

## Między centrum a peryferiami. Późnośredniowieczne malowidła z kościoła św. Mikołaja w Sząbruku na Warmii\*

<https://doi.org/10.26881/porta.2023.22.03>

**Słowa kluczowe:** Polska, Prusy, Warmia, Sząbruk, gotyk, malarstwo

**Keywords:** Poland, Prussia, Warmia, Sząbruk, Gothic, painting

Późnośredniowieczny (ok. 1500–1510) wystrój malarski wiejskiego kościoła w Sząbruku pod historycznym wezwaniem św. Mikołaja i św. Jana Ewangelisty (obecnie św. Mikołaja i św. Anny)<sup>1</sup> na Warmii, odkryty w 1984 r., nie był dotychczas przedmiotem badań naukowych. Jednak biorąc pod uwagę oryginalność malarskiego przedstawienia z cyklem św. Anny, czerpanie inspiracji z tryptyku Hansa Memlinga, a co za tym idzie ze sztuki Gdańska, jak również wzorców z późnośredniowiecznych grafik niemieckich, cykl ten zasługuje na osobne omówienie. Kontrast między adaptacją aktualnych prądów intelektualnych (kult św. Anny) i nowych, regionalnych wzorców (sąd ostateczny) a na ogół dość przeciętnym poziomem wykonania malowideł świadczy o szybkiej recepcji nowinek ideowych na Warmii, za którymi nie zawsze jednak nadążały umiejętności malarzy, zwłaszcza w odniesieniu do sztuki powstającej z dala od dużych ośrodków miejskich. Cykl ten wskazuje również na silne inspiracje Gdańskiem jako centrum artystycznym w momencie, gdy na terenie Warmii dominowały jeszcze wzorce związane z Toruniem, głównie za sprawą mecenatu ówczesnego biskupa, torunianina Łukasza Watenrodego (biskup warmiński w latach 1489–1512).

Kościół w Sząbruku wzniesiono w końcu XV w. jako orientowaną budowlę salową nakrytą stropem. Konsekracji obiektu dokonał w 1500 r. warmiński biskup pomocniczy Johann Wilde<sup>2</sup>. W XVII w. dobudowano wieżę, kruchtę

\* Artykuł jest rozbudowaną wersją opracowania naukowego powstałego w ramach stypendium artystycznego Marszałka Województwa Warmińsko-Mazurskiego przyznanego w 2022 r.

<sup>1</sup> Andrzej Kopiczko, *Sząbruk. Wieś i parafia w świetle źródeł pisanych do XVI w.* [w:] *Libris serviens: studia ofiarowane Profesor Zoi Jaroszewicz-Pieresławcew w czterdziestolecie pracy zawodowej*, red. Irena Makarczuk, Anna Pytasz-Kołodziejczyk, Olsztyn 2020, s. 81–92.

<sup>2</sup> Tadeusz Chrzanowski, *Przewodnik po zabytkowych kościołach południowej Warmii*, Olsztyn 1973, s. 99.

i zakryte<sup>3</sup>, natomiast w okresie baroku wykonano nowy strop oraz dodano latarnię. Najbardziej znacząca przebudowa świątyni nastąpiła w latach 1911–1913. Architekt Fritz Heitmann dobudował do gotyckiej bryły od południa nowy korpus nawowy, całkowicie zmieniając dyspozycję przestrzenną wnętrza<sup>4</sup>, gdyż dawna nawa zaczęła pełnić funkcję przedsionka nowej budowli. Przebudowa doprowadziła także do zatarcia pierwotnego orientowania kościoła.

Malowidła ściennie zachowane niekompletnie, w większości ujęte w prostokątne ramy, znajdują się w średniowiecznej części świątyni. Powstały krótko po budowie kościoła ok. 1500 r. Pierwotnie zajmowały całą przestrzeń niewielkiego wnętrza. Ze względu na przebudowę świątyni i usunięcie znacznej części dawnej gotyckiej ściany południowej część malowideł znajdująca się w tym miejscu uległa zniszczeniu. Obecnie pokrywają one całą ścianę wschodnią, północną oraz wschodnią partię ściany południowej.

Malowidła przez długi czas, najprawdopodobniej od okresu baroku, pozostawały zatynkowane. Pierwsza informacja o istnieniu w kościele gotyckiej polichromii pochodzi z 1959 r., gdy przypadkowo odsłonięto fragment mało czytelnego przedstawienia. Całość odkryto i zakonserwowano dopiero w 1984 r. W dokumentacji konserwatorskiej po raz pierwszy określono ich tematykę, wskazując na sceny staro- i nowotestamentowe w partii zachodniej (sceny z Genesis, sceny z życia Marii, św. Anny oraz legenda św. Mikołaja; il. 1, 2), sąd ostateczny w partii wschodniej (il. 3, 4) i sceny pasyjne w południowej części ściany wschodniej oraz na zachowanych fragmentach ściany południowej (il. 5, 6)<sup>5</sup>. Malowidła zostały wykonane na tynku, w technice *al fresco*, wykończone *al secco*, z dominującym udziałem cynobrów, sieny palonej, zieleni, ugrów, czerni, kobaltu i ceruleum<sup>6</sup>.

Jak już wspomniano, do dziś zachowały się sceny starotestamentowe, sceny z życia św. Anny, a także cykl chrystologiczny oraz przedstawienia apostołów i świętych. W trakcie analizy ikonograficznej nie stwierdzono natomiast występowania scen z legendy św. Mikołaja<sup>7</sup>.

Na ścianie północnej przedstawiono następujące wątki tematyczne: wizerunki dwóch żeńskich świętych i apostołów, św. Jerzy, sceny z Księgi Rodzaju, ikonografia św. Anny oraz ikonografia maryjna. Sceny te nie następują po sobie chronologicznie, ich dyspozycja w obrębie powierzchni ściany wydaje się dość

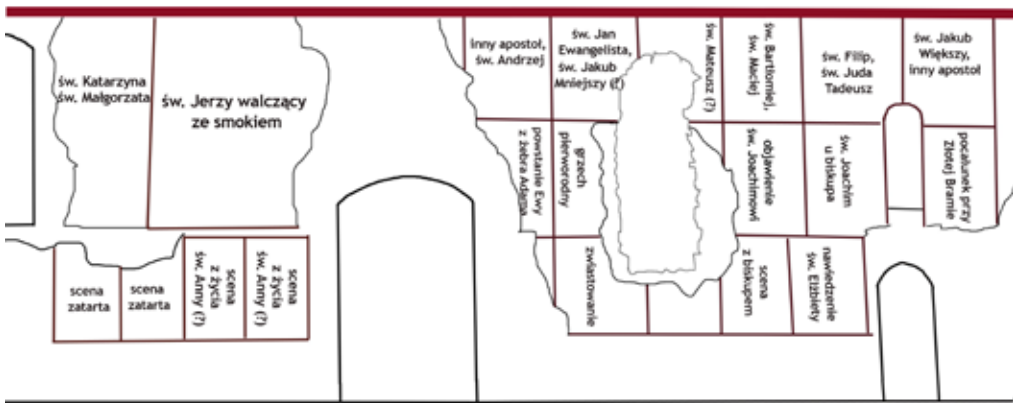
<sup>3</sup> Christofer Herrmann, *Mittelalterliche Architektur im Preussenland. Untersuchungen zur Frage der Kunstlandschaft und -Geographie*, Petersberg 2007, s. 712–713.

<sup>4</sup> Aleksandra Głowacz, Fritz Heitmann, architekt warmińskich kościołów, „Warmińsko-Mazurski Biuletyn Konserwatorski” 2003, R. 5, s. 16.

<sup>5</sup> Archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Olsztynie, *Sząbrbruk – stary kościół. Malowidła*, 1986, aut. Zofia Kowalska, Zbigniew Kowalski, dokumentacja prac konserwatorskich, sygn. 2894.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 2, 5.

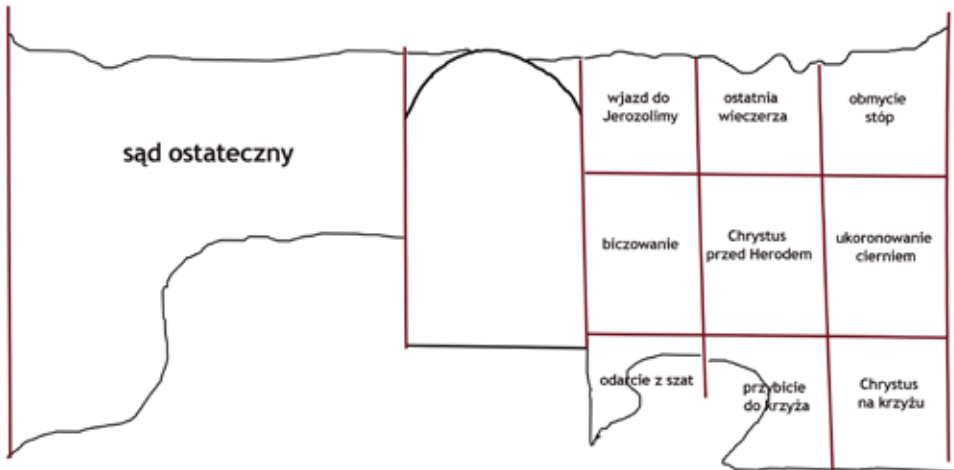
<sup>7</sup> W dokumentacji konserwatorskiej nie wskazano dokładnie, które sceny miałyby dotyczyć legendy św. Mikołaja. Można przypuszczać, że w opinii tej odwołano się do dwóch scen z legendy św. Anny i sceny mariologicznej, w których jest ukazana postać biskupa.



