tworzywem był wapien i drewno³⁵. Cechy te podejmowała także silnie oddziałująca na Francję sztuka staroniderlandzka. Bogata kolorystyka rzeźb była generalnie charakterystyczna dla późnego gotyku³⁶, a upodobanie do niej wynikało z chęci oddania realnych, „żywych postaci”, uwolnionych od ram architektonicznych³⁷. W rzeźbie francuskiej schyłku średniowiecza takie cele przyświecały już poczynaniom członka brukselskiej gildii rzeźbiarzy Clausa Slutera z Harlemu, a trzy pokolenia kontynuatorów podejmowały formę i wielobarwność jego dzieł³⁸.

Nawet te generalne uwagi dotyczące rzeźby flamandzko-burgundzkiej mogłyby charakteryzować figurę z Gdańska. Świadczy o tym jej pierwotna polichromia, ozdobność detalu, wapienny materiał. Będą do niej pasowały także określenia: „pełna elegancja figur”³⁹, kokieteria przegiętej talii, jasność prowadzenia linii, realizm psychologicznego ujęcia i plastycznego detalu⁴⁰. My sami odnaleźliśmy liczne przykłady zabytków z Pikardii (fot. 4), Burgundii, Valois, wykonanych z wapienia, nie przekraczających wysokości 1—1,20 m, polichromowanych i złoczonych, przedstawiających samodzielne, wolnostojące lub przyściennie figury świętych i męczennic, ustawione na nieregularnych, szraflowanych cokołach. Są to: „Madonna z Dzieciątkiem” z około 1480 r. z warsztatu Burbonii⁴¹, „Maria Magdalena” i „św. Jan Chrzciciel” z ok. 1464—1468 r. z kaplicy zamku Châteaudun⁴²; „św. Ludwik” i „św. Anna Samotrzecia” z końca XV w., z pikardyjskiego warsztatu⁴³; „Maria z Dzieciątkiem” z końca XV w. z Valois⁴⁴ czy „Maria z Dzieciątkiem” z 1500 r. z Bonneville-sur-scie (fot. 5)⁴⁵. W porównaniu z analogiami, jakie odnajdywaliśmy dla figury z Gdańska wśród dzieł warsztatów miast hanzeatyckich północnych Niemiec, te — poza materiałem, rozmiarami, polichromią i wykorzystaniem ogólnego repertuaru form późnogotyckich — charakteryzują się daleko idącym podobieństwem środków wyrazu plastycznego: w sposobie powściągliwego członowania bryły, w syntetyczności dużych form, w graficznym traktowaniu krawędzi i szczegółów ornamentalnych. W „Marii z Dzieciątkiem” z Valois odnajdujemy charakterystyczny kontrapost



5. Madonna z Dzieciątkiem, Bonneville-sur-scie, ok. 1500

i „lekkie” ujęcie siedzącego Jezusa, podobne podwieszenie poły płaszcza pod lewym łokciem i wyrzucenie podszewki, niemal identyczną dużą fałdę ciężko wywieszającą się nad wysuniętą prawą stopą, równie spe-

cyficzne dwukrotne wywinięcie płaszcza na karku i niemal identyczny typ bordiury, której jubilerskie opracowanie kontrastuje z dużymi, plastycznymi fałdami. Nawet w szerokiej twarzy, graficznym zarysowaniu oczu, długim nosie i lekko uniesionych kącikach ust ujawniają się podobieństwa do naszej grupy św. Anny Samotrzeciej. Równie bliska jest rzeźba Madonny z Bonneville-sur-scie, z około 1500 r. Dłoń manierycznym gestem ukazuje Chrystusowi jabłko, wywinięcie płaszcza zachodzi tak samo wysoko na kark Marii, brzegi zdobi pas bordiury obwiedziona paciorkami i dekorowanej rautami, kaboszonami i ćwiekami na kratkowanym tle (fot. 5).

Nie tylko pod względem cech formalnych, ale także pod względem typu ikonograficznego bardzo podobna jest figura św. Anny Samotrzeciej z warsztatu pikardyjskiego. Stojąca Anna trzyma równie wysoko małą postać Marii z Dzieciątkiem ⁴⁶ (fot. 4). Sposób opracowania ząbających się załamań w obłych krawędziach w szatach świętej jest niemal identyczny. Podobny jest także dukt płynnej, falistej, miękkiej linii krawędzi płaszcza. Analogie ujawniają się też w grubych krawędziach i mięsistych wałkach fałd sukni, w bordiurze i cokole. Św. Anna Samotrzecia z Gdańska i owa pikardyjska sięgały do tych samych wzorów, prawdopodobnie miały wspólny rodowód. Być może pewną wskazówką jest fakt, że rzeźbę północnofrancuską pozyskano do kolekcji w Gandawie ⁴⁷? Wskazywałoby to, iż uznano ją za reprezentatywny przykład powiązań ze sztuką flandryjską. Jesteśmy już bardzo blisko źródeł ukształtowania formy zabytku z Gdańska.

