

Andrzej Woźniński

(Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Gdański)

<https://orcid.org/0000-0002-3584-1489>

## Pruskie echa koncepcji artystycznych Mikołaja z Lejdy

DOI: <https://doi.org/10.26881/porta.2019.18.01>

Historyczno-artystyczne znaczenie twórczość Mikołaja Gerhaerta z Lejdy – w polskim piśmiennictwie zwanego Mikołajem z Lejdy – doceniono stosunkowo późno. Jako pierwszy uczynił to Otto Wertheimer w rozprawie z 1929 r., dostrzegając w nim innowatora w dziedzinie formy i ikonografii<sup>1</sup>. Pierwsza monografia, opublikowana dziewiętnaście lat wcześniej, nie dawała artyście jeszcze tak wysokiej pozycji. Jej autor, August Richard Maier, przyznał mu, co prawda, eksponowane miejsce wśród północnych rzeźbiarzy XV w., lecz jednocześnie widział w nim pośrednika, który rozpowszechnił styl braci van Eycków<sup>2</sup>. Współcześni badacze nie mają wątpliwości, że Mikołaj z Lejdy odegrał kluczową rolę w rozwoju rzeźby w znacznej części Europy łacińskiej ostatnich dekad średniowiecza. Stefan Roller twierdzi, że nie sposób wyobrazić sobie, jak wyglądałaby twórczość czołowych artystów następnej generacji bez Lejdejczyka<sup>3</sup>. Rozwijając tę myśl, można powiedzieć, że gdyby nie on, zapewne inaczej Wit Stosz ukształtowałby pod względem przestrzennym swoje krakowskie i norymberskie rzeźby, a szaty jego postaci nie zostałyby uwolnione od działania sił grawitacji; rzeźby wczesnego Tilmana Riemenschneidera z Würzburga nie osiągnęłyby tak wysokiego stopnia materialnej konkretności, a jego retabula z dojrzałego okresu tak wystawnej oprawy scenicznej; Michel Erhart w Ulm

<sup>1</sup> Otto Wertheimer, *Nicolas Gerhaert, seine Kunst und seine Wirkung*, Berlin 1929. Omówienie literatury poświęconej artyście zob. Roland Recht, *Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg (1460–1525)*, Strasbourg 1987, s. 115–116; Wojciech Marcinkowski, *Mikołaj z Lejdy i rzeźba późnogotycka w Europie Środkowo-Wschodniej. Przegląd nowszych publikacji*, „Folia Historiae Atrium” 2001, t. 7, s. 123–154.

<sup>2</sup> August Richard Maier, *Niclaus Gerhaert von Leiden. Ein Niederländer Plastiker des 15. Jahrhunderts, Seine Werke am Oberrhein und in Österreich*, Bd. 131, *Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, Strasbourg 1910, s. 4, 102–103.

<sup>3</sup> Ostatnio zob. Stefan Roller, *Niclaus Gerhaert. Neue Impulse für die spätgotische Skulptur* [w:] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, hrsg. von Stefan Roller, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l’Oeuvre Notre-Dame, Strassburg 30. März bis 8. Juli 2012, Petersberg 2011, s. 33; *idem*, *Niclaus Gerhaert – unerreicht und hoch verehrt. Virtuosität als Rezeptionskriterium* [w:] *Dialog – Transfer – Konflikt. Künstlerische Wechselbeziehungen im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Wolfgang Augustyn, Ulrich Söding, Passau 2014, s. 275. Podobną opinię wyraził Julien Chapuis, zob. *Niclaus Gerhaert: Frankfurt am Main and Strasbourg*, „The Burlington Magazine” 2012, vol. 154, No. 1307, s. 143.

Andrzej  
Wozniński

nie stworzyłby równie uduchowionych postaci; Tyrolczyk Michael Pacher nie zbudowałby tak złożonej i wyszukanej struktury z niezwykle efektownie kaskadowo opadającymi draperiami, jak ta w korpusie nastawy w Sankt Wolfgang; bez impulsu Niderlandczyka tańczący Maurowie Erasmusa Grassera z monachijskiego ratusza nie poruszałoby się w tak ekspresyjny i teatralnie przerysowany sposób.

Znana nam twórczość Mikołaja z Lejdy zamyka się w krótkim okresie pomiędzy 1462 a 1473 r. Zachowało się jedynie pięć sygnowanych przez niego lub poświadczonych archiwalnie dzieł (jedno dzieło potwierdzone dokumentami – retabulum ołtarza głównego w katedrze w Konstancji – nie zachowało się), a kilkanaście jest mu przypisywanych. Z tych skromnych liczbowo danych wyłania się twórca o wyjątkowym talencie, sile wyobraźni i biegłości technicznej, który jeszcze pięćdziesiąt lat po śmierci uznawany był w Strasburgu za największego wśród rzeźbiarzy<sup>4</sup>. Jego innowacje były liczne i miały pierwszorzędne znaczenie. Ożywił rzeźbę w sensie duchowym i fizycznym. W popiersiu mężczyzny z około 1463 r. (Strasburg, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame), określanym niekiedy jako autoportret, ukazał stan głębokiego skupienia, tworząc pierwszy w rzeźbie gotyckiej na północ od Alp wizerunek naznaczony taką głębią psychologiczną. Nowatorstwo strasburskiego popiersia tkwi również w tym, że nie określa ono miejsca, z którego powinno być oglądane: skręcony tors i ruch ramion w przeciwstawnych kierunkach zmuszają widza do oglądania go z niemal wszystkich stron. Ruch i możliwości motoryczne człowieka stanowiły ważny punkt programu artystycznego Mikołaja z Lejdy. *Św. Jerzy* z retabulum w Nördlingen z 1462 r. porusza się tanecznym krokiem, Jezus w rzeźbie Madonny z Dangolsheim z około 1460–1465 r. (Berlin, Staatliche Museen) ukazany został w ekwilibrystycznej pozie, w graniczącym z prawdopodobieństwem spiralnym skręcie ciała, Prorok i Sybilla z 1463 r. (Strasburg, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame; Frankfurt nad Menem, Liebieghaus) wychylali się ku widzom z okien nad portalem starej kancelarii w Strasburgu.

Mikołaj z Lejdy miał niezwykle zdolności naśladowcze. Potrafił, jak nikt inny przed nim, ukazać konsystencję ciała ludzkiego w jego najróżniejszych stadiach: od jędrnego ciała małego dziecka po zwiotczałą, pomarszczoną skórę starca – kanonika Konrada von Busnanga w jego epitafium z 1464 r. w katedrze w Strasburgu. W krucyfiksie z Baden-Baden z 1467 r. ukazał nieledwie moment metamorfozy, w której kamienne tworzywo przeobraża się w sękatę, częściowo pokryte korą drewno. Niderlandczyk odszedł od blokowego ujmowania postaci. Rozbił bryłę, głęboko ją drążąc i wprowadzając ażury, np. w Marii z Dzieciątkiem z Dangolsheim. Stworzył nieznaną wcześniej strukturę, określaną dzisiaj jako „rdzeń i łupina” („Schale – Kern – Prinzip”). Jej istota zasadza się na tym, że ciało postaci otoczone jest luźnym płaszczem, który jedynie gdzieś tam przylega do niego; tam, gdzie odrywa się od ciała, przybiera formy dynamiczne, rozwiane, często wywija się podszewką na zewnątrz. Draperie

<sup>4</sup> Roller, *Nicolaus Gerhaert. Neue Impulse...*, s. 33. W całości dokument z około 1520 r. ślawiący Mikołaja z Lejdy cytowany [w:] *Nicolaus Gerhaert. Der Bildhauer...*, s. 195, Q 19.



szat podążają za ruchem postaci, lecz jednocześnie żyją własnym życiem, potęgując ekspresję i wprowadzając do dzieła element artystyczny. Materia nie stwarzała mu żadnych ograniczeń – z powodzeniem rzeźbił w drewnie, piaskowcu, wapieniu i w marmurze. Wszystkie jego prace odznaczają się wirtuozerią wykonania. Spektakularnym jej przejawem jest rzeźbienie – niekiedy mimo niezwykle złożonego układu form i kolosalnych rozmiarów, jak w przypadku krucyfiks z Baden-Baden – w jednym bloku tworzywa<sup>5</sup>. Z punktu widzenia ekonomii pracy i względów finansowych takie podejście było nieracjonalne – większość rzeźb robiono z kilku połączonych kawałków, co było szybsze i tańsze. Jednakże taka metoda pracy Lejdejczyka – mająca precedensy w starożytności<sup>6</sup> i zapowiadająca niektóre renesansowe praktyki warsztatowe – dawała możliwość popisania się brawurą i zręcznością.

Pruskie echa  
koncepcji  
artystycznych...

Roller określił prace artysty jako „quasi großformatige Kunstkammerstücke”<sup>7</sup>, jest w nich bowiem pomysłowość, chęć zadziwienia odbiorcy, perfekcja wykonania, czyli elementy, które w epoce renesansu miały decydować o atrakcyjności kolekcjonerskiej dzieła sztuki. Badacz stwierdził, że wirtuozeria przyczyniła się do szerokiej recepcji twórczości Mikołaja z Lejdy<sup>8</sup>. Oprócz niezrównanych walorów artystycznych do rozpowszechnienia jego idiomu przyczyniła się również rozległość obszaru, na którym działał: Trewir, Straszburg, Baden-Baden, Konstancja, Wiedeń. W każdym z tych miejsc pozostawił uczniów, współpracowników i naśladowców, choć niektórzy, jak Hans Kamensetzer, przenosili się wraz z nim. Oni sprawili, że jego koncepcje, w nieco przeredagowanej formie, pojawiły się nad górnym Renem, w południowych Niemczech, Austrii, na Morawach, w Czechach, Górnych Węgrzech, na Słowacji, w Małopolsce oraz śladowo na Śląsku<sup>9</sup>. Można przypuszczać,



<sup>5</sup> Na ten aspekt techniczny i zarazem artystyczny zwrócił ostatnio uwagę Roller, *Nicolaus Gerhaert – unerreicht und hoch verehrt...*, s. 284–289. Zob. też Harald Theiss, *Technische Beobachtungen und Überlegungen zu den Schreinfiguren des Nördlinger Hochaltars* [w:] *Nicolaus Gerhaert. Der Bildhauer...*, s. 79–91; Bodo Buczynski, *Die Steinbildwerke Nicolaus Gerhaerts* [w:] *Nicolaus Gerhaert. Der Bildhauer...*, s. 151–161; Harald Theiss, *Die Holzbildwerke Nicolaus Gerhaerts und seines künstlerischen Umfeldes. Technologische Beobachtungen zum Bildträgeraufbau und zur Fassung* [w:] *Nicolaus Gerhaert. Der Bildhauer...*, s. 167–179.

<sup>6</sup> W kontekście metody pracy Mikołaja z Lejdy Roller przytacza ustęp w *Historii naturalnej*, w którym Pliniusz Starszy przyznaje, że wcieleniem rzeźbiarskiej wirtuozerii jest słynna grupa Laokoonu wykonana z jednego bloku kamienia, zob. Roller, *Nicolaus Gerhaert – unerreicht und hoch verehrt...*, s. 298.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 299.

<sup>9</sup> Recht, *Nicolas de Leyde...*, *passim*; Marcinkowski, *Mikołaj z Lejdy...*, s. 123–154; *idem*, *Gotycka nastawa ołtarzowa u kresu rozwoju – Retabulum ze Ścinawy (1514) w kościele klasztorным w Mogile*, Kraków 2006, s. 50–55; Jiří Fajt, *War Veit Stoss der erste? Zur Rezpation oberrheinischer Kunst im Krakau des 15. Jahrhunderts* [w:] *Künstlerische Wechselwirkungen in Mitteleuropa*, hrsg. von Jiří Fajt, Markus Hörsch, Ostfildern 2006, s. 289–324; Wojciech Marcinkowski, *Retabulum Bonerowskie revisited* [w:] *Studia z dziejów kościoła św. Floriana w Krakowie*, red. ks. Zdzisław Kliś, Kraków 2007, s. 183–224; Stefan Roller, *Nicolaus Gerhaert und seine Bedeutung für die*



że nie bez wpływu na popularność tej formuły pozostawała też aura otaczająca sztukę Mikołaja z Lejdy, był on bowiem artystą cesarza Fryderyka III Habsburga, który – jak wszystko na to wskazuje – uznał jego styl za „swój”, za formułę artystyczną godnie reprezentującą cesarski majestat<sup>10</sup>.

Badania nad twórczością Mikołaja z Lejdy w ostatnich latach nabrały rozmachu<sup>11</sup>. W 2011 i 2012 r. w Liebieghaus we Frankfurcie nad Menem i w Musée de l'Ouvre Notre-Dame w Strasburgu odbyły się poświęcone mu wystawy. Poprzedził je projekt badawczy, którego zadaniem była m.in. analiza techniki pracy artysty i budowy jego rzeźb. Przyniósł on niezwykle cenne odkrycia rzutujące na kwestie atrybucyjne, a mianowicie ujawnił monolityczną formę jego dzieł. Wyniki zostały opublikowane w katalogu wystawy<sup>12</sup>. Przedsięwzięcie spotkało się ze znaczącym odzewem ze strony specjalistów i nie tylko<sup>13</sup>. Po zakończeniu wystaw ukazał się szereg publikacji omawiających różne aspekty twórczości Niderlandczyka<sup>14</sup>.

*Bildhauerkunst Mitteleuropas* [w:] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer...*, s. 109–133; Jiří Fajt, *Die Taufe Christi in der Kollegiatstiftskirche St. Florian in Krakau. Reflexionen nach einigen Jahren der Forschung und Diskussion* [w:] *Niederländische Kunstexporte nach Nord- und Ostmitteleuropa vom 14. bis 16. Jahrhundert. Forschungen zu ihren Anfängen, zur Rolle höfischer Auftraggeber, der Künstler und ihrer Werkstattbetriebe*, hrsg. von Jiří Fajt, Markus Hörsch, Ostfildern 2014, s. 237–246.

<sup>10</sup> Stefan Roller, *Nicolas de Leyde et l'empereur Frédéric III. La sculpture, un vecteur de message politique. «Seul le meilleur convient à l'empereur»* [w:] *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique. Repenser la circulation des artistes, des oeuvres, des thèmes et des savoir-faire (XII–XVI siècle)*, sous la direction de Jacques Dubois, Jean-Marie Guillouët, Benoît van den Bossche, coordination par Annamaria Ersek, Paris 2014, s. 303–318.

<sup>11</sup> Marcinkowski, *Mikołaj z Lejdy...*, *passim*.

<sup>12</sup> *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer...* Strasburskiej odsłonie wystawy towarzyszyła nieco zmieniona w stosunku do niemieckojęzycznej wersja katalogu: *Nicolas de Leyde, sculpteur du XVe siècle. Un regard moderne*, ed. Roland Recht, Cécile Dupeux, Stefan Roller, Exposition musée de l'Ouvre Notre-Dame, 30 mars–8 juillet 2012, Strasbourg, Musées de la ville de Strasbourg, Strasbourg 2012.

<sup>13</sup> Julien Chapuis, *Niclaus Gerhaert...*, s. 143–144; Albert Châtelet, [rec.] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main, 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l'Ouvre Notre-Dame, Straßburg, 30. März bis 8. Juli 2012, „Bulletin monumental” 2012, vol. 170, No. 4, s. 363–364; Manuel Teget-Welz, *Ars nova in Stein und Holz: Niclaus Gerhaerts in Frankfurt*, [rec.] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main, 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l'Ouvre Notre-Dame, Straßburg, 30. März bis 8. Juli 2012, „Kunstchronik” 2012, Bd. 65, H. 1, s. 35–42; Ralf Dorn, [rec.] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main, 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l'Ouvre Notre-Dame, Straßburg, 30. März bis 8. Juli 2012, „ArtHist”, <https://arthist.net/reviews/2397> [dostęp: 22.07.2019].

<sup>14</sup> Christa Benedum, *Niclaus Gerhaert von Leyden. Nachwirkung und Deutung ausgewählter Werke*, „Das Münster” 2013, Bd. 66, H. 2, s. 118–122; Roller, *Nicolas de Leyde...*, s. 303–318; *idem*, *Niclaus Gerhaert – unerreicht und hoch verehrt...*, s. 275–305; Robert Linke, Veronika Loiskandl, Lisa Gräber, *Der Schmerzensmann aus dem Dom von Wiener Neustadt*, „Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege” 2016, Bd. 70, H. 3–4 s. 412–423; *Der Kaiser und sein Grabmal 1517–2017. Neue Forschungen zum Hochgrab Friedrichs III. im Wiener Stephansdom*, hrsg. von Renate Kohn, Wien–Köln–Weimar 2017; Janka Hradilová, Eva Bezúchová, David Hradil, *The*



Pomimo zaawansowanych badań Roller wyraził niedawno opinię, że artystyczne znaczenie Mikołaja z Lejdy nie w pełni zostało docenione. Badacz stwierdził, że nazwisko artysty niezasłużenie pozostaje w cieniu bardziej znanych twórców, takich jak Riemenschneider czy Stosz<sup>15</sup>. Symptomatyczne zresztą, że badania nad ich pracami rozpoczęły się blisko pół wieku wcześniej, w latach czterdziestych XIX w., aniżeli nad twórczością Niderlandczyka, którym zaczęto interesować się dopiero u schyłku tego stulecia<sup>16</sup>. Do dzisiaj zagadką pozostają źródła jego sztuki, co po części wynika z obiektywnych uwarunkowań – zniszczenia wielu dzieł w Niderlandach<sup>17</sup>. Z pewnością nie w pełni rozpoznano rozmiary i stopień recepcji jego twórczości, która, jak zauważa Roller, trwała przez kilka dekad po śmierci artysty<sup>18</sup>. O drogach przenikania jego sztuki oraz pośrednikach w tym transferze również nie powiedziano wszystkiego.

