

## Niderlandy – Lubeka – Gdańsk. O artystycznym pochodzeniu późnogotyckich rzeźb Marii z Dzieciątkiem z Garczyna i Sianowa

W kościołach parafialnych niewielkich kaszubskich wiosek – Sianowa w pobliżu Kartuz oraz Garczyna niedaleko Kościerzyny, położonych w odległości około 45 i 65 kilometrów od Gdańska – zachowały się dwie późnogotyckie drewniane rzeźby przedstawiające Marię z Dzieciątkiem (il. 1–4)<sup>1</sup>. W sensie jakościowym nie są to jednak dzieła prowincjonalne, przeciwnie – obie figury można zaliczyć do najlepszych prac rzeźbiarskich pochodzących z okolic Gdańska, powstałych w drugiej połowie XV w. Rzeźby te odznaczają się podobnymi cechami formalno-stylistycznymi, są sobie bliskie pod względem ikonograficznym, wspólne wydają się ich źródła artystyczne oraz miejsce powstania.

Odkrył je zasłużony wielkopolski badacz Alfred Brosig. Figurę w Sianowie wzmiankował w 1929 r. w kontekście grupy późnogotyckich rzeźb pruskich z okolic Gdańska, w których doszukał się znamion frankońskich<sup>2</sup>. Nieco więcej miejsca poświęcił figurom sianowskiej i garczyńskiej w wydanej w 1930 r. niewielkiej książeczce o rzeźbie gotyckiej na Pomorzu, w której trafnie określił ich proveniencję artystyczną, wskazując kilka pokrewnych realizacji z terenu Westfalii<sup>3</sup>. Do połowy lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia rzeźby nie wzbudzały zainteresowania – ich istnienie odnotowano jedynie w kilku opracowaniach<sup>4</sup>. Szerszej omówiłem

<sup>1</sup> Rzeźba w Sianowie znajduje się w kościele Narodzenia Najświętszej Marii Panny. Do niedawna ustawiona była na konsoli na południowej ścianie nawy. W 2013 r., kiedy zbierałem materiały do niniejszego artykułu, rzeźba – ze względu na remont kościoła – przebywała na plebanii. Druga figura jest własnością kościoła św. Andrzeja w Garczynie. Umieszczono ją w otwieranej wnęcie w centrum barokowego ołtarza, za dziewiętnastowiecznym obrazem przedstawiającym Trójcę Świętą. Zamieszczone w niniejszym artykule fotografie obu rzeźb prezentują ich stan po konserwacjach przeprowadzonych w 1998 i 2000 r., poza jednym wyjątkiem – il. 2 ukazuje stan rzeźby w Garczynie sprzed konserwacji. Posłużyłem się nią dlatego, że lepiej – niż późniejsze wykonane przeze mnie zdjęcia – ukazuje rysunek fałd na płaszczu Marii.

<sup>2</sup> Alfred Brosig, *Ein frankischer Meister in Preussen*, „Pantheon” 1929, Bd. 4, s. 494.

<sup>3</sup> *Idem*, *Plastyka gotycka na Pomorzu*, Toruń 1930, s. 46–48, tabl. XXV.1–2.

<sup>4</sup> Bolesław Makowski, *Sztuka na Pomorzu. Jej dzieje i zabytki*, Toruń 1932, s. 50; M. Rogoziński, *Zabytki polskiego średniowiecznego snycerstwa*, Poznań 1937, s. 10, 31; Józef Edward Dutkiewicz, *Rzeźba [w:] Historia sztuki polskiej*, red. Tadeusz Dobrowolski, Władysław Tatarkiewicz, t. 1, *Sztuka średniowieczna*, Kraków 1962, s. 328; Michael Antoni, *Dehio-Handbuch der Kunstdenkmäler West und Ostpreussen. Die ehemaligen Provinzen West und Ostpreussen (Deutschordensland Preussen) mit Bütower und Lauenburger Land*, München–Berlin 1993, s. 199; *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, red. Barbara Roll, Iwona Strzelecka, t. 5, *Województwo gdańskie*, z. 3, *Kościerzyna, Skarszewy i okolice*, oprac. Barbara Roll, Iwona Strzelecka, Warszawa 1993, s. XVI, 8, il. 151–152.



Il. 1. Maria z Dzieciątkiem, około 1470–1480, kościół Narodzenia Najświętszej Marii Panny, Sianowo, fot. Andrzej Woziński



Il. 2. Maria z Dzieciątkiem, około 1470–1480, kościół Narodzenia Najświętszej Marii Panny, Sianowo, fot. Andrzej Woziński



Il. 3. Maria z Dzieciątkiem, około 1470–1480, kościół Narodzenia Najświętszej Marii Panny, Sianowo, fot. Andrzej Woziński

je w niepublikowanej rozprawie doktorskiej z 1996 r.<sup>5</sup> Streszczenie zawartych w niej ustaleń zamieściłem następnie w katalogu wystawy z 1997 r., prezentującej sztukę gdańską okresu późnego średniowiecza i czasów nowożytnych<sup>6</sup>. O figurach z Garczyna i Sianowa wspomniałem też bardzo zwięźle w tekście z 2005 r., poświęconym obliczom rzeźby w Prusach

Il. 4. Maria z Dzieciątkiem, około 1470–1480, kościół św. Andrzeja, Garczyn, fot. Andrzej Woziński



<sup>5</sup> Andrzej Woziński, *Późnogotycka rzeźba drewniana na Pomorzu Wschodnim*, Poznań 1996 (maszynopis pracy doktorskiej w bibliotece Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu), s. 43–48, kat. 77, 424.

<sup>6</sup> *Idem*, *Rzeźba XV–XVI wieku [w:] Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od połowy XV do końca XVII wieku*, red. Teresa Grzybkowska, Gdańsk 1997, t. 1, *Eseje*, s. 103, il. 1 (wyd. niemieckojęzyczne: Andrzej Woziński, *Bildhauerei des 15. und 16. Jahrhunderts [w:] Danziger Kunst vom 15. bis 18. Jahrhundert*, Gdańsk 2004, s. 124–127, il. 1.), t. 2, *Katalog*, s. 55–56, nr II.13–14.

u schyłku gotyku<sup>7</sup>. *Fortuna critica* obu dzieł nie jest zatem zbyt okazała. Warto ją wzbogacić o nowe spostrzeżenia, tym bardziej że przeprowadzone w ostatnich latach konserwacje ujawniły kilka ciekawych szczegółów<sup>8</sup>.

Wymiary obu figur niewiele się różnią: sianowska ma 146 cm wysokości, garczyńska – 130 cm. Wyrzeźbione są z drewna dębowego, w zasadniczej części – z jednego masywnego bloku<sup>9</sup>. W rzeźbie w Garczynie z osobnych kawałków wykonano prawą dłoń Marii, berło i fragmenty korony<sup>10</sup>. W rzeźbie w Sianowie odrębny element stanowiła niezachowana korona, zastąpiona obecnie nową<sup>11</sup>. Być może z oddzielnego kawałka drewna wyrzeźbiona jest prawa dłoń Marii<sup>12</sup>. Opracowanie rzeźbiarsko-malarskie obu figur obejmuje front i boki, częściowo zachodzi także na tył, który niemal na całej wysokości – łącznie z głową – ma głębokie i szerokie wydrążenie. W obu rzeźbach jest ono spięte metalową klamrą, przybitą do jego krawędzi. Nie wiadomo jednak, czy jest to element pierwotny. Figury pokrywa polichromia ze złoceniami (złoto płatkowe) i srebrzeniami<sup>13</sup>.

Rzeźby wyobrażają Marię z Dzieciątkiem stojącą na sierpie księżycy. Bardzo podobny jest ich schemat kompozycyjny. Łączą je też szereg motywów oraz styl. Maria stoi w kontrapoście – z prawą nogą wystawioną do przodu i silnie wysuniętym w bok lewym biodrem, stanowiącym wsparcie dla lewego przedramienia,

<sup>7</sup> *Idem, Multiplicity and Unity. The Faces of Sculpture in Prussia between ca. 1450 and 1530, „Acta Historiae Artium Balticae” 2005, nr 1, s. 63, il. 10.*

<sup>8</sup> Dokumentacja konserwatorska. Regina Coeli XVI w. Kościół pw. św. Andrzeja w Garczynie. Prace konserwatorskie: mgr Hanna Horwat-Baniewicz, 1998 (maszynopis w parafii pw. św. Andrzeja w Garczynie), dalej cytowana jako Dokumentacja konserwatorska (Garczyn); Dokumentacja konserwatorska rzeźby gotyckiej „Madonna z Dzieciątkiem” z kościoła parafialnego pw. Narodzenia NMP w Sianowie. Prace konserwatorskie: mgr Joanna Harasim, mgr Anna Świątkowska, Gdańsk 2000 (maszynopis w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Gdańsku), dalej cytowana jako Dokumentacja konserwatorska (Sianowo).

<sup>9</sup> Obie dokumentacje wymieniają właśnie ten rodzaj tworzywa. Nie podają jednak, czy identyfikację przeprowadzono na podstawie analizy próbki, czy ogólnych oględzin, zob. Dokumentacja konserwatorska (Garczyn), s. 3; Dokumentacja konserwatorska (Sianowo), s. 3. Mimo to wydaje się niemal pewne, że jest to drewno dębowe – na odwrocie rzeźby sianowskiej wyraźnie widać jego charakterystyczne usłojenie. W figurze z Sianowa drewno jest dobrze zachowane. Jedyne poważniejsze uszkodzenie to poprzeczne pęknięcie biegnące od prawego ucha Marii przez szyję w dół, które zostało w trakcie ostatniej konserwacji wypełnione kitem. Podstawa, wykonana z innego gatunku drewna, jest częściowo stoczona przez owady, zob. Dokumentacja konserwatorska (Sianowo), s. 6. W rzeźbie garczyńskiej drewno również zachowało się w dobrym stanie. W niewielkim stopniu jest zniszczone w partii podstawy, zob. Dokumentacja konserwatorska (Garczyn), s. 5.

<sup>10</sup> Dokumentacja konserwatorska (Garczyn), s. 3.

<sup>11</sup> Dokumentacja konserwatorska (Sianowo), s. 3.

<sup>12</sup> Dokumentacja konserwatorska nie wspomina o tym.

<sup>13</sup> Dokumentacja konserwatorska rzeźby z Sianowa precyzuje, że zastosowano zaprawę klejowo-kredową, na której położono polichromię temperową oraz złoto płatkowe na miksionie i srebrzenia na bolusie. Natomiast dokumentacja konserwatorska figury garczyńskiej podaje, że polichromię położono na cienkim gruncie i wykonano na spoiwie olejnym (być może tempera tłusta?), zaś złocenia i srebrzenia na bolusie, zob. Dokumentacja konserwatorska (Sianowo), s. 6; Dokumentacja konserwatorska (Garczyn), s. 3.

na którym siedzi Jezus. Na jej głowie widnieje korona. Maria ma owalną twarz (il. 5, 6) o subtelnym, drobnych rysach, wysokim i wypukłym czole, uniesionych, łukowatych brwiach, migdałowatych oczach, prostym, wąskim nosie i niewielkich ustach o wdzięcznym wykroju, z dołeczkami w kącikach. Jest zamyślona. Lekko pochyla głowę ku Jezusowi. Jej twarz okalają falujące włosy, częściowo przykryte zsuniętym na tył głowy pomiętym maforium i wyłaniające się spod niego w grubych, długich, sięgających do pasa splotach; jeden z nich przełożony jest pod prawą dłońią Marii. Z gęstwiny szat wysuwają się dłonie o długich palcach.