Il. 1–2. Ściana północna. Malowidła i schemat ikonograficzny rozmieszczenia scen: wizerunki dwóch żeńskich świętych i apostołów, św. Jerzy, sceny z Księgi Rodzaju, ikonografia św. Anny oraz ikonografia maryjna, po 1500, kościół w Sząbruku, fot. Joanna Jakutowicz

przypadkowa: górny fryz zajmują święte i apostołowie, poniżej, na zachodniej części, widnieje wielkogabarytowy wizerunek św. Jerzego, a obok niego sceny z Księgi Rodzaju oraz sceny z legendy św. Anny, przechodzące w sceny z życia Marii. Jedynie trzy ostatnie cykle ikonograficzne można ująć w całość, mianowicie jako ilustrację historii grzechu pierworodnego i jego przewyżnienie przez ofiarę Marii. Prawidłowe rozpoznanie ikonograficzne jest jednak utrudnione z powodu uszkodzenia całego cyklu: brak malowideł w części zachodniej, zatarte sceny w partii dolnej, a także liczne ubytki cyklu powstałe wskutek wykucia otworu drzwiowego i zamontowania barokowej ambony.

Sceny z księgi Genesis prezentują typowe motywy wykorzystywane w ikonografii średniowiecznej. Obecnie czytelne są tylko dwie: stworzenie Ewy i grzech pierworodny. Obie ujęte zostały w sposób standardowy. Stworzenie Ewy przedstawia moment jej powstania z żebra śpiącego Adama, znajdującego się po prawej stronie malowidła. Ewa zwraca się w lewą stronę, prawdopodobnie ku nieczytelnej postaci Boga Ojca, natomiast grzech pierworodny ukazuje moment zerwania owocu z drzewa przez Ewę. Kompozycja ta, również częściowo nieczytelna (uszkodzona prawa część z przedstawieniem Ewy), ukazana jest



Il. 3–4. Ściana wschodnia. Malowidła i schemat ikonograficzny rozmieszczenia scen. Sąd ostateczny i sceny chrystologiczne, po 1500, kościół w Sząbruku, fot. Joanna Jakutowicz

symetrycznie, z węzem oplatającym drzewo w centrum oraz postaciami Adama i Ewy po bokach. Obie sceny, ujęte w prostokątne ramy, z zaznaczonym jedynie schematycznie tłem i krajobrazem (fragment ziemi u stóp, reszta tła nie zachowała się lub, co również prawdopodobne, nigdy nie powstała) wykazują przeciętny poziom wykonania, bez operowania światłocieniem, głębią czy perspektywą. Również ikonografia przedstawia się na tyle typowo, że trudno określić jej bezpośredni wzorzec.

Kolejny temat to cykl życia św. Anny oparty niemal wyłącznie na pismach apokryficznych. Historia tej postaci po raz pierwszy została przedstawiona w Protoewangelii Jakuba datowanej na ok. 150 r. n.e., a następnie w Ewangelii Pseudo-Mateusza z VI w. oraz w księdze o narodzeniu Marii (*Liber de nativitate*



Il. 5–6. Ściana południowa. Malowidła i schemat ikonograficzny rozmieszczenia scen chrystologicznych, po 1500, kościół w Sząbruku, fot. Joanna Jakutowicz

*Mariae*) z ok. 800 r.<sup>8</sup> Zgodnie z tymi apokryfami, kreślącymi w podobny sposób przebieg życia św. Anny, w Sząbruku wykonano sceny: objawienie się anioła Joachimowi, Joachim przed kapłanem Isacharem, pocałunek przy Złotej Bramie (il. 7, 8). Pierwsza ze scen została uszkodzona poprzez wtórne wmurowanie ambony i obecnie pozostaje nierozpoznana. Przedstawienia te przechodzą następnie w cykl maryjny, którego ikonografia, również oparta częściowo na apokryfach, obejmuje: dzieciństwo Marii (?), zwiastowanie i nawiedzenie św. Elżbiety. Również w tym przypadku dwie sceny umieszczone między zwiastowaniem a nawiedzeniem uległy zatarciu. W jednej z nich można dostrzec postać biskupa, co mogłoby wskazywać na scenę sprawdzania prawowierności Marii i Józefa, wzmiankowaną w Ewangelii Pseudo-Mateusza<sup>9</sup>. Temat ten, również powiązany z przekazami apokryficznymi, należy do najrzadziej przedstawianych wątków z życia Marii, w związku z czym nie ma ukształtowanej ikonografii, a słaby stan zachowania omawianej sceny dodatkowo utrudnia jednoznaczną interpretację.

<sup>8</sup> Georg Binding, Karl Wessel, [hasło] *heilige Anna* [w:] *Lexikon des Mittelalters*, hrsg. v. Charlotte Bretschler-Gisiger, Bd. 1, München 2003, s. 654.

<sup>9</sup> *Ewangelia Pseudo-Mateusza* [w:] *Apokryfy Nowego Testamentu*, red. Marek Starowieyski, Warszawa 2003, s. 291–317.

Także inne sceny z cyklu przedstawień św. Anny i Marii wykonane w Sząbruku nie prezentują się jednoznacznie. Wprawdzie Ewangelia Pseudo-Mateusza wspomina o spotkaniu Joachima z kapłanem Ischarem, ale, jeśli faktycznie mamy do czynienia z tym motywem ikonograficznym, został on ukazany w błędnej kolejności. Zgodnie z Ewangelią Pseudo-Mateusza, Joachim pozostawał bezdzietny, toteż ofiara, którą złożył on i jego towarzysze w obecności kapłana Ischara, została odrzucona, w związku z czym udał się na pustynię, by przebywać w odosobnieniu. Dopiero objawienie anioła i informacja o spodziewanym potomstwie sprawiła, że Joachim powrócił i spotkał się ze św. Anną przy Złotej Bramie<sup>10</sup>. Jasno określona w tym przekazie kolejność wydarzeń została zaburzona w malowidłach sząbruckich, co zarazem podważyło logikę ciągu narracyjnego: objawienie się anioła Joachimowi umieszczono przed sceną odrzucenia ofiary. Jednak ze względu na ukazanie w scenie odrzucenia ofiary postaci św. Anny i św. Joachima nie ma wątpliwości odnośnie do przynależności sceny do legendy właśnie tej świętej.

Na tej samej ścianie, w najwyższym pasie dekoracji, przedstawiono wizerunki apostołów oraz dwie święte: św. Katarzynę<sup>11</sup> i św. Małgorzatę – tę drugą można zidentyfikować na podstawie fragmentarycznie zachowanego jej atrybutu, tj. włóczni. Znajdujący się obok cykl apostołski również nie zachował się w całości. Całkowicie lub częściowo widoczne są przedstawienia jedenastu apostołów. Zostali oni zgrupowani po dwóch w polu, z wyjątkiem środkowej części, gdzie widoczny jest tylko jeden apostoł. Zarówno ta scena, jak i rozpoczynające cykl przedstawienie św. Andrzeja i innego, niezidentyfikowanego apostoła, są poważnie uszkodzone, co utrudnia prawidłową identyfikację. Prawdopodobnie również nieczytelna scena poprzedzająca była pierwotnie związana z tym wątkiem narracyjnym. Apostołowie zobrazowani od zachodu to kolejno: niezidentyfikowany apostoł (postać silnie uszkodzona, widoczny tylko dolny i boczny fragment szat), św. Andrzej, św. Jakub Mniejszy (?), św. Jan Ewangelista, niezidentyfikowany apostoł (św. Mateusz?), św. Bartłomiej, św. Maciej, św. Filip, św. Juda Tadeusz, św. Jakub Większy, niezidentyfikowany apostoł.

Na ścianie północnej znajduje się ponadto wielkogabarytowe przedstawienie św. Jerzego na koniu, walczącego ze smokiem, będące największą sceną na tej ścianie kościoła (il. 9). Pod względem rozmiarów konkurować z nim może jedynie scena sądu ostatecznego, zajmująca północną część ściany wschodniej, nieczytelna w dolnej partii. Pozostałą część ściany wschodniej oraz zachowany fragment ściany południowej zajmują sceny chrystologiczne: wjazd do Jerozolimy, ostatnia wieczerza, obmycie nóg, Jezus na Górze Oliwnej, pojmanie Chrystusa, biczowanie, Chrystus przed Herodem, ukoronowanie cierniem, Chrystus przed arcykapłanem, Chrystus przed Piłatem, odarcie z szat, przybicie

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 329.