*Pruskie echa  
koncepcji  
artystycznych...*

W niniejszym tekście chciałbym pokazać, że do Prus, oddalonych od głównych centrów działalności Niderlandczyka, także docierały niektóre inwencje wielkiego twórcy z Lejdy. W kontekście sztuki tego regionu nazwisko artysty pojawiało się do tej pory sporadycznie. Mechthild Ohnmacht uznała, iż prototypem dla krucyfiksu w grupie pasyjnej z 1517 r. w kościele Mariackim w Gdańsku była w sensie typologicznym rzeźba z Baden-Baden<sup>19</sup>. Odnaleziony w 1652 r. w kościele szpitalnym św. Jerzego w Elblągu znakomity srebrny relikwiarz św. Jerzego, zwieńczony figurką świętego walczącego ze smokiem (Berlin, Kunstgewerbemuseum), jest dziełem wybitnym, pod wieloma względami nowatorskim. Datowany jest na około 1475 r. Święty ukazany został w ruchu: kroczy, skręca biodra, balansuje ciałem, tak aby zadać mieczem celny cios przeciwnikowi. Kinga Szczepkowska-Naliwajek zauważyła, że poruszenie św. Jerzego przywodzi na myśl dzieła Mikołaja z Lejdy. Konkretnie wskazała na figury św. Adriana z około 1460 r. (Bruksela, Musée royaux d'Art et d'Histoire) oraz św. Jerzego z retabulum w Nördlingen z 1462 r.<sup>20</sup>

*original issue of the head of John the Baptist from Tajov, „Acta artis academica. Painting as a story. Akademie Výtvarných Umění v Praze” 2017, s. 55–69; Hanns Hubach, Nicolaus Gerhaert von Leyden. The Strasbourg Self-Portrait of 1464. New Contexts [w:] Imagery and Ingenuity in Early Modern Europe. Essays in Honor of Jeffrey Chipps Smith, ed. Catharine Ingersoll, Alisa McCusker, Jessica Weiss, Turnhout 2018, s. 75–92; Lothar Schultes, Das Grabmal des Kaisers – eine Odyssee, „Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien” 2019, Jg. 71, Nr. 1–2, s. 1–16.*

<sup>15</sup> Roller, *Niclaus Gerhaert – unerreicht und hoch verehrt...*, s. 275.

<sup>16</sup> Recht, *Nicolas de Leyde...*, s. 115.

<sup>17</sup> Ostatnio na temat rodowodu artystycznego Mikołaja z Lejdy zob. Roller, *Niclaus Gerhaert – unerreicht und hoch verehrt...*, s. 275. Autor przypuszcza, że podstawowe znaczenie miała w tym kontekście sztuka południowych Niderlandów i Francji. Zob. też Michael Grandmontagne, *Niclaus Gerhaert und die burgundischen Niederlande. Überlegungen zu seiner künstlerischen Herkunft* [w:] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer...*, s. 61–69.

<sup>18</sup> Roller, *Niclaus Gerhaert – unerreicht und hoch verehrt...*, s. 275.

<sup>19</sup> Mechthild Ohnmacht, *Das Kruzifix des Niclaus Gerhaert von Leyden in Baden-Baden von 1467. Typus-Stil, Herkunft-Nachfolge* [katalog wystawy], Bern–Frankfurt am Main 1973, s. 15.

<sup>20</sup> Kinga Szczepkowska-Naliwajek, *Późnogotycka plastyka złotnicza w Prusach Królewskich*, „Rocznik Historii Sztuki” 1986, t. 16, s. 53.



Andrzej  
Wozniński

W nieopublikowanej w całości rozprawie doktorskiej zauważyłem powi-  
nowactwo formalno-stylistyczne figury św. Barbary w jej retabulum funda-  
cji czeladników szewskich z około 1500 r. w kościele Mariackim w Gdańsku  
z kamienną rzeźbą Marii, stanowiącą grupę z Chrystusem Salvatorem w kaplicy  
Hardenratha w kościele Panny Marii na Kapitolu w Kolonii. Rzeźby te wiązane  
są z warsztatem Lejdejczyka. Uważa się, że powstały w Strasburgu około 1466 r.  
Figura św. Barbary, podobnie jak Maria, ma smukłą sylwetkę. Silnie wysunięta  
do przodu jedna z nóg sprawia, że postać zdaje się sunąć ku widzowi. Zbliżony  
jest też bieg draperii na brzuchu, nad wysuniętą nogą i pod jej kolanem<sup>21</sup>. W tek-



Il. 1. Chrystus Bolesny,  
około 1500, kościół św. Jana  
Chrzciiciela i Jana Ewangelisty  
w Toruniu, fot. Andrzej Wozniński

ście poświęconym notowanemu w Gdańsku i Toruniu  
rzeźbiarzowi i budowniczemu, Hansowi Brandtowi,  
doszukałem się pokrewieństwa stylistycznego pomię-  
dzy przypisywanymi mu reliefami z nagrobka św. Woj-  
ciecha z około 1478–1486 r. oraz kartuszem herbowym  
z nagrobka arcybiskupa Jakuba z Sienna z około 1480 r.,  
zachowanymi w katedrze w Gnieźnie, a pracami warsztatu  
bądź kręgu Mikołaja z Lejdy: *Zwiastowaniem* z epitafium  
biskupa Zygfrйда von Venningen i jego brata kanonika  
Mikołaja z około 1470 r. w katedrze w Spirze i epitafium  
Elżbiety z Görlitz z około 1460 r. w kościele św. Trójcy  
w Trewirze. Wskazane podobieństwa obejmują twarze  
postaci, ich pozy, rozwiane szaty i szczególne kompozycji<sup>22</sup>.

Tych związków – bliższych i dalszych – z pracami  
Mikołaja z Lejdy w rzeźbie pruskiej jest więcej. Można  
je wskazać w kilku kategoriach: ustawienie i poza postaci,  
relacja postać – szata, sposób operowania draperią,  
motywy ikonograficzne, ukształtowanie wnętrza korpusu  
nastawy ołtarzowej oraz typ wyobrażenia.

Wspomniany św. Jerzy w relikwiarzu z Elbląga nie jest  
jedynym w Prusach trójwymiarowym przedstawieniem  
postaci w ruchu. W kościele św. Jana Chrzciiciela i św. Jana  
Ewangelisty w Toruniu znajduje się rzeźba Chrystusa Bo-  
lesnego z około 1500 r., ustawiona na konsoli w jednej  
z południowych kaplic (il. 1)<sup>23</sup>. Figura Chrystusa jest

<sup>21</sup> Andrzej Wozniński, *Późnogotycka rzeźba drewniana na Pomorzu Wschodnim*, Poznań 1996, s. 67–68 (maszynopis dysertacji doktorskiej, Biblioteka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu).

<sup>22</sup> *Idem*, *Hans Brandt czy anonim z początku XVI wieku? Św. Wojciech czy Andrzej Boryszewski?* [w:] *Tropami św. Wojciecha*, red. Zofia Kurnatowska, Poznań 1999, s. 306.

<sup>23</sup> Wozniński, *Późnogotycka rzeźba...*, s. 308–309, nr kat. 459, s. 629, il. 438–440; Jerzy Domaśłowski, *Wyposażenie wnętrza [w:] Bazylika katedralna Świętych Janów w Toruniu*, red. Marian Biskup, Toruń 2003, s. 149–150, il. 77; Andrzej Wozniński, *Multiplicity and Unity. The Faces of Sculpture in Prussia between ca. 1450 and 1530*, „Acta Historiae Artium Balticae” 2005, t. 1, s. 65, fig. 16;

opracowana ze wszystkich stron, mogła zatem funkcjonować jako wolnostojąca, choć nie można wykluczyć, że stała w nastawie tak, jak powtarzający ten sam schemat Chrystus Bolesny w zaginionym retabulum z około 1500–1510 r. z kościoła benedyktynek w Królewcu-Lipniku (il. 2)<sup>24</sup>. Naga postać, okryta jedynie w partii bioder przepaską, została ukazana w lekkim, tanecznym poruszeniu. Jest ono harmonijne, wystudiowane i przepełnione spokojem. Masy doskonale się równoważą: w ślad za wysuniętą do przodu prawą nogą podąża wysunięte lewe przedramię, pozostającej z tyłu lewej nodze odpowiada cofnięta nieco prawa ręka, nieznaczne przechylenie korpusu na prawo (heraldycznie) koresponduje z równie nieznacznym przechyleniem głowy na lewo. Poza Chrystusa Bolesnego z retabulum królewieckiego była podobna. Ustawiony był w wykroku, miał smukłe ciało o szlachetnych proporcjach i luźno opadające długie końce perizonium. Jego ruch – w porównaniu z toruńskim – był bardziej zdecydowany, Chrystus sprawiał wrażenie, jakby próbował wyjść z nastawy.

Kompozycja obu rzeźb opiera się w dużym stopniu na miedziorycie L. 306 Mistrza E.S.<sup>25</sup>, ma też bliskie odpowiedniki w innych pracach tego twórcy: rysunku ukazującym Chrzest Chrystusa (Paryż, Luwr) oraz jego miedziorytniczych wersjach L. 28 i L. 29<sup>26</sup>. Zdaniem Edith Hessig<sup>27</sup> na miedziorycie L. 306



Il. 2. Korpus retabulum z Chrystusem Bolesnym, zaginiony, około 1500–1510, kościół benedyktynek w Królewcu-Lipniku, fot. ze zbiorów autora

*idem, On the Role of Engravings in Late Gothic Sculpture in Prussia [w:] Kunst- und Kulturgeschichte im Baltikum. Studien zur Kunstgeschichte Kurlands, hrsg. von Lars Olof Larsson, Kiel 2009, s. 22.*

<sup>24</sup> Woźniński, *Późnogotycka rzeźba...*, s. 337–339, nr kat. 217, s. 540–541, il. 465; *idem, Multiplicity and Unity...*, s. 55, fig. 5; *idem, On the Role of Engravings...*, s. 22; *idem, Późnogotycka rzeźba w państwie zakonnym [w:] Fundacje artystyczne na terenie państwa krzyżackiego w Prusach, t. 2, Eseje, red. Barbara Pospieszna, Malbork 2010, s. 195, 200, ryc. 1 a–b.*

<sup>25</sup> Edith Hessig, *Die Kunst des Meisters E.S. und die Plastik der Spätgotik*, Berlin 1935, il. 42 c; Janez Höfler, *Der Meister E.S. Ein Kapitel europäischer Kunst des 15. Jahrhunderts*, Regensburg 2007, il. 238, tabl. 306 b.

<sup>26</sup> *Meister E.S. Ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik*. Staatliche Graphische Sammlung München 10. Dezember 1986 – 15. Februar 1987. Kupferstichkabinett Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin 11. April – 14. Juni 1987, München 1987, nr kat. 14–15, il. 9, nr kat. 14–15; Höfler, *Der Meister E.S...*, il. 233, tabl. 28–29.

<sup>27</sup> Hessig, *Die Kunst des Meisters E.S...*, il. 42 a–b.

Andrzej  
Wozniński



Il. 3. Chrystus Bolesny w zwieńczeniu retabulum, około 1483, kościół Koronacji Marii w Lautenbach im Renchtal, fot. ze zbiorów autora



Il. 4. Św. Florian w retabulum, około 1500–1510, kościół św. Jana Ewangelisty w Malborku, obecnie w kościele św. Katarzyny w Braniewie, fot. ze zbiorów autora

wzorowana jest figura Chrystusa Bolesnego w zwieńczeniu nastawy ołtarza głównego z około 1483 r. w kościele pielgrzymkowym Koronacji Marii w Lautenbach im Renchtal nad górnym Renem (il. 3)<sup>28</sup>. Rzeźba ta wydaje się bliższa obu pruskim figurom aniżeli wspomniany miedzioryt, gdyż ukazany na nim Chrystus raczej stoi, a nie kroczy. Poruszenie figur i skomplikowana kompozycja szat w retabulum w Lautenbach wskazują na głębokie przyswojenie sobie przez ich twórcę innowacji Mikołaja z Lejdy. Nastawa ta powstała najprawdopodobniej w Strasburgu i mogła być dziełem ucznia artysty lub jego współpracownika<sup>29</sup>. Idąca postać występowała też w pracach Michela Erharta, który terminował prawdopodobnie w latach sześćdziesiątych XV w. w strasburskim warsztacie Mikołaja z Lejdy. Doskonałe studium niemal tanecznego ruchu stworzył w *Dzieciątku z kiścią winogron* z około 1470 r. (Monachium, Bayerisches Nationalmuseum)<sup>30</sup> i *Rycerzach trzymających tarcze herbowe* z „Fischkastenbrunnen” z 1482 r. na Targu Rybnym w Ulm (Ulm, Ulmer Museum)<sup>31</sup>. Pozy tych ostatnich budzą skojarzenia z figurą św. Floriana w retabu-

lum z około 1500–1510 r. z kościoła św. Jana Ewangelisty w Malborku (obecnie w kościele św. Katarzyny w Braniewie, il. 4). Porównywane postacie poruszają się z gracją, uginając nogi w kolanach i układając stopy silnie na zewnątrz<sup>32</sup>.

Mikołaj z Lejdy w *Madonnie z Dangolsheim* z około 1460–1465 r. (Berlin, Staatliche Museen, il. 5)<sup>33</sup> po raz pierwszy ukazał małego Jezusa w niezwyklej

<sup>28</sup> Rainer Kahsnitz, *Die Großen Schnitzaltäre. Spätgotik in Süddeutschland, Österreich, Südtirol*, München 2005, s. 106–121.

<sup>29</sup> Roller, *Niclaus Gerhaert und seine Bedeutung...*, s. 110.

<sup>30</sup> Harald Theiss, Stefan Roller, *Christuskind mit Weintraube* [w:] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer...*, s. 294–299, nr kat. 22.

<sup>31</sup> Stefan Roller, *Ritter vom Ulmer Fischkastenbrunnen* [w:] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer...*, s. 340–341, nr kat. 45.

<sup>32</sup> Andrzej Wozniński, *Rzeźba elbląska w latach 1500–1525*, „Rocznik Elbląski” 2000, t. 17, s. 74–76, nr kat. 28, s. 109, il. 11.

<sup>33</sup> Eva Maria Breisig, *Muttergottes (sogenannte Dangolsheimer Muttergottes)* [w:] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer...*, s. 239–243, nr kat. 7.



i skomplikowanej pozie. Zajmuje on pozycję diagonalną, wierci się, jakby próbował wyzwolić się spod opieki Matki. Jego tułów jest silnie skrzywiony; w inną stronę skierowane są jego ręce, w inną nogi; jednocześnie spogląda na widza i naciąga na głowę długi koniec maforium. Ta w rzeczywistości niezmiernie trudna do skoordynowania równoczesność różnych czynności występuje zresztą w innych dziełach Niderlandczyka. Wśród pruskich rzeźb skojarzenia z dynamiczną pozą Dzieciątka z Dangolsheim może budzić Jezus w figurze Madonny ze zwieńczenia retabulum w Krzemitach niedaleko Królewca (Cremitten, dziś Лозовое – Losovoe; całość zaginęła po 1944 r., il. 6)<sup>34</sup>. Jest to bardzo ogólne podobieństwo do pierwowzoru – raczej podjęcie pewnej koncepcji niż parafraza formy. W Krzemitach Jezus wyglądał tak, jakby biegł, mimo że Maria trzymała go w pozycji ukośnej. Patrzył na widza, przyciągając ku sobie poję jej płaszcz. Ta dziwna poza również nieco przypomina Jezusa w rzeźbie z retabulum z Freising z 1443 r. autorstwa Jacoba Kaschauera, jednego z pierwszych przedstawicieli niderlandzkiej *ars nova* w rzeźbie w Europie Środkowej<sup>35</sup>.

Innowację Mikołaja z Lejdy – warstwową strukturę rzeźb złożoną z rdzenia i lupiny – stosowano w Prusach wielokrotnie, w różnych środowiskach. W najbliższej mu formie, czyli w połączeniu z ruchem postaci, pojawiła się we wspomnianej rzeźbie św. Barbary w retabulum z około 1500 r. w kościele Mariackim w Gdańsku (il. 7)<sup>36</sup>. Być może twórca gdańskiej rzeźby inspirował się

<sup>34</sup> Woziński, *Późnogotycka rzeźba...*, s. 341–344, nr kat. 229, s. 545–546, il. 477–479; *idem*, *Późnogotycka rzeźba w państwie zakonnym...*, s. 202, ryc. 3.