Il. 5. Maria z Dzieciątkiem,  
około 1470–1480, kościół Narodzenia  
Najświętszej Marii Panny, Sianowo,  
fot. Andrzej Woźniński



Il. 6. Maria z Dzieciątkiem,  
około 1470–1480, kościół św. Andrzeja,  
Garczyn, fot. Andrzej Woźniński

W rzeźbie z Garczyna wyraźnie widoczna jest ich struktura kostna oraz wypielęgowane owalne paznokcie. Maria garczyńska trzyma w prawej dłoni berło<sup>14</sup>. Madonna w Sianowie podtrzymuje rozstawionymi palcami przechylny ku oglądającemu, wiklinowy koszyk z okazałą kłasią winogron przewieszoną na zewnątrz<sup>15</sup> i dotyka jednocześnie lewej stopy Jezusa. W obu rzeźbach Matka lewą dłońią podtrzymuje Syna pod lewym pośladkiem. Pozostałe partie jej ciała są niemal zupełnie zatarte pod obfitymi, silnie pofałdowanymi szatami, pod którymi zarysowuje się jedynie wysunięte kolano – w rzeźbie w Garczynie zaakcentowane ujmującą je od góry i po bokach fałdą. Prawym ramieniem przyciska do korpusu podciągniętą połą płaszcz – w Garczynie

<sup>14</sup> Wydaje się, że berło jest elementem wtórnym. Niestety, dokumentacja konserwatorska nie porusza tej kwestii.

<sup>15</sup> Winogrona są częściowo rekonstruowane, zob. Dokumentacja konserwatorska (Sianowo), s. 2.

podobny motyw występuje również po drugiej stronie rzeźby. W rzeźbie sianowskiej rozchylone na całej wysokości poły płaszczka odsłaniają suknię z obszarym, półokrągłym dekoltem z poziomą wstawką, spod którego wystaje spodnia szata. W partii torsu rzeźby garczyńskiej poły płaszczka są również rozchylone, natomiast niżej – zachodzą na siebie. Suknia ma trójkątny dekolt z obszyciem i poziomą wstawką wykończoną w taki sam sposób; spod sukni wystaje spodnia szata. Na wysokości brzucha, na osi obu figur oraz pod prawym ramieniem, draperie układają się w formy przypominające literę „V” o spłaszczonych grzbietach i ostrych krawędziach, natomiast spod obu dłoni i z lewego biodra fałdy spływają w postaci prostych, rozszerzających się ku dołowi rurek. Skraj szaty to wznosi się, to opada, kreśląc płynną linię, która wiję się niczym serpentyna. Dolne partie płaszczka i sukni są przewieszane przez wysunięty prawy but (o zaostrowym czubku w Garczynie i zaokrąglonym – w Sianowie) oraz sierp księżyca. Dzieciątko ubrane w sięgającą za kolano sukienkę jest ustawione bokiem do oglądającego. Ma pulchną, szeroką, nieco „kwadratową” twarz o płaskim czole, drobnych rysach i pogodnym wyrazie. Włosy Jezusa układają się w regularne, grube, spiralne zwoje; po bokach są wysoko podgolone. Głowę odchyła w bok, w stronę oglądającego. W Garczynie Jezus ma na szyi sznur koralu, opadający na pierś. Uniesionym kolanem prawej nogi podtrzymuje królewskie jabłko, zwieńczone krzyżem i opięte taśmami, które układają się w kształt odwróconej litery Tau. Ujmuje jabłko rączkami: prawą – z góry, w taki sposób, że krzyż wystaje pomiędzy kciuka i palca wskazującego, lewą – z boku. Prawa, pionowo ułożona goleń styka się pod kątem prostym z poziomo wyciągniętą lewą nogą. W Sianowie Jezus prawą dłonią trzyma kabłąk koszyka z kiścią winogron. Lewą rękę ma opuszczoną, prawą nogę również, natomiast lewą nogę ukosem wyciąga przed siebie.

W obu figurach rzeźbiarz w różny sposób ukazał więź emocjonalną pomiędzy Matką i Synem. W Garczynie jej istnienie sugeruje jedynie pochylona ku Jezusowi głowa Marii – jej wzrok wydaje się go omijać. W Sianowie jest podobnie, lecz tutaj wyraźniej ukazano związek między Matką i Dzieciątkiem – Maria prawą dłonią pomaga Jezusowi trzymać koszyk i jednocześnie dotyka jego stopy, natomiast lewą dłonią – muska palce jego opuszczonej lewej ręki.

Do niedawna pierwotny wyraz obu figur zniekształcały grube olejne prze-malowania. Dzięki przeprowadzonym konserwacjom odkryto fragmenty oryginalnej polichromii. Po usunięciu wtórnych warstw zrekonstruowano jej ubytki. Niestety, w zbyt lakonicznie sporządzonej dokumentacji działań konserwatorskich nie odnotowano, w ilu procentach zachowała się pierwotna warstwa malarska, nie wskazano też precyzyjnie wszystkich miejsc, w których ją odnaleziono. Niemniej jednak dokumenty dostarczają istotnych informacji o odkrywkach, zawierają ich zdjęcia, ukazują stratygrafię<sup>16</sup>. Okazało się, że szaty

<sup>16</sup> Dokumentacja konserwatorska (Garczyn), s. 3–5, il. 1–20; Dokumentacja konserwatorska (Sianowo), s. 3–7, il. 1–20.



Il. 7. Maria z Dzieciątkiem – zdobienia płaszcza Marii, około 1470–1480, kościół Narodzenia Najświętszej Marii Panny, Sianowo, fot. Andrzej Wozniński



Il. 8. Maria z Dzieciątkiem – zdobienia sukni Marii, około 1470–1480, kościół Narodzenia Najświętszej Marii Panny, Sianowo, fot. Andrzej Wozniński

Marii i Jezusa są ozdobione malowanymi motywami roślinno-geometrycznymi (il. 7–9), a ponadto niektóre partie, takie jak: brwi, tęczęwki i źrenice, bliki na nich, a także kosmyki włosów, wykonane zostały środkami wyłącznie malarskimi (por. il. 5). Oryginalna kolorystyka rzeźby w Garczynie przedstawia się następująco: karnacja Marii i Jezusa – cielistą, podbarwioną czerwienią na policzkach, usta – cynober, brwi i tęczęwki – siena naturalna, źrenice – sepia, włosy, korona, berło, jabłko, korale – złote, maforium – żółcień neapolitańska, płaszcz Marii – czerwien angielska, lamówka i motywy florystyczne na płaszczu – złote, suknia Marii – ciemny cynober ze złotą lamówką, spodnia szata Marii – białoszara, but – sepia, szata Jezusa – srebrna, ornament na niej – ciemnoszary, sierp księżycy – srebrny. Oryginalna kolorystyka rzeźby w Sianowie prezentuje się następująco: karnacja Marii i Jezusa – cielistą, podbarwioną czerwienią na policzkach, usta – cynober, brwi – sepia, tęczęwki Marii – siena naturalna, tęczęwki Jezusa – błękit, źrenice i but – sepia, włosy, lamówki, ornamenty, sierp księżycy – złote, maforium i spodnia szata Marii – białoszare, płaszcz Marii – bordowy, podbicie płaszcza – jasny błękit, suknia Marii – ciemny cynober, szata Jezusa – srebrna,



Il. 9. Maria z Dzieciątkiem – zdobienia płaszcza Marii, około 1470–1480, kościół św. Andrzeja, Garczyn, fot. Andrzej Wozniński

koszyk – umbra palona, winogrona – ciemny fiolet. Należy dodać, że złote ornamenty na płaszczu Marii w obu rzeźbach naniesione są płasko jako jednolita gładka powierzchnia, natomiast na sukni Marii w Sianowie obwiedziono je dodatkowo czarnym konturem i wymodelowano delikatnym równoległym szrafowaniem (por. il. 8)<sup>17</sup>.

Wyobrażenie Marii z Dzieciątkiem stojącej na sierpie księżycy nawiązuje do apokaliptycznej wizji, w której św. Jan ujrzał „Niewiastę obleczoną w słońce i księżyc pod jej stopami”<sup>18</sup>. Ten wzorzec ikonograficzny powstał w XIV w. i stał się popularny u schyłku średniowiecza. Ilustruje on twierdzenie o Niepokalanym Poczęciu Najświętszej Marii Panny, zawiera też treści eklezjologiczne. Księżyc pod stopami Matki Boskiej – zmieniające się cyklicznie ciało astralne – symbolizuje jej panowanie nad nietrwałym i niedoskonałym światem doczesnym. Korona w obu rzeźbach podkreśla królewską godność Marii (Regina Coeli)<sup>19</sup>. Podobną wymowę w figurze garczyńskiej mają oczywiście berło oraz jabłko królewskie zwieńczone krzyżem i podzielone pasami na trzy części, symbolizujące trzy znane w średniowieczu kontynenty<sup>20</sup>. Kiść winogron wprowadza do rzeźby sianowskiej treści pasyjne i eucharystyczne<sup>21</sup>, a motyw podtrzymywania przez Marię koszyka być może stanowi aluzję do jej współdziałania w cierpieniach Syna

<sup>17</sup> Szrafowanie to raczej nie jest rodzajem kreskowego punktowania stosowanego przez konserwatorów, gdyż pokrywa wszystkie ornamenty w taki sposób, że wywołuje efekt światłocienia. Ponadto gdyby to było punktowanie konserwatorskie, to pojawiłoby się również na ornamentach zdobiących płaszcz Marii z Sianowa.

<sup>18</sup> Apokalipsa św. Jana 12, 1, za: Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych. Opracował zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tyńskich (Biblia Tysiąclecia), Poznań–Warszawa 1971.

<sup>19</sup> Jutta Fonrobert, *Apokalyptisches Weib* [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von Engelbert Kirschbaum in Zusammenarbeit mit Günter Bandmann, Wolfgang Braunfels, Johannes Kollwitz, Wilhelm Mrazek, Alfred A. Schmidt, Hugo Schnell, *Allgemeine Ikonographie*, Bd. 1, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1968, szp. 145–150; Andrzej Grzybowski, *Wariant ikonograficzny Assunty z kobiecą maską lunarną* [w:] *Sztuka i ideologia XV wieku*. Materiały sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk Warszawa, 1–4 grudnia 1976 r., red. Piotr Skubiszewski, Warszawa 1978, s. 441–459; *idem*, *Maria über der Frau im Monde*, „Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft” 1988, nr 41, s. 302–309; *idem*, *Maria z Dzieciątkiem na półksiężycu z kobiecą maską lunarną* [w:] *idem*, *Między formą a znaczeniem. Studia z ikonografii architektury i rzeźby gotyckiej*, Warszawa 1997, s. 246–261; Vera Henkelmann, *Spätgotische Marienleuchter. Formen – Funktionen – Bedeutungen* (Eikoniká. Kunstwissenschaftliche Beiträge, im Auftrag der Görres-Gesellschaft, hrsg. von Michael Brandt, Jutta Dresken-Weiland und Volker Michael Strocka, in Verbindung mit Elisabeth Kieven, Harald Wolter von dem Knesebeck, Dieter Korol und Paolo Liverani, Bd. 4), Regensburg 2014, rozdz. *Ikonographie*, s. 104 i nn.

<sup>20</sup> Na temat symboliki litery Tau wpisanej w okrąg zob. Anton von Euw, *Imago mundi* [w:] *Monumenta Annonis. Köln und Siegburg Weltbild und Kunst im hohen Mittelalter*, hrsg. von Anton Legner. Eine Ausstellung des Schnütgen-Museums der Stadt Köln in der Cäcilienkirche vom 30. April bis zum 27. Juli 1975, Köln 1975, s. 112–114; Katarzyna Zaleska-Lorkiewicz, *Ilustrowane mappae mundi jako obraz świata. Średniowiecze i początek okresu nowożytnego*, Warszawa 1997, *passim*.

<sup>21</sup> Alois Thomas, *Weintraube* [w:] *Lexikon...*, Bd. 4, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1972, szp. 494–496.

(*compassio*) i dziele Odkupienia (*coredemptio*)<sup>22</sup>. Nośnikami symboliki odnoszącej się do miłości, urodzaju i odrodzenia mogą być stylizowane motywy granatu zdobiące w obu rzeźbach szaty Matki Boskiej.<sup>23</sup>

Niderlandy –  
Lubeka –  
Gdańsk...