<sup>11</sup> Zob. omówienie przesłanek skłaniających do identyfikacji postaci jako św. Katarzyny w dalszej części artykułu.



Il. 7–8. Cykl św. Anny na ścianie północnej kościoła w Sząbruku, w górnej części cykl apostołów, po 1500, fot. Joanna Jakutowicz

do krzyża, Chrystus na krzyżu. Na ścianie południowej nie zachowały się dwie ostatnie sceny cyklu: zdjęcie z krzyża i złożenie do grobu.

Sceny pasyjne powstały jako jeden ciąg przedstawień, którego chronologia została ukazana w pasach poszczególnych scen biegnących od północy do południa przez obie ściany – wschodnią i południową – podczas gdy ściana północna stanowi zamknięty cykl tematyczny (il. 10). Schemat przedstawień wskazuje na odwzorowanie scen charakterystycznych dla malarstwa tablicowego, z wyjątkiem

sceny sądu ostatecznego na ścianie wschodniej i postaci św. Jerzego, czerpiącej swoje inspiracje z malarstwa monumentalnego. Odniesienia do malarstwa tablicowego można dostrzec głównie w charakterze kompozycji, tworzącej sceny ujęte w prostokątne ramy, co sprawia, że poszczególne malowidła są wyraźnie od siebie oddzielone i nie tworzą jednego, przenikającego się cyklu narracyjnego, charakterystycznego dla sztuki późnego średniowiecza<sup>12</sup>.

Malowidła z Sząbruku są w literaturze przedmiotu wzmiankowane sporadycznie. Ich odkrycie odnotowano w opracowaniu o malarstwie ściennym Jerzego Domasłowskiego, Adama Labudy i Alicji Karłowskiej-Kamzowej<sup>13</sup>, a także w prasie lokalnej<sup>14</sup>. Ponadto wspominali o nich Andrzej Rzempełuch<sup>15</sup>, Elżbieta Jelińska<sup>16</sup> oraz, nieco później, Christofer Herrmann<sup>17</sup>. Wątek sądu ostatecznego został omówiony przez Zdzisława Klisia, który jednocześnie wskazał na częściowe inspiracje ryciną B 9 Schon-gauera w scenie modlitwy w ogrójcu<sup>18</sup>. Analogie do niektórych innych motywów, jak np. nakrycie głów pacholków, zostały odnalezione przez Domasłowskiego w poliptyku fromborskim (1509) i kwaterach ołtarza z Pierzchał (po 1510)<sup>19</sup>.



Il. 9. Przedstawienie św. Jerzego z kościoła w Sząbruku, po 1500, fot. Joanna Jakutowicz

<sup>12</sup> Umieszczanie scen w kwaterach było charakterystyczne w sztuce Pomorza Wschodniego i stanowiło często spotykany element jej systemów dekoracyjnych niemal wyłącznie w XIV w. Jeden z największych tego typu cykli w malarstwie ściennym, złożony z ponad 100 kwater, znajdował się w katedrze w Królewcu. Do dziś natomiast jest zachowany tego typu system dekoracyjny z katedry w Kwidzynie. Por. Jerzy Domasłowski, *Pomorze Wschodnie [w:] Gotyckie malarstwo ścienne w Polsce*, red. Jerzy Domasłowski, Alicja Karłowska-Kamzowa, Marian Kornecki, Helena Małkiewiczówna, Poznań 1984, s. 153.

<sup>13</sup> Jerzy Domasłowski, Adam Labuda, Alicja Karłowska-Kamzowa, *Malarstwo gotyckie na Pomorzu Wschodnim*, Poznań–Warszawa 1990, s. 51.

<sup>14</sup> Jerzy Domasłowski, *Cenne odkrycie w Sząbruku*, „Niedziela” 1986, nr 28, s. 6, 8; *Odkrycie malowideł w Sząbruku*, „Posłaniec Warmiński” 1984, nr 20, s. 8.

<sup>15</sup> Andrzej Rzempełuch, *Przewodnik po zabytkach sztuki dawnych Prus Wschodnich*, Olsztyn 1992, s. 111.

<sup>16</sup> Elżbieta Jelińska, *Konserwacja zabytków ruchomych na terenie województwa olsztyńskiego w latach 1974–1987*, „Olsztyński Biuletyn Konserwatorski” 1988, s. 74.

<sup>17</sup> Herrmann, *Mittelalterliche Architektur...*, s. 210–211.

<sup>18</sup> Zbigniew Kliś, *Paruzja. Przedstawienie Sądu Ostatecznego w sztuce średniowiecza*, Kraków 1999, s. 43–44, 118, 244.

<sup>19</sup> Domasłowski, Labuda, Karłowska-Kamzowa, *Malarstwo gotyckie...*, s. 159–160, 163–164.





Il. 10. Sceny pasyjne na ścianie wschodniej kościoła w Sząbruku, po 1500, fot. Joanna Jakutowicz

Pewne analogie formalne do malowideł z Sząbruka, zwłaszcza w odniesieniu do figur apostołów, można wskazać w innych średniowiecznych cyklach malarskich regionu. Przedstawienia apostołów były jednym z najpopularniejszych motywów w malarstwie ściennym terenu ziemi chełmińskiej i Pomorza. Przedstawienia apostołów w Okoninie, o ponad 100 lat wcześniejsze niż w Sząbruku, charakteryzujące się stosunkowo wysokim poziomem malarskiego wykonania, są stylistycznie zbliżone do malowideł w kościele Wniebowzięcia NMP w Toruniu. Również malowidła w Dzietrychowie, Mariance, Gernau i Kumehnen niewiele łączy z malowidłami sząbruckimi, przede wszystkim ze względu na czas powstania – przynależą do sztuki XV w. – a także wysoki po-

ziom artystyczny. Cykle te, dość znacznych rozmiarów, wpisują się w ideę Collegium Apostolorum, popularną w Prusach w XIV i XV w., a jednocześnie stoją w opozycji do przedstawień apostołów w Sząbruku, które, z uwagi na niewielkie rozmiary stanowią raczej element drugorzędny całej kompozycji. Można więc wysnuć wniosek, że koncepcja collegium apostolskiego, z całą swoją semantyką, popularna w sztuce Prus jeszcze w pierwszej połowie XV w., nie znalazła już odzwierciedlenia w twórczości z przełomu XV i XVI stulecia.

Pewne analogie kompozycyjne dają się natomiast zauważyć w malowidłach w Dąbrównie i Morażu. Te pierwsze, odkryte w 1994 r., znajdują się we wschodniej, prezbiterialnej części kościoła ewangelicko-metodystycznego. Tak jak omawiane wyżej cykle, również przedstawienia apostołów w tej świątyni należą do wcześniejszej tradycji artystycznej. Cechą wspólną jest natomiast ujęcie poszczególnych scen w prostokątne pola, co nadaje przedstawieniom klarowności, a zarazem świadczy o hołdowaniu bardziej konserwatywnym wzorcom w komponowaniu przestrzeni. Data powstania malowideł w Dąbrównie nie została jednoznacznie ustalona. Ewa Olkowska i Małgorzata Kumorowicz umiejscawiały je w szerokim przedziale czasowym od końca XIV do początku XVI w.<sup>20</sup> Mimo ubytków malarskich, a także braku odpowiedniego rozpoznania tego

<sup>20</sup> Ewa Olkowska, Małgorzata Kumorowicz, *Odkrycie gotyckich malowideł ściennych w prezbiterium kościoła ewangelicko-metodystycznego w Dąbrównie*, „Warmińsko-Mazurski Biuletyn Konserwatorski” 1999, R. 1, s. 203–210.

cyklu, wydaje się, że jego powstanie można datować na drugą połowę XV w., głównie ze względu na obecność elementów stylu łamanego w pofałdowaniach szat apostołów. Z kolei malowidła z morąskiej fary, podobnie jak sząbruckie, ujęte w prostokątne ramy, o dość prostej formie, bez rozbudowanego tła, są zbliżone do nich także pod kątem ikonografii: na północnej ścianie prezbiterium przedstawiono zarówno postacie apostołów, jak i konny wizerunek św. Jerzego. Dzieła te datuje się na ostatnią ćwierć XV w., zatem również pod względem czasu powstania znajdują się najbliżej omawianych przedstawień z Warmii<sup>21</sup>. Pamiętając o znacznych różnicach stylistycznych między malowidłami sząbruckimi i morąskimi, trzeba stwierdzić, że spośród analizowanych malowideł najwięcej analogii występuje właśnie między tymi cyklami.

