

Czesława Betlejewska

## OLTARZ „KORONACJA NMPANNY” Z KOŚCIOŁA NMP W GDAŃSKU

### W S T Ę P

Monumentalne dzieło, ołtarz Koronacji Najświętszej Panny Marii z Kościoła Mariackiego w Gdańsku nie posiada jak dotąd żadnego opracowania monograficznego<sup>1</sup>. Jest to ogromna luka, której wypełnienia należy oczekiwać.

Niniejszy artykuł nie zakłada tak ambitnego celu, bowiem bogactwo formy i treści ikonograficznych ołtarza wymaga pogłębionych studiów i szerokiego przygotowania, a także prześledzenia wpływu jaki wywarł na współczesne środowisko artystyczne i czasy późniejsze.

Powstał u schyłku gotyku i niesie w sobie zapowiedź nowego — nowej koncepcji świata i dzieła artystycznego. Stanowiąc dzieło wybitne był dla Gdańska w momencie swego powstania wydarzeniem, które porównywać można z ołtarzem mariackim Wita Stwosza. Był to okres monumentalnych rzeźb jakie stawiano na tęczach kościołów św. Mikołaja i Najśw. Panny Marii. Powstał w pierwszych latach wieku który zaczął złoty okres rozwoju sztuk plastycznych w Gdańsku.

W okresie międzywojennym odcięcie Pomorza od Gdańska utrudniało polskim badaczom prowadzenie systematycznych studiów nad sztuką gdańską. Po wojnie katastrofalny stan zabytków, a także ich rozproszenie, uniemożliwiał podjęcie natychmiastowych badań, a często nakazywał zajęcie się w pierwszej kolejności inwentaryzowaniem i zabezpieczaniem. Ołtarz „Koronacji Maryi” podzielił los większości zabytków sztuki. Okaleczony i rozdarty prze z wojnę na elementy mało mówiące o jego wysokim poziomie, do r. 1966 niedostępny, nie mógł wzbudzać żywszego zainteresowania.

Najpoważniejszym opracowaniem dotyczącym ołtarza są dwie roz-

<sup>1</sup> W 1960 r. na Uniwersytecie w Poznaniu powstała praca magisterska na temat ołtarza głównego z kościoła NMP w Gdańsku, ze względu na fakt, że pozostaje w maszynopisie jej zasięg działania i dostępność jest ograniczona (autor: J. Prusiewicz).

prawy W. Drosta umieszczone w jego monografiach o malarstwie gdańskim (ogłoszona przed wojną) i o Kościele Panny Marii w Gdańsku z roku 1963.

W. Drost ustosunkowywał się w swych opracowaniach do spraw wzorów graficznych, analogii warsztatowych i proveniencji artystycznych. W swych ocenach jest jednak bardzo surowy dla gdańskiego ołtarza. Wskazując na naśladownictwo grafik Dürera i związki z warsztatem rzeźbiarskim. Riemenschneidera podkreśla prowincjonalny charakter niektórych fragmentów, wskazując na nieporadność warsztatu rzeźbiarskiego i malarskiego, zbyt daleko posunięty naturalizm rzeźb. Pozytywniej ocenia kwatery malowane w technice *en grisaille* a przede wszystkim harmonię kolorystyczną.

O ołtarzu pisali również Abramowski, D. Gall i Hinz ale są to głównie przyczynki do jego historii i kolejnych prac konserwatorskich, które następowały od pocz. XIX wieku<sup>2</sup>. Z polskich historyków sztuki pisała o nim obszerniej A. Gosieniecka wskazując na wyrafinowany smak kolorystyki oraz A. Domańska w swej pracy o wnętrzu kościoła Mariackiego<sup>3</sup>. Na końcu pracy podane jest tu zestawienie materiałów ikonograficznych i fotografii. Nie jest to jednak bogaty zestaw. Podobnym materiałem dysponowała A. Domańska. Został on poszerzony o zestawienie zdjęć jakie znajdują się w dokumentacji fotograficznej uzyskanej od Ob. Deurera z RFN. Są to jednak zdjęcia o małych formatach wykonane w czasie demontażu ołtarza w 1945 r. przez Niemców i nie mogą zostać wykorzystane w szerszym zakresie do rekonstrukcji ze względu na niską ich jakość i przypadkowy zestaw<sup>4</sup>.