Zniszczenia okresu obrazoburczego w Niderlandach w 1566 r. utrudniają jednak poszukiwanie analogii na tym obszarze i być może złudnie skoncentrowały naszą uwagę na centrach rzeźby francuskiej. Odwołać się jednak możemy do zabytków malarstwa niderlandzkiego oraz licznych przykładów reliefów dewocyjnych. W nich bowiem odbijały się echa monumentalnej plastyki ⁴⁸. Już od około 1400 r. malowidła typu „grisaille”, których tradycja kontynuowana była także u schyłku średniowiecza, ukazywały powiązanie rzeźby i malarstwa, jak np. św. Anna Samotrzecia Quentina Massysa z około 1519 r. (fot. 6), a w samym Gdańsku przedstawienia Madonny i Michała Archanioła na zamkniętych skrzydłach „Sądu Ostatecznego” Hansa Memlinga z lat 1468—1472 ⁴⁹. W literaturze wielokrotnie podkreślano „rzeźbiarski charakter” obrazów Rogera van der Weydena, Jana van Eycka, Dircka Bouts, Hugona van der Goesa ⁵⁰. Nam także udało się, jak w „Skizzenbuchach”, odnaleźć w malowidłach mistrzów niderlandzkich szczegóły opracowania odpowiadające wszystkim elementom kompozycji figury św. Anny Samotrzeciej z Gdańska. Już sama majestatyczność, powściągliwość i surowość wyrazu, w duchu nawrotu do estetyki klasycznie gotyckiej, wiążą ją ściśle z tradycją van der Weydena (tj. jego silnym oddziaływaniem od lat czterdziestych XV w. i II poł. XV w.) oraz stylem mistrzów przełomu XV/

/XVI w. Roger van der Weyden wyraźnie poszukiwał w malarstwie efektów rzeźbiarskich. Określał kontury form układając kreskę nad światłocieniowy modelunek. Bardzo wyraźnie ukazywał relacje przestrzenne pomiędzy postaciami a tłem. Jego figury były plastycznie, a detal realistyczny. Ponieważ jego styl kształtował się w kontakcie ze sztuką rzeźbiarską w Tournai, zrozumiała jest paralelność rozwiązań malarstwa i rzeźby⁵¹. W weydenowskim „Zdjęciu z krzyża” (Prado) czy „Portrecie młodej kobiety” (Waszyngton) odczuwa się formalne pokrewieństwo z rzeźbą św. Anny z Gdańska.

Mistrzowie z końca XV i początku XVI w. zdają się być jeszcze bliżsi. Np. w „Madonnie z Dzieciątkiem”, z dyptyku Martina Nieuwenhovena z 1487 r., wykonanego przez Hansa Memlinga (fot. 7), spotkamy podobny sposób zarysowania sylwetki postaci, tj. spojenie głowy i ramion kołnierzem płaszcza we wrzecionowatą formę. Także silne jest podobieństwo typu twarzy: regularny owal, półprzymknięte powieki, wąsko „zarysowane” oczy, drobne usta i długi nos. Tak samo smukłe są palce i „wycinane” prosto paznokcie oraz poszerzona dłoń. Gest ręki podającej Dzieciątku jabłko to właśnie owa „niderlandzka” maniera, jaką widzimy w rzeźbie gdańskiej⁵². Bogate wykończenie dekoltu sukni ludzi swą trójwymiarowością, płaszcz na karku wyklada się z ukazaniem podszewki, a nawet widać — jak w rzeźbie — gruby przekrój materii. To czyni te analogie ewidentnymi.



6. Św. Anna Samotrzec, Quentin Massys, około 1519 r.

Jeszcze wyraźniej do zaginionych wzorów rzeźbiarskich — a jednocześnie do naszej figury — odnosi się malowana „grisaille” św. Anna Samotrzecia Quentina Massysa z 1519 r. (fot. 6). Sama jest jakby rzeźbą i bezspornym flamandzkim ogniwem figury gdańskiej. Ustawiona na cokole, zamknięta we wrzecionowatym kształcie o podobnych proporcjach, ma na płaszczu i innych elementach stroju wszystkie rodzaje plastycznych fałd, jakie opisaliśmy w rzeźbie świętej z Gdańska. Także pod względem typu ikonograficznego stanowi bliską analogię. U Brugijczyka lub