<sup>35</sup> Rainer Kahsnitz, *Der Freisinger Hochaltar des Jakob Kaschauer* [w:] *Skulptur in Süddeutschland 1400–1770* (Festschrift für Alfred Schädler), München–Berlin 1998, s. 51–98

<sup>36</sup> Podaję wybraną najnowszą literaturę, w której czytelnik znajdzie odsyłacze do starszych opracowań, zob. Woziński, *Późnogotycka rzeźba...*, s. 66–68, nr kat. 85; *idem*, *Late Gothic Sculptured Retables in the Area between Danzig (Gdańsk), Elbing (Elbląg), Königsberg and Thorn (Toruń) (1450–1530)* [w:] *Malerei und Skulptur des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit in Norddeutschland. Künstlerischer Austausch im Kulturraum zwischen Nordsee und Baltikum*, hrsg. von Hartmut Krohm, Uwe Albrecht, Matthias Weniger, Berlin 2004, s. 199–202; *idem*, *On the Role of Engravings...*, s. 10; Adam S. Labuda, *Die Tafelmalerei in Danzig in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, Berlin 2015, s. 116–118, nr kat. 18, s. 150–151; Andrzej Woziński, *Programy obrazowe późnogotyckich retabulów w Prusach. O powtarzających się tematach, chronologii scen, obecności fundatora w dziele i archaizmach ikonograficznych* [w:] *Clartas et Consonantia. Funkcje, formy i znaczenia w sztuce średniowiecza. Księga poświęcona pamięci Kingi Szczepkowskiej-Naliwajek w dziesiątą rocznicę śmierci*, red. Monika Jakubek-Raczkowska, Juliusz Raczkowski, Toruń–Warszawa 2017, s. 536–537, 543–545.



Il. 5. Mikołaj z Lejdy, Maria z Dzieciątkiem z Dangolsheim, około 1460–1465, Staatliche Museen, Berlin, fot. ze zbiorów autora



Il. 6. Maria z Dzieciątkiem ze zwieńczenia retabulum, zaginione, około 1500–1510, kościół Panny Marii w Krzemitach, fot. ze zbiorów autora



Il. 7. Św. Barbara w retabulum fundacji czeladników szewskich, około 1500, kościół Mariacki w Gdańsku, fot. Andrzej Wozniński



Il. 8. Św. Maria Magdalena, około 1470–1480, Bayerischen Nationalmuseum w Monachium, fot. ze zbiorów autora

sztylem L. 47 niderlandzkiego monogramisty Mistrza FVB z wizerunkiem św. Barbary<sup>37</sup>. Święta ma – podobnie jak jej gdańska odpowiedniczka – długie, rozpuszczone włosy, trzyma w dłoniach miecz i księgę, stoi obok okazałej wieży. Ten ogólny schemat twórca gdańskiej rzeźby zmodyfikował, zwłaszcza w partii płaszcza. Jego poły miejscami odstają od ciała, opadają zakolami, kreśląc elegancką, wijącą się linię. Nieco podobny układ ma płaszcz Archanioła Gabriela w scenie Zwiastowania na sztychu L. 4 tego samego twórcy<sup>38</sup>. Poła wierzchniego okrycia tworzy u dołu – podobnie jak w Gdańsku – kolisty zawój. Podobną do gdańskiej rzeźby budowę ma figura św. Marii Magdaleny z lat 1470–1480 w Bayerisches Nationalmuseum w Monachium, przypisywana norymberskiemu Mistrzowi retabulum z Zwickau (il. 8)<sup>39</sup>, który należał do liczego kręgu spadkobierców artystycznych Mikołaja z Lejdy. W obu rzeźbach poła płaszcza, przerzucona przez wysuniętą do przodu rękę, luźno opada, kreśląc długą falującą linię. Na wysokości bioder płaszcz odstaje od ciała, by w dolnej partii zbliżyć się do niego i częściowo przesłonić przód figury. Święta z Monachium – podobnie jak w Gdańsku – kroczy, wysuwając zdecydowanie do przodu jedną z nóg. Fantazyjnie układający się płaszcz św. Barbary przypominają też bujne szaty św. Krzysztofa i św. Piotra w korpusie słynnego retabulum z lat 1490–1497 w kościele pielgrzymkowym w Kefermarkt w górnej Austrii. To dzieło również pozostaje w bliskich związkach z twórczością Mikołaja z Lejdy<sup>40</sup>.

Niedawna konserwacja i zdjęcie blaszanej sukienki odsłoniły złożoną koncepcję artystyczną figury Marii z Dzieciątkiem z około 1500 r. w kościele parafialnym św. Jana Chrzciciela w Świerczynkach niedaleko Torunia (il. 9)<sup>41</sup>. Maria ma narzucony na ramiona luźny, obszerny płaszcz, którego poły swobodnie opadają, mnąc się i wywijając podszewką na zewnątrz. Bryła jest głęboko

<sup>37</sup> Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700*, vol. 12, *Masters and Monogrammists of the 15th century*, Amsterdam 1955, s. 162, fig.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 144, fig.

<sup>39</sup> Roller, *Nicolaus Gerhaert und seine Bedeutung...*, s. 120, il. 132.

<sup>40</sup> Kahsnitz, *Die Großen Schnitzaltäre...*, s. 64–79, fig. 81–89; Roller, *Nicolaus Gerhaert und seine Bedeutung...*, s. 133, il. 152.

<sup>41</sup> Jadwiga Kruszelnicka, *Ze studiów nad rzeźbą czasów Kopernika na Ziemi Chełmińskiej*, „Rocznik Muzeum w Toruniu” 1971, t. 5, s. 90–91; *eadem*, *Rzeźba i malarstwo [w:] Kultura artystyczna Ziemi Chełmińskiej w czasach Kopernika [katalog wystawy]*, Toruń 1973, s. 43, 54, 64–66; Wozniński, *Późnogotycka rzeźba...*, s. 622, nr kat. 448, il. 652; Juliusz Raczkowski, Monika Jakubek-Raczkowska, *Gotyckie rzeźby z kościoła w Świerczynkach. Przyczynek do badań nad średniowiecznym dziedzictwem Torunia [w:] Stare i nowe dziedzictwo Torunia*, red. Juliusz Raczkowski, Toruń 2013, s. 75–77, il. 2 a–b, 3.

drażona, czego konsekwencją są intensywne efekty światłocieniowe oraz wyraźne oddzielenie dwu konstytuujących ją elementów: trzonu-ciała oraz powłoki-płaszcz. Prządki figury jest przesłonięty lewą połą płaszcz, gdyż Maria unosi ją prawą dłonią, na której trzyma Chrystusa. Długi koniec poły w kształcie języka opada lekkim ukosem, widzimy go od strony podszewki. Pierwowzór tej struktury tkwi w Madonnie z Dangolsheim (il. 5). W dwóch wymiarach spopularyzowała go grafika L. 79, pozostająca z nim w nie do końca jasnej relacji<sup>42</sup>. Bliską analogię dla rzeźby w Świerczynkach stanowi Maria z Dzieciątkiem z Ołomuńca, zwana Primavesi-Madonna, z około 1480–1490 r. (Brno, Moravská galerie v Brně, il. 10), przypisywana artyście wykształconemu nad górnym Renem w orbicie oddziaływania sztuki Mikołaja z Lejdy<sup>43</sup>. Ona też jest parafrazą wspomnianych pierwowzorów, lecz ma dwa motywy nieobecne w nich, a identyczne jak w figurze w Świerczynkach: skrzyżowane nóżki Jezusa oraz półkuliście zwieszony i wywinięty płaszcz pod lewą dłonią – jego kraj kreśli w tym miejscu bardzo podobną linię, będącą kombinacją krzywizn, wznoszącej się – od frontu, i opadającej – z boku. Ostatnio związane rzeźbę w Świerczynkach z kręgiem oddziaływania mistrza toruńskiego ołtarza św. Wolfganga<sup>44</sup>. Kształt i rysy twarzy, dukt draperii oraz całościowa koncepcja przypominają Madonnę w dawnym retabulum ołtarza głównego z lat 1503–1509 w katedrze we Fromborku, czołową realizację powstałą w tym warsztacie<sup>45</sup>. Kilka innych rzeźb wiązanych z tą pracownią odznacza się zresztą budową warstwową, choć w wydaniu nie tak bliskim kręgowi Lejdejszyka jak Madonna ze Świerczynek.

Większość rzeźb, które można wiązać z warsztatami elbląskimi, jest refleksem podobnej zasady konstruowania bryły. W porównaniu z realizacjami Mikołaja z Lejdy lub jego kręgu, w których postać jest poruszona, a układ szat w jakiejś mierze odzwierciedla jej pozę, rzeźby w pracach elbląskich tkwią

<sup>42</sup> Eva Maria Breisig, *Die Vermittlung des neuen Stils. Zur Funktion von Druckgrafik und Zeichnung in der Zeit Nicolaus Gerhaerts* [w:] *Nicolaus Gerhaert. Der Bildhauer...*, s. 138, il. 158; *eadem*, *Muttergottes mit den Maiglöckchen (L. 79)* [w:] *Nicolaus Gerhaert. Der Bildhauer...*, s. 338–340, nr kat. 44.

<sup>43</sup> Breisig, *Die Vermittlung des neuen Stils...*, s. 145, il. 170.

<sup>44</sup> Raczkowski, Jakubek-Raczkowska, *Gotyckie rzeźby z kościoła w Świerczynkach...*, s. 75.

<sup>45</sup> Woziński, *Późnogotycka rzeźba...*, s. 301–303, nr kat. 64.



Il. 9. Maria z Dzieciątkiem, około 1500, kościół św. Jana Chrzciciela w Świerczynach, fot. Andrzej Woziński



Il. 10. Maria z Dzieciątkiem z Ołomuńca (zwana Primavesi-Madonna), około 1480–1490, Moravská galerie v Brně, Brno, fot. ze zbiorów autora

w bezruchu, w przeciwieństwie do okrywających je szat, których nieokiełznany ruch nie znajduje żadnego racjonalnego wyjaśnienia. Reprezentatywnym przykładem takiego podejścia są figury świętych kobiet w retabulum cechu słodowników z około 1515 r. z kościoła dominikanów pw. Panny Marii w Elblągu (obecnie w kościele św. Mikołaja w Elblągu)<sup>46</sup>. Nieco bliższe prawzoru były lekko poruszone figury: św. Marii Magdaleny (zaginiona) i św. Barbary, odziane we wzburzone szaty w retabulum z około 1514 r. z ołtarza głównego w kościele Mariackim w Elblągu (obecnie niekompletnie zachowane w kościele św. Mikołaja w Elblągu)<sup>47</sup>, lecz również w tym przypadku relacja obu składników struktury artystycznej rzeźb jest dość odległa od oryginalnych rozwiązań Niderlandczyka.

Nie tylko ogólna koncepcja bryły rzeźbiarskiej wywodząca się z prac Mikołaja z Lejdy znalazła zastosowanie w Prusach. W kilku tutejszych realizacjach natrafiamy na parafrazy motywów, które mają źródła w twórczości artysty bądź jego współpracowników. U schyłku średniowiecza, około 1515–1520 r., w Gdańsku powstało kilka grup pasyjnych: w kościele św. Katarzyny – dzieło rzeźbiarza pracującego w warsztacie Michała z Augsburga<sup>48</sup>, w kościele Mariackim w Słupsku – praca warsztatu Mistrza Pawła<sup>49</sup>, oraz w kościele św. Marcina w Barłoźnie niedaleko Starogardu Gdańskiego – produkt artysty gdańskiego, w którym można doszukać się refleksów obu wyżej wymienionych, działających nad Motławą twórców<sup>50</sup>. Kompozycja postaci św. Jana Ewangelisty we wszystkich trzech Pasjach (il. 11–13) opiera się na tym samym schemacie, którego istotnym składnikiem jest poła płaszcza, teatralnie uniesiona prawą ręką na wysokość twarzy. Willi Drost wskazał analogiczny motyw w rzeźbie św. Jana Ewangelisty w Pasji z kręgu Riemenschneidera w kościele w Heidingsfeld koło Würzburga<sup>51</sup>. Niewykluczone, że ma on swoje źródło w figurze św. Jana Ewangelisty z retabulum w Nördlingen (il. 14)<sup>52</sup>. W rzeźbie przypisywanej Mikołajowi z Lejdy jest on bardziej wyrazisty, jednoznaczny i uzasadniony. Ewangelista lewą dłonią podnosi prawą połę płaszcza, aby obetrzeć nią łzy. Nie jest to jednak jedyny ruch, który wykonuje postać. Święty Jan wysuwa lewą nogę do przodu, przechyla się na lewo (heraldycznie), zbliżając głowę do podniesionej ręki. Układ szaty jest pochodną dynamicznej pozy

<sup>46</sup> Woźniński, *Rzeźba elbląska...*, s. 71, nr kat. 8, s. 99–100, il. 7.

<sup>47</sup> *Ibidem*, s. 67–68, nr kat. 5, s. 97–98, il. 3.

<sup>48</sup> Woźniński, *Późnogotycka rzeźba...*, s. 107–108, 110, nr kat. 109, s. 497–498, il. 149–151; *idem*, *Michał z Augsburga, Mistrz Paweł i epilog gotyckiej rzeźby gdańskiej*, „Rocznik Historii Sztuki” 2002, t. 27, s. 30, il. 31–33.

<sup>49</sup> Woźniński, *Późnogotycka rzeźba...*, s. 127–129, nr kat. 427, s. 614–615, il. 201–203; *idem*, *Michał z Augsburga...*, s. 52, il. 72.

<sup>50</sup> Krucyfiks z tej Pasji zaginął, zob. Woźniński, *Późnogotycka rzeźba...*, s. 153, nr kat. 5, s. 432, il. 240–241; *idem*, *Michał z Augsburga...*, s. 70, il. 88–89.

<sup>51</sup> Willi Drost, *Kunstdenkmäler der Stadt Danzig*, Bd. 4, *Die Marienkirche in Danzig und ihre Kunstschatze*, Stuttgart 1963, s. 96, il. 31–32, 35; Felix Mader, *Die Kunstdenkmäler von Unterfranken und Aschaffenburg*, H. 3, *Bezirksamt Würzburg*, München 1911, s. 50, il. 32.

<sup>52</sup> Harald Theiss, *Figuren des nördlinger Hochaltars* [w:] *Nicolaus Gerhaert. Der Bildhauer...*, s. 230, nr kat. 6 d.



Il. 11. Św. Jan  
Ewangelista z Pasji,  
około 1510–1520,  
kościół św. Katarzyny  
w Gdańsku,  
fot. Andrzej Woziński



Il. 12. Św. Jan  
Ewangelista z Pasji,  
około 1510–1520,  
kościół Mariacki  
w Słupsku,  
fot. Andrzej Woziński



Il. 13. Św. Jan  
Ewangelista z Pasji,  
około 1510–1520,  
kościół św. Marcina  
w Barłożnie,  
fot. ze zbiorów autora

Pruskie echa  
koncepcji  
artystycznych...

świętego, lecz tkwi w nim również wyrafinowanie formalne: poła owija postać, spiralnie skręca się, wznosi i opada kaskadowo przez uniesioną rękę. Fałdy płaszcza są niezwykle plastycznie wydobyte, mają zróżnicowaną grubość i głębokość. Poruszeniu fizycznemu towarzyszy emocjonalne „nieobecne” spojrzenie, rozchylone usta sugestywnie wyrażają ból. W dziele tym twórca w sposób doskonały powiązał realizm, zarówno rzeczowy, jak i psychologiczny, z kunsztownością formy i niepospolitą elegancją. Roller znalazł kilka zredukowanych formalnie replik tej rzeźby: w Tyrolu (około 1465–1470, Grieg, klasztor Muri-Gries), Szwabii (około 1480–1500, Neresheim-Köisingen, kaplica przydrożna; 1499–1500, Nördlingen, kościół św. Jerzego – ambona), Frankonii (około 1510–1520, Cadolzburg, kościół parafialny) oraz na Śląsku (figura w zaginionym korpusie ołtarza wrocławskich kuśnierzy z 1497 r., Wrocław, kościół św. Marii Magdaleny)<sup>53</sup>.