Jak wynika z powyższej prezentacji, między rzeźbami występują liczne podobieństwa zarówno w sferze generalnych założeń formalnych, jak i w niektórych szczegółach. Figury mają zbliżone proporcje, są przestrzennie rozbudowane. Głowy Madonn mają silnie zgeometryzowany kształt. Układ fałd na szatach obu postaci różni się wprawdzie, lecz opiera się na takim samym repertuarze plastycznie wydobytych form: w jednych miejscach kształtowanych miękko i płynnie, w innych – twardo, tworzących kątowne załamania. W obu dziełach, jak już wcześniej zauważyłem, występuje identyczny motyw długich włosów, opadających spod maforium na ramiona w osobnych, grubych splotach, z charakterystycznym przełożeniem jednego z nich pod prawą dłońią Marii. Pasemka włosów mają taki sam falisty, spiralnie skręcający dukt (por. il. 2, 3, 10). Identyczne są materiał i technika wykonania obu rzeźb. Łączy je także zamysł ideowo-artystyczny. Ukazują Matkę Boską i Jezusa jako istoty o dwoistym statusie. Z jednej strony Maria i jej Syn uosabiają niedostępny dla śmiertelników świat ponadnaturalny, wieczny i nieskazitelny (insygnia królewskie, wystawne, wzorzyste, obficie złożone i srebrzone szaty, nieprzeniknione oblicze Matki, jej uroczysta, hieratyczna poza, złote włosy, kunsztowne fryzury i udrapowanie szat). Z drugiej strony Maria i Jezus reprezentują sferę ludzką, doczesną, zmienną (psychologiczna więź łącząca postacie, poruszona poza Jezusa, uśmiech na jego twarzy, materialność figur). Tym dwóm połączonym porządkom odpowiadają dwie wzajemnie dopełniające się konwencje artystyczne: stylizacja i realizm. Sfera idealna wyraża się w tej pierwszej, doczesność – w drugiej. Ich współlistnienie jest szczególnie widoczne w ułożeniu szat: w niektórych partiach fałdy układają się miękko, zgodnie z naturą tkaniny i prawem ciężenia, w innych – sztywno, zupełnie niezależnie od fizycznych warunkowań. W obu rzeźbach – obok obiegowych późnogotyckich form – obecny jest zaawansowany realizm. Widać go w sposobie ukazania dłoni i gestykulacji.



Il. 10. Maria z Dzieciątkiem, około 1470–1480, kościół św. Andrzeja, Garczyn, fot. Andrzej Woźniński

<sup>22</sup> Otto G. von Simson, *Compassio and Co-redemptio in Roger van der Weyden's Descent from the Cross*, „The Art Bulletin” 1953, vol. 35, no. 1, s. 9–16; Jean Wirth, *L'Image à la fin du Moyen Âge*, Paris 2011, podrozdz. *La compassion mariale*, s. 200–205.

<sup>23</sup> Catarina Dutilh, *Granatapfel* [w:] *Lexikon...*, Bd. 2, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1970, szp. 198–199.



W Garczynie (por. il. 10) długie palce prawej dłoni Marii delikatnie (jakby niepewnie) ujmują berło – każdy z palców układa się inaczej, pod innym kątem, w innej płaszczyźnie. Ich ruch znajduje motywację psychologiczną – odzwierciedla skromność i powściągliwość Matki Boskiej. W Sianowie Maria w niewymuszony, przepelniony macierzyńską czułością sposób dotyka stopy i rączki Jezusa, pomagając mu jednocześnie trzymać koszyk, jak gdyby chciała zwielokrotnić z nim kontakt. Obie figury podobnie oddziałują na odbiorcę – przyciągają jego uwagę wyszukaną, złożoną formą, widoczne są ich elegancja i materialna konkretność.

Pomimo pewnych różnic – takich jak: kształt twarzy Marii, undulacja włosów Chrystusa, rysunek draperii, forma ornamentów na szatach, fason butów<sup>24</sup> – wskazane podobieństwa skłaniają do konkluzji, że dzieła te powstały mniej więcej w jednakowym czasie i w tym samym kręgu artystycznym – bardzo prawdopodobne, że w jednym warsztacie, i niewykluczone, że wykonał je ten sam artysta.

Trudno stwierdzić, jak pierwotnie prezentowano obie rzeźby. Wydrążenie odwrocioa oraz płaskie ścięcie jego krawędzi sugerują, że były ustawione na jakimś tle. Mogły stanowić główny element nastawy ołtarzowej lub stać przy filarze (bądź ścianie) jako samodzielne figury.

Należy wątpić, by dzieła tak wysokiej klasy pochodziły z wiejskich kościołów parafialnych. Świątynie w Garczynie i Sianowie wybudowano przecież później: pierwszą wzniesiono około 1540 r.<sup>25</sup>, drugą – w obecnej formie – w 1816 r.<sup>26</sup> Księgi parafialne obu kościołów nie wspominają o pochodzeniu figur. Autorki zeszytu *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, w którym Garczyn został ujęty, podają, że według tradycji rzeźba garczyńska pochodzi z Żukowa<sup>27</sup>. Brosig informuje, że rzeźbę sianowską zastał w przydrożnej kapliczce w pobliskim Staniszewie, lecz pochodzi ona z Sianowa<sup>28</sup>. Bliskie sąsiedztwo Gdańska, a także geneza stylu figur (o czym napiszę poniżej) każą się zastanowić, czy dzieła nie pochodzą z któregoś z gdańskich kościołów. Z pytaniem tym łączą się kolejne. Czy rzeźby mogły powstać nad Motławą, czy może w jakimś innym ośrodku artystycznym Prus? A jeśli nie – to gdzie? Kiedy tutaj trafiły i w jakich okolicznościach?

<sup>24</sup> W Garczynie trzewik z długim, ostrym czubkiem to obuwie typu *poulaine*, natomiast w Sianowie to być może rodzaj patynek na płaskiej drewnianej podeszwie ze skórzanym paskiem, zakładanych na obutą stopę. Oba typy butów występowały w XV w., choć ten drugi w ikonografii występuje rzadziej, zob. Anna Drażkowska, *Historia obuwia na ziemiach polskich od IX do końca XVIII wieku*, Toruń 2011, s. 97 i nn. Na temat sandałów i patynek noszonych w Polsce w XV w. zob. *ibidem*, s. 109–110, 115 i nn., ryc. 71, 83.

<sup>25</sup> *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce...*, s. XVI, 8.

<sup>26</sup> Pierwotny kościół w Sianowie spłonął w 1480 r., zob. Jakub Fankidejski, *Obrazy cudowne i miejsca w dzisiejszej Dyecezji Chełmińskiej podług urzędowych akt kościelnych i miejscowych podań*, Pelplin 1880, s. 97 i nn.; Józef Belgrau, *Sianowo – Sanktuarium Królowej Kaszub*, „Peregrinus Cracoviensis” 2000, t. 12, s. 209–223; *idem*, *Wśród dolin i wzgórz. Sianowo – dzieje parafii i sanktuarium*, Sianowo–Kraków 2003.

<sup>27</sup> *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce...*, s. XVI, 8, il. 151–152.

<sup>28</sup> Brosig, *Plastyka gotycka...*, s. 46.

Stylistycznych i ikonograficznych źródeł rzeźb garczyńskiej i sianowskiej próżno szukać w Prusach. Obie figury różnią się od tutejszych prac z pierwszej połowy XV w. koncepcją bryły silnie akcentującą jej materialność, bardziej złożoną, miejscami wielowarstwową strukturą (np. w partiach, w których przestrzenie ukształtowane włosy Marii to nikną, to wylaniają się spod maforium), nieznanymi wcześniej kątowymi formami draperii i bliższymi realiom typami twarzy. W starszych publikacjach figury datowane są na około 1500 r. lub początek XVI w.<sup>29</sup> Kwestię ich proveniencji poruszył również Brosig, wywodząc je, jak już wspomniałem, z Westfalii<sup>30</sup> i wskazując podobne – jego zdaniem – trzy rzeźby znajdujące się w katedrze św. Patrokłusa w Soest<sup>31</sup> oraz jedną – w ówczesnym Provinzialmuseum w Bonn<sup>32</sup> i jedną – w kościele farnym św. Krzysztofa w Werne (Kreis Unna)<sup>33</sup>. Figury z Soest oraz Bonn różnią się od rzeźb garczyńskiej i sianowskiej pod względem stylistycznym. Dość ogólnych podobieństw można się natomiast doszukać w ikonografii i kompozycji tych dzieł: ukazują one Marię stojącą na sierpie księżycy, podobny jest także schemat drapowań, zaś układ nóżek Dzieciątka w jednej z figur z Soest przypomina nieco rozwiązanie zastosowane w figurze z Garczyna. O wiele bliższe pokrewieństwo zachodzi natomiast pomiędzy rzeźbami garczyńską i sianowską a podwójnym wyobrażeniem Marii z Dzieciątkiem podwieszonym do sklepienia w kościele w Werne (il. 11, 12). Podobne są układy i kształty fałd na szatach Marii, pozycja Dzieciątka

<sup>29</sup> Brosig sugerował, że figury powstały na początku XVI w. Na ten sam okres lub na około 1500 r. datowali je Dutkiewicz i Antoni. Czas powstania figury w Garczynie określono w *Katalogu Zabytków Sztuki* na pierwszą ćwierć XVI w., zob. Brosig, *Plastyka gotycka...*, s. 47; Dutkiewicz, *Rzeźba...*, s. 328; Antoni, *Dehio-Handbuch der Kunstdenkmäler West und Ostpreussen...*, s. 199; *Katalog zabytków sztuki...*, s. XVI, 8.

<sup>30</sup> Brosig, *Plastyka gotycka...*, s. 46–48.

<sup>31</sup> *Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen*, Bd. 16, *Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Soest*, bearb. von A. Ludorff, Münster in W. 1905, s. 106, tabl. 59, il. 1–3.

<sup>32</sup> E. Lüthgen, *Gotische Plastik in den Rheinlanden*, Bonn 1921, s. 58.

<sup>33</sup> *Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen*, Bd. 1, *Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Lüdinghausen*, bearb. von A. Ludorff, Münster in W. 1893, s. 111, tabl. 102.



Il. 11. Maria z Dzieciątkiem, około 1470–1480, kościół św. Krzysztofa, Werne, fot. Andrzej Woziński



Il. 12. Maria z Dzieciątkiem, około 1470–1480, kościół św. Krzysztofa, Werne, fot. Andrzej Woziński

z wyciągniętą poziomo nóżką, długie włosy rozdzielone na grube sploty, z jednym przełożonym pod wyciągniętą ręką Marii. Równie znakomicie wymodelowane są jej dłonie o smukłych, lekko poruszonych palcach. Stąd można przypuszczać, iż rzeźby te mają wspólne źródło. W zestawieniu z figurami z Garczyna i Sianowa, rzeźba w Werne wydaje się dziełem nieco bardziej konwencjonalnym, co uwidacznia się w manierycznej obfitości włosów Matki Boskiej, a także w jej obłej twarzy o trywialnych rysach i mało intrygującym wyrazie. Praca ta jest kluczowym dziełem naprowadzającym na trop artystycznego pochodzenia omawianych rzeźb.

Zwracałem już uwagę we wcześniejszych opracowaniach<sup>34</sup> na związki łączące obie prace z wysmienitymi kamiennymi figurami znajdującymi się w katedrze w Lubece (il. 13) oraz w kościele św. Piotra w Hamburgu (il. 14, 15)<sup>35</sup>. Masywność

<sup>34</sup> Wozniński, *Późnogotycka rzeźba...*, s. 45 i nn.; *idem*, *Rzeźba...*, t. 1, s. 103, t. 2, nr II.13–14, s. 55–56.