7. Maria z Dzieciątkiem, Hans Memling, 1487 r.

Antwerpczyka Hugo van der Goesa w obrazie „Maria z Dzieciątkiem” z Brukseli⁵³ bardzo wiele szczegółów wydaje się bliskich — twarz o regularnym obrysie, zaledwie rozsunięte powieki, wgłębienie nad górną wargą oraz poszerzenie dłoni u nasady kciuka czy czterokrotne załamanie chusty wokół twarzy. Podobnie rzecz się ma w przypadku obrazów z warsztatu Simona Marmiona⁵⁴. Styl rzeźby monumentalnej odbijał się także w dewocyjnych tabliczkach z gliny, masy papierowej i gipsu, produkowanych na dużą skalę w Niderlandach na początku XVI w. (1510—1530 r.), m.in. przez Jodocusa Vredisa z Utrechtu⁵⁵. Dzięki liczebności, eksportowi, małemu formatowi

przetrwaliły okres obrazoburstwa i dają świadectwo o wyglądzie zaginionych rzeźb pełnoplastycznych. Przedstawiają najczęściej stojące postacie Madonn na cokolikach — a więc parafrazuja rzeźbę wolnostojącą. Wygięcie postaci, układ ciężkich szat, gest dłoni, jubilerski detal, a nawet szczegóły kostiumologiczne są w tych zabytkach bliskie rzeźbie gdańskiej i potwierdzają słuszność kierunku naszych poszukiwań. Wśród nielicznych zabytków rzeźby flamandzkiej podobna wydaje się „antwerpska” dębowa figurka św. Anny Samotrzeciej (1 ćw. XVI w.), „flamandzka” kamienna „Pieta” (lata sześćdziesiąte XV w.), „brugijska” „Mater Omnium” (4 ćw. XV w.), figury płaczków z białego marmuru, wykonane przez Clausa de Werwe (1466—1470 r.) czy „antwerpska” „św. Katarzyna” (1510 r.)⁵⁶.

Dzięki odkryciu oryginalnej polichromii gdańskiej rzeźby możemy nawet porównać elementy kostiumów i ich kolorystyki z przedstawianymi w tym czasie w malarstwie tablicowym. Suknie w typie piętnastowiecznej „robe” z przesywanymi dużymi, pionowymi fałdami i wąskimi rękawami — jaką ma św. Anna — wywodzą się z mody flamandzkiej. Zielony kolor był wówczas — obok czerwonego czy niebieskiego — często spotykany. Czerwona spodnia suknia Marii ze złożonymi lamówkami to „cotte

simple" — dopasowana do ciała aż do linii bioder. Ubiory o podobnych krojach i kolorach spotyka się na obrazach Rogera van der Weydena, Dircka Boutsa⁵⁷, warsztatu Simona Marmiona⁵⁸, Mistrza Virgo inter Virgines⁵⁹. Interesującą analogię dla szaty Marii stanowi strój wapiennej rzeźby świętej męczennicy z Brukseli z lat 1515—1520⁶⁰. Jeszcze silniej z kręgiem sztuki Antwerpii, Gandawy, Brugii łączą gdański zabytek odkryte złocenia i laserunki w partiach włosów Marii, na krawędziach szat i na bordiurze płaszcza św. Anny, które były tak charakterystyczne dla dzieł van der Weydena, Memlinga, Boutsa i innych niderlandczyków oraz w polichromowanej rzeźbie kamiennej Clausa Slutera czy Clausa de Werwe.

Z przedstawionego materiału porównawczego wynika, że niderlandzkie środowisko, a przede wszystkim południowe ośrodki flandryjskie, jak Brugia, Gandawa i coraz bardziej kwitnąca gospodarczo Antwerpia, ukształtowały styl wykonawcy rzeźby gdańskiej⁶¹. Najsugestywniejsze analogie znaleźliśmy w zabytkach z samego końca XV w. i lat 1500—1520, i tak należałoby datować św. Annę Samotrzecią z Gdańska.

Sztukę flamandzką tego czasu przepełniały pogłębione treści religijne, kształtowane pod wpływem „devotio moderna”. Klimat, jaki oddano w naszej rzeźbie — poprzez hieratyczną nadrzędność dużej postaci Anny w stosunku do Marii i Chrystusa, sztywną „tronującą” pozę Matki Bożej, idealizujący typ urody, a obok tego codzienność stroju i swobodę ruchu Chrystusa — musiał być także rezultatem pogłębionych spekulacji teologicznych, odnoszących się do św. Anny jako Babki Chrystusa — Matki Marii. Nas interesuje w jakich okolicznościach mogła pojawić się potrzeba posiadania takiego wizerunku świętej w Gdańsku oraz kto i kiedy mógł być zainteresowany sprowadzeniem go do kościoła mariackiego. Z tego względu objaśnimy tylko najistotniejsze wątki znaczeniowe tkwiące w grupie tzw. Anny Samotrzec.

W redakcji nas zajmującej silnie zaakcentowana została ważność Babki Chrystusa. Maria z Dzieciątkiem ujęta została jak atrybut. Jest to model dość archaiczny. Nawiązuje do korzeni ukazywania św. Anny w grupie „Samotrzec”, tkwiących w przedstawieniach Marii z Dzieciątkiem jako Nikopoi lub Hodegetrii⁶². Anna zajęta niejako miejsce stojącej Marii podczas gdy siedząca Maria i Dzieciątko umieszczeni zostali w sposób właściwy wcześniej dla samego Dzieciątka. Z tych względów naszą grupę należy określić jako typ Hodegetrii — Nikopoi⁶³.