#### GDĄŃSK OKOŁO 1500 R.

W połowie XV w. zaistniały dogodne okoliczności dla rozwoju rzemiosła i handlu w Gdańsku. Ścisły Związek Gdańska z Hanzą powoduje rozkwit handlu, co z kolei pociąga za sobą rozwój portu nadmotławskiego i sprawności jego organizacji. Dla Gdańska jako centrum handlowego istotną sprawą była nie tylko możliwość swobodnego wywozu towarów rolniczych głównie zboża z centrum Polski. Sytuacja taka zaistniała po pokoju toruńskim. Opłaty celne które pobierano w Gdańsku zapewniały tak jak w każdym innym porcie dochody na utrzymanie portu i jego rozwój.

<sup>2</sup> Wspomniane prace zawierają wiele materiałów i informacji źródłowych, nie omawiają jednak ołtarza na szerszym tle epoki i regionu w którym powstał.

<sup>3</sup> H. Domański — *Wnętrze kościoła NM Panny w Gdańsku dokumentacja naukowo-historyczna* PKZ Gdańsk str. 38.

<sup>4</sup> Zdjęcia zawarte w dokumentacji Deurera nie są na najlepszym poziomie, są zdjęciami sygnalizacyjnymi. Dokumentacja przechowywana w Państwowym Archiwum w Gdańsku tom XIII nr 1629 str. 52—59.

Ludność Gdańska od połowy XV w. do pocz. XV w. wzrosła z 20 tysięcy do 26 tysięcy, co na stosunki panujące w ówczesnym państwie polskim było liczbą dużą i dawało miastu przodującą pozycję.

Dla szybko rozwijającego się ośrodka miejskiego teren w obrębie murów stawał się zbyt ciasny, toteż miasto zaczyna rozwijać się poza nimi. Powstają nowe dzielnice — na wschód — Długie Ogrody; na zachód — Nowe Ogrody i w kierunku południowym — Orunia. Król Kazimierz Jagiellończyk obdarzył miasto wieloma fundamentalnymi przywilejami, ale także rozległymi posiadłościami wiejskimi, których stan nie uległ zasadniczym zmianom do końca XV w.<sup>5</sup>

Gdańskie rzemiosło od poł. XV—XVII w. poddawane było działaniu dodatnich i ujemnych czynników, przeważały jednak zjawiska korzystne dla jego rozwoju. Wraz z rozwojem portu i handlu, wzrostem ludności i zamożności, rosła liczba rzemieślników różnych dyscyplin tworząc możliwość powstawania oddzielnych cechów. W okresie tym liczba cechów gdańskich wzrosła do kilkudziesięciu. Z drugiej jednak strony w nowych osadach, zakładanych poza murami miejskimi, schronienia i możliwości pracy szukali rzemieślnicy, których przepisy i ograniczenia cechowe eliminowały z miasta. Z otwarciem własnego warsztatu i uzyskaniem uprawnień mistrzowskich wiązały się liczne zabiegi o prawo obywatelstwa, uiszczanie opłat z tym związanych, a także wykonanie kosztownego często dzieła mistrzowskiego. Zjawisko to nie hamuje jednak u przełomu XV/XVI w. powstawania wielu nowych specjalności rzemieślniczych m. in. w rzemiośle związanym z produkcją wyrobów metalowych a obok stolarzy i skrzyniarzy w I poł. XVI w. pojawiają się snycerze<sup>6</sup>. Wynikało to z faktu, że tak duży ośrodek jak Gdańsk stwarzał im wszystkim różnorodne i szerokie rynki zbytu.

Bogacenie się miasta, związane z sytuacją gospodarczą jaka rozwinęła się po pokoju toruńskim, stwarzało możliwości przede wszystkim patrycjatowi. Nie wszyscy mieszczenie korzystali w równym stopniu z praw i przywilejów. Z przyznanego mieszczenom prawa nabywania dóbr rycerskich korzystali głównie bogaci mieszczenie. Oni też niejednokrotnie dzierżawili starostwa, wykupywali okoliczne majątki, a zarządzanie nimi pochłaniało ich tak dalece, że zaniedbywali swe obowiązki w Radzie.

---

<sup>5</sup> Do biskupa włocławskiego należały dobra w pobliżu Gdańska tj. Biskupia Górka, Nowe Szkoty i Stare Szkoty, a Chełm należał do kapituły włocławskiej; Wrzeszcz — pozostawał w rękach prywatnych. Do Gdańska należały: Wyzyna, Mierzeja, Żuławy, Szkarawa i Urząd Budowlany, każdy z okręgów oddano pod zarząd jednego z burmistrzów, a jeden — rajcy. Po pokoju toruńskim oddano Krzyżakom Mierzeję w zamian za otrzymaną od króla połowę półwyspu helskiego z Helem po Jastarnię. Cz. Biernat, S. Cieślak, *Dzieje Gdańska*, Gdańsk 1975, s. 116—137.