Wątkiem niespotykanym w malarstwie ściennym Warmii i pozostałej części państwa zakonnego jest natomiast cykl św. Anny. Owa święta była jedną z najważniejszych postaci lokalnej hagiografii, zwłaszcza u schyłku średniowiecza, a dzień jej upamiętnienia obchodzony w Prusach 26 lipca uzyskał już w XIV w. rangę *festum duplex*. W lokalnej sztuce najczęściej przedstawiano ją w formie rzeźbiarskiej jako Annę Samotrzecią, co poświadczają dzieła zarówno z terenu całego państwa zakonnego (Lochstedt, Lichnowy Wielkie, Lipowina, Laptau), jak i samej Warmii (Dobre Miasto, Babiak, Wozławki, Lidzbark Warmiński, Szlamia, Klewki)<sup>22</sup>. W tym przypadku zachowały się głównie pojedyncze rzeźby i przedstawienia malarskie. Wyjątkiem na tym tle jest ołtarz św. Anny z Dobrego Miasta (ok. 1510), z malarskim cyklem narracyjnym poświęconym tej świętej umieszczonym na wewnętrznych skrzydłach i rzeźbiarską grupą św. Anny Samotrzeciej w centrum. Jednak mimo podobnego czasu powstania i widocznych wpływów niderlandyzmu ołtarz ten nie współgra z prostszym stylem przedstawień w Sząbruku.

Ikonomia św. Anny wprawdzie była obecna niemal w całym średniowieczu, jednak powstanie obszernych cykli artystycznych na jej temat nasiliło się dopiero w końcu XV i na początku XVI w., kiedy w sztuce późnego średniowiecza kult świętej i jej popularność wzrosły. Wiązało się to z coraz większym rozpowszechnieniem kultu maryjnego, a także z bullą papieża Sykstusa IV z 1477 r. *Cum praeexcelsa*, w której zatwierdził on święto Poczęcia i zabronił podważania idei o jego niepokalaniu<sup>23</sup>. Ponadto do wzrostu popularności św. Anny

<sup>21</sup> Por. Adam Labuda, *Malarstwo ścienne drugiej połowy XV i początków XVI w.* [w:] Domański, Karłowska-Kamzowa, Labuda, *Malarstwo gotyckie...*, s. 48–49.

<sup>22</sup> Por. Janina Bosko, *Ikonomia świętej Anny w sztuce sakralnej archidiecezji warmińskiej* [w:] *Święta Anna w wierze, pobożności i sztuce – dawniej i dziś: perspektywa uniwersalna i regionalna*, red. Ewelina M. Mączka, Sylwia Mikołajczak, Olsztyn 2021, s. 201–212. O lokalnej popularności św. Anny świadczą także kościelne patrocinia. Por. Andrzej Kopiczko, *Patrocinia i inne formy kultu św. Anny w diecezji warmińskiej (z uwzględnieniem państwa zakonu krzyżackiego)* [w:] *Święta Anna...*, s. 11–40.

<sup>23</sup> Ernst Schaumkell, *Der Kultus der heiligen Anna am Ausgange des Mittelalters. Ein Beitrag zur Geschichte des religiösen Lebens am Vorabend der Reformation*, Altenburg 1893, s. 9. Kult św. Anny i jego rozwój można rozpatrywać także w kontekście franciszkańskiej i dominikańskiej

przyczyniło się wydanie drukiem jej legendy i żywotów opartych w dużej mierze na pismach apokryficznych. Do grupy tej można zaliczyć takie teksty, jak: *Die historie, die ghetiden ende die exempelen vander heyligher vrouwen sint Annen* (pierwsze wydanie w Antwerpii ok. 1490/1491 r.), *Legenda seu vita beatissime Anne* (pierwsze wydanie w Antwerpii w 1489 r.), *Historia perpulchra de anna sanctissima* (pierwsze wydanie w Antwerpii ok. 1498 r.), *Legenda sanctae Annae* (pierwsze wydanie w Lowanium w 1496 r., kolejne w Lipsku w 1497 r.)<sup>24</sup>.

Również z drugiej połowy XIV i końca XV w. są znane obszerne cykle malarskie i rzeźbiarskie ilustrujące żywot św. Anny: malarskie z Frankfurtu n. Menem, Brukseli i Brugii oraz fragmentarycznie zachowany rzeźbiony ołtarz z przedstawieniem legendy św. Anny, wykonany przez anonimowego mistrza holenderskiego, znanego jako Mistrz Joachima i Anny, z lat ok. 1460–1470<sup>25</sup>. Ołtarz frankfurcki wykonał anonimowy malarz (Mistrz z Frankfurtu) o proweniencji niderlandzkiej ok. 1505 r. Pierwotnie został przeznaczony do klasztoru dominikanów we Frankfurcie<sup>26</sup>. Ołtarz brugijski jest dziełem anonimowego malarza flamandzkiego z ok. 1525 r., natomiast ołtarz brukselski, ze względu na linearny podział płaszczyzny najbardziej zbliżony do malarstwa w Sząbruku, powstał w południowych Niderlandach przed 1500 r. (obecnie przechowywany w Muzeum Historii Medycyny w Paryżu). Jego autorstwo jest przypisywane Mistrzowi św. Guduli czynnemu w Brukseli, a sam ołtarz został wykonany na zamówienie brukselskiej kapituły katedralnej<sup>27</sup>. Wszystkie te ołtarze reprezentują wysoki poziom artystyczny i cechują się realizmem charakterystycznym dla sztuki niderlandzkiej drugiej połowy XV w., a ich forma odzwierciedla tendencje artystyczne najwybitniejszych ośrodków twórczych północnej Europy.

teologii opartej na uznaniu i docenieniu świeckiego modelu pobożności. Zniesienie przepaści między życiem konsekrowanym a świeckim było owocem IV synodu laterańskiego z 1215 r. Umożliwiło to w konsekwencji rozwój myśli teologicznej oscylującej wokół „drogi Marty”, czyli świętości bez konieczności rezygnacji ze świeckości i życia rodzinnego. Por. Monika Jakubek-Raczkowska, *Tu ergo flecte genua tua. Sztuka a praktyka religijna świeckich w diecezjach pruskich państwa zakonu krzyżackiego w Prusach*, Pelplin 2014, s. 77–83; Jerzy Kłoczkowski, *Wspólnoty zakonne w średniowiecznej Polsce*, Lublin 2010, s. 388–403.

<sup>24</sup> Ton Brandenburg, *Heilig Familieleven. Verspreiding en waardering van de Historie van Sint-Anna in de stedelijke cultuur in de Nederlanden en het Rijnland aan het begin van de moderne tijd (15de/16de eeuw)*, Nijmegen 1990, s. 58–59, 273–281. Również z terenu północnych Niemiec znane są druki dotyczące legendy św. Anny, jak choćby *Brunszwicka księżeczka św. Anny*, wydana w tym mieście w 1507 r.

<sup>25</sup> Antoni Ziemia, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500*, t. 1: *Sztuka dworu burgundzkiego oraz miast niderlandzkich*, Warszawa 2008, s. 370–371; *Prestel-Museumsführer: Skulpturensammlung im Bode-Museum*, hrsg. v. Hartmut Krohm, München – Berlin – London – New York 2006, s. 93.

<sup>26</sup> Wolfgang Cilleßen, *Der Annenaltar des Meisters von Frankfurt [w:] Kunststücke des historischen Museums Frankfurt. Band 2. Heinrich Editionen*, hrsg. v. Wolfgang Cilleßen, Frankfurt am Main 2012, s. 7.

<sup>27</sup> Brandenburg, *Heilig Familieleven...*, s. 138–139.

Jak już wspomniano, ołtarz z Brukseli najsilniej rezonuje z tendencjami widocznymi w malowidłach w Sząbruku. Świadczą o tym: jego konserwatywna forma, sztywny podział na prostokątne pola, a także czasowe następstwo przedstawień – zachowane tylko w tym ołtarzu spośród wyżej przywołanych<sup>28</sup> – choć niewątpliwie jakość malarstwa widoczna w brukselskim dziele jest niewspółmiernie wyższa. Również tylko w tym ołtarzu, spośród wymienionych wyżej, ukazano rzadki motyw ikonograficzny św. Joachima w świątyni w obecności kapłana oraz niezidentyfikowanej postaci, który występuje w omawianym tu warmińskim kościele św. Mikołaja. Ze względu na to, że ołtarze niderlandzkie przynależały do jednego z najwybitniejszych środowisk twórczych późnośredniowiecznej Europy, ich wpływ na prowincjonalną sztukę Prus musiał być pośredni, a przez to ograniczony. Natomiast zbliżony czas powstania tych dzieł i cyklu w Sząbruku odzwierciedla ogólnoeuropejską tendencję wzrostu znaczenia kultu św. Anny i przekłada się na powszechną obecność ikonografii tej świętej w sztuce późnego średniowiecza. Z tego też powodu malowidła sząbruckie, choć mają o wiele prymitywniejszą formę niż malowidła niderlandzkie, stanowią przykład percepcji i obecności w sztuce warmińskiej najważniejszych europejskich idei końca XV stulecia.