Już w VIII w. Maria z Chrystusem pełnili rolę „atrybutu”. Taki układ powrócił w późnym średniowieczu jako typ „genealogiczny”. Łączył się z upowszechnieniem w całej Europie kultu św. Anny. W XV i na początku XVI w. tak bardzo spopularyzował się w Niemczech i Niderlandach, iż można mówić o „modzie” na tę świętą. To pociągało za sobą wynalezienie nowych lub powrót do starych ujęć ikonograficznych i scen w typie „Andachtsbild”⁶⁴. Późnogotycki „genealogiczny” typ

św. Anny — Hodegetrii/Nikopoi odpowiadał tym potrzebom. Kształtował się jako artystyczny wykładnik nauki o Niepokalanym Poczęciu Marii w łonie Anny i Chrystusa w łonie Marii. Rozszerzał ideę boskiego Macierzyństwa Marii i podkreślał pośredni udział Anny we Wcieleniu. Teksty liturgiczne i dewocyjne, pieśni, poezje, pisma humanistów poświęcone Kultowi Niepokalanego Poczęcia, wiązały w nierozzerwalny sposób te trzy Osoby⁶⁵. Szczególnie teologiczny program franciszkański był nim przepełniony. Jest cechą charakterystyczną, że nie tylko w kręgach ludowych, ale i wśród humanistów kult św. Anny Samotrzeciej był popularny⁶⁶. Sam schemat przedstawieniowy najbardziej przyjął się w Niemczech, Hiszpanii, Włoszech i Niderlandach. Potwierdzają to przykłady z regionów, w których wcześniej znaleźliśmy powiązania stylistyczne, np.: westfalski relikwiarz z Osnabrück; rzeźba flamandzka, niemal ludowa, wapienna, polichromowana z pocz. XV w. z kolekcji w Mediolanie; figura z Hohenkirchen z 1480—1490 r.; wapienna z Pikardii z k. XV w.; brabancka z 1500 r. czy z obrazu Quentina Massysa z 1519 r.⁶⁷

W naszym przypadku Maria z Chrystusem ujęci zostali wprowadzić w sposób bardzo archaiczny — jako atrybut Anny — unaoczniali jednak treści późnogotyckich dewocyjno-liturgicznych pism. Uzewewnętrzniła się w tej rzeźbie bardzo charakterystyczna dla schyłku gotyku skłonność do indywidualnych, pogłębionych ćwiczeń duchowych. Ten indywidualizm sprzyjał zamawianiu przedstawień ołtarzowych, rzeźb świętych patronów na prywatny użytek cechów, gildii, bractw, rodzin.

Szczególna popularność kultu św. Anny Samotrzeciej przypada na okres po 1481 r., gdy Sykstus IV ponownie wprowadził to święto patronalne do kalendarza rzymskiego⁶⁸. Św. Anna miała ponad 30 patronatów. Około 1500 r. odnotowano najliczniejsze bractwa św. Anny i najżarliwsze świadectwa kultu⁶⁹. Możemy więc powiedzieć, że nasza figura mogła zaspokajać potrzeby „ludowego” kultu, a jednocześnie mogła być dla elit intelektualnych źródłem medytacji nad boską tajemnicą Niepokalanego Poczęcia.

Niestety dla zrekonstruowania wszystkich treści ideowych rzeźby brakuje istotnych elementów — dłoni Anny, górnej partii tułowia Chrystusa i ręki Marii. Anna najprawdopodobniej trzymała owoc (winne grono, jabłko, gruszkę, granat?) silnie akcentujący właśnie „genealogiczny” sens przedstawienia. Możliwe też było w późnym średniowieczu silne podkreślenie w grupie Anny Samotrzec wążki mariologicznego⁷⁰ — boskiego macierzyństwa Marii-Dziewicy. Na jego obecność w naszej rzeźbie wskazywać może panieński strój Marii. Być może pobrzmiewał też wątek eklezjologiczny — Maria jest ukoronowaną (w diademie) Królową Kościoła i „Tronem” Chrystusa. Na to wskazywałby archaiczny typ ujęcia figury Marii⁷¹.

Jak wspomnieliśmy, kult Niepokalanego Poczęcia szerzyli tradycyjnie

franciszkanie. Także w Gdańsku i całej kustodii pruskiej żywe były od XIV w. dyskusje i polemiki z dominikanami w obronie tajemnicy Niepokalanego Poczęcia⁷². W końcu XV i XVI w. istniała w Gdańsku franciszkańska szkoła teologiczna, kształcąca zakonników⁷³.

W takiej sytuacji nie ma wątpliwości, że kult św. Anny był w mieście rozpowszechniany i dyskutowany we wszystkich jego aspektach zarówno przez teologów, jak i społeczność gminy.