<sup>53</sup> Roller, *Niclaus Gerhaert und seine Bedeutung...*, s. 126–127, il. 143–146. Na temat wrocławskiego dzieła zob. Anna Ziomecka,



Il. 14. Mikołaj z Lejdy,  
św. Jan Ewangelista  
z retabulum, 1462,  
kościół św. Jerzego  
w Nördlingen,  
fot. ze zbiorów autora



Il. 15. Pietà, około 1480–1490, kościół Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Swarzewie, fot. Andrzej Woźniński

Pruskie rzeźby również zdają się powtarzać, tyle że w lustrzanym odbiciu, kompozycję stworzoną przez Niderlandczyka. Z pierwowzoru pozostał u nich jedynie motyw podniesionej poły płaszcza; reszta uległa spłaszczeniu nie tylko w sensie przestrzennym, lecz także artystycznym. Nieco ciekawsza od pozostałych jest rzeźba w Słupsku (il. 12), bowiem nie stoi sztywno wyprostowana, lecz przechyla korpus w lewo (heraldycznie), kontrując to przechyłem głowy w przeciwną stronę. Nawiązania do schematu zapoczątkowanego w Nördlingen – w na wskroś oryginalnym dziele, które dało początek konwencji – można doszukać się w zaginionej figurce nieokreślonego świętego rycerza z retabulum – tzw. ołtarza Mestwina – z 1515 r. w kościele klasztornej norbertanek Wniebowzięcia Panny Marii w Żukowie<sup>54</sup>. Dzieło to powstało w warsztacie Michała z Augsburga – twórcy retabulum ołtarza głównego w kościele Mariackim w Gdańsku.

Inny motyw zdradzający powinowactwa z dziełami z kręgu Mikołaja z Lejdy widzimy w *Piecie* z około 1480–1490 r. w kościele parafialnym Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Swarzewie (il. 15). Ta dobrej klasy rzeźba powstała zapewne w Gdańsku w warsztacie, który wykonał *Chrystusa Zmartwychwstałego* i *Marię z Dzieciątkiem* w kościele norbertanek w Żukowie<sup>55</sup>. W rzeźbie w Swarzewie zwracają uwagę nietypowe cechy ikonograficzne: ukośne ułożenie ciała Chrystusa, szeroko rozpostarte ręce oraz swobodny układ nóg, ukazanych jakby w wyroku. Rzeźbiarz nadał też nietypową formę perizonium, wydłużając je ponad miarę i dekoracyjnie skręcając u podstawy rzeźby, na którą opada. Bardzo podobnie ukształtowana przepaska biodrowa występuje w trzech niemal identycznych pod względem kompozycyjnym figurach Chrystusa Bolesnego: z około 1470–1480 r. w kaplicy przydrożnej w Höllenthorn-Spratzek w Dolnej Austrii (il. 16), z około 1480–1490 r. w katedrze św. Stefana w Wiedniu oraz z około 1494 r. w kościele



Il. 16. Chrystus Bolesny, około 1470–1480, kaplica przydrożna w Höllenthorn-Spratzek, fot. ze zbiorów autora

*Śląskie retabula szafowe w drugiej połowie XV i na początku XVI wieku* [w:] „Roczniki Sztuki Śląskiej” 1976, t. 10, s. 130–131, nr kat. 140; *eadem*, *Veit Stoß und die spätgotische Skulptur Schlesiens* [w:] *Veit Stoß. Die Vorträge des Nürnberger Symposions*, München 1985, s. 277, s. 279.

<sup>54</sup> Woźniński, *Późnogotycka rzeźba...*, s. 129, nr kat. 494, s. 643–644, il. 206; *idem*, *Michał z Augsburga...*, s. 52, il. 73.

<sup>55</sup> Woźniński, *Późnogotycka rzeźba...*, s. 71–72, nr kat. 440, s. 619, il. 76; *idem*, *Pieta, około 1480–1490* [w:] *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od połowy XV do końca XVIII wieku*, red. Teresa Grzybowska [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Gdańsku, maj – sierpień 1997, Gdańsk 1997, t. 2, s. 56–57, nr kat. II. 15–17.



św. Mikołaja w Hall w Tyrolu<sup>56</sup>. Niezwykle długie perizonium jest przewiązane na łonie Chrystusa. Jeden koniec opada wzdłuż prawej nogi, nie dotykając jej, i ściele się na podstawie, skręcając bieg; drugi jest przewieszony przez lewe przedramię wysunięte do przodu. Rzeźby te formą, kompozycją i ikonografią budzą skojarzenia z kamienną półpostacią Chrystusa Bolesnego w katedrze w Wiener Neustadt sprzed 1473 r., przypisywaną Mikołajowi z Lejdy i pierwotnie stanowiącą prawdopodobnie element jego własnego nagrobka<sup>57</sup>. Uderza w nich przede wszystkim wspomniany motyw końcówki perizonium przełożonej przez lewe przedramię, identyczny jak w rzeźbie w Wiener Neustadt. O ile rzeźby w Wiedniu i Hall odznaczają się przeciętnym poziomem artystycznym, o tyle najstarsza z tej grupy figura w Höllenthorn-Spratzack wykazuje cechy bliskie pracom Lejdejczyka: podobne naznaczone cierpieniem pociągłe oblicze, włosy uformowane w osobne, po części ażurowo rzeźbione kosmyki, wątlý korpus. Roller przypuszcza, że rzeźbę mógł wykonać współpracownik Mikołaja z Lejdy lub jego wiedeński naśladowca, być może na podstawie niezachowanego pierwowzoru autorstwa Niderlandczyka<sup>58</sup>. Swobodnie opadającą ku podstawie przepaskę i rozsunięte nogi wyrzeźbiono jako elementy w pełni autonomiczne pod względem przestrzennym. W konsekwencji blok został otwarty, ważnym składnikiem kształtującym formę stała się otaczająca go przestrzeń.

Wielu pruskim nastawom ołtarzowym schyłku średniowiecza nadano formy usankcjonowane przez tradycję. Do końca tej epoki tworzono w Prusach retabula baldachimowe lub nawiązujące do tzw. Ołtarza Czterech Świętych Dziewic („Vieraltar”). Ów typ znany był na tym terenie od XIV w.<sup>59</sup> Tradycyjnym rozwiązaniem, stosowanym powszechnie w tutejszych nastawach, było złote tło z wytłaczanym w zaprawie ornamentem, stanowiące w uroczystym otwarciu oprawę dla figur lub scen. W dwu pierwszych dekadach XVI w. pojawiła się tutaj nowa koncepcja wystroju szafy retabulum – „korpus kaplicowy” („Kapelenschrein”). Architektoniczne podziały w postaci laskowań i gzymsów, maswerkowe okna, sklepienia żebrów sprawiły, że miejsce ekspozycji sacrum stało się konkretne i znajome, przybrał kształt wnętrza kaplicy. W mikroskali koncepcję tę zastosowano we wspomnianym „ołtarzu Mestwina” z 1515 r.

<sup>56</sup> Roller, *Niclaus Gerhaert und seine Bedeutung...*, s. 130, il. 149–151.

<sup>57</sup> Stefan Roller, *Christus als Schmerzensmann* [w:] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer...*, s. 283–285, nr kat. 19; *idem*, *Niclaus Gerhaert und seine Bedeutung...*, s. 130; Loiskandl, *Gräber, Der Schmerzensmann...*, s. 412–423. Rzeźba w katedrze w Wiener Neustadt ma bliską replikę w postaci Chrystusa Bolesnego z około 1510 r., dziele styryjskim z Alte Galerie, Universalmuseum Joanneum w Grazu, zob. Eva Maria Breisig, *Schmerzensmann* [w:] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer...*, s. 356–358, nr kat. 57; Roller, *Niclaus Gerhaert und seine Bedeutung...*, s. 130.

<sup>58</sup> Roller, *Niclaus Gerhaert und seine Bedeutung...*, s. 130.

<sup>59</sup> Woźniński, *Multiplicity and Unity...*, s. 71; *idem*, *Retrospective Tendencies in the Sculpture of Prussia as Memorial Form at the End of the Middle Ages* [w:] *Kunst- und Kulturgeschichte im Baltikum. Studien zur Kunstgeschichte Kurlands*, hrsg. von Lars Olof Larsson, Kiel 2008, s. 32–33, 35.

w Żukowie. Święty rycerz o nieznaney nam tożsamości stał samotnie w sklepionym, wąskim wnętrzu, zaopatrzonym u góry w ślepe, maswerkowe okna.

W latach 1510–1517 powstała największa pruska nastawa – retabulum ołtarza głównego w kościele Mariackim w Gdańsku, firmowane przez Michała z Augsburga (il. 17)<sup>60</sup>. W jego korpusie stworzono w monumentalnej skali imitację kaplicy. Ów złoty, sklepiony przybytek, zaopatrzony w maswerkowe ślepe okna i ozdobiony w partii przyziemia ornamentem przypominającym sieć, stanowi scenę, w której odbywa się Koronacja Marii. Główne *dramatis personae* – patronka kościoła, Bóg Ojciec i Chrystus – siedzą na trójdzielnym tronie. Nad głową Marii unosi się gołębica Ducha Świętego, a nad nią para aniołów trzymających koronę. Nad nimi w prostokątnym aneksie korpusu widnieje Baranek ze sztandarem zwycięstwa; z jego boku do kielicha tryska krew. Uroczystość usświetnia 24 królów (przodków Marii lub Starców Apokaliptycznych) ulokowanych na obramieniu korpusu, grających na harfach lub trzymających puchary. Uczestniczą w niej również grający na trąbkach aniołowie stojący na konsolkach pod baldachimami, pomiędzy oknami. Wszyscy tkwią w bezruchu – ceremonia zdaje się trwać bez końca.

Podobną do gdańskiej formę otrzymał korpus retabulum ołtarza głównego z około 1514 r. w kościele Mariackim w Elblągu (obecnie zdekompletowany w kościele św. Mikołaja w Elblągu, il. 18)<sup>61</sup>. Niewykluczone, że podobieństwo miało podłoże autorskie, bowiem w powstaniu nastawy mieli udział malarze zatrudnieni w warsztacie Michała z Augsburga<sup>62</sup> – to właśnie tą drogą jego gdańska koncepcja mogła trafić do Elbląga. W centrum elbląskiego retabulum do 1944 r. znajdowała się Madonna szafkowa z początku XV w., pochodząca być może z krzyżackiego kościoła zamkowego w Elblągu (Lüneburg,

<sup>60</sup> Przytaczam tutaj jedynie kilka najnowszych opracowań, w których zawarty jest pełny wykaz wcześniejszych publikacji, zob. Wozniński, *Późnogotycka rzeźba...*, s. 83–113, nr kat. 90; *idem*, *Michał z Augsburga...*, s. 6–35; Bożena Noworyta-Kuklińska, *Triumphus Mariae Ecclesiae: retabulum ołtarza głównego kościoła Najświętszej Panny Maryi w Gdańsku*, Lublin 2003; Wozniński, *Late Gothic Sculptured Retables...*, s. 206–207; Wozniński, *Multiplicity and Unity...*, s. 72; Bożena Noworyta-Kuklińska, *Praedicatio tabularis. Obrazowe kazanie o tryumfie Maryi Eklezji na retabulum ołtarza głównego kościoła Mariackiego w Gdańsku*, Lublin 2006.

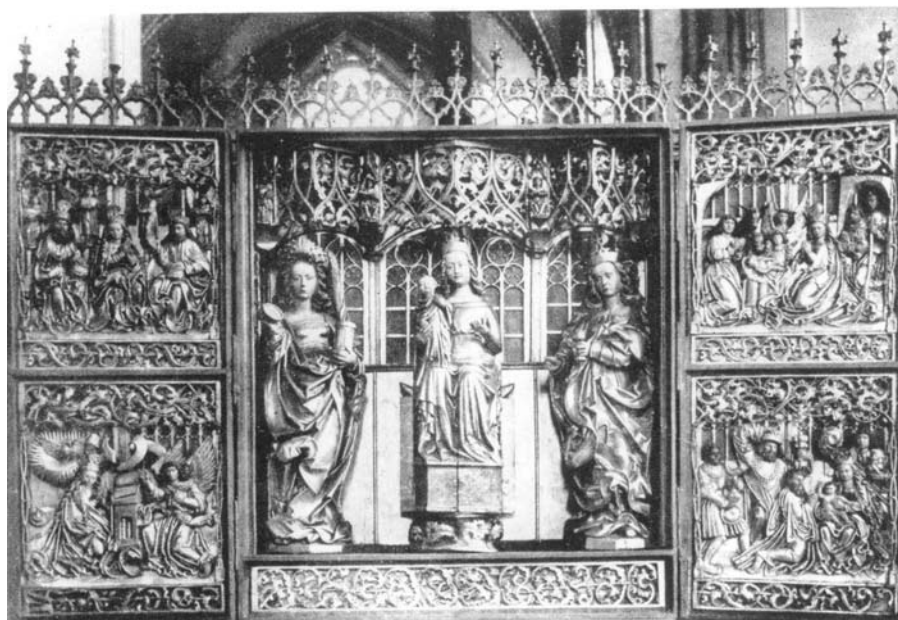
<sup>61</sup> Małgorzata Kierkus-Prus, *Twórczość warsztatów rzeźbiarskich związanych z Elblągiem w pierwszej ćwierci XVI wieku*, „Rocznik Elbląski” 2000, t. 17, s. 44–47; Andrzej Wozniński, *Rzeźba elbląska w latach 1500–1525*, „Rocznik Elbląski” 2000, t. 17, s. 67 i nn., nr kat. 5 (tu wcześniejsza literatura).

<sup>62</sup> W(ally) Wallerand, *Altarkunst des Deutschordensstaates Preußen unter Dürers Einfluß*, Danzig 1940, s. 27–28; Jerzy Domasłowski, *Malarstwo tablicowe poza Gdańskiem w drugiej połowie XV i w początkach XVI wieku* [w:] Jerzy Domasłowski, Alicja Karłowska-Kamzowa, Adam S. Labuda, *Malarstwo gotyckie na Pomorzu Wschodnim*, Warszawa–Poznań 1990, s. 161–164; Bogna Jakubowska, *Michel* [w:] *Słownik biograficzny Pomorza Nadwiślańskiego*, t. 3, Gdańsk 1997, s. 205–207; Andrzej Wozniński, *Michael (Michel) von Augsburg* [w:] *De Gruyter Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, hrsg. von Andreas Beyer, Bénédicte Savoy, Wolfgang Tegethoff, Bd. 89, *Mejchar – Minguzzi*, Berlin–Boston 2016, s. 311–312.





Il. 17. Michał z Augsburga, retabulum ołtarza głównego, 1510–1517, kościół Mariacki w Gdańsku, fot. Andrzej Wosiński



Il. 18. Retabulum ołtarza głównego, około 1514, kościół Mariacki w Elblągu, obecnie w kościele św. Mikołaja w Elblągu, fot. ze zbiorów autora

Ostpreussisches Landesmuseum)<sup>63</sup>. Towarzyszyły jej – powstałe w tym samym czasie, co nastawa – figury św. Barbary i św. Marii Magdaleny. Wszystko przemawia za tym, że Madonna szafkowa od początku przewidziana była do nowej konstrukcji<sup>64</sup>. Świadczy o tym zbieżność treści teologicznych wyrażanych przez nią<sup>65</sup> i przez pozostałe partie retabulum, które dotyczą przede wszystkim Marii i Chrystusa; świadczą o tym również cechy formalne. Aby odpowiednio wyeksponować i wkomponować Madonnę, ustawiono ją na okrągłym cokole, który niewątpliwie od początku przynależał do nastawy, czego dowodem jest identyczna forma ornamentu jak w korpusie i na skrzydłach. Szerokość przeszła mieszczącego figurę została dostosowana do możliwości jej otwierania. Ponadto oblicze św. Barbary zdaje się do pewnego stopnia powtarzać rysy twarzy oraz sposób uczesania Madonny; podobny wykrój mają dekolty. Włączenie Madonny szafkowej do późniejszego retabulum ołtarza głównego w kościele Najświętszej Marii Panny w Elblągu mogło być podyktowane względami kultowymi. Wydaje się prawdopodobne, że w schowku w podstawie rzeźby mogły znajdować się relikwie. Okna i sklepienie w korpusie stworzyły godną oprawę dla rzeźby pamiętającej czasy krzyżackie w Elblągu. W sensie ogólnym kapliczne wnętrze symbolizowało niebo, lecz zarówno w tym, jak i w poprzednim przypadku obecność okien może budzić dodatkowe skojarzenia – z Marią określaną w patrystyce i poezji jako „okno niebios”<sup>66</sup>.

W kontekście kaplicowych wnętrz w pruskich retabulach wspomnieć należy także przywołaną wcześniej nastawę św. Barbary w kościele Mariackim w Gdańsku. O ile w korpusie jej patronkę ukazano w sposób tradycyjny, na tle złotej ściany

<sup>63</sup> Karl Heinz Clasen, *Mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preußen. Die Bildwerke bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*, Berlin 1939, s. 120; Gudrun Radler, *Der Beitrag des Deutschordenslandes zur Entwicklung der Schreinmadonna (1390–1420)* [w:] *Sztuka w kręgu zakonu krzyżackiego w Prusach i Inflantach*, red. Michał Woźniak, Toruń 1995, s. 263–268; Hendrik Budde, *Otwierana figura Marii (tzw. Madonna szafkowa) z Elbląga* [w:] *Obok. Polska–Niemcy. 1000 lat historii w sztuce*. Ausstellungskatalog, Berlin – Martin-Gropius-Bau, 21.09.2011–9.01.2012, red. Małgorzata Omilanowska, współpraca Tomasz Torbus, Berlin 2011, s. 125, nr kat. 3.17.