<sup>35</sup> Carl Georg Heise, *Lübecker Plastik*, Bonn 1926, s. 15, Abb. 45–46; Walter Paatz, *Der Meister der lübeckischen Steinmadonnen*, „Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen” 1926, Bd. 47, s. 168–183, Abb. 7–8; *idem*, *Unbekannte Werke vom Meister der lübeckischen Steinmadonna*, „Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde” 1929, Bd. 20, s. 497; Max Hasse, *Bildwerke des mittleren 15. Jahrhunderts in Lübeck und Vадstena*, „Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte” 1961, Bd. 1, s. 187–200, Abb. 136–137; Hans Reincke, *Die schöne Madonna, Marientiden und Marienlob*, „Hamburgische Geschichts- und Heimatblätter” 1960, Bd. 18, s. 206 i nn.; Renata Klée Gobert, *Zur Bestimmung und Datierung der Steinmadonna in der Hamburger St. Petrikirche*, „Hamburgische Geschichts- und Heimatblätter” 1964, Bd. 21, s. 209 i nn.; Theodor Müller, *Sculpture in the Netherlands, Germany, France, and Spain 1400 to 1500 (Pelican History of Art)*, Harmondsworth–Baltimore–Ringwood 1966, s. 128; Reinhard Karrenbrock, *Die Werkstatt des Altenrheiner Retabels und Meister Johann Wolt, Bildhauer in Münster*, „Westfalen” 1986, Bd. 64, s. 58, Abb. 60; *idem*, *Kleinodien aus Westfalen. Versand über das Meer – Bildwerke aus Baumberger Sandstein und ihre Bedeutung für den Hanseraum* [w:] *Westfälische Steinskulptur des späten Mittelalters 1380–1540*, hrsg. Reinhard Karrenbrock, Ev. Stadtkirche Unna 3. Oktober – 15. November 1992, Eine Ausstellung des Kreises Unna, Bönen 1992, s. 68–71, Fig. 55–56; Hildegard Vogeler, *Madonnen in Lübeck. Ein ikonographisches Verzeichnis der mittelalterlichen Mariendarstellungen in den Kirchen und ehemaligen Klöstern der Altstadt und St. Annen-Museums*, Lübeck 1993, s. 85, nr 43; Sebastian Giesen, *Die Muttergottes mit dem Christuskind* [w:] *Goldgrund und Himmelslicht. Die Kunst des Mittelalters in Hamburg*. Katalog zur Ausstellung der Hamburger Kunsthalle in Zusammenarbeit mit dem Museum für Hamburgische Geschichte, dem Museum für Kunst und Gewerbe, der Staats- und Universitätsbibliothek – Carl von Ossietzky und dem Staatsarchiv Hamburg vom 19. November 1999 bis 5. März 2000, hrsg. von Uwe M. Schneede, Hamburg 1999, s. 178–180, kat. 19; Karrenbrock, *Einflüsse und Wechselwirkungen – die westfälische Steinskulptur der Zeit zwischen 1470 und 1560 und die Brabender* [w:] *Die Brabender. Skulptur am Übergang von Spätmittelalter zur Renaissance*, hrsg. von Hermann Arnhold, Münster 2005, s. 83–86, Abb. 10–11, 13; *Corpus der mittelalterlichen Holzkulptur und Tafelmalerei in Schleswig-Holstein*, hrsg. von Uwe Albrecht, Bd. 2, *Hansestadt Lübeck. Die Werke im Stadtgebiet*, bearb. von Uwe Albrecht, Ulrike Nürnberger, Jan Friedrich Richter, Jörg Rosenfeld und Christiane Saumweber, Kiel 2012, s. 509; Reinhard Karrenbrock, *Madonna mit der Sternenkronen* [w:] *Lübeck 1500. Kunstmetropole im Ostseeraum*. Katalog der Ausstellung. Museumsquartier St. Annen, Lübeck, Kirchen der Lübecker Innenstadt: Dom, St. Aegidien, St. Jakobi, St. Marien und dem Heiligen-Geist-Hospital, 20. September 2015 bis 10. Januar 2016, Petersburg 2015, s. 254–255, kat. 30.



Il. 13. Maria z Dzieciątkiem,  
około 1460, katedra, Lubeka,  
fot. Andrzej Woźniński



Il. 14. Maria z Dzieciątkiem,  
około 1470, kościół św. Piotra,  
Hamburg, fot. Andrzej Woźniński



Il. 15. Maria  
z Dzieciątkiem,  
około 1470, kościół  
św. Piotra, Hamburg,  
fot. Andrzej Woźniński

i przestrzenność brył, plastyczność draperii wyrzeźbionych w oparciu o niemal identyczny schemat, falująca – to wznosząca się, to opadająca – liniaznaczona przez brzeg płaszcza, usytuowanie rozigranego Dzieciątka profilem do Marii, długie, rozpuszczone sploty spiralnie skręconych włosów Matki Boskiej (w Hamburgu – wyłaniających się spod maforium) to ich cechy wspólne. Wydaje się, że figury garczyńska i sianowska, a także rzeźba w Werne są wariacjami modelu formalnego znakomicie zrealizowanego w posągach w Lubecie i Hamburgu. Do niedawna większość badaczy uważała, że obie rzeźby – lubecka i hamburska – powstały w Lubecie. Ostatnio Reinhard Karrenbrock przypisał je westfalskiemu rzeźbiarzowi Johannowi Woltowi działającemu w Münster, wskazując na podobieństwo prac z Lubeki i Hamburga do znajdującego się w kościele św. Dionizego w Rheine dzieła Wolta (Kreis Steinfurt, il. 16)<sup>36</sup>. Atrybucja ta nie

<sup>36</sup> Karrenbrock, *Die Werkstatt...*, s. 56–58, Abb. 59; *idem*, *Kleinodien...*, s. 274, Abb. 61e; *idem*, *Einflüsse...*, s. 84–86, Abb. 12; *idem*, *Madonna...*, s. 254, kat. 30. Możliwość westfalskiego pochodzenia rzeźb dopuszczał Giesen, choć nie wykluczył też, że mogą być produktem warsztatu lubeckiego, zob. Giesen, *Die Muttergottes mit dem Christuskind...*, s. 178.



Il. 16. Johann Wolt, Maria z Dzieciątkiem, około 1470, kościół św. Dionizego, Rheine, fot. Andrzej Woziński

w pełni jednak przekonuje. Figury w Rheine i Lubece wykonane są z tego samego gatunku westfalskiego kamienia (Baumberger Sandstein). Pochodzenie kamienia, w którym wyrzeźbiono Madonnę z Hamburga, nie było prawdopodobnie badane, literatura przedmiotu podaje bowiem ogólnie, że to wapień<sup>37</sup>. Ponadto dwie pierwsze rzeźby łączy rzadki motyw Chrystusa bawiącego się sznurem koralu, które wkłada do trzymanego przezeń okrągłego naczynia na niskiej stopie. Powyższe argumenty, podnoszone przez Karrenbrocka, nie przesądzają, moim zdaniem, o wspólnym autorstwie tych rzeźb. Madonnę w Rheine pokrywa wtórna polichromia, która jednak nie zacierza doskonałości obróbki rzeźbiarskiej równej figurom z Lubeki i Hamburga. Zbliżony jest układ draperii na płaszczach Marii, przy czym w Rheine zwraca uwagę pewna sztywność kompozycji – symetria i dość ograniczona skala wysokości fałd, podczas gdy w Lubece i Hamburgu fałdy są bardziej urozmaicone, swobodniej rozmieszczone, a większe zróżnicowanie ich plastyczności daje efekt poruszenia szaty. Inne są proporcje – Madonna w Rheine jest smuklejsza od pozostałych. Różnice zaznaczają się również w przestrzennych właściwościach rzeźb. Figury lubecka i hamburska są bardziej rozbudowane, ich formę ukształtowano z rozmachem (jakby bez skrępowania blokiem materii); masy narastają stopniowo ku dołowi, dzięki czemu rzeźby zyskują zdecydowaną, optyczną i fizyczną stabilność. Natomiast w bryle rzeźby w Rheine wyczuwalne jest skrępowanie, wyraźnie podlega ona geometrycznym determinantom, wydaje się zamknięta pomiędzy płaszczyznami;

masy rozłożone są równomiernie, przez co figura sprawia wrażenie lżejszej. Praca z Rheine wydaje się słabsza artystycznie od rzeźb z Lubeki i Hamburga – brakuje jej ich finezji i siły wyrazu. A zatem podobieństwa pomiędzy trzema Madonnami obejmują przede wszystkim tworzywo, technikę, kompozycję, motywy, natomiast w mniejszym stopniu – styl i jakość artystyczną. Trudno w pełni zgodzić się z hipotezą, że twórca figury z Rheine mógł być również autorem dzieł z Lubeki i Hamburga. Skłaniałbym się raczej ku twierdzeniu, że rzeźba z Rheine jest pracą warsztatu mistrza Madonn z Lubeki i Hamburga, którego chyba nadal należałoby uważać za artystę związanego z Lubeką. W oparciu o przesłanki formalno-stylistyczne oraz historyczne: daty ukończenia prac w kaplicy mariackiej, w katedrze w Lubece w 1449 r. (w której znajduje się figura lubecka) oraz wprowadzenia uroczystości maryjnych w 1478 r. w kościele św. Piotra w Hamburgu, pozostające – jak sądził Max Hasse – w bezpośrednim związku z posągiem, uczonej ten wyciągnął wniosek, iż obie rzeźby

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 178.

musiały powstać około połowy XV w.<sup>38</sup> Inne propozycje datowania figury z Lubeki oscylują w granicach lat 1450–1460<sup>39</sup>. Utożsamienie rzeźby w Hamburgu ze wzmiankowanym w źródłach wyobrażeniem Marii w ołtarzu św. Teobalda, poświęconym w 1471 r. i znajdującym się niegdyś w południowej nawie tego samego kościoła, sprawiło, że datowanie figury hamburskiej przesunięto ostatecznie na około 1470 r.<sup>40</sup>

W rzeźbach garczyńskiej i sianowskiej można wskazać związki z innymi dziełami powstałymi w Lubecie. Dostrzegamy je w szczegółach formy, technice wykonania oraz tworzywie. W retabulum św. Rodziny, pochodzącym z około 1500 r. z kościoła św. Katarzyny w Lubecie (Lubeka, Sankt Annen-Museum, il. 17), którego partie rzeźbione wiązane są z kręgiem Henninga van der Heide<sup>41</sup>, postaci kobiece w korpusie (oprócz św. Anny) mają niemal identyczny z figurami z Garczyna i Sianowa, nadzwyczaj regularny, jajowaty kształt głowy o wysokim czole i drobnych rysach. Włosy Matki Boskiej są podobnie uformowane w sztywne, grube sploty. Daleko idące podobieństwo do rzeźby w Sianowie widać też w sposobie, w jaki wyrzeźbione są włosy dzieci, przybierające formę grubych, zwiniętych wałków, o takim samym kształcie i wielkości, miarowo rozmieszczonych, jak gdyby naklejonych na głowy jeden obok drugiego (il. 18). Poza kręgiem lubeckim zbliżoną do Chrystusa w Sianowie osobiwią stylizacją włosów charakteryzują się kamienne rzeźby św. Jana Ewangelisty i św. Antoniego Pustelnika z opactwa



Il. 17. Henning van der Heide (krąg), retabulum św. Rodziny – fragment korpusu, około 1500, kościół św. Katarzyny, Lubeka (Sankt Annen-Museum, Lubeka), fot. Andrzej Woziński



Il. 18. Henning van der Heide (krąg), retabulum św. Rodziny – fragment korpusu, około 1500, kościół św. Katarzyny, Lubeka (Sankt Annen-Museum, Lubeka), fot. Andrzej Woziński

<sup>38</sup> Hasse, *Bildwerke...*, s. 188–192.

<sup>39</sup> Vogeler, *Madonnen in Lübeck...*, s. 85; Karrenbrock, *Madonna...*, s. 254.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 45, 65; Giesen, *Die Muttergottes mit dem Christuskind...*, s. 178.