W latach dwudziestych XVI w. ukształtowała się specyficzna sytuacja, sprzyjająca jeszcze większej popularyzacji kultu świętej w Gdańsku właśnie za przyczyną franciszkanina Aleksandra Svenichena. Był on kustoszem pruskiej kustodii w latach 1521—1526 i tak dobrym kaznodzieją, że powierzono mu ambonę w kościele NMPanny. Pozostawał w doskonałych stosunkach z Radą miasta i pełnił funkcję doradcy w sprawach kościelnych⁷⁴. To on skierował antypatrycjuszowski ruch plebejski na tory wyłącznie religijne. Stał się w latach 1523/1524 oficjalnym komentatorem Ewangelii i wszelkie wątpliwości religijne miały być w Gdańsku przez niego rozstrzygane. Jest więc wysoce prawdopodobne, że jego kazania, franciszkańska osobowość i ścisłe kontakty z radą kościelną za-inspirowały rajców do zamówienia figury św. Anny i ustawienia jej na filarze przy Bramie Radnych. Ta inicjatywa mogła mieć dość spektakularny charakter, jeśli uświadomimy sobie, że wystąpiła w czasie niepokojów religijno-społecznych, gdy obowiązywał zakaz słuchania ludowych kaznodziejów. Dawała odpór nowinkom religijnym, rodzącym się ruchom innowierczym w Gdańsku, „broniła” dogmatu Niepokalanego Poczęcia i nawet przez typ ikonograficzny sięgała do archaicznego modelu, a więc do czasów, które stawały się synonimem prawdziwej pobożności. Mamy więc do czynienia w końcu pierwszej ćwierci XVI w. ze świadomym wyborem źródła importu artystycznego. Gdańszczanie pod względem smaku artystycznego byli przygotowani na przyjęcie dzieł flamandzkich. Znaki snycerskie, ołtarze antwerpskie, a z tamtejszą rzeźbą kamienną zapoznawały ich chociażby przedstawienia „gisaille” na ołtarzu Memlinga⁷⁵. Sięgnęli więc i do tamtejszych warsztatów kamieniarskich, tym bardziej, że tam popularne ujęcia ikonograficzne św. Anny Samotrzeciej odpowiadały ich aktualnym „nastrojom”. Być może do wyboru warsztatu antwerpskiego przyczyniła się także atmosfera religijna lat dwudziestych XVI w., wspólna obu miastom⁷⁶.

PRZYPISY

* Konserwację przeprowadziła mgr Małgorzata Jankowska.

¹ W. Drost, *Die Marienkirche in Danzig und ihre Kunstschatze*, Die Bau- u. Kunstdenkmäler des Deutschen Ostens, Reihe A., Bd.-IV, Stuttgart 1963, s. 86—88.

² A. Miłobędzki, *Zarys dziejów architektury w Polsce*, Warszawa 1976, s. 101; E. Pilecka, *Verbindungen zwischen der spätgotischen Architektur in Danzig und Mitteldeutschland*, [w:] *Mittelalterliche Backsteinarchitektur und bildende Kunst im Ostseeraum*, Wissenschaftliche Beiträge der Ernst—Moritz—Arndt—Universität Greifswald, Greifswald 1987, s. 46—50.

³ W. Drost, *Die Marienkirche*, s. 86—88 i s. 76, il. 27—36, s. 94 i n.

⁴ Th. Hirsch, *Die Oberpfarrkirche von St. Marien in Danzig in ihren Denkmälern und in ihren Beziehungen zum kirchlichen Leben Danzig überhaupt*, Bd. I, 1983, s. 203—204, przypis 3.

⁵ W. Drost, *Die Marienkirche*, s. 98.

⁶ Ibid., s. 103.

⁷ Ibid., s. 123.

⁸ Por.: T. Jurkowlaniec, *Gotycka rzeźba architektoniczna w Prusach*, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź 1989, s. 119 i s. 125 i n.

⁹ Takie opracowanie było typowe od 4 ćw. XIV w. nawet dla rzeźb o wysokiej klasie artystycznej. M. Koller, M. Rauacher, *Untersuchungen, Dokumentation und Restaurierung des Innenraumes und seiner Skulpturenausstattung*, Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XXXII, 1978, H. 1/2, s. 24—50.

¹⁰ O kolejnych warstwach polichromii pisze M. Poksińska, w artykule niniejszego tomu AUNC. W opisie i analizie formalnej uwagi o polichromii odnoszą się wyłącznie do odkrytej w czasie konserwacji warstwy najwcześniejszej.

¹¹ Badania kolejnych warstw malarskich i materiału, z jakiego wykonano rzeźbę, omawia szczegółowo M. Poksińska we wspólnym opracowaniu: E. Pilecka, M. Poksińska, *Gotycka rzeźba kamienna Św. Anny Samotrzeciej z Kościoła N. M. Panny w Gdańsku*, oddanym do druku w: *Maltechnik* w I. 1992 r. Konserwację przeprowadziła mgr Małgorzata Jankowska. W jej posiadaniu znajduje się dokumentacja prac restauratorskich.

¹² Zniszczenia mogły powstać w wyniku działań wojennych w marcu 1945 r. Płonęły wówczas dachy kościoła NMPanny i ich drewniana konstrukcja, padały sklepienia — m.in. w nawie środkowej korpusu, w sąsiedztwie Bramy Radnych. Wysoka temperatura i padający gruz uszkodziły figurę Św. Anny Samotrzeciej.