<sup>64</sup> Woźniński, *Retrospective Tendencies...*, s. 33–34; *idem*, *Between Past and Present: Forms and Contents of Artistic Representation in Elbląg at the End of Middle Ages and the Beginning of the Early Modern Times* [w:] *Die maritime Stadt – Hafenstädte an der Ostsee vom Mittelalter bis in die Gegenwart / Miasto nad morzem – miasta portowe nad Bałtykiem od średniowiecza do współczesności*. Beiträge der 21. Tagung des Arbeitskreises deutscher und polnischer Kunsthistoriker und Denkmalpfleger in Gdańsk 18–21 September 2013 / Materiały 21 Konferencji Grupy Roboczej Polskich i Niemieckich Historyków Sztuki i Konserwatorów Zabytków w Gdańsku 18–21 września 2013, red. Tomasz Torbus, Katarzyna Anna Wojtczak, Warszawa 2017, s. 151 i nn.

<sup>65</sup> Roman Ciecholewski, *Treści teologiczne pomorskich Madonn szafkowych*, „Studia Pelplińskie” 1984, t. 15, s. 251–288.

<sup>66</sup> Porównanie Marii do okna pojawiło się np. w pismach św. Augustyna: „Facta est Maria fenestra coeli quo per ipsam Deus verum fudit saeculis lumen”, zob. *Sancti Aureli Augustini Hipponensis Episcopi Opera Omnia, Sermo CCLXIII In natali Domini* [w:] *Patrologia Latina*, ed. Jacques-Paul Migne, Paris 1845, szp. 1991, oraz w pieśniach Petrarcki: „fenestra del Ciel lucente altera”, zob. Petrarch, *The Canzoniere or Rerum vulgarium fragmenta*, translated into verse and notes and commentary by Mark Musa, Bloomington–Indianapolis 1999, s. 510 (Canzona 366).



w górnej partii i wzorzystej kotary – w dolnej, o tyle figury św. św. Jana Chrzciciela, Jakuba Starszego, Jadwigi Śląskiej i Tomasza Becketa umieszczono na skrzydłach w przypominających kapliczki z oknami wnękach, podobnych do tej w Żukowie. Ponadto w kilku nastawach powstałych w Elblągu, np. z ołtarza głównego, sygnowanej nazwiskiem Schofstain, z kościoła Trzech Króli na Nowym Mieście w Elblągu (Elbląg, kościół św. Mikołaja), powstałej po 1511 r.<sup>67</sup>, czy św. Mikołaja z około 1510–1520 r. z kościoła św. Jana Ewangelisty w Malborku (Malbork, kościół św. Jerzego)<sup>68</sup>, można dostrzec próby, choć nieśmiałe i bardzo niekonsekwentne, stworzenia namiastki kaplicy. Wnętrza ich korpusów są przekryte sklepieniami, lecz tylna ściana nadal ma tradycyjny charakter – pokryta jest złotem, choć w retabulum Trzech Króli znajduje się w niej okno z postaciami pasterzy.

*Pruskie echa  
koncepcji  
artystycznych...*

Koncepcja korpusu retabulum jako kaplicy ma swoje źródła w północnej Francji i Niderlandach<sup>69</sup>. Hans Multscher, który zdobywał doświadczenia zawodowe na tym terenie, przeniósł ją do południowych Niemiec. W 1433 r. ukończył, zachowane do dzisiaj szczątkowo, retabulum z fundacji patrycjusza Konrada Karga w kolegiacie w Ulm. Korpusowi tryptyku nadał formę wnętrza z dwoma oknami, w którym na tle kotary rozpostartej przez anioły stały trzy pełnoplastyczne figury z Madonną w centrum; przez okna do pomieszczenia zaglądali św. Konrad z Konstancji i św. Diebold z Thann<sup>70</sup>. Istnieją przesłanki pozwalające przypuszczać, że tym, który rozwinął w sztuce ołtarzowej koncepcję kaplicznego wnętrza i przyczynił się do jej rozpowszechnienia, był Mikołaj z Lejdy. Informacje o jego zniszczonym w czasach ikonoklazmu w 1527 r. retabulum ołtarza głównego katedry w Konstancji są lakoniczne<sup>71</sup>. Dokument z 17 kwietnia 1467 r. dotyczący sporu odbywającego się przed

<sup>67</sup> Kierkus-Prus, *Twórczość warsztatów...*, s. 35–44; Woźniński, *Rzeźba elbląska...*, s. 66–67, nr kat. 14, s. 103–104; Małgorzata Kierkus-Prus, *The role of Elbing (Elbląg) as a carrier of Franconian patterns to Former Prussia* [w:] *Hansestadt – Residenz – Industriestandort. Beiträge der 7. Tagung des Arbeitskreises deutscher und polnischer Kunsthistoriker in Oldenburg*, 27–30. September 2000, hrsg. von B. Störckuhl, München 2002, s. 89–101; Woźniński, *Late Gothic Sculptured Retables*, s. 208–211; Małgorzata Kierkus-Prus, *Refleksy sztuki Wita Stwosza na Pomorzu Wschodnim* [w:] *Wokół Wita Stwosza*, red. Dobromiła Horzela, Adam Organisty [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2005, s. 229–233; Woźniński, *Multiplicity and Unity...*, s. 58–73; Wiesława Rynkiewicz-Domino, „Ołtarz Pokoju” – fundacją królewską? Źródła wpływu twórczości Wita Stwosza na rzeźbę elbląską [w:] *Wokół Wita Stwosza. Materiały z konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie 19–22 maja 2005*, red. Dobromiła Horzela, Adam Organisty, Kraków 2006, s. 324–331.

<sup>68</sup> Woźniński, *Rzeźba elbląska...*, s. 72–73, nr kat. 29, s. 109–110.

<sup>69</sup> Walter Paatz, *Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik: die Meisterwerke während ihrer Entfaltung zur Hochblüte (1465–1500)*, Heidelberg 1963, s. 15.

<sup>70</sup> Manfred Tripps, *Hans Multscher. Seine Ulmer Schaffenszeit 1427–1467*, Weissenhorn 1969, s. 69 i nn., il. 128–129; *idem*, *Neue Beobachtungen und Erkenntnisse zu verlorenen Altartafeln von Hans Multscher*, „Pantheon” 1995, Bd. 53, s. 4–17, il. 2–3; Hartmut Krohm, *Bemerkungen zur kunsthistorischen Problematik der Karg-Nische im Ulmer Münster* [w:] *Hans Multscher. Bildhauer der Spätgotik in Ulm*, hrsg. von Brigitte Reinhardt, Michael Roth, Ulm 1997, s. 109–127, nr kat. 17, s. 306–3011; Kahsnitz, *Die Großen Schnitzaltäre...*, s. 27–28, il. 18.

<sup>71</sup> Kahsnitz, *Die Großen Schnitzaltäre...*, s. 28; Roller, *Nicolaus Gerhaert. Neue Impulse...*, s. 44–45, Q 9, Q 17, s. 191, 195.



magistratem Strasburga pomiędzy Mikołajem z Lejdy a przedstawicielem kapituły katedralnej w Konstancji informuje, że rzeźbiarz wykonał dla tamtejszej katedry jakieś retabulum („ein tofeln gemaht habe”). Inne źródło archiwalne z 23 sierpnia 1490 r. precyzuje, że była to nastawa w chórze katedry („Tafel in dem Chor”) w Konstancji. Ponadto podaje, że Mikołaj z Lejdy miał wykonać partie rzeźbiarskie („bild”), a realizację obudowy architektonicznej i zwieńczenia powierzono miejscowemu stolarzowi Simonowi Haiderowi. Natomiast z kroniki zmarłego w 1471 r. Gebharda Dachera dowiadujemy się, że ołtarz został poświęcony 15 maja 1466 r.

Na temat struktury retabulum i jego programu obrazowego nic nie wiadomo. Można przypuszczać, że w korpusie znajdowały się rzeźby przedstawiające patronkę świątyni – Marię pomiędzy dwoma patronami miasta – św. Konradem i św. Pelagiuszem. Reszta to spekulacje. Niemniej jednak podejmowano próby hipotetycznej rekonstrukcji retabulum w oparciu o późniejsze górnoreńskie nastawy m.in. w Lorch z 1483 r., Hansa Syfera z 1489 r. w kościele św. Kiliana w Heilbronn i Niklasa Hagenauera w katedrze w Strasburgu z 1501 r. (nieistniejąca, znana z przekazu graficznego z 1617 r.), które powstały w kręgu oddziaływania sztuki Lejdejczyka i mogły powtarzać pomysły zastosowane w, nieistniejącym już, domniemanym pierwowzorze<sup>72</sup>. Korpusy tych nastaw są dwukondygnacyjne; oprócz głównych, pełnofigurowych postaci występują w nich popiersia, wszystkie wizerunki osadzono w przypominających kapliczki wnękach. W orbicie tego twórcy powstała też nastawa innego typu – z jednokondygnacyjnym korpusem o formie trójdzielnej kaplicy mieszczącej figury Marii i św. Jana Chrzciciela i Jana Ewangelisty – wspomniane retabulum w Lautenbach im Renchtal z około 1483 r. (il. 19)<sup>73</sup>. Pod względem ukształtowania wnętrza korpusu stanowi bliską analogię do nastaw ołtarzy głównych w kościołach Mariackich w Gdańsku i Elblągu.

Motyw półpostaci lub popiersia we wnęce przypominającej okno w wymienionych górnoreńskich retabulach wielokrotnie powtarza się u Mikołaja z Lejdy i twórców z nim związanych. Wspominaliśmy już o zachowanych szczątkowo, lecz znanych z odlewów gipsowych rzeźbach Proroka i Sybilli z 1463 r. (Strasburg, Musée de l’Oeuvre Notre-Dame; Frankfurt nad Menem, Liebieghaus, il. 20), którzy wychylali się z okien znad portalu starej kancelarii w Strasburgu<sup>74</sup>, popiersiu

<sup>72</sup> Wolfgang Deutsch, *Die Konstanzer Bildschnitzer der Spätgotik und ihr Verhältnis zu Niclaus Gerhaert*, „Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung” 1963, Jg. 81, s. 11–129; Johannes Tripps, *Hans Syfer und Niklaus Gerhaert van Leyden. Ein neuer Rekonstruktionsvorschlag zum Konstanzer Retabel*, „Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte” 1992, Bd. 51, s. 117–129; Marcinkowski, *Mikołaj z Lejdy...*, s. 128–129; Roller, *Niclaus Gerhaert und seine Bedeutung...*, s. 116.

<sup>73</sup> Paatz, *Süddeutsche Schnitzaltäre...*, s. 97–98; Kahsnitz, *Die Großen Schnitzaltäre...*, s. 106–121; Roller, *Niclaus Gerhaert und seine Bedeutung...*, s. 110.

<sup>74</sup> Harald Theiss, Bodo Buczynski, Jean Delivré, Cécile Dupeux, *Prophet und Sybille vom Portal der alten Kanzlei in Strassburg* [w:] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer...*, s. 206–210, nr kat. 2.

mężczyzny z tego samego roku (Strasburg, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame)<sup>75</sup>, który pierwotnie mógł również występować w podobnym architektonicznym ujęciu, oraz epitafium kanonika Konrada von Busnanga z 1464 r. w katedrze w Strasburgu<sup>76</sup>, w którym Maria, Jezus oraz sam kanonik są ukazani w oknie. Ponadto wykonane w Strasburgu około 1465 r., przypisywane Mikołajowi z Lejdy, pochodzące z klasztoru Benedyktynów w Weißenburgu w Alzacji cztery popiersia świętych w poruszonych pozach: Barbary (Nowy Jork, The Metropolitan Museum of Art), Katarzyny Aleksandryjskiej (Nowy Jork, The Metropolitan Museum of Art), Małgorzaty Antiocheńskiej (Chicago, The Art Institute of Chicago) i zachowanej w postaci gipsowego odlewu Agnieszki (Strasburg, Fondation de l'Oeuvre Notre-Dame), również mogły być umieszczone w architektonicznie ukształtowanych niszach korpusu lub predelli retabulum<sup>77</sup>.

Typ postaci w półfigurze lub popiersiu, w ożywionej pozie „wychodzącej” ku odbiorcy miał swoje precedensy w ojczyźnie Mikołaja z Lejdy – Niderlandach<sup>78</sup>. Prototypy rzeźbiarskie na tym terenie, których istnienia można się domyślać, przepadły w czasach obrazoburstwa. Pojęcie o nich dają popiersiowe portrety malowane przez wielkich malarzy niderlandzkich pierwszej połowy XV w.: Jana van Eycka, Roberta Campina / Mistrza z Flemalle i Rogiera van der Weyden. Ich realizm, prawda psychologiczna, ujęcia wolne od hieratyzmu, gestykulujące lub oparte o parapet dłonie, fikcyjne, iluzjonistycznie malowane ramy mogły mieć



Il. 19. Korpus retabulum, około 1483, kościół Koronacji Marii w Lautenbach im Renchtal, fot. ze zbiorów autora

<sup>75</sup> Harald Theiss, Bodo Buczynski, Jean Delivré, Cécile Dupeux, *Büste eines Mannes (sogenanntes Selbstbildnis)* [w:] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer...*, s. 244–247, nr kat. 8.

<sup>76</sup> Stefan Roller, Bodo Buczynski, Jean Delivré, Cécile Dupeux, *Grabanlage eines Geistlichen (Konrad von Busnang, gest. 1471)* [w:] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer...*, s. 211–215, nr kat. 3.

<sup>77</sup> Harald Theiss, Jack Soultanian, Stefan Roller, *Vier Büsten weiblicher Heiliger (sogenannte Weissenburger Büsten)* [w:] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer...*, s. 248–254, nr kat. 9.

<sup>78</sup> Julien Louis, *Der Anteil Niclaus Gerhaerts an der Entwicklung der Figurenbüste nördlich der Alpen* [w:] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer...*, s. 103–107.

Andrzej  
Wozniński



Il. 20. Mikołaj z Lejdy, *Prorok i Sybilla*, 1463 (odlewy gipsowe wykonane przed 1868), portal starej kancelarii w Strasburgu, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame w Strasburgu, Liebieghaus we Frankfurcie nad Menem, fot. ze zbiorów autora

odpowiedniki w rzeźbie. Początki koncepcji dążącej do zniesienia dystansu pomiędzy wizerunkiem a widzem, w której istotną rolę odgrywają ramy architektoniczne, są jednak wcześniejsze. Na początku XIV w. Deodato Orlandi namalował w kościele San Piero a Grado w Pizie freski przedstawiające w górnej partii nawy głównej rzędy okien z wychylającymi się z nich ku wiernym aniołami. Okna zaopatrzone w okiennice: niektóre są zamknięte, niektóre wpółotwarte, inne otwarte w pełni. W latach 1360–1370 nad południowym transeptem kościoła Mariackiego w Mühlhausen w Turynii powstały rzeźby przedstawiające cesarza Karola IV, jego żonę oraz parę dworzan przechylających się przez balustradę i spoglądających w dół<sup>79</sup>.

Kolejnym etapem na drodze do wykrystalizowania się koncepcji półpostaci wyglądających przez okno były wspomniane wyobrażenia św. Konrada z Konstancji i św. Diebolda z Thann w Alzacji, którzy zaglądali przez okna do wnętrza niszy korpusu retabulum Karga w Ulm ku scenie głównej. Bezpośrednimi wzorcami dla prac Lejdejczyka mogły być powstałe po 1443 r. półpostacie Jeana de Berry i jego żony wychylające się z fikcyjnych okien pałacu Jacquesa Coeura w Bourges<sup>80</sup>. Koncepcja popiersia autorstwa Mikołaja z Lejdy wywołała liczne naśladownictwa zarówno w rzeźbie – m.in. słynne wizerunki na stallach w katedrze w Ulm

<sup>79</sup> Te i inne podobne przykłady zob. *ibidem*, s. 104 i nn.

<sup>80</sup> *Ibidem*, s. 105–106, il. 112–113; Roller, *Nicolaus Gerhaert – unerreicht und hoch verehrt...*, s. 279.



z lat 1469–1474, przypisywane Michelowi Erhartowi<sup>81</sup>, lub autoportrety Antona Pilgrama w katedrze w Wiedniu (u nasady organów z 1513 r. i domniemany na ambonie z około 1500 r.)<sup>82</sup>, jak i w malarstwie – w retabulach Friedricha Herlina w Nördlingen z 1462 r. (Chrystus i Apostołowie w predelli oraz Izajasz i św. Jan Chrzciciel na zewnętrznej stronie ścian korpusu) czy w Rothenburgu ob der Tauber z 1466 r. (Chrystus i Apostołowie w predelli)<sup>83</sup>. Napotykamy je również w Prusach.