<sup>6</sup> K. Mellin — *Gdański cech stolarzy* — Gdańskie studia muzealne tom I i II (1976, 198).

W początkach XVI w. niższe warstwy mieszczaństwa miały coraz więcej powodów do niezadowolenia. Kontrowersje budziły się z dwóch zasadniczych przyczyn: z powodu odsunięcia biedniejszych warstw społeczeństwa od wpływu na rządy w mieście oraz odpływu kapitałów z miasta kierowanych na wykupywanie przez patrycjat posiadłości wiejskich. Sytuacja finansowa i gospodarcza Gdańska w początkach XVI w. zaczęła układać się niepomyślnie. Nie bez znaczenia były ogromne wydatki jakie ponoszono na unowocześnienie systemu obronnego wobec toczącej się wojny między Polską a Zakonem Krzyżackim.

Drobni kupcy i rzemieślnicy pragnęli mieć wpływ na sprawiedliwszy podział podatków, dostęp do posad i funkcji miejskich, możliwość ochrony interesów średniej klasy kupiectwa i rzemiosła. W tym okresie zaczęły trafiać do Gdańska nowe idee religijne, znajdujące niezwykle podatny grunt.

Walki społeczno-religijne w Gdańsku przebiegły w kilku etapach. W 1522 r. po kilkuletniej przychylności dla idei reformatorskich pospółstwo zarządało oddania jednego kościoła dla głoszenia nowej religii. Obok umiarkowanego i ugodowego ruchu zamożnego i średniozamożnego mieszczaństwa przybierał na sile ruch radykalny, opierający się głównie na biedocie<sup>7</sup>. W zamieszki religijne zaangażował się od samego ich początku, twórca ołtarza głównego — Mistrz Michał z Augsburga. W 1518 r. odebrano mu z tego powodu obywatelstwo. Twórca cieszył się ze względu na sławę swego warsztatu poparciem możnowładców polskich, a także samego króla Zygmunta I Starego<sup>8</sup>. Wątpliwe jest jednak aby interwencja królewska zakończyła kłopoty Mistrza Michała, skoro król tak ostro rozprawił się z przywódcami buntu<sup>9</sup>.

## HISTORIA OŁTARZA KORONACJI NAJŚW. PANNY MARII

Wspaniałemu rozkwitowi miasta około 1500 r. nie wystarczał już wcześniejszy, z ok. 1476 r. ołtarz główny w kościele Panny Maryi w Gdańsku<sup>10</sup>, powzięto więc myśl o ufundowaniu nowego ołtarza, na miarę gustów i upodobań współczesnych gdańszczan. W czasach silnych na-

<sup>7</sup> Cz. Biernat — op. cit., s. 120.

<sup>8</sup> T. Dobrowolski — *Sztuka Polska* s. 258 i 292 twierdzi, że biskup Jan Konarski i Piotr Tomicki z zamiłowania do sztuki brali w obronę malarza Michała z Augsburga prześladowanego za luteranizm przez mieszczan gdańskich. Mistrz Michał cieszył się poparciem samego króla i kanclerza Szydłowskiego.

<sup>9</sup> Umiarkowany odłam reprezentował Aleksander Svenichen, a odłam radykalny Jakub Heggen, P. König, J. Materna, J. Wendland. Po przybyciu króla Zygmunta St. w 1525 r. zostali ścięci P. König i J. Wendland.

<sup>10</sup> W. Drost, *Danziger Malerei vom Mittelalter bis zum Ende des Barock*, Berlin 1938, s. 77. Wcześniejszy ołtarz powstał ok. 1473—76, daty nie są zgodne. Wg Hirscha — który powołuje się na wyciąg z rejestru kościelnego, skrzydła ołtarza były mogato złocone, co podziwiano później kiedy został przeniesiony do Wocławka. Gdańska, Nastąpiło to zapewne ok. 1516 r.