¹³ Nie wymieniają jej np. G. Dehio, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, Bd. 2: Nordostdeutschland, Berlin 1906 i kolejne wydania: Berlin 1922, Berlin 1926 czy G. Dehio, E. Gall, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, Deutschordensland Preußen..., München 1952; W. Drost, *Die Marienkirche in Danzig*, Stuttgart 1963.

¹⁴ Th. Hirsch, *Die Oberpfarrkirche*, Bd. I, 1843, s. 451—452.

¹⁵ Ibid., s. 452, przypis 2. W dosłownym brzmieniu tekstu użyto sformułowania, że św. Anna przejmie Dzieciątko od Marii. Byłby to więc inny typ ikonograficzny tzw. „Św. Anny Samotrzeciej” — G. Frisch, *Beschreibung der Oberpfarrkirchen zu St. Marien in Danzig und der inneren Merkwürdigkeiten derselben vorzüglich des berühmten Altargemäldes auf welchen das jüngste Gericht abgebildet ist* (ok. 1698), Biblioteka Gdańska PAN.

¹⁶ W. Drost, *Die Marienkirche*, s. 98.

¹⁷ Swoistego rodzaju kompilację informacji z prac Th. Hirscha, W. Drosta i niepublikowanych dokumentacji konserwatorskich zaprezentowano w dwóch informatorach: K. Bogdanowicz, *Konkatedralna bazylika mariacka w Gdańsku*, Gdańsk 1988, s. 49 oraz tenże, *Dziela sztuki sakralnej bazyliki mariackiej w Gdańsku*, Gdańsk 1990, s. 215—218.

¹⁸ Th. Hirsch, *Die Oberpfarrkirche*, s. 431 nie pisze o wyposażeniu tej kaplicy.

¹⁹ G. Dehio, E. Gall, *Handbuch*, s. 12.

²⁰ H. F. von Oelsen, *Tausend Jahre deutscher Plastik und Malerei*, Berlin-Leipzig 1934, s. 20—21; W. Swaan, *Kunst und Kultur der Spätgotik*, 1978, s. 151;

G. Otto, *Hans Multscher*, Burg/M. 1939, s. 1; L. Fischel, *Nicolaus Gerhaert und die Bildhauer der deutschen Spätgotik*, München 1944, s. 21, i inni.

²¹ H. Wilm, *Mittelalterliche Plastic (in Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg)*, München 1922; W. Swaan, *Kunst und Kultur der Spätgotik. Die europäische Bildkunst und Architektur von 1350 bis zum Beginn der Renaissance*, Freiburg, Basel, Wien 1978, s. 155.

²² W. Paatz, *Eine Nordwestdeutsche Gruppe von früheren flandrischen Schnitzaltären aus der Zeit von 1360—1450*, Westfalen 21 (1936), s. 49—68; H. Beenken, *Bildwerke Westfalens*, Bonn 1923, s. 7—8; M. Konrad, *Meisterwerke der Skulptur in Flandern und Brabant*, Berlin 1928.

²³ H. Wentzel, *Niederdeutschen Madonnen*, Hamburg 1941, s. XXV—XXVIII.

²⁴ G. Lill, *Deutsche Plastik Berlin 1925*, s. 91—102; H. Wentzel, *Niederdeutschen*, s. 20—21.

²⁵ W literaturze określona jako „silnie holenderska” — H. Wentzel, *Niederdeutschen*, s. 34, il. 78.

²⁶ Ibid., il. 105.

²⁷ Ibid., il. 51. Wentzel omawiając rzeźbę gest ten określił jako typowy dla rzeźby holendersko-flandryjskiej (s. XXXIV).

²⁸ Ibid., il. 73. Patrz też: G. Robra, *Mittelalterliche Holzplastik in Ostfriesland*, Leer 1959, s. 6, il. 16, 25, 32.

²⁹ G. Robra, *Mittelalterliche*, il. 16, 17.

³⁰ *Handbuch der Kunstdenkmäler, Hamburg—Schleswig—Holstein*, wyd. R. Hootz, Berlin 1981 (3 wyd.), il. 173.

³¹ H. F. Oelsen, *Tausend Jahre deutscher Plastik und Malerei*, Berlin—Leipzig 1934, s. 37; H. Wentzel, *Niederdeutschen*, s. 30—31.

³² B. Meier, *Jodocus Vredis und die utrechter Bilderbücher*, Westfalen 7., 1915, s. 105—143, tab. 13, 14, il. 1—6; G. Robra, *Mittelalterliche*, s. 6, il. 16, 25, 32.

³³ F. W. Fischer, J. J. M. Timmers, *Spätgotik*, Baden-Baden 1980, s. 263; M. Konrad, *Meisterwerke*, s. 1—3; *Lexikon der Kunst in vier Bänden*, wyd. L. Alscher, G. Feist, P. H. Feist i in., Bd. III, Leipzig 1975.