<sup>41</sup> *Corpus...*, Bd 1, *Hansestadt Lübeck, St. Annen-Museum*, bearb. von Uwe Albrecht, Jörg Rosenfeld, Christiane Saumweber mit einem Beitrag von Hildegard Vogeler, Kiel 2009, s. 237–247, kat. 82.

w Cappel w Westfalii (obecnie gmina ewangelicka w Lippstadt), z warsztatu Johanna Buneckemana działającego w Münster, datowane na około 1522 r.<sup>42</sup> Van der Heidemu przypisuje się także, choć nie bez wątpliwości (stąd alternatywne określenie „Meister des Misericordien-Retabels”), autorstwo rzeźb z retabulum maryjnego z lat około 1510–1515 w kościele szpitala Świętego Ducha w Lubece<sup>43</sup>. I w tym zabytku Maria, podobnie jak w figurach z Garczyna i Sianowa, ma włosy ułożone w długie, zbite, osobne sploty; dukt żłobień na nich jest niemal identyczny.

Motyw owocu granatu otoczonego listowiem, zdobiący suknię Marii w Sianowie pojawia się w zbliżonej postaci na tkaninie okrywającej Matkę Boską oraz łożę w scenie Bożego Narodzenia (il. 19), która została namalowana na jednym ze skrzydeł retabulum ufundowanego przez *Stowarzyszenie Cyrkla* (*Zirkelgesellschaft*) do jego kaplicy w kościele św. Katarzyny w Lubece (Lubeka, Sankt Annen-Museum). Skrzydła retabulum są datowane na około 1430 r., natomiast jego korpus, wypełniony kamiennymi rzeźbami ukazującymi sceny Pasji, powstał przed 1408 r.<sup>44</sup>



Il. 19. Zdobienia tkaniny okrywającej Matkę Boską i łożę w scenie *Bożego Narodzenia*, skrzydło retabulum fundacji *Stowarzyszenia Cyrkla* (*Zirkelgesellschaft*), około 1430, kościół św. Katarzyny, Lubeka (Sankt Annen-Museum, Lubeka), fot. Andrzej Wozniński

<sup>42</sup> Reinhard Karrenbrock, *Fünf Heilige: Maria im Strahlenkranz, Johannes Ev., Johannes Bapt., Antonius Eremit* [w:] *Westfälische Steinskulptur...*, s. 330–333, kat. 89–93; *idem, Maria im Strahlenkranz, Johannes Ev., Johannes d. T., Antonius und Christophorus vom Abteigebäude in Cappel* [w:] *Die Brabender...*, s. 310–311, kat. 119.

<sup>43</sup> *Corpus...*, Bd. 2, s. 259–266, kat. 82; Jan Fredrich Richter, *Marienretabel* [w:] *Lübeck 1500...*, s. 210–211, kat. 19.

<sup>44</sup> *Corpus...*, Bd. 1, s. 123–131, kat. 27.

Zdobienia na szatach figur z Garczyna i Sianowa wykonane wyłącznie środkami malarskimi, bez stosowania plastycznych aplikacji, mają odpowiedniki nad Trawą. Taką technikę stosował czołowy przedstawiciel tego ośrodka – Hermen Rode, m.in. w retabulach ołtarza głównego w kościele św. Mikołaja w Tallinie z 1481 r. i w Sorunda w Szwecji z lat siedemdziesiątych XV w.<sup>45</sup>

Rzeźby garczyńska i sianowska wykonane są, jak już wspomniałem, z drewna dębowego. Przepisy cechu rzeźbiarzy w Lubecie stawiały wymóg stosowania wyłącznie tego typu drewna. Zachowane rzeźby z tego ośrodka świadczą o ścisłym respektowaniu owego zalecenia<sup>46</sup>.

Wskazane zbieżności (przede wszystkim analogie z kamiennymi figurami w Lubecie i Hamburgu) dają podstawę do przyjęcia hipotezy, iż dzieła z Garczyna i Sianowa są produktami lubeckimi, choć niekoniecznie musiały być wykonane w Lubecie. Datowanie kamiennych posągów stanowi punkt odniesienia dla opisywanych figur, które – jak sądzę – mogły powstać na przełomie trzeciej i czwartej ćwierci XV w.

Powyższe stwierdzenia nie wyczerpują kwestii genezy artystycznej rzeźb z Garczyna i Sianowa. Rodowód Madonn z Lubeki i Hamburga oraz kilku innych, związanych z nimi dzieł lubeckich, m.in. znakomitego kamiennego epitafium kupca Alberta Bisshopa z 1459 r. w katedrze w Lubecie<sup>47</sup>, Walter Paatz oraz Max Hasse wywodzili z Niderlandów. Pierwszy z badaczy<sup>48</sup> zwrócił uwagę na podobieństwo rzeźb lubeckiej i hamburskiej do figury Marii z Dzieciątkiem z Musée Cinquantenaire w Brukseli oraz Marii Bolesnej z Pasji w kościele św. Piotra w Louvain. Natomiast drugi uczoney<sup>49</sup> wskazał analogie do tzw. Pięknnej Madonny w szwedzkim klasztorze w Vadstena (il. 20),



Il. 20. Maria z Dzieciątkiem, około 1440, kościół klasztorny, Vadstena, fot. ze zbiorów autora

<sup>45</sup> Anja Rasche, *Werke des Lübecker Malers Hermen Rode im Ostseeraum* [w:] *Beiträge zur Kunstgeschichte Ostmitteleuropas*, hrsg. von Hanna Nogosseck, Dietmar Popp (Tagungen zur Ostmitteleuropa-Forschung, hrsg. von Herder-Institut, 13), Marburg 2001, s. 126 i nn.; *eadem*, *Studien zu Hermen Rode*, Petersberg 2013, s. 114–115, 206–210. Na temat polichromii w dziełach Rodego zob. też Peter Tängeberg, *Holzskulptur und Altarschrein. Studien zu Form, Material und Technik. Mittelalterliche Plastik in Schweden*, München 1989, s. 215–218.

<sup>46</sup> Max Hasse, *Maler, Bildschnitzer und vergolder in den Zünften des späten Mittelalters*, „Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen” 1976, Bd. 21, s. 31–42; Jan von Bonsdorff, *Kunstproduktion und Kunsverbreitung im Ostseeraum des Spätmittelalters*, Helsinki–Helsingfors 1993, s. 58–59.

<sup>47</sup> Ostatnio rzeźba ta określona została jako produkt powstały w Utrechcie przed 1459 r., zob. Reinhard Karrenbrock, *Epitaph des Kaufmanns Albert Bisshop* [w:] *Lübeck 1500...*, s. 256–258, kat. 31.

<sup>48</sup> Paatz, *Der Meister...*, s. 180–182, il. 9–11.

<sup>49</sup> Hasse, *Bildwerke...*, s. 192 i nn., il. 140.



uznając ją za dzieło niderlandzkie (podczas gdy Paatz zaliczał ją wcześniej do prac powstałych w Lubece). Hasse zauważył, że figura w Vadstene jest wykonana z drewna orzechowego, którego używano w Niderlandach, ale nie w Lubece. Drugim argumentem przemawiającym za niderlandzkim pochodzeniem rzeźby było – zdaniem badacza – jej podobieństwo do figury Marii z Dzieciątkiem znajdujące się w niderlandzkim retabulum w Ytter Selö w Szwecji, słabszej pod względem artystycznym i młodszej, lecz o bardzo zbliżonej kompozycji. Rzeźbę w Vadstene Hasse datował – ze względu na cechy wspólne z Madonnami Jana van Eycka – na przełom lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XV w. Późniejsi badacze zgodnie utrzymali pogląd o niderlandzkim pochodzeniu rzeźby<sup>50</sup>. Robert Didier przypuszcza, że jest ona – wraz z figurą św. Hieronima – pozostałością brukselskiego retabulum z klasztoru św. Brygidy w Vadstene. Ozdobiony przez nie ołtarz Panny Marii został poświęcony w 1443 r. Schemat draperii, oparty na kombinacji kilku fałd w kształcie litery „V” na osi figury oraz długiej fałdy biegnącej lekko załamany łukiem od lewego biodra ku prawej stopie, występujący w figurze w Vadstene oraz innych (przywołanych przez Paatza i Haasego) niderlandzkich rzeźbach jest obecny także w dziele z Sianowa. O Madonnie w Vadstene Didier napisał: „Elle reflète bien la situation d’un des courants progresistes dans le milieu bruxellois des années 1440, tout en se situant dans la mouvance du courant flémallien qui caractérise une part important des œuvres bruxelloises”<sup>51</sup>. Rzeźby w Sianowie i Garczynie są też silnie naznaczone cechami biorącymi początek w twórczości Mistrza z Flémalle/Roberta Campina<sup>52</sup>. Wspomniany schemat kompozycyjny fałd na sukni Marii, występujący w figurach w Sianowie, Vadstene, Lubece i Hamburgu stanowi powtórzenie schematu zastosowanego w wizerunku św. Weroniki, umieszczonym na jednej ze słynnych *Tablic z Flémalle* z około 1430 r. (Frankfurt nad Menem, Städel Museum, il. 21)<sup>53</sup>. Ponadto na frankfurckiej

<sup>50</sup> Müller, *Sculpture in the Netherlands, Germany, France, and Spain...*, s. 128, pl. 138B; Aron Andersson, *Medieval Wooden Sculpture in Sweden*, vol. 3, *Late Medieval Sculpture*, Stockholm 1980, s. 98; *idem*, *Vadstena klosterkyrka, II, Inredning, Sveriges kyrkor, Östergötland*, Stockholm 1983, s. 148; Robert Didier, *Sculptures et retables des anciens Pays-Bas méridionaux des années 1430–1460. Traditions et innovations pour le Haute-Rhin et l’Allemagne du Sud* [w:] *Le Retable d’Issenheim et la sculpture au nord des Alpes à la fin du Moyen Age*. Actes du colloque de Colmar (2–3 Novembre 1987), ed. Christian Heck, Colmar, Musée d’Unterlinden, „Bulletin de la Société Schongauer” 1989, numéro spécial, s. 52, 54, il. 3–4; Tångeberg, *Holzskulptur...*, s. 148 i nn., Abb. 195, 213, Taf. 25; *idem*, *Wahrheit und Mythos – Bernt Notke und die Stockholmer St. – Georgs-Gruppe. Studien zu einem Hauptwerk niederländischer Bildschnitzerei*, Bd. 5, *Studia Jagiellonica Lipsiensia*, hrsg. von Jiří Fajt, Markus Hörsch und Evelin Wetter, Ostfildern 2009, s. 21 i nn., Abb. 6.

<sup>51</sup> Didier, *Sculptures et retables des anciens Pays-Bas méridionaux des années 1430–1460...*, s. 54.

<sup>52</sup> Na temat kontrowersji dotyczących osobowości i autorstwa dzieł Mistrza z Flémalle oraz Roberta Campina zob. Antoni Ziemba, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500*, t. 2, *Niderlandzkie malarstwo tablicowe 1430–1500*, Warszawa 2011, s. 167 i nn., 176 i nn.