strojów religijnych sięgnięto po środek, który był łatwo dostępny i umożliwiał realizację tak dużego pod względem finansowym przedsięwzięcia. Zwrócono się do Johanna Scultatusa, ówczesnego Prokuratora Gdańska w Rzymie przy stolicy apostolskiej, o uzyskanie listów odpustowych na ten cel od papieża Leona X. Dwa bardzo korzystne listy odpustowe, w ciągu ośmiu lat do roku 1508 dały nadspodziewanie wielki plon. Wpływy z odpustów, do których doszły fundacje patrycjuszy i udział zamożniejszych cechów, otworzyły świetny okres w wyposażeniu świątyni. Już w roku 1510 przystąpiono do sporządzania kwater nowego ołtarza, choć oficjalny kontrakt otrzymał Mistrz Michał w roku 1511. Mistrz Michał przebywał już wówczas od roku w Gdańsku. Przepuszczalnie przybył do Gdańska z południa Niemiec, a dość wątpliwa wzmianka sugeruje, że pochodził z Norymbergi. Nazwisko mistrza podaje kronika Christoph'a Beyer'a St. oraz mnicha Szymona Grunau, który w swej kronice określa go jako „einen Schwaben von Augsburg”<sup>11</sup>.

Według kontraktu Mistrz Michał miał otrzymać wynagrodzenie w wys. 2.886 marek. Suma ta kilkakrotnie ulegała podwyższeniu, aż w r. 1512 osiągnęła kwotę 7.000 marek. Cechy i bractwa zgłaszały w trakcie realizacji swoje dodatkowe życzenia, pokrywając koszt realizacji, nie wliczone do oficjalnego kontraktu. W ten sposób suma wynagrodzenia, jaką wypłacono po zakończeniu pracy w wys. 13.550 marek prawie podwoiła kwotę kontraktu.

Zasadniczo ołtarz powstał więc między rokiem 1510—1516 w nieznanym warsztacie Mistrza Michała z Augsburga, a ambicje artystyczne ojców kościoła pozwoliły artyście wzbogacić go w r. 1517 o dwa nieruchome skrzydła ołtarzowe, a także o dwa pięknie grawerowane świeczniki mosiężne. Na ówczesne czasy dzieło to nie miało w Gdańsku równych sobie zarówno w ogromnie wykonanych prac malarskich, rzeźbiarskich i pozłotniczych, jak i w poziomie prac artystycznych i zawartych treści ideowych<sup>12</sup>.

Założyć należy, że wykonano je w dużym warsztacie artystycznym w którym zatrudnieni byli czeladnicy, uczniowie malarze i rzeźbiarze. Jest jednak sprawą zdumiewającą, że o współpracujących z mistrzem rzemieślnikach milczą źródła pisemne. Nikt z nich nie został wymieniony z nazwiska bądź wspomniany przy okazji wykonywania innego zamówienia.

---

<sup>11</sup> Informacje z kronik Christoph'a Beyera St. i Simona Grunau podane za W. Drostem op. cit., str. 77.

<sup>12</sup> W. Drost uważa, że ogrom włożonego wysiłku w powstanie ołtarza nie odpowiada dzisiejszej ocenie jego wartości. Tłumaczy to faktem przenoszenia osiągnięć artystycznych z tradycyjnie bogatych centrów sztuki tj. Augsburg, Würzburg Norymberg na stosunkowo prymitywny, lokalny ośrodek, a także naciskami ze strony kościoła i społeczeństwa na szybkie ukończenia dzieła. Trudno się jednak w całości ze zdaniem W. Drosta zgodzić

Zleceniodawcy byli zadowoleni z pracy artysty, choć on sam popadł w rozliczne kłopoty. Wrok po zakończeniu prac nad ołtrem, a mianowicie w 1518 roku odebrano mu obywatelstwo na skutek zaangażowania się w zamieszki związane z reformacją. Brał czynny udział w 1525 r. w buncie, jako przyjaciel i popierający wystąpienia reformatorskie Jakuba Hegge zwanego Finckenblock. W roku 1527 otrzymał ponownie obywatelstwo i na tym fakcie urywają się wszelkie informacje i dokumenty dotyczące Mistrza Michała. Nie wydaje się jednak możliwe, aby jego pobyt w Gdańsku trwał dłużej, gdyż po tym roku nie wiąże się z jego pracownią powstanie żadnego dzieła.

Ołtarz główny, po ustawieniu na czołowym miejscu w prezbiterium kościoła miał swoją dalszą historię. Najpierw podziwiany, wraz ze zmieniającymi się gustami podlegał przeróbkom i zmianom które go zdeformowały i zniekształciły. Najpóźniej w 1539 r. wykonano malowidła rewersu retabulum, które stanowią 10 scen. oraz na odwrocie mensy ołtarzowej osadzono płaskorzeźbę „Chrystus na Górze Oliwnej”. Pierwotny autorski wygląd ołtarza nie jest nam znany, korzystając z opisu Teodora Hirscha, który w 1843 r. widział części zwieńczenia ołtarza możemy jednak wyrobić sobie pogląd na jego architekturę.