³⁴ A. Weese, *Skulptur und Malerei in Frankreich in XV und XVI Jh.*, Handbuch der Kunstwissenschaft, T. 18, Wildspark-Potsdam 1927, s. 144—153 odnosi te cechy do tradycji Slutera i jego warsztatu; M. Rooses, *Geschichte der Kunst in Flandern*, 1914, s. 32—33; J. Boccador, *Statuaire médiévale en France de 1400 à 1530*, T. 1, Zoug 1974, s. 149.

³⁵ H. F. von Oelsen, *Tausend Jahre deutscher Plastik und Malerei*, Berlin—Leipzig, 1934 podaje, że od poł. XV w. można zauważyć, iż w północnych Niemczech najchętniej wykorzystywano piaskowiec i drewno, na obszarach południowych alabaster, terrakotę i wapień, w północnej Francji — tak jak w Hiszpanii — wapień i drewno, analogicznie w Niderlandach.

³⁶ Na pocz. XVI w. możliwa jest jednocześnie całkowita rezygnacja z polichromii drewnianych rzeźb, np. Riemenschneider w ołtarzu Mariackim w Creglingen — W. Sauerländer, *Rzeźba średniowieczna*, Warszawa 1978, s. 161.

³⁷ F. W. Fischer, J. J. M. Timmers, *Spätgotik*, s. 118, 216.

³⁸ H. David, *Claus Sluter*, Paris 1951; G. Troescher, *Die burgundische Plastik des ausgehenden Mittelalters und ihre Wirkungen auf die europäische Kunst*, T. 1—2, Frankfurt a. M. 1940; L. Fischel, *Nicolaus Gerhaert und die Bildhauer der deutschen Spätgotik*, München 1944, s. 21—23.

³⁹ M. Rooses, *Geschichte*, s. 33.

⁴⁰ L. Fischel, *Nicolaus*, s. 21 i n.

⁴¹ J. Boccador, *Statuaire médiévale en France de 1400 à 1530*, T. 1, Zoug 1974, il. 74.

⁴² Ibid., il. 106, 107.

⁴³ Ibid., il. 160, 161.

⁴⁴ Ibid., il. 164.

⁴⁵ M. Vloberg, *La Vierge et L'enfant dans L'art Francais*, Paris—Grenoble, b.r., il. na stronie 221.

⁴⁶ W północnej Francji podobne przedstawienia ikonograficzne są częste, np.: Sw. Anna Samotrzecia z Brabancji — J. Boccador, *Statuaire*, T. 2, il. 277, czy il. w: *Lexikon der Christliche Ikonographie*, T. 5, 1973, il. 3, s. 187.

⁴⁷ Rzeźba w zbiorach Collection Despiegelaere — J. Boccador, *Statuaire*, il. 160.

⁴⁸ Metodologiczne uzasadnienie takiego postępowania znajdujemy np. w: R. Recht, *Motive, Typen, Zeichnungen. Das Vorbild in der Plastik des Spätmittelalters*, [w:] *Skulptur des Mittelalters. Funktion und Gestalt*, wyd. F. Möbius, E. Schubert, Weimar 1987, s. 354—385. Autor stwierdza, że tzw. „Skizzenbuch” — w odróżnieniu od „Musterbuch” — zawiera „plastyczne” formy, które były medium do przenoszenia ich na trójwymiarową rzeźbę (s. 382).

⁴⁹ W. Drost, *Die Marienkirche*, s. 134—138, il. 142—149.

⁵⁰ W badaniach sztuki Flandrii i Brabancji wzajemny wpływ na siebie malarstwa i rzeźby dostrzeżono już w poł. XIX w., np.: G. F. Waagen, *Über eine alte Bildhauerschule zu Tournai*, [w:] *Kunstblatt*, Stuttgart 1848 r. Ten pogląd jest ugruntowany w literaturze przedmiotu, np. F. Winkler, *Die altniederländische Malerei von 1400 bis 1600*, Berlin 1924; M. Konrad, *Meisterwerke*, s. 3; W. Swaan, *Kunst*, s. 151—152; J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto*, t. 1, Warszawa 1974, s. 315—318; R. Genaille, *Słownik malarstwa holenderskiego i flamandzkiego*, Warszawa 1975, s. 219.

⁵¹ Porównaj R. Genaille, *Słownik*, s. 219; *Lexikon der Kunst*, red. M. Olbricha, Bd. V, 1978, Leipzig, s. 584—585.

⁵² W. Wentzel, *Niederdeutschen*, s. XXXIV.

⁵³ F. Dülberg, *Niederländische Malerei der Spätgotik*, 1929, tab. VI.

⁵⁴ Np. w „Pieta” — *Belgische Kunstdenkmäler*, wyd. P. Clemen, Bd. I, München 1923, il. 275, czy „Chrystus z Marią” — tamże, il. 274.

⁵⁵ B. Meier, *Jodocus Vredis*, il. 1—6 i tab. 13—14; H. Beenken, *Bildwerke*, il. 76.