*Pruskie echa  
koncepcji  
artystycznych...*

Scena Pokłonu Trzech Króli w korpusie wspomnianego retabulum ołtarza głównego (po 1511 r.) w kościele pod ich wezwaniem na Nowym Mieście w Elblągu (Elbląg, kościół św. Mikołaja, il. 21) jest oparta w znacznej mierze na drzeworycie Albrechta Dürera B. 87 z *Żywota Marii* wydanego w 1511 r.<sup>84</sup> Twórca elbląski pominął szereg elementów obecnych na drzeworycie, zwłaszcza architekturę i drugoplanowe motywy, natomiast grupie najważniejszych postaci nadał inny charakter – w Elblągu niemal wszystkie zwracają się do widza, podczas gdy na drzeworycie widzimy je z profilu, gdyż zaangażowane są w rozgrywające się wydarzenie. Do sceny w retabulum rzeźbiarz wprowadził motyw okna z wychylającymi się zeń popiersiami dwóch pasterzy; ten na pierwszym planie wykonuje gest, unosząc dłoń na wysokość klatki piersiowej (il. 22). Obaj spoglądają nie tyle na scenę, ile raczej przed siebie, szukając kontaktu z odbiorcą. Motyw okna z pasterzami sprawia wrażenie, jakby został wyrwany z innego kontekstu, jest bowiem wkomponowany w złotą, pokrytą ornamentem ścianę, która nie budzi skojarzeń z realnie istniejącą architekturą. Wydaje się powieleniem pomysłu zastosowanego przez Multschera w retabulum Karga, zmodyfikowanego i spopularyzowanego przez Mikołaja z Lejdy i jego krąg. W porównaniu z pionierskimi redakcjami tego motywu w Elblągu brakuje mu siły wyrazu i wiarygodności, które stanowiły o atrakcyjności pierwowzorów.

W Elblągu przed 1518 r. powstała jeszcze jedna nastawa – zaginiony po 1944 r. tryptyk z Kumacewa (niem. Kumehnen) niedaleko Królewca (il. 23)<sup>85</sup> – w której można doszukać się refleksu popiersi stworzonych przez Lejdejczyka. Odnaczała się ona charakterystyczną dla środowiska elbląskiego tendencją, aby korpusowi nadawać cechy określonego wnętrza, lecz również w tym przypadku dążenia te były niekonsekwentne. Maria z Dzieciątkiem i św. Anna stały w przekrytym sklepieniem pomieszczeniu. W głębi, za balustradą widnieli ukazani w półpostaciach dwaj mężowie św. Anny, a z bocznych ścianek, może z zamarkowanych

<sup>81</sup> Cécile Dupeux, *Niclaus Gerhaerts Büsten am Strassburger Kanzleiportal. Geschichte und Rezeption vom 15. bis zum 20. Jahrhundert* [w:] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer...*, s. 96; Roller, *Niclaus Gerhaert – unerreicht und hoch verehrt...*, s. 291–292.

<sup>82</sup> Roller, *Niclaus Gerhaert und seine Bedeutung...*, s. 118, il. 126–127.

<sup>83</sup> *Ibidem*, s. 116. Więcej o tych retabulach zob. Kahsnitz, *Die Großen Schnitzaltäre...*, s. 40–57, 58–75.

<sup>84</sup> *Dürer. Des Meisters Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte*, hrsg. von Valentin Scherer, Stuttgart, Leipzig brw. [1916], il. 212.

<sup>85</sup> Woziński, *Rzeźba elbląska...*, s. 71–72, nr kat. 22, s. 106–107, il. 8; *idem*, *Multiplicity and Unity...* s. 64, fig. 3.





Il. 21. Retabulum z ołtarza głównego, po 1511, kościół Trzech Króli na Nowym Mieście w Elblągu, obecnie kościół św. Mikołaja w Elblągu, fot. Andrzej Wozniński



Il. 22. Retabulum z ołtarza głównego – pasterze w oknie, po 1511, kościół Trzech Króli na Nowym Mieście w Elblągu, obecnie kościół św. Mikołaja w Elblągu, fot. Andrzej Wozniński



w nich okien (zachowana dokumentacja zdjęciowa nie ukazuje dokładnie tych partii), wyłaniali się, również w półpostaci, św. Józef i trzeci mąż św. Anny.

W Prusach natrafiamy ponadto na malarskie parafrazy podobnych wyobrażeń. Wewnętrzne i środkowe skrzydła retabulum ołtarza głównego w kościele Mariackim w Gdańsku zaopatrzone od góry, po zewnętrznej stronie, w wysokie prostokątne aneksy. Na skrzydle środkowym umieszczono w nich po obu stronach półpostacie proroków: na awersie, namalowanych w kolorze – Izajasza i Jeremiasza, na rewersie, *en grisaille* – Ezechiela i Daniela (il. 24). Prorocy są ukazani w niszach, w poruszonych pozach, spoglądają w dół, palcem wskazują jednocześnie na banderolę i sceny w znajdujących się poniżej kwaterach. Skojarzenia z rzeźbami wywołują zwłaszcza wizerunki monochromatyczne, nie tylko ze względu na „kamienny” kolor. Postaci rzucają cień na wnętrze niszy, tak jakby były trójwymiarowe. Ponadto prorocy częściowo wychodzą z nisz, niejako wkraczając w przestrzeń odbiorcy. Również ten zabieg, minimalizujący dystans pomiędzy wizerunkiem a widzem, stanowi odblask starszych o około pół wieku koncepcji Mikołaja z Lejdy.



Il. 23. Retabulum, przed 1518, zaginione, kościół ewangelicki w Kumacewie, fot. ze zbiorów autora

Dzięki temu artyście w rzeźbie późnogotyckiej rozpowszechnił się typ krucyfiksu, w którym ciało Zbawiciela jest wydłużone, silnie wyprostowane, a jego mięśnie napięte. Określany jest jako „naprężony” lub „rozciągnięty” („gestreckter Kruzifixtypus”, „le crucifix étiré”). Wzorcową wersję takiego wizerunku Mikołaj z Lejdy stworzył w krucyfixie z 1467 r., stojącym pierwotnie na cmentarzu w Baden-Baden (obecnie: Baden-Baden, Stiftskirche, il. 25)<sup>86</sup>. Poprzedziło ją bardzo podobne ujęcie w retabulum w Nördlingen z 1462 r.<sup>87</sup>. Jej pierwowzorami mogły być: zachowany we fragmentach krucyfixs Clausa Slutera, który wieńczył kalwarię z lat 1388–1389 na dziedzińcu kartuzji Champmol w Dijon, oraz Ukrzyżowany na skrzydle dyptyku Jana van Eycka z około 1420–1425 r. (Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art)<sup>88</sup>.

<sup>86</sup> Eva Maria Breisig, Stefan Roller, Bodo Buczynski, Harald Theiss, *Krucyfix* [w:] *Nicolaus Gerhaert. Der Bildhauer...*, s. 216–219, nr kat. 4.

<sup>87</sup> Harald Theiss, Stefan Roller, *Figuren des Nördlinger Hochaltars* [w:] *Nicolaus Gerhaert. Der Bildhauer...*, s. 225–238, nr kat. 6.

<sup>88</sup> Ohnmacht, *Das Kruzifix...*, s. 42–44, 90–91.

Andrzej  
Wozniński



Il. 24. Michał z Augsburga, retabulum ołtarza głównego – prorok, 1510–1517, kościół Mariacki w Gdańsku, fot. Andrzej Wozniński

Kolosalne wymiary rzeźby w Baden-Baden (wysokość całości: 642 cm, wysokość krzyża: 457 cm, wysokość Chrystusa: 230 cm), wyrzeźbienie krzyża wraz z Chrystusem z jednego bloku kamienia (o wymiarach około 460 × 210 × 90 cm), niezwykły weryzm, maestria wykonania<sup>89</sup>, piękno i szlachetność proporcji Zbawiciela, wysmakowana kompozycja z naprężonym ciałem i swobodnie rozwianym perizonium, poruszająca ekspresja, głębia wymowy (cierpienie zespolone ze spokojem, będące jakby zapowiedzią zwycięstwa nad śmiercią; odwołanie do psalmów poprzez formę rodzącą skojarzenia z harfą<sup>90</sup>) – wszystkie te elementy złożyły się na dzieło wyjątkowe pod każdym względem. O ile krucyfiks z Nördlingen – w przeciwieństwie do towarzyszących mu figur, które naśladowano jeszcze w następnym stuleciu – wzbudził niewielkie zainteresowanie, o tyle krucyfiks w Baden-Baden spotkał się z roz-

ległą recepcją<sup>91</sup>, a niektóre jego parafrazy, m.in. krakowski krucyfiks Slackera, wykonano, podobnie jak oryginał, jako monolity<sup>92</sup>.

Krucyfiks Mistrza Pawła w kościele Mariackim w Gdańsku, wymieniony przez Ohnmacht jako przykład recepcji krucyfiksu z Baden-Baden, niezupełnie przekonuje. Gdański Chrystus jest wąty, wiotki, tułów ma lekko wygięty w prawo (heraldycznie), głowę ukazaną z profilu. Chrystus w Baden-Baden nie jest aż tak smukły, ma silniej uwydatnione mięśnie, jest zupełnie wyprostowany, jego twarz widzimy niemal na wprost. O wiele bliższym mu dziełem jest inna rzeźba gdańskiego twórcy lub jego warsztatu – krucyfiks z lat 1510–1525

<sup>89</sup> „Haare und Dornenkrone sind wahre Meisterwerke der Ajourtechnik”, zob. Roller, *Neue Impulse...*, s. 44.

<sup>90</sup> O treściach krucyfiksu w Baden-Baden zob. Rainer Kahsnitz, *Veit Stoß, Meister der Kruzifixe*, „Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft” 1995–1996, Bd. 49–50, s. 149–157; Silke Geppert, *Die Harfe am Kreuz. Ein Aspekt der Christusdarstellung um 1500*, „Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave” 2004–2005, s. 303–312; Breisig, Roller, Buczynski, Theiss, *Kruzifix...*, s. 219.

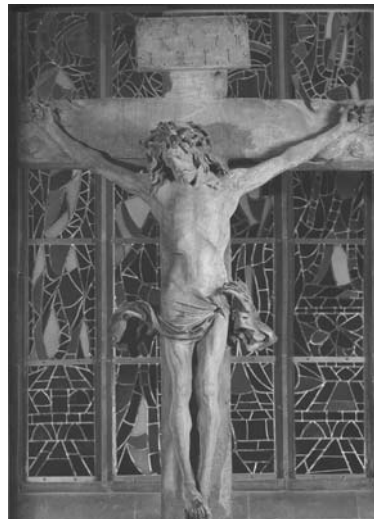
<sup>91</sup> Ohnmacht, *Das Kruzifix...*, *passim*; Roller, *Nicolaus Gerhaert und seine Bedeutung...*, s. 119–120.

<sup>92</sup> Roller, *Nicolaus Gerhaert – unerreicht und hoch verehrt...*, s. 288. Aspekty materialno-konstrukcyjne krakowskiego krucyfiksu Sackera omawia Witold Kasprzyk, *Kamienny krucyfiks Wita Stwosza w świetle ostatnich badań konserwatorskich* [w:] „Ochrona Zabytków” 1986, t. 39, nr 1 (152), s. 13–23; *idem*, *Zagadnienia wynikające z konserwacji kamiennego krucyfiksu Wita Stwosza*, „Folia Historiae Atrium” 1989, t. 25, s. 113–127; Grażyna Jurkowlaniec, *The Slacker Crucifix in St Mary's Church in Cracow: Cult and Craft* [w:] *Wokół Wita Stwosza. Materiały z międzynarodowej konferencji...*, s. 348–357.

w kościele św. Mikołaja w Grójcu na Mazowszu (il. 26)<sup>93</sup>. Nieznane są okoliczności, w jakich to dobrej klasy dzieło trafiło do prowincjonalnej świątyni<sup>94</sup>. Jego atrybucja opiera się przede wszystkim na podobieństwie do Chrystusa Salwatora z kościoła Mariackiego w Gdańsku, powszechnie uznawanego za pracę Mistrza Pawła. Twarze obu postaci mają identyczne rysy, z pionowymi bruzdami na policzkach i taki sam kształt brwi; zarost oraz włosy w obu rzeźbach mają również jednakową formę. Ponadto Chrystus w Grójcu jest bardzo podobny pod względem kompozycji, fizjonomii, budowy ciała i sposobu opracowania detali do Ukrzyżowanego we wspomnianej Pasji w kościele Mariackim w Słupsku, powstałej w warsztacie Mistrza Pawła. Zasadnicze różnice pomiędzy nimi to ukształtowanie perizonium oraz układ nóg: w Grójcu są całkowicie wyprostowane, w Słupsku – lekko podkurczone. W grójeckiej rzeźbie, podobnie jak w Baden-Baden, Chrystus jest rozpięty na krzyżu na ukośnie rozpostartych rękach, jest dobrze zbudowany, ma szeroką klatkę piersiową i silną muskulaturę nóg. Poszczególne partie mięśni i kości pod naciągniętą skórą są starannie wydobyte, co również przypomina krucyfiks Lejdeńczyka. W obu rzeźbach ciało Chrystusa mocno przylega do krzyża; odstaje od niego tylko w okolicy lędźwiowo-krzyżowej, pod lewym kolaniem i łydką (il. 27–28). Uderzającą cechą grójeckiego dzieła jest silne napięcie ciała Chrystusa. Jak już wspomniałem, motyw ten, podobnie jak w pierwowzorze autorstwa Mikołaja z Lejdy i jego licznych powtórzeniach, niósł triumfalną wymowę zarówno w sensie dosłownym – silne, sprężyste ciało – jak i metaforycznym – skojarzenie z harfą,

<sup>93</sup> Woźniński, *Późnogotycka rzeźba...*, s. 126–127, nr kat. 173, s. 523–524, il. 193–194; *idem*, *Michał z Augsburga...*, s. 50–51, il. 70–71.

<sup>94</sup> Tadeusz Dobrzeński przypuszczał, że krucyfiks trafił do Grójca w związku z przebudową tamtejszego kościoła w XIX w., zob. Tadeusz Dobrzeński, *Sztuka romańska i gotycka (XII–XVI w.)* [w:] *Sztuka warszawska od średniowiecza do połowy XX wieku* [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, maj – wrzesień 1962, Warszawa 1962, s. 20, nr kat. 18; *idem*, *Ze studiów nad rzeźbą gotycką Mazowsza*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1964, t. 8, s. 67–84.



Il. 25. Mikołaj z Lejdy, krucyfiks, 1467, cmentarz w Baden-Baden, obecnie Stiftskirche w Baden-Baden, fot. ze zbiorów autora



Il. 26. Krucyfiks, około 1510–1525, kościół św. Mikołaja w Grójcu, fot. ze zbiorów autora

Andrzej  
Wozniński



Il. 27. Mikołaj z Lejdy, krucyfiks, 1467, cmentarz w Baden-Baden, obecnie Stiftskirche w Baden-Baden, fot. ze zbiorów autora



Il. 28. Krucyfiks, około 1510–1525, kościół św. Mikołaja w Grójcu, fot. ze zbiorów autora

mające źródło w psalmach (m.in. Ps 56,9: „surge gloria mea surge psalterium et cithara surgam mane” – „Powstań, chwało moja, powstań, harfo i cytro, wstanę na świtanie!”) oraz traktatach pasyjnych, porównujących Zbawiciela na krzyżu do harfy, zaś jego członki do strun; na harfie Bóg Ojciec miał odegrać swoją boską pieśń<sup>95</sup>.

Nowy rozdział w rzeźbie gotyckiej otworzyło pokolenie Hansa Multschera. Jego fascynacja otaczającym światem silnie naznaczyła sztukę religijną: święci otrzymali popo-lite rysy, ich ciała, zyskując materialność, stały się ciałami śmiertelników, mimika i gesty wyrażały ludzkie emocje, umieszczano ich w przestrzeni mającej odpowiedniki w rzeczywistości. Tendencję tę rozwinął i rozpowszechnił Mikołaj z Lejdy, wzbogacając ją o weryzm, indywidualną interpretację zastanych formuł, niezwykłą pomysłowość i wirtuozerię. Zderzała się ona niejednokrotnie z dawnym idealizmem. Niekiedy oba te nurty spletały się. Roland Recht podaje jako przykład twórczość czołowego strasburskiego rzeźbiarza, Nicolasa Hagenauera, w którego dziełach dostrzega liryzm tkwiący korzeniami w mistycyzmie, ale i ostrość widzenia oraz nowe poczucie formy odziedziczone po Lejdejczyku<sup>96</sup>. Casus ten obrazuje, jak żywe było oddziaływanie tradycji, nawet w tak awangardowym środowisku jak Strasburg, gdzie zwiastuny nowej sztuki zaczęły się wyłaniać co najmniej od lat pięćdziesiątych XV w.

Inna sytuacja panowała w Prusach. Tutaj dawna stylizyka w rzeźbie była znacznie silniej zakorzeniona, a nowe formy przebijały się z trudem. Na podstawie zachowanych zabytków można stwierdzić, że w największych pruskich ośrodkach artystycznych (poza Gdańskiem) – w Toruniu, Elblągu, Królewcu – pojawiły się one dopiero około 1500 r.<sup>97</sup> Czy taki obraz jest wynikiem strat w materiale zabytkowym – nie wiadomo. Może znakomity poziom rzeźby początków XV w. sprawił, że dawna estetyka satysfakcjonowała odbiorców późniejszych generacji w takiej mierze, że długo nie odczuwali potrzeby zastąpienia jej nową. Różne tendencje retrospektywne, zauważalne na tym terenie w drugiej połowie XV w., mogłyby taką hipotezę uprawdopodobnić<sup>98</sup>. Może przyczyny takiego stanu rzeczy

<sup>95</sup> Geppert, *Die Harfe...*, s. 303–311.