<sup>53</sup> *Ibidem*, s. 168 i nn., 178 i nn., il. 162, 174 (tutaj wcześniejsza literatura i omówienie kwestii atrybucyjnych). Malarski wizerunek św. Weroniki ma rysunkową replikę (Cambridge, Fitzwilliam Museum), datowaną przez Ziembę na lata 1460–1470, zob. Ziemba, *Sztuka Burgundii i Niderlandów...*, s. 411, il. 506–507. Analogiczny schemat fałd na szacie Marii pojawiał

tablicy pojawia się motyw podciągniętej poły płaszczka, przytrzymywanej przyciśniętym do tułowia przedramieniem, na skutek czego zebrana tkanina układa się w wiązkę rurkowatych, pionowych fałd, a jej brzeg, zawijając się w górnej partii poniżej kolan, opada ukośnie ku ziemi. Uformowanie maforiów Marii w Garczynie i Sianowie (por. il. 2, 3, 10) – o płaskich, trójkątnych w zarysie, kątowno łamiących się fałdach – przypomina nakrycia głów Marii z innej *Tablicy z Flémalle* (il. 22)<sup>54</sup> oraz św. Marii Magdaleny i Marii Kleofasowej z obrazu *Zdjęcie z Krzyża Rogiera van der Weydena* z około 1435 r. (Madryt, Museo del Prado)<sup>55</sup>. Charakterystyczny sposób ułożenia włosów Marii, częściowo przykrytych chustą i wyłaniających się spod niej w długich, swobodnie rozpuszczonych, spiralnie skręconych splotach, występuje w kopiach warsztatowych lub późniejszych replikach zaginionego pierwowzoru ukazującego *Marię w absydzie* (przyписыwanego Mistrzowi z Flémalle/Robertowi Campinowi)<sup>56</sup>.

się później wielokrotnie w malarstwie niderlandzkim np. u *Matki Boskiej w Ofiarowaniu lasu opactwu Kalmthout przez Arnolda z Leuven i Elżbietę z Bredy* z 1511 r. Goswyna (Goosena) van der Weydena (Berlin, Staatliche Museen), zob. *ibidem*, s. 536, il. 714. Podobne drapowanie sukni i płaszczka Marii można spotkać także w rzeźbie niderlandzkiej, np. Marii z Dzieciątkiem datowanej na ostatnią dekadę XV w. w kościele Saint Géry (Braine-le-Comte) w Belgii, zob. BALat. Belgian Art Links and Tools, nr obiektu: 10028679, <http://balat.kikirpa.be/photo.php?path=KM6683&objnr=10028679&nr=1>. Odnaleźć je można również w rzeźbie dolnorenńskiej, np. *Nieokreślonej świętej więzanej* z warsztatem Arnta van Truchta z około 1550 r. (Akwizgran, Suermondt-Ludwig-Museum), zob. *Gegen den Strom. Meisterwerke niederrheinischer Skulptur in Zeiten der Reformation 1500–1550*, Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen–Berlin 1996, kat. 5.

<sup>54</sup> Ziembka, *Sztuka Burgundii i Niderlandów...*, s. 168 i nn., 178 i nn., il. 161, 172.

<sup>55</sup> *Ibidem*, s. 182 i nn., 231 i nn., 260 i nn., il. 180, 256, 287, tabl. 15.

<sup>56</sup> Por. obrazy w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku z około 1420–1425, National Gallery w Londynie około 1440 (?) oraz Julius Weitzner Gallery w Nowym Jorku, około 1440 (?), zob. Albert Châtelet, *Robert Campin/Le Maître de Flémalle. La fascination du quotidien*, Anvers 1996, s. 161–162, kat. C4a–C4c. Rozpuszczone włosy Marii wyłaniające się spod welonu występują już wprawdzie w sztuce drugiej połowy XIV w., np. w rzeźbie *Marii z Dzieciątkiem* z Brugii (Antwerpia, Muzeum Mayer van der Bergh), lecz są one płasko rozpostarte na ramionach oraz piersiach i nie przybierają formy spiralnych splotów, zob. Max Hasse, *Studien zur Skulptur des ausgehenden 14. Jahrhunderts*, „Städel-Jahrbuch”, NF, VI, 1977, s. 107, Abb. 9. Podobne do rzeźby ze zbiorów antwerpskich jest także opracowanie włosów Pięknej Madonny w kościele Mariackim w Gdańsku,



Il. 21. Mistrz z Flémalle/  
Robert Campin,  
św. Weronika, *Tablica z Flémalle*, około 1430, Städel Museum, Frankfurt nad Menem, fot. ze zbiorów autora



Il. 22. Mistrz z Flémalle/  
Robert Campin, Maria z Dzieciątkiem, *Tablica z Flémalle* – fragment, około 1430, Städel Museum, Frankfurt nad Menem, fot. ze zbiorów autora



Il. 23. Dieric Bouts (naśladowca), Maria z Dzieciątkiem, ostatnia ćwierć XV w., Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpia, fot. ze zbiorów autora



Il. 24. Dieric Bouts (krąg), Maria z Dzieciątkiem, ostatnia ćwierć XV w., Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, fot. ze zbiorów autora

W malarstwie niderlandzkim można odnaleźć też inne cechy i motywy pokrewne rzeźbom z Sianowa i Garczyna. Twarze o podobnym, regularnym, silnie zgeometryzowanym kształcie występują na obrazach Petrusa Christusa i Geertgena tot Sint Jansa<sup>57</sup>. Podobnie wyszukany jak w Sianowie (ale nie identyczny) motyw ujmowania stópki Jezusa przez Marię (pomiędzy rozstawionymi palcami) można zobaczyć na obrazie z ostatniej ćwierci XV w. przypisywanemu naśladowcy Dierica Bouts (Antwerpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, il. 23)<sup>58</sup>. W rzeźbie w Garczynie można zaś dostrzec powtórzenie popularnego w malarstwie niderlandzkim – na przykład w kręgu Dierica Bouts (Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art., il. 24) czy Mistrza Legendy św. Łucji – układu stykających się pod kątem prostym nóżek Dzieciątka<sup>59</sup>. Zbieżności pomiędzy Madonnami z Sianowa i Garczyna a sztuką niderlandzką dają się również zaobserwować w przestrzennych walorach rzeźb. Podobne do omawianych figur wizerunki Madonn, spowitych w obszerne, niezwykle plastycznie ukształtowane szaty po-

rzeźby datowanej ostatnio na lata 1430–1435 i wywodzonej ze źródeł francusko-niderlandzkich, zob. Monika Jakubek-Raczkowska, *Rzeźba gdańska przelomu XIV i XV wieku*, Warszawa 2006, s. 76, 82.

<sup>57</sup> Por. *Madonna Exeter*, *Zwiastowanie* (na skrzydle tryptyku), *Portret młodej damy* Petrusa Christusa (Berlin, Staatliche Museen) oraz *Oplakiwanie* z retabulum ołtarza głównego w komandorii św. Jana w Haarlemie (Wiedeń, Kunsthistorisches Museum), *Pokłon Trzech Króli* (Cleveland, Museum of Art.), *Wielka Święta Rodzina* (Amsterdam, Rijksmuseum), *Madonna w glorii* (Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen), *Nocne Narodziny* Geertgena tot Sint Jansa (Londyn, National Gallery), zob. Ziemia, *Sztuka Burgundii i Niderlandów...*, s. 340 i nn., 522 i nn., 716, il. 378, 382, 384, 386, 388, 698, 700, 949.

<sup>58</sup> Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, vol. 3, *Dieric Bouts and Joos van Gent*, Comments and Notes by Nicole Veronee-Verhaegen, Leyden–Brussels 1968, il. 92.

<sup>59</sup> *Ibidem*, il. 93, 93a–d, 97; *idem*, *Early Netherlandish Painting*, vol. 6, *Hans Memlinc and Gerard David*, Comments and Notes by Nicole Veronee-Verhaegen, Leyden–Brussels 1971, il. 146–147.

wstawiały w warsztatach brabanckich w drugiej połowie XV w., czego przykładem mogą być dwa kamienne posągi z Musées Royaux d' Art et d' Histoire w Brukselii<sup>60</sup>.

Należy zwrócić uwagę na jeszcze jeden szczegół. Włosy Marii w Sianowie są nie tylko wyrzeźbione – na jej skroń opadają pojedyncze kosmyki, które namalowano na powierzchni głowy (por. il. 5). Wzajemne dopełnianie się rzeźby i malarstwa było zjawiskiem powszechnym w rzeźbie średniowiecznej<sup>61</sup>, jednak warto wskazać podobne do pracy w Sianowie rozwiązanie występujące w dziele o niderlandzkiej proveniencji artystycznej, pochodzącym z około 1460 r., wywodzonym z kręgu Mikołaja z Lejdy, a przedstawiającym Dzieciątka Jezus (Monachium, Bayerisches Nationalmuseum, il. 25)<sup>62</sup>. Masę misternie wyrzeźbionych kędziorów na głowie Chrystusa uzupełniają drobne kosmyki włosów namalowane cienkim pędzelkiem na czole i skroniach.

Omówione powyżej związki figur garczyńskiej i sianowskiej z dziełami z Lubeki oraz bardzo silne reminiscencje niderlandzkiej koncepcji formalnych skłaniają do postawienia hipotezy, iż rzeźby z Garczyzna i Sianowa powstały w warsztacie lubeckim o niderlandzkiej orientacji artystycznej.

Obecność dzieł o takiej proveniencji warsztatowo-artystycznej w okolicach



Il. 25. Mikołaj z Lejdy (krąg), Mały Chrystus – fragment, około 1460, Bayerisches Nationalmuseum, Monachium, fot. Andrzej Woziński

<sup>60</sup> Michel Annaert, Pierrick de Henau, *Traitement d'une Vierge brabançonne en pierre polychromée contaminée par les sels*, „Institut Royal du Patrimoine Artistique. Bulletin” 1971/1972, vol. 13, s. 139–144, il. 1; Michel Annaert, *Note sur le traitement d'une Vierge brabançonne en calcaire polychrome*, „Institut Royal du Patrimoine Artistique. Bulletin” 1967/68, vol. 10, s. 169–173, il. 1.

<sup>61</sup> Johannes Taubert, *Farbige Skulpturen. Bedeutung, Fassung, Restaurierung*, rozdz. *Einleitung: Plastische Form und Farbe* oraz *Über die künstlerische Einheit von Form und Farbe in der Skulptur (Gotische Skulpturen)*, München 1978, s. 11–18, 30–37; Eike Oellermann, *Die künstlerische Komponente spätgotischer Faßmalertechniken [w:] Polychrome Skulptur in Europa. Technologie – Konservierung – Restaurierung*. Tagungsbeiträge, 11.–13. November 1999, hrsg. von Ulrich Schießl und Renate Kühnen, Dresden 1999, s. 10–16.

<sup>62</sup> Rzeźbę tę przypisywano Mikołajowi z Lejdy, Mistrzowi Madonny z Dangolsheim lub Michelowi Erhartowi, będącemu jednym z południowoniemieckich spadkobierców artystycznych wielkiego lejdejczyka. Tę ostatnią atrybucję, choć nie bez wątpliwości, podtrzymali ostatnio Roller i Theiss, zob. Stefan Roller, Harald Theiss, *Christuskind mit Weintraube [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'Œuvre Notre-Dame, Straßburg 30. März bis 08. Juli 2012, Petersberg 2011, s. 294–299, kat. 22 (tutaj omówienie stanu badań i literatura dotycząca rzeźby). Erhartowi przypisuje się też inną rzeźbę Dzieciątka Jezus, pochodzącą z klasztoru Heggbach z około 1500 r. (Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe) z identycznie rozwiązaną partią włosów, zob. *ibidem*, s. 297, Abb. 265.