⁵⁶ M. Konrad, *Meisterwerke* — zgodnie z tekstem są to kolejno ilustracje 72, 47, 41, 9, 74.

⁵⁷ M. Gutkowska-Rychlewska, *Historia ubiorów*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1968, s. 205.

⁵⁸ Porównaj: *Belgische Kunstdenkmäler*, il. 274, 275.

⁵⁹ Porównaj: *Poropylaen Kunstgeschichte*, Bd. 7, red. J. Białostocki, Oldenburg 1972, il. X.

⁶⁰ J. Boccador, *Statuaire*, T. II, il. 131.

⁶¹ W historii rzeźby niderlandzkiej rozróżnia się w XV w. szkołę północną — utrechcką oraz południową — z ośrodkami w Brukseli i Antwerpii. Powstawały w nich przede wszystkim ołtarze snycerskie, ale także kamienne retabula, rzeźba portalowa, odlewy brązowe. Istotnym centrum było też Tournay, z którego pochodzą liczne przykłady rzeźby nagrobnej o monumentalnym charakterze, tak charakterystycznym dla sztuki wykształconego tutaj Rogera van der Weydena — F. W. Fischer, J. J. M. Timmers, *Spätgotik*, s. 226—228.

⁶² Literatura dotycząca ikonografii św. Anny i typu „św. Anny Samotrzec” jest obszerna. W niniejszej pracy wykorzystano przede wszystkim: hasło: Św. Anna w: *Lexikon der Marienkunde*, red. K. Algermissen i inni, T. 1, Regensburg 1967, szp. 243—253 oraz 230—243; K. Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 1, Freiburg 1928, s. 328—330; B. Kleinschmidt, *Die heilige Anna, ihre Verehrung in Geschichte*, [w:] *Kunst und Volkstum*, Düsseldorf 1930, s. 15—16; *Lexikon der chri-*

stliche Ikonographie, Bd. 5, 1973, s. 185—190; *Lexikon für Theologie und Kirche*, T. XI, 1986, szp. 615—616; H. Sachs, E. Badstübner, H. Neuman, *Christliche Ikonographie in Stichworten*, Leipzig 1978, s. 33—34; L. Reau, *Ikonographie de L'art Chretien*, T. III, Paris 1958, s. 93—96.

⁶³ Porównaj np.: *Lexikon der christliche*, s. 185—190; *Lexikon der Marienkunde*, s. 248—251.

⁶⁴ *Lexikon der christliche*, s. 185; H. Sachs, E. Badstübner, H. Neuman, *Christliche*, s. 33.

⁶⁵ *Lexikon der Marienkunde*, Bd. 1, s. 230—258.

⁶⁶ *Ibid.*, s. 247.

⁶⁷ Ilustracje kolejno w: *Lexikon der christliche*, s. 187, nr 3; J. Boccador, *Statuaire*, il. 267; H. Wentzel, *Niederdeutschen*, il. 78; J. Boccador, *Statuaire*, il. 160; *Lexikon der Marienkunde*, il. 10, s. 248.

⁶⁸ *Lexikon der Marienkunde*, s. 237.

⁶⁹ *Ibid.*, s. 239, tu wymienione też patronaty.

⁷⁰ Porównaj J. Kębliński, *Ze studiów nad sztuką Wita Stwosza, Św. Anna Samotrzecia*, Zeszyty Naukowe UAM w Poznaniu, Historia Sztuki, z. 1, 1958, s. 71—113.

⁷¹ Porównaj np.: Comte J. de Borchgrave d'Altena, *Les Madones Anciennes Conservée en Belgique 1025—1425*, Bruxelles 1945, il. VII, IX, X—XIII, XVIII.

⁷² K. Kantak, *Franciszkanie polscy*, t. 1, 1237—1517, Lwów 1937, s. 352.

⁷³ *Ibid.*, s. 355.

⁷⁴ *Ibid.*, s. 366—70; M. Bogucka, *Życie codzienne w Gdańsku, wiek XVI—XVII*, Warszawa 1967, s. 39.

⁷⁵ Tezę o zamówieniu „Sądu Ostatecznego” dla kaplicy bractwa św. Jerzego w Gdańsku wysunęła ostatnio T. Grzybowska, *Złoty wiek malarstwa gdańskiego*, Warszawa 1990, s. 38—44.

⁷⁶ Napięcia wyznaniowo-religijne w Antwerpii w latach dwudziestych XVI w. żywo przypominały atmosferę w Gdańsku. Kościół katolicki także kazaniami, paleniem na rynku książek Lutra (1522 r.) walczył z reformacją. Przeciw różnowiercom wygłosił też mowę 6 V 1522 r. początkowy ich sympatyk, a niebawem przeciwnik Kornel Scribonius (Graphaeus). Były to wydarzenia pierwszej fazy ruchu reformacji w Antwerpii. — J. A. Chrościcki, *Antwerpia*, Warszawa 1988, s. 20—22.