Zdecydowanie lepszą jakość artystyczną niż cykle apostołski i św. Anny prezentuje scena sądu ostatecznego na wschodniej ścianie kościoła św. Mikołaja w Sząbruku (il. 11–12). Chrystus tronujący na kuli i tarczy, odziany w czerwony płaszcz cesarski, z koroną cierniową na głowie został przedstawiony w formie apokaliptycznej – z mieczem i lilią (już nieczytelną) wydobywającą się z jego ust, rozpościerając obie ręce w geście błogosławieństwa. Po obu stronach Tronującego są widoczne dwie, słabo czytelne postacie – najprawdopodobniej Maria i św. Piotr. Dolna część przedstawienia jest nieczytelna, można na niej dostrzec jedynie kontury skrzydeł św. Michała Archanioła, który waży dusze.

Przedstawienie Chrystusa apokaliptycznego na majestacie jest jednym z najstarszych w sztuce chrześcijańskiej<sup>29</sup>. Ikonografia ta została przełożona na język malarstwa w XIV w., a szczególną popularność zyskała w sztuce północnoeuropejskiej XV w. Motyw ten jest powszechnie reprezentowany również w średniowiecznym malarstwie ściennym Warmii, m.in. na zamku biskupim w Lidzbarku Warmińskim oraz w kaplicy św. Anny przy kościele

<sup>28</sup> Ołtarz rzeźbiarski autorstwa Mistrza Joachima i Anny zachował się niekompletnie, dlatego trudno wnioskować o jego formie, lecz jest możliwe, że również przedstawione w nim poszczególne sceny zostały uszeregowane chronologicznie.

<sup>29</sup> Próby akcentowania majestatycznego charakteru Chrystusa pojawiają się już w sztuce IV w. n.e. i były wówczas bez wątpienia inspirowane rzymską ikonografią cesarską. Natomiast pierwsze przedstawienie wizji z Apokalipsy św. Jana, będące zarazem pierwszym przedstawieniem absydialnym *Maestas Domini*, powstało na początku V w. w bazylice św. Prudencjany w Rzymie. Rozszerzeniem tego tematu jest wizja Sądu Ostatecznego, również oparta na Apokalipsie św. Jana, znana w Europie z rzeźbiarskich przedstawień tympanonów katedralnych, m.in. w Moissac, Autun, Conques.



Il. 11–12. Sąd ostateczny na wschodniej ścianie kościoła w Sząbruku, po 1500, fot. Joanna Jakutowicz

św. Ducha we Fromborku<sup>30</sup>. Przedstawienie to występuje także na obszarach wiejskich spoza Warmii, np. w kościele farnym w Stargardzie Gdańskim, ossuarium w Bystrzu czy kościele św. Jakuba Apostoła w Żmijewie<sup>31</sup>. W przypadku Sząbruka intrygujące jest jednak nawiązanie w sztuce prowincjonalnej do najlepszego ówczesnie znanego wzorca z regionu, czyli do twórczości Hansa Memlinga. Nawet bowiem w Gdańsku dzieła tego niderlandzkiego twórcy znalazły jedynie niewielki oddźwięk, przeważnie przy opracowywaniu drobniejszych, pojedynczych motywów<sup>32</sup>.

Nieczystość dolnej partii omawianego malowidła w Sząbruku sprawia, że ocena kompozycji jest utrudniona, ale zachowany fragment z przedstawieniem sądu ostatecznego wskazuje na jej inspirację tryptykiem Memlinga, który trafił do Gdańska w 1473 r.<sup>33</sup> Widoczne są one zwłaszcza w dość słabo czytelnym fragmencie ukazującym zbawionych w drodze do raju (il. 13, 14). Podobieństwa dotyczą ogólnego zarysu kompozycji: wstępowania zbawionych po schodach, witania ich przy bramie do raju przez św. Piotra i przedstawieniach

<sup>30</sup> Sąd ostateczny w tzw. kapitulniku zamku lidzbarskiego, ok. 1427–1454, oraz malowidło w absydzie kaplicy św. Anny we Fromborku, ok. 1433 r. Por. Jerzy Domasłowski, [hasło] *Lidzbarski* [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce. 2. Katalog zabytków*, red. Adam Labuda, Krystyna Secomska, Warszawa 2004, s. 66; *idem*, [hasło] *Frombork* [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce. 2...*, s. 32–33.

<sup>31</sup> O malowidłach z Bystrza i Żmijewa por. Jerzy Domasłowski, *Pomorze Wschodnie* [w:] *Gotyckie malarstwo ścienne...*, s. 140.

<sup>32</sup> Marian Kutzner, *Die spätmittelalterliche Ausstattung der Marienkirche als Ausdruck der intellektuellen Empfindsamkeit und Religiosität der Danziger Bürger im ausgehenden Mittelalter* [w:] *Die sakrale Backsteinarchitektur des südlichen Ostseeraums: der theologische Aspekt*, hrsg. v. Gerhard Eimer, Ernst Gierlich, Berlin 2000, s. 145.

<sup>33</sup> Willi Drost, *Die Marienkirche in Danzig und ihre Kunstschätze*, Stuttgart 1963, s. 136.

muzykujących aniołów wkomponowanych w architekturę rajskiego miasta. Można zaobserwować ewidentne trudności w rozplanowaniu tej sceny – kontury dwóch bocznych postaci wyraźnie nachodzą na sceny raju i piekła. Z dolnej partii sceny zachował się jedynie fragment skrzydeł Michała Archanioła, dlatego jej analiza może być tylko ograniczona, niemniej wskazuje, tak jak w cyklu św. Anny, odniesienie do tendencji artystycznych i wzorców ideowych obecnych w sztuce europejskiej tego czasu.

*Między centrum a peryferiami...*



Il. 13–14. Scena zbawionych wstępujących do raju po sądzie ostatecznym z kościoła w Sząbruku, po 1500 (fot. Joanna Jakutowicz), i z ołtarza Hansa Memlinga, 1467–1471, technika temperowo-olejna na desce (repr. za: Wikimedia Commons)

Drugi z dużych cykli tematycznych w Sząbruku, znajdujący się na ścianach wschodniej i południowej, zawierający przedstawienia pasyjne – od wjazdu do Jerozolimy po ukrzyżowanie – jest wyjątkowy, gdyż cykle chrystologiczne nie były popularne w malarstwie wiejskim regionu.

Ze schyłku średniowiecza są znane dwie symultaniczne kompozycje pasyjne w malarstwie ściennym – z kościołów Mariackiego i dominikańskiego w Gdańsku, a także obraz tablicowy z przedstawieniem pasji w kościele dominikańskim w Toruniu. Mimo że powstały w zbliżonym okresie, ich forma – narracyjna i symultaniczna – zdecydowanie odbiega poziomem i stylistyką od sząbruckich malowideł ściennych. Przedstawienia gdańskie i toruńskie reprezentują tendencje typowe dla sztuki końca XV w., podczas gdy forma malowideł pochodzących z warmińskiego kościoła, z oddzielnymi scenami ujętymi w prostokątne ramy, jest osadzona jeszcze w stylistyce o stulecie wcześniejszej.

Obraz dekoracji malarskiej z Sząbruka, jaki wyłania się z przedstawionego zarysu interpretacyjnego, z jednej strony jest silnie osadzony w tradycji regionalnej, głównie ze względu na obecność idei kolegium apostołskiego, kwatrowego ujęcia malowideł czy przedstawienia świętych charakterystycznych dla sztuki regionu, z drugiej zaś strony poświadcza recepcję osiągnięć i prądów artystycznych ośrodków niderlandzkich końca XV w. na gruncie warmińskim. Nietrudno wskazać centrum artystyczne, które pośredniczyło w transferze tych tendencji. Ze względu na ich niderlandzką genezę, a także inspirację Memlingiem, można brać pod uwagę jedynie pośrednictwo Gdańska, gdzie ok. 1500 r. prowadzono ożywiony import wyrobów artystycznych z Niderlandów. Wydaje się, że przeszczeplanie idei północnoniemieckich i niderlandzkich via Gdańsk do Sząbruka nastąpiło dwiema drogami: jedna to bezpośrednia styczność wykonawcy ze sztuką niderlandzką w Gdańsku, głównie z tryptykiem Memlinga, druga to grafika i druki, które powstawały i rozprzestrzeniały się również, siłą rzeczy, za pośrednictwem centrów miejskich, gdzie docierały z innych ośrodków lub powielano je na miejscu.