Gdańska nie dziwi z wielu względów. Lubeka była przecież najpoważniejszym partnerem handlowym nadmotławskiego portu. Kontakty z nią stanowiły niekiedy ponad jedną trzecią wszystkich relacji morskich Gdańska. Ich intensywność zaczęła spadać u schyłku XV w., niemniej jednak Lubeka nadal odgrywała znaczącą rolę jako kontrahent miasta nad Motławą. W latach 1460–1476 do gdańskiego portu przybywało z lubeckiego ośrodka około 110 statków rocznie, natomiast w ostatniej dekadzie wieku, w latach 1492–1496, ich liczba spadła do około 40 w skali roku. Lubeka dostarczała Gdańskowi sukno, sól, śledzie, wino i piwo. Z kolei Gdańsk wysyłał do wendyjskiego miasta zboże, dorsze, drewno, wosk, metale, len, konopie, dziegieć, smołę i popiół<sup>63</sup>. Z zachodnich regionów wybrzeża Bałtyku, w tym z Szlezewiku-Holsztyna i samej Lubeki, pochodziła poważna część gdańskiego patrycjatu<sup>64</sup>. Lubeka w XV w. i na początku XVI w. była największym nad Bałtykiem ośrodkiem produkującym dzieła sztuki na eksport.<sup>65</sup> Szacuje się, że w XV w. z południowych wybrzeży Bałtyku, przede wszystkim z Lubeki, wysłano do Finlandii i Estonii około 600 nastaw ołtarzowych<sup>66</sup>. Około setki obrazów tablicowych pochodzenia lubeckiego wskazano na terenie dzisiejszej Szwecji i Norwegii<sup>67</sup>. Związki artystyczne pomiędzy Gdańskiem a Lubeką nie były dotąd przedmiotem osobnych, systematycznych badań<sup>68</sup>. Niemniej jednak istnieje szereg świadectw, które potwierdzają wielorakie, wzajemne więzi. Przekazy archiwalne wspominają o kramarzu z Lubeki Hinrichu Dunkelgudzie, który pośredniczył w drugiej połowie XV w. w zakupach obrazów dla Gdańska, Revala, Bergen oraz kilku innych miast skandynawskich<sup>69</sup>. Omawiałem już w innym artykule koneksje funkcjonalno-typologiczne

<sup>63</sup> Walter Stark, *Lübeck und Danzig in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Untersuchungen zum Verhältnis der wendischen und preußischen Hansestädte in der Zeit des Niedergangs der Hanse*, Bd. 11, *Abhandlungen zur Handels- und Sozialgeschichte*, Weimar 1973, *passim*; Henryk Samsonowicz, *Dynamiczny ośrodek handlowy [w:] Historia Gdańska*, t. 2, 1454–1655, red. Edmund Cieślak, podrozdz. 7, *Gdańsk a miasta hanzeatyckie*, Gdańsk 1982, s. 123 i nn.

<sup>64</sup> Joachim Zdrenka, *Główne, Stare i Młode Miasto Gdańsk i ich patrycjat w latach 1342–1525*, Toruń 1992, s. 86.

<sup>65</sup> Jan von Bonsdorff, *Kunstproduktion und Kunsverbreitung im Ostseeraum des Spätmittelalters*, Helsinki–Helsingfors 1993, s. 83 i nn.; *idem*, *Art Transfer in the Medieval Baltic Sea Area [w:] Künstlerischer Austausch / Artistic Exchange*. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Berlin, 15.–20. Juli 1992, hrsg. von Thomas W. Gaehtgens, Bd. 2, Berlin 1993, s. 39–47; *idem*, *Lübecker Kunst. Handelsware im Ostseeraum [w:] Lübeck 1500...*, s. 39–44.

<sup>66</sup> von Bonsdorff, *Kunstproduktion...*, s. 83; *idem*, *Lübecker Kunst...*, s. 39.

<sup>67</sup> Miriam Hoffmann, *Studien zur Lübecker Tafelmalerei von 1450–1520 (Bau + Kunst. Schleswig-Holsteinische Schriften zur Kunstgeschichte*, hrsg. im Auftrag der Arthur-Haseloff-Gesellschaft von Heiko K. L. Schulze in Zusammenarbeit und mit Mitteln der Sparkassenstift Schleswig-Holstein, Bd. 22), Kiel 2015, s. 43.

<sup>68</sup> Autor przygotowuje na ten temat szersze opracowanie.

<sup>69</sup> Wilhelm Mantels, *Beiträge zur Lübisches-Hanschischen Geschichte*. Ausgewählte Historische Arbeiten, Jena 1881, Bd. 9, *Aus dem Memorial oder Geheimbuche des Lübeckers Krämers Hinrich Dunkelgud (1866)*, s. 343–369; Hans Floerke, *Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte: die Formen des Kunsthandels, das Atelier und die Sammler in den Niederlanden vom 15.–18. Jahrhundert*, München–Leipzig 1905, s. 18; Ryszard Szymycki, *Retables anversois*

rzeźb w obramieniu dolnej kondygnacji zegara astronomicznego z lat 1464–1470 w kościele Mariackim w Gdańsku z figurami we wspornikach z Sali Rady w ratuszu w Lubece, datowanymi na około 1390 r. lub lata 1400–1425, oraz stylistyczne z kamiennym reliefem z Ukrzyżowaniem z katedry w Ratzeburgu z około 1430 r., uchodzącym za produkt lubecki<sup>70</sup>. Na związki malarstwa tablicowego w Gdańsku z malarstwem w Lubece w drugiej połowie XV w. wielokrotnie zwracał uwagę Adam S. Labuda, wskazując jako przykład m.in. zaginiony Dyptyk Winterfeldów z lat 1498–1500 z kościoła Mariackiego<sup>71</sup>. O tym dziele pisał także wybitny znawca późnośredniowiecznej sztuki w Lubece Max Hasse<sup>72</sup>. Obaj uczeni przypuszczali, że twórca Dyptyku Winterfeldów, pracujący wcześniej dla lubeckiej rodziny Schinklów, wykonał go w Gdańsku. W przypadku figur garczyńskiej i sianeckiej mogło być podobnie – może wyrzeźbił je w Gdańsku artysta (lub warsztat) wykształcony w Lubece. Należy zauważyć, że nie tylko w Lubece, lecz także w Gdańsku znajdziemy przykłady rzeźb, których polichromię wykonano w technice zbliżonej do zastosowanej w figurach z Garczyzna i Sianowa. Zdobienia w postaci złotych rozet na płaszczu Piękną Madonny w kościele Mariackim w Gdańsku z lat około 1430–1435 (il. 26)<sup>73</sup> są wykonane w podobny sposób jak w rzeźbie sianeckiej – naniesione



Il. 26. Zdobienie płaszcza Piękną Madonny, około 1430–1435, kościół Mariacki, Gdańsk, fot. Andrzej Woziński

en Pologne. Contribution à l'étude des rapports artistiques entre les anciens Pays-Bas Méridionaux et la région de Gdańsk au début du XVIe siècle, Brussel 1986, s. 14; Berit Wagner, *Bilder ohne Auftraggeber. Der deutsche Kunsthandel im 15. und frühen 16. Jahrhundert. Mit Überlegungen zum Kulturtransfer*, Petersberg 2014, s. 159–160.

<sup>70</sup> Andrzej Woziński, *W świetle gwiazd. Sztuka i astrologia w Gdańsku w latach 1450–1550* [w:] *Gedania Artistica*, red. Małgorzata Omilanowska, Jacek Friedrich, Gdańsk 2011, s. 54 i nn.

<sup>71</sup> Adam S. Labuda, *Malarstwo tablicowe w Gdańsku w 2 poł. XV w.*, Warszawa 1979, s. 85–91, kat. 8; *idem*, *Dziela tworzone w Gdańsku w drugiej połowie XV i w początkach XVI wieku* [w:] *Malarstwo gotyckie na Pomorzu Wschodnim*, red. Jerzy Domasłowski, Alicja Karłowska-Kamzowa, Adam S. Labuda, Warszawa–Poznań 1990, s. 132–135; *idem*, *Malarstwo tablicowe na Pomorzu Wschodnim* [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, red. Adam S. Labuda, Krystyna Secomska, Warszawa 2004, t. 1, *Synteza*, s. 348, t. 2, *Katalog zabytków*, s. 172–173; *idem*, *Die Tafelmalerei in Danzig in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, hrsg. vom Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin, Berlin 2015, s. 57–63, kat. 8.

<sup>72</sup> Max Hasse, *Zu zwei Veröffentlichungen über Altartafeln Becker Maler aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Schleswig-Holstein und Danzig*, „Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde” 1980, Bd. 60, s. 209.

<sup>73</sup> Jakubek-Raczkowska uznaje polichromię gdańskiej figury za oryginalną, powołując się na opinię konserwatora dra Jarosława Rogóza, zob. Jakubek-Raczkowska, *Rzeźba gdańska...*, s. 76, przyp. 14.



Il. 27. Maria z Dzieciątkiem,  
około 1500, kościół św. Katarzyny,  
Stężycza, fot. Andrzej Woziński

płasko, obwiedzione ciemnym konturem i cieniowane gdzieś kreskami tego samego koloru. Motyw owocu granatu zdobiący szaty obu pruskich Marii można spotkać także w malarstwie gdańskim drugiej połowy XV w., np. w Dużym Ołtarzu Ferberów z lat 1480–1498 czy w retabulum św. św. Szymona i Judy Tadeusza z lat 1485–1490<sup>74</sup>, znajdujących się w gdańskim kościele Panny Marii, jak i na kilku tkaninach pochodzących z tej samej świątyni<sup>75</sup>. Nie można wykluczyć, że polichromia figur z Garczyna i Sianowa, wykonanych przez lubeckiego rzeźbiarza pracującego w Gdańsku, została nałożona przez miejscowego malarza w oparciu o tutejsze wzorce i tutaj stosowaną technikę – zbieżną z występującymi w Lubecie<sup>76</sup>.

Wydaje się, że w Gdańsku lub okolicy mogły znajdować się jeszcze inne rzeźby pochodzenia lubeckiego powielające schemat, którego wariantami są prace w Garczynie i Sianowie. W kościele św. Katarzyny w Stężycy niedaleko Kartuz zachowała się niewielka, mierząca 62 cm wysokości, przeciętnej jakości artystycznej figurka Marii z Dzieciątkiem (il. 27)<sup>77</sup>. Rysunek draperii na jej szacie powtarza w uproszczeniu układ fałd na odzieniu Madonn w Lubecie, Hamburgu i Sianowie. Bieg dolnego brzegu płaszcza Marii w Stężycy, który opada ukosem od prawego kolana ku lewej stopie, jest taki sam jak w Hamburgu i Lubecie. Identyczne jak w Hamburgu jest ustawienie stóp stężyckiej Marii – z lewą wysuniętą do przodu,

go kolana ku lewej stopie, jest taki sam jak w Hamburgu i Lubecie. Identyczne jak w Hamburgu jest ustawienie stóp stężyckiej Marii – z lewą wysuniętą do przodu,

<sup>74</sup> Justyna Olszewska-Świetlik, *Technologia i technika gdańskiego malarstwa tablicowego drugiej połowy XV wieku*, Toruń 2005, kat. 3, 10, il. 132, 137.

<sup>75</sup> August Hinz, *Die Schatzkammer der Marienkirche zu Danzig*, Danzig 1870, s. 58, Taf. LXXIII, s. 74, Taf. LXVIII, s. 84, Taf. LXIV, s. 86, Taf. LXIII, s. 94, Taf. LIX, s. 114, Taf. XLIX; Henri Silbermann, *Die Seide, Ihre Geschichte, Gewinnung und Verarbeitung*, Dresden 1897, Bd. 1, s. 96–97, Fig. 8; Walter Mannowsky, *Der Danziger Paramentenschatz: Kirchliche Gewänder und Stickereien aus der Marienkirche*, Berlin 1931–1938, Bd. 1, Taf. 21, Abb. 14, Taf. 25, Abb. 20, Taf. 41, Abb. 27, Bd. 2, Taf. 85–86, Abb. 74–77, Bd. 3, Taf. 114, Abb. 85, Taf. 116, Abb. 99–100, Taf. 130, Abb. 124–125, Bd. 4, Taf. 134, Abb. 159, Taf. 135, Abb. 183, Taf. 146, Abb. 255.

<sup>76</sup> O tym, że polichromia była zazwyczaj wykonywana przez innego rzemieślnika aniżeli rzeźbiarz, zob. m.in. Eike Oellermann, *Die spätgotische Skulptur und ihre Bemalung* [w:] *Tilman Riemenschneider. Frühe Werke*. Ausstellung im Mainfränkischen Museum Würzburg, Berlin 1981, s. 275–283; *idem*, *Polychrome or not? That is the question* [w:] *Tilman Riemenschneider, c. 1460–1531*, ed. Julien Chapuis (Symposium Papers XLII, National Gallery of Art, Washington), New Haven–London 2004, s. 118 i nn.