<sup>96</sup> Recht, *Nicolas de Leyde...*, s. 337.

<sup>97</sup> Wozniński, *Późnogotycka rzeźba...*, *passim*; *idem*, *Multiplicity and Unity...*, *passim*.

<sup>98</sup> *Idem*, *Retrospective Tendencies...*, s. 27–52.

miały też podłoże ekonomiczne. Nowy język w rzeźbie nie powstał na miejscu. Przynieśli go artyści wykształceni poza Prusami – w Szwabii, Bawarii, Frankonii, Tyrolu – na co wskazują przede wszystkim cechy stylistyczne, a w jednym przypadku – Michała z Augsburga – pochodzenie odnotowane w źródłach<sup>99</sup>. Na tych obszarach działali artystyczni spadkobiercy Mikołaja z Lejdy. Jego nowatorskie pomysły stały się tam dobrem powszechnym. Jedynie – choć kwestia ta wymaga dalszych badań – we wspomnianych rzeźbach dla gnieźnieńskiej katedry, przypisywanych Hansowi Brandtowi, można by się doszukiwać oddziaływania samego Lejdejczyka. Natomiast w pozostałych omówionych przypadkach obecność w Prusach stworzonych przez niego formuł nie stanowiła – co należy dobitnie podkreślić – konsekwencji jego bezpośredniego wpływu. Były one przejęte od twórców z jego otoczenia w sposób dość ogólny i wybiórczy. Pewną, choć zapewne nie decydującą rolę w tej asymilacji mogła odegrać też grafika. Przyswojono sobie koncepcję otwartej bryły o warstwowej strukturze, poruszenie postaci, niektóre motywy i typy przedstawień, natomiast próżno szukać w Prusach właściwych dziełom Lejdejczyka stylu i ekspresji. Tak późna recepcja pierwiastków jego sztuki nie była w żadnym razie wyrazem zapóźnienia i prowincjonalizmu Prus. Podobne zjawisko dostrzegamy zresztą w innych regionach. Jest ona natomiast świadectwem niezwyklej atrakcyjności propozycji artystycznych Mikołaja z Lejdy, które do ostatnich dni średniowiecza stanowiły punkt odniesienia – choć zapewne nie zawsze świadomy – dla innych twórców.

*Pruskie echa  
koncepcji  
artystycznych...*

## Bibliografia

- Benedum Christa, *Niclaus Gerhaert von Leyden. Nachwirkung und Deutung ausgewählter Werke*, „Das Münster” 2013, Bd. 66, H. 2, s. 118–122.
- Breisig Eva Maria, *Die Vermittlung des neuen Stils. Zur Funktion von Druckgrafik und Zeichnung in der Zeit Niclaus Gerhaerts* [w:] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, hrsg. von Stefan Roller. Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l’Oeuvre Notre-Dame, Strassburg 30. März bis 08. Juli 2012, Petersberg 2011, s. 135–150.
- Breisig Eva Maria, *Muttergottes mit den Maiglöckchen (L. 79)* [w:] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, hrsg. von Stefan Roller. Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l’Oeuvre Notre-Dame, Strassburg 30. März bis 08. Juli 2012, Petersberg 2011, s. 338–340.
- Breisig Eva Maria, *Muttergottes (Sogenannte Dangolsheimer Muttergottes)* [w:] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, hrsg. von Stefan Roller. Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l’Oeuvre Notre-Dame, Strassburg 30. März bis 08. Juli 2012, Petersberg 2011, s. 239–243.

<sup>99</sup> Zob. przyp. 97.

- Breisig Eva Maria, Roller Stefan, Buczynski Bodo, Theiss Harald, *Kruzifix* [w:] *Nicolaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, hrsg. von Stefan Roller. Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, Strassburg 30. März bis 08. Juli 2012, Petersberg 2011, s. 216–219.
- Buczynski Bodo, *Die Steinbildwerke Nicolaus Gerhaerts* [w:] *Nicolaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, hrsg. von Stefan Roller. Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, Strassburg 30. März bis 08. Juli 2012, Petersberg 2011, s. 151–161.
- Budde Hendrik, *Otwierana figura Marii (tzw. Madonna szafkowa) z Elbląga* [w:] *Obok. Polska–Niemcy. 1000 lat historii w sztuce*. Ausstellungskatalog, Berlin–Martin-Gropius-Bau, 21 IX 2011–9 I 2012, red. Małgorzata Omilanowska, współpraca Tomasz Torbus, Berlin 2011, s. 125.
- Chapuis Julien, *Nicolaus Gerhaert: Frankfurt am Main and Strasbourg*, „The Burlington Magazine” 2012, vol. 154, No. 1307, s. 143–144.
- Châtelet Albert, [rec.] *Nicolaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main, 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, Strassburg, 30. März bis 08. Juli 2012, „Bulletin monumental” 2012, vol. 170, No. 4, s. 363–364.
- Ciecholewski Roman, *Treści teologiczne pomorskich Madonn szafkowych*, „Studia Pelplińskie” 1984, t. 15, s. 251–288.
- Clasen Karl Heinz, *Mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preußen. Die Bildwerke bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*, Berlin 1939.
- Der Kaiser und sein Grabmal 1517–2017. Neue Forschungen zum Hochgrab Friedrichs III. im Wiener Stephansdom*, hrsg. von Renate Kohn, Wien–Köln–Weimar 2017.
- Deutsch Wolfgang, *Die Konstanzer Bildschnitzer der Spätgotik und ihr Verhältnis zu Nicolaus Gerhaert*, „Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensee und seiner Umgebung” 1963, Jg. 81, s. 11–129.
- Die Kunstdenkmäler von Unterfranken & Aschaffenburg*, H. 3, Bezirksamt Würzburg, München 1911.
- Dobrzeńcki Tadeusz, *Sztuka romańska i gotycka (XII–XVI w.)* [w:] *Sztuka warszawska od średniowiecza do połowy XX wieku* [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, maj – wrzesień 1962, Warszawa 1962, s. 20.
- Dobrzeńcki Tadeusz, *Ze studiów nad rzeźbą gotycką Mazowsza*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1964, t. 8, s. 35–90.
- Domasłowski Jerzy, *Malarstwo tablicowe poza Gdańskiem w drugiej połowie XV i w początkach XVI wieku* [w:] Jerzy Domasłowski, Alicja Karłowska-Kamzowa, Adam S. Labuda, *Malarstwo gotyckie na Pomorzu Wschodnim*, Warszawa–Poznań 1990, s. 153–175.
- Domasłowski Jerzy, *Wyposażenie wnętrza* [w:] *Bazylika katedralna Świętych Janów w Toruniu*, red. Marian Biskup, Toruń 2003, s. 109–161.
- Dorn Ralf, [rec.] *Nicolaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, Strassburg 30. März bis 08. Juli 2012, „ArtHist” 2019, Netzwerk für Kunstgeschichte: <https://arthist.net/reviews/2397> [dostęp: 22.07.2019].
- Drost Willi, *Kunstdenkmäler der Stadt Danzig*, Bd. 4, *Die Marienkirche in Danzig und ihre Kunstschatze*, Stuttgart 1963.



- Dupeux Cécile, *Niclaus Gerhaerts Büsten am strassburger Kanzleiportal. Geschichte und Rezeption vom 15. bis zum 20. Jahrhundert* [w:] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, hrsg. von Stefan Roller, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, Strassburg 30. März bis 08. Juli 2012, Petersberg 2011, s. 93–102. *Pruskie echa koncepcji artystycznych...*
- Dürer. *Des Meisters Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte*, hrsg. von Valentin Scherer, Stuttgart–Leipzig [1916].
- Fajt Jiří, *Die Taufe Christi in der Kollegiatstiftskirche St. Florian in Krakau. Reflexionen nach einigen Jahren der Forschung und Diskussion* [w:] *Niederländische Kunstexporte nach Nord- und Ostmitteleuropa vom 14. bis 16. Jahrhundert. Forschungen zu ihren Anfängen, zur Rolle höfischer Auftraggeber, der Künstler und ihrer Werkstattbetriebe*, hrsg. von Jiří Fajt, Markus Hörsch, Ostfildern 2014, s. 237–246.
- Fajt Jiří, *War Veit Stoss der erste? Zur Rezeption oberrheinischer Kunst im Krakau des 15. Jahrhunderts* [w:] *Künstlerische Wechselwirkungen in Mitteleuropa*, hrsg. von Jiří Fajt, Markus Hörsch, Ostfildern 2006, s. 289–324.
- Geppert Silke, *Die Harfe am Kreuz. Ein Aspekt der Christusdarstellung um 1500*, „Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave” 2004–2005, s. 303–312.
- Hessig Edith, *Die Kunst des Meisters E.S. und die Plastik der Spätgotik*, Berlin 1935.
- Hollstein Friedrich Wilhelm Heinrich, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700*, vol. 12, *Masters and Monogrammists of the 15 th century*, Amsterdam 1955.
- Höfler Janez, *Der Meister E.S. Ein Kapitel europäischer Kunst des 15. Jahrhunderts*, Regensburg 2007.
- Hradilová Janka, Bezúchová Eva, Hradil David, *The original issue of the head of John the Baptist from Tajov*, „Acta artis academica. Akademie Výtvarných Umění v Praze” 2017, s. 55–69.
- Hubach Hanns, *Nicolaus Gerhaert von Leyden. The Strasbourg Self-Portrait of 1464. New Contexts* [w:] *Imagery and Ingenuity in Early Modern Europe. Essays in Honor of Jeffrey Chipps Smith*, ed. Catharine Ingersoll, Alisa McCusker, Jessica Weiss, Turnhout 2018, s. 75–92.
- Jakubowska Bogna, *Michel* [w:] *Słownik biograficzny Pomorza Nadwiślańskiego*, t. 3, Gdańsk 1997, s. 205–207.
- Jurkowlaniec Grażyna, *The Slacker Crucifix in St Mary's Church in Cracow: Cult and Craft* [w:] *Wokół Wita Stwosza*. Materiały z konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie 19–22 maja 2005, red. Dobromiła Horzela, Adam Organisty, Kraków 2006, s. 348–357.
- Kahsnitz Rainer, *Veit Stoß, Meister der Kruzifixe*, „Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft” 1995–1996, Bd. 49–50, s. 149–157.
- Kahsnitz Rainer, *Der Freisinger Hochaltar des Jakob Kaschauer* [w:] *Skulptur in Süddeutschland 1400–1770*. Festschrift für Alfred Schädler, München–Berlin 1998, s. 51–98.
- Kahsnitz Rainer, *Die Großen Schnitzaltäre. Spätgotik in Süddeutschland, Österreich, Südtirol*, München 2005.
- Kasprzyk Witold, *Kamienny krucyfik Wita Stwosza w świetle ostatnich badań konserwatorskich*, „Ochrona Zabytków” 1986, t. 39, nr 1 (152), s. 13–23.



Andrzej  
Wozniński

- Kasprzyk Witold, *Zagadnienia wynikające z konserwacji kamiennego krucyfiksu Wita Stwosza*, „Folia Historiae Artium” 1989, t. 25, s. 113–127.
- Kierkus-Prus Małgorzata, *Refleksy sztuki Wita Stwosza na Pomorzu Wschodnim* [w:] *Wokół Wita Stwosza* [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Krakowie, red. Dobromiła Horzela, Adam Organisty, Kraków 2005, s. 229–233.
- Kierkus-Prus Małgorzata, *The role of Elbing (Elbląg) as a carrier of Franconian patterns to Former Prussia* [w:] *Hansestadt – Residenz – Industriestandort*. Beiträge der 7. Tagung des Arbeitskreises deutscher und polnischer Kunsthistoriker in Oldenburg, 27–30. September 2000, hrsg. von B. Störtkuhl, München 2002, s. 89–101.
- Kierkus-Prus Małgorzata, *Twórczość warsztatów rzeźbiarskich związanych z Elblągiem w pierwszej ćwierci XVI wieku*, „Rocznik Elbląski” 2000, t. 17, s. 35–62.
- Krohm Hartmut, *Bemerkungen zur kunsthistorischen Problematik der Karg-Nische im Ulmer Münster* [w:] *Hans Multscher. Bildhauer der Spätgotik in Ulm*, hrsg. von Brigitte Reinhardt, Michael Roth, Ulm 1997, s. 109–127, 306–311.
- Kruszelnicka Jadwiga, *Rzeźba i malarstwo* [w:] *Kultura artystyczna Ziemi Chełmińskiej w czasach Kopernika* [katalog wystawy], Toruń 1973, s. 68–70.
- Kruszelnicka Jadwiga, *Ze studiów nad rzeźbą czasów Kopernika na Ziemi Chełmińskiej*, „Rocznik Muzeum w Toruniu” 1971, t. 5, s. 43–82.
- Labuda Adam S., *Die Tafelmalerei in Danzig in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, hrsg. von Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin, Berlin 2015.
- Linke Robert, Loiskandl Veronika, Gräber Lisa, *Der Schmerzensmann aus dem Dom von Wiener Neustadt*, „Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege” 2016, Bd. 70, H. 3–4, s. 412–423.
- Louis Julien, *Der Anteil Niclaus Gerhaerts an der Entwicklung der Figurenbüste nördlich der Alpen* [w:] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, hrsg. von Stefan Roller. Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l’Oeuvre Notre-Dame, Strassburg 30. März bis 08. Juli 2012, Petersberg 2011, s. 103–107.
- Maier August Richard, *Niclaus Gerhaert von Leiden. Ein Niederländer Plastiker des 15. Jahrhunderts. Seine Werke am Oberhein und in Österreich*, Strabourg 1910.
- Marcinkowski Wojciech, *Gotycka nastawa ołtarzowa u kresu rozwoju – Retabulum ze Ścinawy (1514) w kościele klasztorным w Mogile*, Kraków 2006.
- Marcinkowski Wojciech, *Mikołaj z Lejdy i rzeźba późnogotycka w Europie Środkowo-Wschodniej. Przegląd nowszych publikacji*, „Folia Historiae Artium” 2001, t. 7, s. 123–154.
- Marcinkowski Wojciech, *Retabulum Bonerowskie revisited* [w:] *Studia z dziejów kościoła św. Floriana w Krakowie*, red. ks. Zdzisław Kliś, Kraków 2007, s. 183–224.
- Meister E.S. Ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik*. Staatliche Graphische Sammlung München 10. Dezember 1986 – 15. Februar 1987. Kupferstichkabinett Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin 11. April – 14. Juni 1987, München 1987.
- Noworyta-Kuklińska Bożena, *Praedicatio tabularis. Obrazowe kazanie o tryumfie Maryi Eklezji na retabulum ołtarza głównego kościoła Mariackiego w Gdańsku*, Lublin 2006.
- Noworyta-Kuklińska Bożena, *Triumphus Mariae Ecclesiae: retabulum ołtarza głównego kościoła Najświętszej Panny Maryi w Gdańsku*, Lublin 2003.



- Ohnmacht Mechthild, *Das Kruzifix des Niclaus Gerhaert von Leyden in Baden-Baden von 1467. Typus-Stil, Herkunft-Nachfolge*, Bern–Frankfurt am Main 1973.
- Paatz Walter, *Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik: die Meisterwerke während ihrer Entfaltung zur Hochblüte (1465–1500)*, Heidelberg 1963.
- Patrologia Latina*, ed. Jacques-Paul Migne, Paris 1845.
- Petrarch, *The Canzoniere or Rerum vulgarium fragmenta*, translated into verse and notes and commentary by Mark Musa, Bloomington–Indianapolis 1999.
- Rackowski Juliusz, Jakubek-Rackowska Monika, *Gotyckie rzeźby z kościoła w Świerczynkach. Przyczynek do badań nad średniowiecznym dziedzictwem Torunia* [w:] *Stare i nowe dziedzictwo Torunia*, red. Juliusz Rackowski, Toruń 2013, s. 73–91.
- Radler Gudrun, *Der Beitrag des Deutsch ordenslandes zur Entwicklung der Schreinmaddonna (1390–1420)* [w:] *Sztuka w kręgu zakonu krzyżackiego w Prusach i Inflantach*, red. Michał Woźniak, Toruń 1995, s. 263–268.
- Recht Roland, *Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg (1460–1525)*, Strasbourg 1987.
- Roller Stefan, *Chrystus als Schmerzensmann* [w:] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, hrsg. von Stefan Roller, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, Strassburg 30. März bis 08. Juli 2012, Petersberg 2011, s. 283–285.
- Roller Stefan, *Nicolas de Leyde et l'empereur Frédéric III. La sculpture, un vecteur de message politique. « Seul le meilleur convient à l'empereur »* [w:] *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique. Repenser la circulation des artistes, des oeuvres, des thèmes et des savoir-faire (XII–XVI siècle)*, sous la direction de Jacques Dubois, Jean-Marie Guillouët, Benoît Van den Bossche, coordination par Annamaria Ersek, Paris 2014, s. 303–318.
- Roller Stefan, *Niclaus Gerhaert. Neue Impulse für die spätgotische Skulptur* [w:] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, hrsg. von Stefan Roller, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, Strassburg 30. März bis 08. Juli 2012, Petersberg 2011, s. 33–60.
- Roller Stefan, *Niclaus Gerhaert und seine Bedeutung für die Bildhauerkunst Mitteleuropas* [w:] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, hrsg. von Stefan Roller, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, Strassburg 30. März bis 08. Juli 2012, Petersberg 2011, s. 109–133.
- Roller Stefan, *Niclaus Gerhaert – unerreicht und hoch verehrt. Virtuosität als Rezeptionskriterium* [w:] *Dialog – Transfer – Konflikt. Künstlerische Wechselbeziehungen im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Wolfgang Augustyn, Ulrich Söding, Passau 2014, s. 275–305.
- Roller Stefan, *Ritter vom Ulmer Fischkastenbrunnen* [w:] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, hrsg. von Stefan Roller, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, Strassburg 30. März bis 08. Juli 2012, Petersberg 2011, s. 340–341.
- Roller Stefan, Buczynski Bodo, Delivré Jean, Dupeux Cécile, *Grabanlage eines Geistlichen (Konrad von Busnang, gest. 1471)* [w:] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, hrsg. von Stefan Roller, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, Strassburg 30. März bis 08. Juli 2012, Petersberg 2011, s. 211–215.