W toku badań nie udało się jednoznacznie wskazać drukowanej lub graficznej wersji legendy św. Anny, która znana była ok. 1500 r. w Gdańsku i mogła służyć jako pierwowzór malowideł sząbruckich<sup>34</sup>, jednak faktem niezaprzeczalnym jest popularność kultu tej świętej w późnośredniowiecznym mieście. Z samego tylko kościoła Mariackiego są znane co najmniej dwa (być może

<sup>34</sup> *Katalog der Danziger Stadtbibliothek verfertigt und herausgegeben im Auftrage von Städtischen Behörden*, Bd. 1, Danzig 1892; Otto Günther, *Katalog der Handschriften der Danziger Stadtbibliothek*, T. 2–5, Danzig 1903–1921; Franz Hipler, *Studien zur Geschichte der ermländischen Archive und Bibliotheken*, Braunsberg 1872, s. 69. Por. także inwentarz biblioteczny warmińskiego uczonego i kanonika Tomasza Wernera: Julian Wojtkowski, *Kustosz warmiński – Tomasz Werner z Braniewa (†1498) i jego księgozbiór*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie” 1961, nr 3, s. 355–375. Brak opracowań odnoszących się do późnośredniowiecznej i wczesnonowożytnej grafiki oraz druków i traktatów hagiograficznych zarówno w Gdańsku, jak i na terenie państwa zakonnego uniemożliwia wysunięcie na obecnym etapie badań dalszych wniosków.

trzy, gdyż proveniencja jednej z rzeźb nie jest jasna) przedstawienia św. Anny: z ołtarza św. Anny (witryków) znajdującego się przy pierwszym filarze północnym korpusu oraz z ołtarza św. Małgorzaty (kaletników) zlokalizowanego przy czwartym filarze północnym korpusu nawowego. Ołtarz św. Anny istniał jeszcze ok. 1698 r., a pozostałości ołtarza św. Małgorzaty przetrwały do XIX w. Natomiast pozostaje nieustalona proveniencja późnogotyckiej rzeźby św. Anny znajdującej się obecnie przy Bramie Radnych. Wzmianka o niej jako elemencie wyposażenia kościoła Mariackiego po raz pierwszy pojawiła się dopiero w latach dziewięćdziesiątych XX w.<sup>35</sup> Każde z tych rzeźbiarskich przedstawień ukazywało inny wariant ikonograficzny: siedząca św. Anna z ołtarza kaletników przekazuje dzieciątko Marii<sup>36</sup>, w ołtarzu św. Małgorzaty na kolanach siedzącej św. Anny są Maria i Chrystus<sup>37</sup>. Natomiast jedyna zachowana do dziś rzeźba prezentuje świętą w postaci stojącej.

Za wpływami północnoniemieckimi i niderlandzkimi, które dotarły do Sząbruka za pośrednictwem Gdańska, przemawia również sam charakter malowideł. W odniesieniu do stylistyki wykonania można zaobserwować, że wszystkie przedstawienia sząbruckie mają linearny charakter, o mocnym, ciemnym konturze wypełnionym jednolitą plamą barwną. Cecha ta stanowczo odróżnia je od miękkości przedstawień XV w., a jednocześnie umiejscawia w lokalnym nurcie graficznym, który rozwinął się w trzeciej ćwierci XV w. W malowidłach tego stylu posługiwano się uproszczonym typem przedstawień, ze schematycznie zaznaczonymi postaciami i symbolicznie ukazaną przestrzenią. Przejście od stylu miękkiego do graficznego można wiązać z upowszechnieniem się grafiki jako pierwowzoru kompozycji w malarstwie ściennym<sup>38</sup>, co było powszechną praktyką u schyłku XV stulecia. Charakter taki wykazują m.in. malowidła w oratorium biskupa Watzenrodego w Lidzbarku Warmińskim powstałe po 1497 r. czy przedstawienie Marii Panny jako Służebnicy Świątyni z nawy południowej kościoła farnego w Ornece, wykonane najprawdopodobniej po 1494 r.<sup>39</sup> Grafiki, na których wzorowano się w Sząbruku, mają dwojaką genezę: odwołują się zarówno do wzorców północnoniemieckich oraz niderlandzkich, jak

<sup>35</sup> Por. Theodor Hirsch, *Geschichte der Ober-Pfarrkirche von St. Marien in Danzig*, Bd. 1, Danzig 1843, s. 207, 457; Frisch Gregorius, *Der Sankt Marien Pfarrkirchen in Dantzic inwendge Abriss*, hrsg. v. Katarzyna Cieślak, Gdańsk 1999, s. 95, 119; Elżbieta Pilecka, *Późnogotycka rzeźba św. Anny Samotrzeciej z kościoła NMP w Gdańsku. Przyczynek do badań sztuki w Gdańsku*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 1994, z. 278, s. 97–119.

<sup>36</sup> Hirsch, *Geschichte*... s. 451–452.

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 457.

<sup>38</sup> Drost, *Die Marienkirche*..., s. 134.

<sup>39</sup> Adam Labuda, [hasło] *Orneta* [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce. 2...*, s. 83. Przedstawienie Marii Panny z Ornety jest wzorowane na jednym z najstarszych niemieckich drzeworytów – Maria w sukni w kłosa zbóż (*Maria im Ährenkleid*), datowanym na lata ok. 1440–1460. Por. Zoege von Manteuffel Claus, *Der deutsche Holzschnitt. Sein Aufstieg im XV. Jahrhundert und seine große Blüte in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts*, München 1921, s. 23.



i południowoniemieckich, co ponownie wskazuje na pośrednictwo Gdańska jako ośrodka, gdzie spotkały się wpływy artystyczne obu kierunków<sup>40</sup>.

Również dla niektórych scen z Sząbruka udało się określić graficzne pierwowzory lub inspiracje. Rola grafiki jako pierwowzoru dla kompozycji malarzkich mogła przyjąć jedną z dwóch form: malarz albo prznosił wiernie kompozycję graficzną na obraz (lub malowidło ściennie), albo posługiwał się nią jako ogólną inspiracją i materiałem pomocniczym przy komponowaniu przestrzeni. Odejście od pierwowzoru mogło wynikać zarówno ze świadomego działania mającego na celu dopasowanie kompozycji do kontekstu, jak i z braku umiejętności artystycznych prowincjonalnego twórcy<sup>41</sup>.

Jak już wspomniano, pierwszym z przedstawień, do którego odnaleziono pierwowzór graficzny, była grupa dwóch śpiących apostołów w scenie modlitwy w ogrójcu, inspirowana grafiką L 19 (B 9) Martina Schongauera powstałą ok. 1475 r. jako część cyklu pasyjnego (il. 15)<sup>42</sup>. W scenie z Sząbruka, w przeciwieństwie do pierwowzoru Schongauera, grupa apostołów została rozbita i umieszczona po obu stronach przedstawienia – dwie postaci po prawej i jedna po lewej stronie sceny (il. 16). Ze względu na uszkodzenia górnej partii malowidła w kościele trudno stwierdzić, czy wprowadzono inne modyfikacje kompozycji znanej z grafiki.

Drugim z przedstawień, dla którego udało się jednoznacznie określić pierwowzór, jest wizerunek dotychczas niezidentyfikowanej świętej na ścianie północnej kościoła. W tym przypadku wykorzystano grafikę ukazującą św. Katarzynę niezidentyfikowanego mistrza południowoniemieckiego działającego w ostatniej ćwierci XV w.<sup>43</sup> (il. 17), dzięki czemu można przyjąć, że również w Sząbruku mamy do czynienia z jej wizerunkiem. Analogie do pierwowzoru graficznego są bardzo dokładne – można je zaobserwować w pozie świętej, fryzurze, układzie szat czy nawet w takim detalu, jak wystający spod sukni fragment trzewika (il. 18).

W kilku kolejnych scenach można natomiast wskazać źródła inspiracji dla ogólnego zarysu kompozycji. Na przykład w scenie biczowania widać wyraźne nawiązania do schongauerowskiej grafiki L 22, także pochodzącej ze wspomnianego cyklu pasyjnego (il. 19). Przejęto tu bowiem zarys kompozycji, w tym postać Chrystusa, przy czym samo przedstawienie uległo znacznemu uproszczeniu: ograniczono liczbę postaci, a ich pozy odwzorowane w Sząbruku są skostniałe

<sup>40</sup> Szerzej o wpływach niderlandzkich, północno- i południowoniemieckich w Gdańsku por. Anna Gosieniecka, *Sztuka w Gdańsku. Malarstwo, rzeźba, grafika* [w:] *Gdańsk. Jego dzieje i kultura*, red. Franciszek Mamuszka, Warszawa 1969, s. 278–289.

<sup>41</sup> Michał Walicki, *Inspiracje graficzne polskiego malarstwa na przełomie XV i XVI w.*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1962, R. 24, nr 3–4, s. 397.

<sup>42</sup> Ulrike Heinrichs, *Martin Schongauer. Maler und Kupfstecher. Kunst und Wissenschaft unter dem Primat des Sehens*, Berlin–München 2007, s. 331.

<sup>43</sup> Max Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, Bd. 8: *Textband*, Wien 1936, s. 220.