<sup>77</sup> Brosig, *Plastyka gotycka...*, s. 42; Rogoziński, *Zabytki...*, s. 32; Woziński, *Późnogotycka rzeźba...*, s. 48, kat. 438. Rzeźba ta ma wtórne korony, promienie oraz cokół; prawdopodobnie wtórna jest również polichromia.

wystającą poza podstawę, oraz prawą cofniętą i skierowaną lekko w bok. W rzeźbie tej zwraca uwagę umieszczenie Dzieciątka na prawej ręce Marii oraz układ jego rączek – z lewą uniesioną ukosem, dotykającą okolic szyi Matki Boskiej. To rozwiązanie kompozycyjne nie występuje wprawdzie w dziełach z Garczyna i Sianowa, ma jednak swój ścisły odpowiednik w rzeźbie z Hamburga. Figura stężycka nie jest zatem parafrazą rzeźby garczyńskiej czy sianowskiej, ale jakiegoś innego dzieła nawiązującego pod względem kompozycyjnym w największym stopniu do Madonny hamburskiej. Ponadto warto wspomnieć, że figury Marii z Dzieciątkiem, podobne pod względem kompozycyjnym do rzeźb pruskich spotykamy również na Pomorzu Zachodnim w nastawach ołtarzowych z kościoła św. Mikołaja w Kamieniu Pomorskim i w sanktuarium Maryjnym w Brzesku koło Pyrzyc. Zofia Krzymuska-Fafius doszukiwała się w nich odwołań do Madonny z Lubeki<sup>78</sup>.

Inne ośrodki pruskie nie miały z Lubeką tak intensywnych kontaktów artystycznych i gospodarczych jak Gdańsk. O rzeźbie w Toruniu, Elblągu czy Królewcu w drugiej połowie XV w. nie wiemy nic – najwcześniejsze zachowane tam prace (reprezentujące ostatnią fazę stylową gotyku) pochodzą z około 1500 r.<sup>79</sup> i nie wykazują bliższych związków z ośrodkiem lubeckim.

Wiele przemawia za tym, że obecność rzeźb garczyńskiej i sianowskiej w Prusach związana była z miastem nad Motławą. Gdańsk mógł pośredniczyć w ich sprowadzeniu z Lubeki lub ewentualnie mógł je wykonać w Gdańsku artysta (lub warsztat) wykształcony w Lubece. Niewykluczone też, że to właśnie nadmotławski port był dla omawianych figur miejscem docelowym – w kosmopolitycznym środowisku Gdańska znajdowali się bowiem odbiorcy o ponadprzeciętnych potrzebach estetycznych, zainteresowani sztuką o zachodnim rodowodzie.

Nie można też wykluczyć, że rzeźby pruskie od początku znajdowały się poza Gdańskiem, lecz gdyby tak miało być, to pod uwagę należy wziąć chyba jedynie klasztory. Wspomniana wcześniej informacja o domniemanym pochodzeniu rzeźby garczyńskiej z Żukowa może zawierać część prawdy historycznej. W późnogotyckim wyposażeniu tamtejszego klasztoru norbertanek znajdują się nie tylko prace warsztatów działających w Gdańsku, jak figura Chrystusa Bolesnego z lat około 1510–1525<sup>80</sup> czy tzw. Tryptyk Mestwina

<sup>78</sup> Zofia Krzymuska-Fafius, *Z badań w dziedzinie rzeźby późnogotyckiej Pomorza Zachodniego* [w:] *Późny gotyk. Studia nad sztuką przełomu średniowiecza i czasów nowych*. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Wrocław 1962, Warszawa 1965, s. 264–266; *eadem*, *Późnogotycka rzeźba Pomorza Zachodniego. Przyczynek do dziejów geografii artystycznej półwyspu Bałtyku* [w:] *Sztuka półwyspu Bałtyku*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Gdańsk 1976, Warszawa 1978, s. 254, il. 10–11.

<sup>79</sup> Woźniński, *Późnogotycka rzeźba...*, s. 209 i nn., 280 i nn., 329 i nn.; *idem*, *Multiplicity...*, s. 63–64.

<sup>80</sup> *Idem*, *Michał z Augsburga, Mistrz Paweł i epilog gotyckiej rzeźby gdańskiej*, „Rocznik Historii Sztuki” 2002, t. 27, s. 80, il. 101.



z 1515 r.<sup>81</sup>, lecz także dzieło z importu – okazałe, bardzo dobre artystycznie, antwerpskie retabulum z około 1520 r. z warsztatu Jana Moldera<sup>82</sup>. Przykład żukowski pokazuje, że w środowiskach klasztornych byli fundatorzy i odbiorcy, którzy poszukiwali dzieł wysokiej klasy nie tylko w najbliższej okolicy. Można jedynie spekulować, kiedy i w jaki sposób omawiane figury trafiły do Garczyna i Sianowa. Mogło to nastąpić na początku epoki nowożytnej w związku z rozwojem protestantyzmu w Prusach i przejmowaniem świątyń katolickich przez wyznawców nowych konfesji. Kroniki tamtego czasu informują o przypadkach niszczenia lub usuwania z kościołów starego wystroju<sup>83</sup>. Wyzbywanie się średniowiecznych dzieł następowało też na skutek zmiany gustów i barokizacji dawnych świątyń. Do „wędrówki” dzieł sztuki z pewnością przyczyniła się kasata klasztorów w Prusach na początku XIX w. Niekiedy brak świadomości historycznej u administrujących kościołami sprawiał, że pozbywano się zabytkowego wyposażenia, np. w 1874 r. z kościoła Mariackiego w Gdańsku sprzedano do majątku Sierakowskich w Wąplewie Wielkim późnogotycką figurę Marii z Dzieciątkiem<sup>84</sup>. Rzeźby garczyńska i sianowska mogły znaleźć nowych właścicieli w podobnych okolicznościach.

Bieg historii sprawił, że dzieła te utraciły swoje naturalne punkty odniesienia. Nie wiadomo, kto je zamówił, gdzie pełniły swoje liturgiczne i estetyczne funkcje, kim byli odbiorcy. Być może kiedyś podczas badań archiwalnych, lektury wizytacji lub ksiąg parafialnych pruskich świątyń uda się natrafić na informacje, które pozwolą na bardziej wszechstronne aniżeli niniejsze, ograniczone do wywodu genetycznego, spojrzenie na te ciekawe rzeźby.

<sup>81</sup> Brosig, *Plastyka gotycka...*, s. 41–42, tabl. XXI–XXII; Bogna Jakubowska, *Michel [w:] Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*, Warszawa 1993, s. 505; eadem, *Michel [w:] Słownik Biograficzny Pomorza Nadwiślańskiego*, t. 3, Gdańsk 1997, s. 206; Wozniński, *Michał z Augsburga...*, s. 52, il. 73.

<sup>82</sup> Szmydki, *Retables anversoises en Pologne...*, s. 126–144; Herman J. De Smedt, Catheline Périer-d'Ieteren, *Żukowo, Passieretabel [w:] Antwerpse retabels 15de–16de eeuw*. Catalogus onder leiding van Hans Nieuwdrop, Kathedraal Antwerpen 26 mei–3oktober 1993, vzw Museum voor Religieuze Kunst, Antwerpen 1993, s. 70–73, nr 10.

<sup>83</sup> Ustępy kronik mówiące o niszczeniu bądź usuwaniu przedreformacyjnego wyposażenia gdańskich kościołów przywołuje Cieślak, zob. Katarzyna Cieślak, *Czy reformacja stanowiła zagrożenie dla gdańskiej sztuki kościelnej [w:] Sztuka około 1500*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Gdańsk, listopad 1996, Warszawa 1997, s. 41–47; eadem, *Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą. Sztuka Gdańska jako miasta podzielonego wyznaniowo*, Wrocław 2000, s. 57–83. O profanowaniu katolickich wizerunków w innych miastach pruskich, zob. Simon Grunau's *Preussische Chronik [w:] Die preussischen Geschichtschreiber des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Bd. 1, hrsg. von Max Perlbach, Leipzig 1876, s. 304, 330, Bd. 2, hrsg. von Max Perlbach, Rudolf Philippi, Paul Wagner, Leipzig 1889, s. 484, 689, 727, 748–749, 760, Bd. 3, hrsg. von Paul Wagner, Leipzig 1896, s. 243.

<sup>84</sup> „Danziger Zeitung” 1874, nr 8762, 10. October (Abend-Ausgabe), b. p. (za wskazanie tej notatki uprzejmie dziękuję Panu Jerzemu M. Michalakowi); Józef Ignacy Kraszewski, *Posąg Bogarodzicy. Rzeźba starożytna z Kościoła Panny Maryi w Gdańsku*, „Kłosy” 1875, t. 20, nr 519, s. 358, il. s. 360.

*The Netherlands – Lübeck – Gdańsk. On the Artistic Provenance of Late Gothic Sculptures of the Virgin and Child from Garczyn and Sianów*

*Niderlandy –  
Lubeka –  
Gdańsk...*

Two parish churches in small Kashubian villages: Sianów near Kartuzy and Garczyn near Kościerzyna, feature two preserved late Gothic wooden sculptures of the Virgin and Child. Quality-wise, they are by no means provincial works; on the contrary, both figures can be ranked among the best sculpture pieces from the vicinity of Gdańsk created in the latter half of the 15<sup>th</sup> century. The sculptures display similar formal and stylistic features, and are closely akin to each other in view of the iconography; they seem to have had the same artistic source and come from the same place. There is rather scarce literature available on either. The present study contributes to it with some new observations. Far-reaching formal and stylistic analogies suggest that the two figures were created around the same time, among the same artistic circle, highly likely in one workshop; additionally, they may have been executed by the same artist. It is, however, very unlikely for works of such high quality to come from rural parish churches. The close vicinity of Gdańsk, as well as the genesis of the figures' style could suggest that they might have come from one of Gdańsk's churches. Both sculptures have a very close equivalent in the double presentation of the Virgin with Child in the Church of St Christopher in Werne (Kreis Unna) in North Rhine-Westphalia. It seems that the figures in Garczyn and Sianów, as well as the Werne work, are variants of the formal model outstandingly implemented in the stone statues of the Virgin and Child in the Lübeck Cathedral and the Hamburg Church of St Peter, executed mostly likely by an artist active in Lübeck. Following historical records, the figures can be dated at 1460–70. The Garczyn and Sianów statues additionally reveal kinship with other Lübeck works as for their form, execution technique, and material. The similarities allow for the hypothesis that the two works in question originate from Lübeck from around 1470–80, though they were not necessarily executed there. Interestingly, the works also display clear Netherlandish features, stemming from the oeuvre of Master of Flémalle/Robert Campin. It is not at all surprising that art pieces from Lübeck are to be found in Gdańsk, since the first was the latter's major trading partner. The bulk of Gdańsk's patriciate originated from the western regions of the Baltic coast, including Schleswig-Holstein, and Lübeck itself. There exist a number of testimonies to the manifold mutual artistic bonds between Gdańsk and Lübeck. Artists educated in the latter were active in Gdańsk. In Gdańsk and around it there may have been other sculptures from Lübeck copying the scheme whose variants are to be found in the pieces from Garczyn and Sianów, this confirmed by a small figure of Virgin and Child in St Catherine's Church in Stężyca near Kartuzy, paraphrasing the stone Virgin from Hamburg to a higher degree than the figures from Garczyn and Sianów. There are strong premises to claim that the presence of the sculptures in question in Prussia was connected with Gdańsk. Gdańsk may have mediated their import from Lübeck, or they may have been executed in Gdańsk by an artist (or workshop) educated in Lübeck. On the other hand, it is also likely that Gdańsk was to be their final destination, since the cosmopolitan environment here had customers interested in art of Western provenance. At the same time, however, it cannot be ruled out that the discussed sculptures were from the beginning meant to find their destination outside Gdańsk. In this case, however, only in convents. The example of the Premonstratensians from Żukowo reveals that monastic circles also had founders and customers seeking high-quality art works, available from further afield than merely the closest vicinity.