Pruskie echa  
koncepcji  
artystycznych...

Andrzej  
Wozniński

- Rynkiewicz-Domino Wiesława, „Ołtarz Pokoju” – fundacją królewską? *Źródła wpływu twórczości Wita Stwosza na rzeźbę elbląską* [w:] *Wokół Wita Stwosza*. Materiały z konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie 19–22 maja 2005, red. Dobromiła Horzela, Adam Organisty, Kraków 2006, s. 324–331.
- Schultes Lothar, *Das Grabmal des Kaisers – eine Odyssee*, „Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien” 2019, Jg. 71, Nr. 1–2, s. 1–16.
- Szczepkowska-Naliwajek Kinga, *Późnogotycka plastyka złotnicza w Prusach Królewskich*, „Rocznik Historii Sztuki” 1986, t. 16, s. 39–67.
- Teget-Welz Manuel, *Ars nova in Stein und Holz: Niclaus Gerhaerts in Frankfurt* [rec.], *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main, 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l’Oeuvre Notre-Dame, Strassburg 30. März bis 08. Juli 2012, „Kunstchronik” 2012, Bd. 65, H. 1, s. 35–42.
- Theiss Harald, *Die Holzbildwerke Niclaus Gerhaerts und seines künstlerischen Umfeldes. Technologische Beobachtungen zum Bildträgeraufbau und zur Fassung* [w:] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, hrsg. von Stefan Roller, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l’Oeuvre Notre-Dame, Strassburg 30. März bis 08. Juli 2012, Petersberg 2011, s. 167–179.
- Theiss Harald, *Technische Beobachtungen und Überlegungen zu den Schreinfiguren des Nördlinger Hochaltars* [w:] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, hrsg. von Stefan Roller, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l’Oeuvre Notre-Dame, Strassburg 30. März bis 08. Juli 2012, Petersberg 2011, s. 79–91.
- Theiss Harald, Buczynski Bodo, Delivré Jean, Dupeux Cécile, *Büste eines Mannes (sogenanntes Selbstbildnis)* [w:] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, hrsg. von Stefan Roller, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l’Oeuvre Notre-Dame, Strassburg 30. März bis 08. Juli 2012, Petersberg 2011, s. 244–247.
- Theiss Harald, Buczynski Bodo, Delivré Jean, Dupeux Cécile, *Prophet und Sybille vom Portal der alten Kanzlei in Strassburg* [w:] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, hrsg. von Stefan Roller, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l’Oeuvre Notre-Dame, Strassburg 30. März bis 08. Juli 2012, Petersberg 2011, s. 206–210.
- Theiss Harald, Roller Stefan, *Christuskind mit Weintraube* [w:] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, hrsg. von Stefan Roller, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l’Oeuvre Notre-Dame, Strassburg 30. März bis 08. Juli 2012, Petersberg 2011, s. 294–299.
- Theiss Harald, Roller Stefan, *Figuren des nördlinger Hochaltars* [w:] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, hrsg. von Stefan Roller, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main 27. Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l’Oeuvre Notre-Dame, Strassburg 30. März bis 08. Juli 2012, Petersberg 2011, s. 225–238.
- Theiss Harald, Soultanian Jack, Roller Stefan, *Vier Büsten weiblicher Heiliger (sogenannte weissenburger Büsten)* [w:] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, hrsg. von Stefan Roller, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main 27.



- Oktober 2011 bis 4. März 2012, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, Strassburg 30. März bis 08. Juli 2012, Petersberg 2011, s. 248–254.
- Tripps Manfred, *Hans Multscher. Seine Ulmer Schaffenszeit 1427–1467*, Weissenhorn 1969.
- Tripps Johannes, *Hans Syfer und Niklaus Gerhaert van Leyden. Ein neuer Rekonstruktionsvorschlag zum Konstanzer Hochaltar*, „Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte” 1992, Bd. 51, s. 117–129.
- Tripps Manfred, *Neue Beobachtungen und Erkenntnisse zu verlorenen Altartafeln von Hans Multscher*, „Pantheon” 1995, Bd. 53, s. 4–17.
- Wallerand W(ally), *Altarkunst des Deutschordensstaates Preussen unter Dürer Einfluss*, Danzig 1940.
- Wertheimer Otto, *Nicolas Gerhaert, seine Kunst und seine Wirkung*, Berlin 1929.
- Wozniński Andrzej, *Between past and present: forms and contents of artistic representation in Elbląg at the end of middle ages and the beginning of the early modern times* [w:] *Die maritime Stadt – Hafenstädte an der Ostsee vom Mittelalter bis in die Gegenwart / Miasto nad morzem – miasta portowe nad Bałtykiem od średniowiecza do współczesności*. Beiträge der 21. Tagung des Arbeitskreises deutscher und polnischer Kunsthistoriker und Denkmalpfleger in Gdańsk 18–21 September 2013 / Materiały 21, Konferencji Grupy Roboczej Polskich i Niemieckich Historyków Sztuki i Konserwatorów Zabytków w Gdańsku 18–21 września 2013, red. Tomasz Torbus, Katarzyna Anna Wojtczak, Warszawa 2017, s. 145–173.
- Wozniński Andrzej, *Hans Brandt czy anonim z początku XVI wieku? Św. Wojciech czy Andrzej Boryszewski?* [w:] *Tropami św. Wojciecha*, red. Zofia Kurnatowska, Poznań 1999, s. 293–309.
- Wozniński Andrzej, *Late Gothic Sculptured Retables in the Area between Danzig (Gdańsk), Elbing (Elbląg), Königsberg and Thorn (Toruń) (1450–1530)* [w:] *Malerei und Skulptur des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit in Norddeutschland. Künstlerischer Austausch im Kulturraum zwischen Nordsee und Baltikum*, hrsg. von Hartmut Krohm, Uwe Albrecht, Matthias Weniger, Berlin 2004, s. 199–213.
- Wozniński Andrzej, *Michael (Michel) von Augsburg* [w:] *De Gruyter Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, hrsg. von Andreas Beyer, Bénédice Savoy, Wolfgang Tegethoff, Bd. 89, Mejchar–Minguzzi, Berlin–Boston 2016, s. 311–312.
- Wozniński Andrzej, *Michał z Augsburga, Mistrz Paweł i epilog gotyckiej rzeźby gdańskiej*, „Rocznik Historii Sztuki” 2002, t. 27, s. 5–92.
- Wozniński Andrzej, *Multiplicity and Unity. The Faces of Sculpture in Prussia between ca. 1450 and 1530*, „Acta Historiae Artium Balticae” 2005, t. 1, s. 51–74.
- Wozniński Andrzej, *On the Role of Engravings in Late Gothic Sculpture in Prussia* [w:] *Kunst- und Kulturgeschichte im Baltikum. Studien zur Kunstgeschichte Kurlands*, hrsg. von Lars Olof Larsson, Kiel 2009, s. 7–34.
- Wozniński Andrzej, *Pieta, około 1480–1490* [w:] *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od połowy XV do końca XVII wieku*, red. Teresa Grzybowska [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Gdańsku, maj – sierpień 1997, t. 2. Gdańsk 1997, s. 56–57.
- Wozniński Andrzej, *Późnogotycka rzeźba drewniana na Pomorzu Wschodnim*, Poznań 1996 (maszynopis dysertacji doktorskiej, Biblioteka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu).

Pruskie echa  
konceptcji  
artystycznych...



- Andrzej Woiński  
Woiński Andrzej, *Późnogotycka rzeźba w państwie zakonnym [w:] Fundacje artystyczne na terenie państwa krzyżackiego w Prusach*, t. 2, *Eseje*, red. Barbara Pospieszna, Malbork 2010, s. 195–212.
- Woiński Andrzej, *Programy obrazowe późnogotyckich retabulów w Prusach. O powtarzających się tematach, chronologii scen, obecności fundatora w dziele i archaizmach ikonograficznych [w:] Caritas et Consonantia. Funkcje, formy i znaczenia w sztuce średniowiecza. Księga poświęcona pamięci Kingi Szczepkowskiej-Naliwajek w dziesiątą rocznicę śmierci*, red. Monika Jakubek-Raczkowska, Juliusz Raczkowski, Toruń–Warszawa 2017, s. 531–554.
- Woiński Andrzej, *Retrospective Tendencies in the Sculpture of Prussia as Memorial Form at the End of the Middle Ages [w:] Kunst- und Kulturgeschichte im Baltikum. Studien zur Kunstgeschichte Kurlands*, hrsg. von Lars Olof Larsson, Kiel 2008, s. 27–52.
- Woiński Andrzej, *Rzeźba elbląska w latach 1500–1525*, „Rocznik Elbląski” 2000, t. 17, s. 63–115.
- Ziomecka Anna, *Śląskie retabula szafowe w drugiej połowie XV i na początku XVI wieku*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” 1976, t. 10, s. 7–141.
- Ziomecka Anna, *Veit Stoß und die spätgotische Skulptur Schlesiens [w:] Veit Stoß. Die Vorträge des Nürnberger Symposions*, hrsg. v. Germanischen Nationalmuseum Nürnberg und Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, München 1985, s. 269–279.

### ***Prussian Echoes of Nicolaus Gerhaert von Leyden's Concept of Art***

Nicolaus Gerhaert von Leyden played a key role in the development of sculpture on a significant part of the Latin Europe territory of the last few decades of the Middle Ages. It is hard to imagine what art of the leading sculptors of the next generation would have looked like had it not been for him. The sources of his art remain a mystery to this day. Certainly, the size and degree of the reception of his art which lasted for several decades after his death are not recognized sufficiently. We know too little about the ways of the penetration of his style and intermediaries in its transfer. The present paper shows that some inventions by the great Netherlandish sculptor reached Prussia: the region distant from the main centers of his activity. Prussian sculpture links with his art are more numerous than previously thought. We can recognize them in several categories: pose of statue, relation between body and clothes, composition and form of draperies, motifs, chapel-shape interior of the retable corpus. and type of image.

Some Prussian sculptures: The Man of Sorrow (ca. 1500) in St John's Church in Toruń, the figure presenting the same subject in the lost retable (ca. 1500–1510) from the Benedictine Nuns' Church in Königsberg-Löbenicht, and St. Florian in the retable (ca. 1510) from St John's Church in Malbork (now St Catherine's Church in Braniewo), show a walking figure. They have analogues in sculptures made in Nicolaus Gerhaert von Leyden's circle like the Man of Sorrow in the crowning of the retable (ca. 1483) of the high altar in the church in Lautenbach im Renchtal, and works by Michel Erhart who probably had been trained in Gerhaert's workshop in Strasbourg: Christ Child with Grapes (ca. 1470, Munich, Bayerisches Nationalmuseum) and Knights holding coats of arms from 'Fischkastenbrunnen' (1482), in Ulm (Ulm, Ulmer Museum). Some affinities



with the dynamic pose of the Christ Child in the Dangolsheim Madonna (ca. 1460–1465, Berlin, Staatliche Museen), attributed to Nicolaus Gerhaert von Leyden can be found in his counterpart in the Madonna from the crowning of the retable from Kremitten near Königsberg (the whole work was lost after 1944).

*Pruskie echa  
koncepcji  
artystycznych...*

The innovation by the same sculptor: the layered structure, so-called 'shell and core principle' ('Schale – Kern – Prinzip') was repeatedly applied in Prussia. It appeared in the form as close as possible to the model made by him in St Barbara's figure in her retable (ca. 1500) in Our Lady's Church in Gdańsk. It has the structure and the form of clothes very similar to the sculpture of St Mary Magdalene (ca. 1470–80, Munich, Bayerisches Nationalmuseum), which is attributed to the Nuremberg Master of the retable in Zwickau and to the figures in the corpus of the famous retable (ca. 1490–1497) in the pilgrimage church in Kefermarkt; both works show close links with the pupils of Nicolaus Gerhaert von Leyden.

The prototype for the Virgin and Child (ca. 1500) in St. John the Baptist's Church in Świerczynki near Toruń lies in the Dangolsheim Madonna; it could be also paralleled with the Olomouc Madonna (ca. 1480–1490, Brno, Moravská galerie v. Brně), which is attributed to a sculptor trained in the Haut-Rhin area, within the circle of Nicolaus Gerhaert von Leyden.

Not only was the general concept of a block of sculpture derived from his works applied in Prussia. In several local art pieces paraphrases of motifs derived from his or his collaborators' art can be traced. The motif of the raised coattail to the faces of St John the Evangelist comes in the Passion groups from the second decade of the 16<sup>th</sup> century: in St Catherine's Church, Our Lady's Church, both in Gdańsk, and that of St Martin's Church in Barłožno near Starogard Gdański. It is conceivable that it originates from the figure of St John the Evangelist from the Nördlingen retable (1462). Another motif having affinity with the works from Nicolaus Gerhart von Leyden's circle appears in the Pietà (ca. 1480–1490) in the church of the Nativity of the Holy Virgin in Swarzewo. A very long loincloth falling on the sculpture base draws parallels to the form of the same motif in several sculptures of the Man of Sorrow i. e. the one (ca. 1470–1480) in the roadside chapel in Höllenthorn-Spratzek in Lower Austria, close to the works by Nicolaus Gerhart von Leyden.

During two first decades of the 16<sup>th</sup> century in several Prussian retables, first of all in these on the high altar (1510–1517) in Our Lady's Church in Gdańsk and ca. 1514, from the high altar in Our Lady's Church in Elbląg (now in St Nicholas' Church in Elbląg) the idea of a chapel-shape interior of the retable corpus ('Kapellenschrein') appeared. It was developed and widespread by the Netherlandish artist. The lost retable by him (1466), from the high altar in the cathedral in Constance probably had such a form. It was within his circle that the retable in the church in Lautenbach im Renschtal (ca. 1483) was made. It shows close analogies with the retables in Gdańsk and Elbląg.

A half figure or bust in a niche resembling a window recurs several times in works by this artist e.g. in the Prophet and the Sybille (1463) from the Old Chancellery in Strasbourg (Strasbourg, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame; Frankfurt am Main, Liebieghaus), the Man Meditating (1463, Strasbourg, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame), and the epitaph of Canon Konrad von Busnang (1464) in the Cathedral in Strasbourg. The same type of image can be found in the art of Prussia in the scene of the Adoration of the Magi in the corpus of the retable (after 1511), from the high altar in the parish church in the New

*Andrzej  
Wozniński*

Town in Elbląg (now in St Nicholas' Church, Elbląg) and to some extent in another work made in Elbląg: the lost triptych (before 1518) from Kumehnen near Königsberg. Moreover, in Prussia we find a pictorial paraphrase of such a kind of image in the half figures of the Prophets in the small quarters on the top of the middle pairs of the wings of the retable of the high altar in Our Lady's Church in Gdańsk. In the Crucifix in Baden-Baden (1467) Nicolas Gerhaert von Leyden created a new type of the image of Christ Crucified, which is characterized by his body strongly stretched out on the Cross ('gestreckter Kruzifixtypus', 'le crucifix étiré'). An example of such an iconographic type is the Crucifix (ca. 1510–1520) in St Nicolas' Church in Grójec near Warsaw made in the workshop of the Gdańsk sculptor Master Paul.

At the end of the medieval period a new language was introduced into Prussian sculpture by artists trained in Bavarian, Swabian, Franconian, and Tyrolean territory where artistic heirs of Nicolaus Gerhaert von Leyden were working. His innovative ideas became there a common good. It should be stressed that their presence in Prussia was not due to his direct impact. Such late reception in this region was a proof of an unusual attractiveness of Nicolas Gerhaert von Leyden's art.