Il. 15. Modlitwa w ogrójcu, sztych Martina Schongauera z cyklu pasyjnego, ok. 1475, repr. za: Ulrike Heinrichs, *Martin Schongauer. Maler und Kupfstecher. Kunst und Wissenschaft unter dem Primat des Sehens*, Berlin–München 2007, s. 328, il. 163. Obecnie znajduje się w Gabinetcie Miedziorytów w Berlinie



Il. 16. Modlitwa w ogrójcu – scena z Sząbruku, po 1500, fot. Joanna Jakutowicz



Il. 17. Grafika niezidentyfikowanego mistrza górnoniemieckiego, ok. 1475–1500, repr. za: Max Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, Bd. 8: *Tafelband*, Wien 1936, s. 231, il. 558. Obecnie znajduje się w Gabinetcie Miedziorytów w Monachium



Il. 18. Przedstawienie św. Katarzyny w Sząbruku, po 1500, fot. Joanna Jakutowicz



Il. 19. Grafika Martina Schongauera z cyklu pasyjnego, ok. 1475, repr. za: Ulrike Heinrichs, *Martin Schongauer...*, s. 328, il. 165. Obecnie znajduje się w Gabinetcie Miedziorytów w Berlinie



Il. 20. Biczowanie, grafika Mistrza ES z cyklu pasyjnego, przed 1467, repr. za: Max Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, Bd. 2: *Tafelband*, s. 78. Obecnie znajduje się w Gabinetcie Miedziorytów w Dreźnie

i ujęte schematycznie, choć jednocześnie podjęto próbę oddania detali pierwowzoru, np. liny przewiązanej przez nogi Chrystusa. Wydaje się, że w omawianym malowidle można wziąć pod uwagę jeszcze jeden wzór graficzny jako możliwą inspirację, a mianowicie sztych Mistrza ES z cyklu pasyjnego, powstały przed 1467 r., również ukazujący biczowanie (il. 20)<sup>44</sup>. O ile w tej grafice inaczej jest ujęta postać Chrystusa, o tyle przedstawienia oprawców wydają się bardziej odpowiadać schematowi kompozycyjnemu malowidła z Sząbruka – podobieństwa dotyczą zarówno liczby postaci, jak i ich gestów (il. 21). Również w odniesieniu do tego pierwowzoru można zaobserwować uproszczenie kompozycyjne, zwłaszcza w schematycznym oddaniu ruchu oraz dynamiki sceny. Ponadto w obu analizowanych grafikach są widoczne wzajemne inspiracje – Schongauer bez wątpienia znał pracę Mistrza ES.

Analizując proveniencję malowideł sząbruckich, ostatnim wątkiem do omówienia pozostaje próba określenia ich fundatora. Nie znamy imienia lokalnego proboszcza, który posługiwał w kościele św. Mikołaja w okresie powstania omawianych przedstawień, tj. z ok. 1500 r. W 1480 r. proboszczem w Sząbruku był Jan Lepter, ale brakuje bliższych informacji na jego temat<sup>45</sup>. Nie jest więc możliwe imienne wskazanie pomysłodawcy powstania całego cyklu, warto jednak choćby ogólnie nakreślić środowisko społeczne, z którego ów fundator się wywodził. Był on zapewne ściśle związany z sząbruckim kościołem jako jego proboszcz lub członek pobliskiej kapituły kolegiackiej w Dobrym Mieście. Biorąc pod uwagę charakter zachowanych malowideł, prawdopodobnie utrzymywał też kontakty z Gdańskiem ze względu na pochodzenie lub działalność zawodową. W owym okresie gdańszczanie nie byli jeszcze powszechnie reprezentowani w warmińskiej kapitule kolegiackiej i katedralnej. Ich intensywny napływ na Warmię nastąpił dopiero

<sup>44</sup> Max Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, Bd. 2: *Textband*, Wien 1910, s. 3.

<sup>45</sup> Andrzej Kopiczko, *Katalog duchowieństwa katolickiego w diecezji warmińskiej do 1945 r.*, Olsztyn 2003, s. 52.

za pontyfikatu gdańszczanina Maurycego Ferbera (biskup w latach 1523–1537)<sup>46</sup>. Około 1500 r. wśród kanoników nadal przeważało środowisko toruńskie skupione wokół Łukasza Watzenrodego i jego mecenatu, ciągnącego w kierunku miasta jego pochodzenia<sup>47</sup>. W Toruniu powstał m.in. poliptyk fromborski, jednak w omawianym okresie w dziedzinie ludwisarstwa i konwiarstwa również Gdańsk odgrywał już znaczącą rolę<sup>48</sup>. Z tego punktu widzenia malowidła sząbruckie jawią się jako wczesny przykład oddziaływania Gdańska na sztukę Warmii oraz zapowiedź późniejszych, już w pełni nowożytnych inicjatyw artystycznych wiążących ten region z nadbałtyckim centrum.

Podsumowując analizę malowideł z Sząbruka, należy zwrócić uwagę na kilka elementów, które decydują o wyjątkowości tego cyklu. Po pierwsze, jest to jeden z najobszerniejszych późnogotyckich wystrojów malarskich wiejskiego kościoła w Polsce północnej. Składają się na niego dekoracje trzech ścian – północnej, wschodniej i częściowo zachowana dekoracja ściany południowej – o zróżnicowanym poziomie artystycznym. Najlepsza pod względem warsztatowym jest scena sądu ostatecznego, zwłaszcza dobrze zachowana postać Chrystusa apokaliptycznego na majestacie, z uwypukloną mimiką i naturalistycznie poprowadzonymi rysami twarzy. Pozostałe sceny zostały wykonane w sposób bardziej uproszczony, ze zredukowanym rysunkiem kompozycyjnym, gestykulacją i mimiką postaci, a także ze schematycznie zaznaczoną przestrzenią. Również podział na pola zawierające poszczególne sceny (z wyjątkiem sceny sądu ostatecznego) jest cechą, na podstawie której przedstawienia te należy umiejscowić



Il. 21. Scena biczowania z Sząbruka, po 1500, fot. Joanna Jakutowicz

<sup>46</sup> Początki gdańszczan w kapitule katedralnej i kolegiackiej można datować na czas po 1466 r., gdy coraz więcej mężczyzn z mieszczańskich rodzin przeznaczonych do stanu duchownego było w stanie zdobyć uniwersyteckie wykształcenie, zwłaszcza w Rzymie, gdzie mogli skutecznie zabiegać o przywileje, kanonie i prebendy. Por. Teresa Borawska, *Gdańszczanie w kapitule warmińskiej XIII–XVI w.* [w:] *Duchowieństwo kapitulne w Polsce późnośredniowiecznej i wczesnonowożytnej. Studia nad pochodzeniem i funkcjonowaniem elity kościelnej*, red. Andrzej Radzymiński, Toruń 2000, s. 122–123.

<sup>47</sup> Por. Kamila Wróblewska, *Łukasz Watzenrode jako fundator dzieł sztuki (z zagadnień mecenatu artystycznego na Warmii z przełomu XV i XVI stulecia)*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie” 1972, nr 1, s. 149–157.

<sup>48</sup> W Gdańsku biskup Watzenrode zamówił świeczniki i pacyfikał do katedry fromborskiej, prawdopodobnie również płytę nagrobną biskupa Pawła Legendorfa. Por. *ibidem*.

w nurcie XIV w., nie zaś początku XVI w. Być może wynika to z inspiracji malarstwem sztalugowym lub, co również niewykluczone, artysta wykonujący malowidła sząbruckie sam był biegłyjszy w tej technice niż w malarstwie ściennym. W związku z tym można więc także przypuszczać, że malowidła nie są dziełem jednej ręki. Zwłaszcza wyraźnie górująca artystycznie nad pozostałymi malowidłami postać Chrystusa z sądu ostatecznego wydaje się wykonana przez wprawniejszego artystę, zaznajomionego ze specyfiką malarstwa ściennego.

O wartości malowideł sząbruckich nie decyduje jednak jakość wykonania malarskiego, lecz podjęta tematyka i źródła inspiracji. Cykl św. Anny rezonuje z aktualną tematyką przedstawień malarskich w wiodących ośrodkach północnoeuropejskich ok. 1500 r. (Bruksela, Brugia, Frankfurt), co może świadczyć o wysokiej kulturze intelektualnej regionu u schyłku średniowiecza, będącego na bieżąco z europejskimi prądami intelektualnymi. Pewne nieścisłości ikonograficzne (możliwe przedstawienie scen) mogą wynikać albo z odwołania się do obecnie nieznannej wersji legendy św. Anny, albo z pomyłki artysty niezaznajomionego z hagiografią tej świętej. Również odwołanie się do najlepszych znanych wzorców regionalnych, jakim bez wątpienia jest *Sąd Ostateczny* Hansa Memlinga, wskazuje na duże aspiracje zleceniodawcy malowideł, za którymi nie nadążały jednak umiejętności artysty. Trzeba przy tym zauważyć, że przedstawione wątki maryjne, chrystologiczne, a także wyobrażenia apostołów, były powszechnie znane w sztuce regionalnej, co czyni malowidła sząbruckie jeszcze bardziej intrygującymi, gdyż podkreśla zarazem ich silne zakorzenienie w lokalnym imaginarium. Stanowią one zatem przykład doskonałej recepcji intelektualnej i artystycznej wzorców epoki przełożonych na język prowincjonalnego warsztatu artystycznego, a jednocześnie zapowiedź pojawienia się na szeroką skalę wpływów wywodzących się z Gdańska, które silnie naznaczyły sztukę Warmii w epoce nowożytnej.

## Bibliografia

- Apokryfy Nowego Testamentu*, red. Marek Starowieyski, Warszawa 2003.
- Brandenburg Ton, *Heilig Familieleven. Verspreiding en waardering van de Historie van Sint-Anna in de stedelijke cultuur in de Nederlanden en het Rijnland aan het begin van de moderne tijd (15de/16de eeuw)*, Nijmegen 1990.
- Chrzanowski Tadeusz, *Przewodnik po zabytkowych kościołach południowej Warmii*, Olsztyn 1973.
- Cilleßen, Wolfgang, *Der Annenaltar des Meisters von Frankfurt [w:] Kunststücke des historischen Museums Frankfurt. Band 2. Heinrich Editionen*, hrsg. v. Wolfgang Cilleßen, Frankfurt am Main 2012.
- Domasłowski Jerzy, [hasło] *Frombork [w:] Malarstwo gotyckie w Polsce. 2. Katalog zabytków*, red. Adam Labuda, Krystyna Secomska, Warszawa 2004, s. 32–33.

- Domasłowski Jerzy, [hasło] *Lidzbark Warmiński* [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce. 2. Katalog zabytków*, red. Adam Labuda, Krystyna Secomska, Warszawa 2004, s. 65–67.
- Domasłowski Jerzy, *Cenne odkrycie w Sząbruku*, „Niedziela” 1986, nr 28, s. 6, 8.
- Domasłowski Jerzy, Labuda Adam, Karłowska-Kamzowa Alicja, *Malarstwo gotyckie na Pomorzu Wschodnim*, Poznań–Warszawa 1990.
- Domasłowski Jerzy, *Pomorze Wschodnie* [w:] *Gotyckie malarstwo ścienne w Polsce*, red. Jerzy Domasłowski, Alicja Karłowska-Kamzowa, Marian Kornecki, Helena Małkiewiczówna, Poznań 1984.
- Duchowieństwo kapitulne w Polsce późnośredniowiecznej i wczesnonowożytnej. Studia nad pochodzeniem i funkcjonowaniem elity kościelnej*, red. Andrzej Radzyński, Toruń 2000, s. 117–132.
- Frisch Gregorius, *Der Sankt Marien Pfarrkirchen in Dantzig inwendge Abriss*, hrsg. v. Katarzyna Cieślak, Gdańsk 1999.
- Głowacz Aleksandra, Fritz Heitmann, *architekt warmińskich kościołów*, „Warmińsko-Mazurski Biuletyn Konserwatorski” 2003, R. 5, s. 7–18.
- Gosieniecka Anna, *Sztuka w Gdańsku. Malarstwo, rzeźba, grafika* [w:] *Gdańsk. Jego dzieje i kultura*, red. Franciszek Mamuszka, Warszawa 1969, s. 267–327.
- Günther Otto, *Katalog der Handschriften der Danziger Stadtbibliothek*, T. 2–5, Danzig 1903–1921.
- Heinrichs Ulrike, *Martin Schongauer. Maler und Kupfstecher. Kunst und Wissenschaft unter dem Primat des Sehens*, Berlin–München 2007.
- Herrmann Christofer, *Mittelalterliche Architektur im Preussenland. Untersuchungen zur Frage der Kunstlandschaft und -Geographie*, Petersberg 2007.
- Hipler Franz, *Studien zur Geschichte der ermländischen Archive und Bibliotheken*, Braunschweig 1872.
- Hirsch Theodor, *Geschichte der Ober-Pfarrkirche von St. Marien in Danzig*, Bd. 1, Danzig 1843.
- Jakubek-Raczkowska Monika, *Tu ergo flecte genua tua. Sztuka a praktyka religijna świecików w diecezjach pruskich państwa zakonu krzyżackiego w Prusach*, Pelplin 2014.
- Jelińska Elżbieta, *Konserwacja zabytków ruchomych na terenie województwa olsztyńskiego w latach 1974–1987*, „Olsztyński Biuletyn Konserwatorski” 1988, s. 68–76.
- Katalog der Danziger Stadtbibliothek gefertigt und herausgegeben im Auftrage von Städtischen Behörden*, Bd. 1, Danzig 1892.
- Kliś Zdzisław, *Paruzja. Przedstawienie Sądu Ostatecznego w sztuce średniowiecza*, Kraków 1999.
- Kłoczkowski Jerzy, *Wspólnoty zakonne w średniowiecznej Polsce*, Lublin 2010.
- Kopiczko Andrzej, *Katalog duchowieństwa katolickiego w diecezji warmińskiej do 1945 r.*, Olsztyn 2003.
- Kopiczko Andrzej, *Sząbruk. Wieś i parafia w świetle źródeł pisanych do XVI w.* [w:] *Libris serviens: studia ofiarowane Profesor Zoi Jaroszewicz-Pieresławcew w czterdziestolecie pracy zawodowej*, red. Irena Makarczuk, Anna Pytasz-Kołodziejczyk, Olsztyn 2020, s. 81–92.
- Kopiczko Andrzej, *Święta Anna w wierze, pobożności i sztuce – dawniej i dziś: perspektywa uniwersalna i regionalna*, red. Ewelina M. Mączka, Sylwia Mikołajczak, Olsztyn 2021, s. 11–40.

*Między centrum a peryferiami...*

- Labuda Adam, [hasło] *Orneta* [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce. 2. Katalog zabytków*, red. Adam Labuda, Krystyna Secomska, Warszawa 2004, s. 83–84.
- Labuda Adam, *Malarstwo ścienne drugiej połowy XV i początków XVI w.* [w:] Domasłowski Jerzy, Karłowska-Kamzowa Alicja, Labuda Adam, *Malarstwo gotyckie na Pomorzu Wschodnim*, Poznań–Warszawa 1990, s. 59–64.
- Lehrs Max, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, Bd. 8: *Textband*, Wien 1936.
- Lexikon des Mittelalters*, hrsg. v. Charlotte Bretscher-Gisiger, Bd. 1, München 2003.
- Odkrycie malowideł w Sząbruku „Posłaniec Warmiński”* 1984, nr 20, s. 8.
- Olkowska Ewa, Kumorowicz Małgorzata, *Odkrycie gotyckich malowideł ściennych w prezbiterium kościoła ewangelicko-metodystycznego w Dąbrownie*, „*Warmińsko-Mazurski Biuletyn Konserwatorski*” 1999, R. 1, s. 203–210.
- Pilecka Elżbieta, *Późnogotycka rzeźba św. Anny Samotrzeciej z kościoła NMP w Gdańsku. Przyczynek do badań sztuki w Gdańsku*, „*Acta Universitatis Nicolai Copernici, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo*” 1994, z. 278, s. 97–119.
- Prestel-Museumsführer: Skulpturensammlung im Bode-Museum*, hrsg. v. Hartmut Krohm, München – Berlin – London – New York 2006.
- Rzempołuch Andrzej, *Przewodnik po zabytkach sztuki dawnych Prus Wschodnich*, Olsztyn 1992.
- Schaumkell Ernst, *Der Kultus der heiligen Anna am Ausgange des Mittelalters. Ein Beitrag zur Geschichte des religiösen Lebens am Vorabend der Reformation*, Altenburg 1893.
- Walicki Michał, *Inspiracje graficzne polskiego malarstwa na przełomie XV i XVI w.*, „*Biuletyn Historii Sztuki*” 1962, R. 24, nr 3–4, s. 383–399.
- Wojtkowski Julian, *Kustosz warmiński – Tomasz Werner z Braniewa (†1498) i jego księgozbiór*, „*Komunikaty Mazursko-Warmińskie*” 1961, nr 3, s. 355–375.
- Wróblewska Kamila, *Łukasz Watzenrode jako fundator dzieł sztuki (z zagadnień mecenatu artystycznego na Warmii z przełomu XV i XVI stulecia)*, „*Komunikaty Mazursko-Warmińskie*” 1972, nr 1, s. 149–157.
- Ziemia Antoni, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500*, t. 1: *Sztuka dworu burgundzkiego oraz miast niderlandzkich*, Warszawa 2008.
- Zoege von Manteuffel Claus, *Der deutsche Holzschnitt. Sein Aufstieg im XV. Jahrhundert und seine große Blüte in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts*, München 1921.

***Between Centre and Periphery. Late Medieval Paintings  
from the Church of St. Nicholas in Sząbruk, Warmia***

The article addresses the issue of late Gothic wall paintings from the Parish Church in Sząbruk, Warmia, created around 1500–1510, which have not yet been the subject of an in-depth analysis. In the course of the research it was possible to verify the iconography of the cycle, partially establish its graphic patterns, as well as to analyse its provenance and determine its place in the region's late-mediaeval art. The paintings show a Dutch influence, which had probably reached the province through Gdańsk. Its mediation is also indicated by the scene of the Last Judgment referring to Memling's composition. The time of the paintings execution indicates an early example of inspiration from Gdańsk, since the influence of this artistic centre on the art of Warmia came

to full expression in the modern era. At the same time, the rather mediocre quality of workmanship situates these paintings between the excellent art models taken from the major centres of the region (and, by extension, of northern Europe) and the provincial painting technique rooted in the local style.

*Między  
centrum  
a peryfer-  
iami...*