Na drewnianej szafie ołtarzowej z wyniesioną nieco częścią środkową stało ażurowe zwieńczenie złożone z 6-cio i 8-bocznych kolumnienek, które tworzyły szczyt schodkowy. W ażurach między kolumnami stały rzeźby apostołów, figura Madonny na półksiężycu<sup>13</sup> w środku, a nad nią rzeźba Wniebowstąpienie Chrystusa. Interesującą sprawą jest fakt, że poszczególne kolumnienki były fundowane przez bractwa gdańskie oraz cechy. W 1577 r. przetopiono małe srebrne figurki świętych i apostołów z awersu wewnętrznych ruchomych skrzydeł<sup>14</sup>, a na ich miejsce wstawiono nowe, drewniane figury. W r. 1618 ołtarz został odnowiony przez Izaaka van den Blocke i w takim stanie przetrwał niemal 200 lat.

Zwieńczenie ołtarza już ok. r. 1804 było zniszczone, stoczone przez owady. Architekt miejski Heldt opracował propozycje uratowania zwieńczenia, ale ze względu na konieczność wykonania wielu skomplikowanych zabiegów zdecydowano się je usunąć, co nastąpiło w r. 1806. W tym też roku wykonane zostało nowe zwieńczenie o nieudanych jednak proporcjach. Zwieńczenie to znane jest nam w przybliżeniu z akwareli malarza gdańskiego Augusta Lobegott'a Randt'a.

Różnice między kształtem zwieńczenia gotyckiego wykonanego przez

---

<sup>13</sup> Figura Madonny przechowywana jest dotychczas w Waplewie. Przemalowania z XIX w. zmieniły zasadniczo jej wyraz artystyczny.

<sup>14</sup> Przetopiono srebrne figury apostołów i świętych aby zdobyć pieniądze na umocnienie miasta w czasie konfliktu Gdańska z królem St. Batorym w 1577 r. Spór wynikł o cofnięcie konstytucji Karnkowskiego i potwierdzenie przywilejów K. Jagiellończyka.

Mistrza Michała, opisane przez Hirscha, a zwieńczeniem uwiecznionym w akwareli Randt'a są znaczne. Zwieńczenie wykonane na początku XIX w. posiada zdecydowanie formy klasycystyczne i jest dziełem cieśli Arenda i miernego rzeźbiarza Gutke. W zwieńczeniu osadzona została z wcześniejszego zwieńczenia jedynie figura Madonny. Nad nią widzimy płaskorzeźbione sceny „Modlitwy w Ogrójcu”, „Ukrzyżowanie” i w partii wieńczącej, figurę Chrystusa Zmartwychwstałego, ustawioną na trójkątnym szczycie klasycystycznym. Trudno zorientować się w poziomie artystycznym rzeźb<sup>16</sup>.

W czasie tej renowacji, polegającej na wymianie zwieńczenia, usunięte zostały skrzydła ołtarza; ruchome skrzydła zawieszono na odwrocie ołtarza, a stałe przeniesiono do kaplicy Św. Gertrudy<sup>17</sup>. W miejscu trzech obrazów predelli osadzono przedstawienie „Ostatniej Wieczerzy” wykonane przez malarza portretowego Karola Fryderyka Meyerheima (1780—1837).

W roku 1843 ufundowany został witraż, wielkiego okna za ołtarzem głównym, przez Króla Fryderyka Wilhelma IV a do środkowej części witraża przedstawiającej „Pokłon Trzech Króli” projekt wykonał Jan Karol Schulz.

Z nieznanых przyczyn w roku 1846 usunięto klasycystyczne zwieńczenie i w tym też czasie zapewne przekazano figurę Madonny na księżycu do Kaplicy w Waplewie. Ołtarz bez zwieńczenia i skrzydeł malowanych stał zapewne do roku 1870<sup>18</sup>.

W r. 1866—70 przystąpiono do realizacji nowego, już trzeciego z kolei zwieńczenia ołtarza<sup>19</sup>, wg projektu berlińskiego rzeźbiarza Juliusza Wendel'a<sup>20</sup>. Realizatorom przyświecał zamiar odtworzenia gotyckiego zwieńczenia. Były to czasy powszechnego panowania tzw. stylów historycznych. Zainteresowania sztuką okresów wcześniejszych, a przede wszystkim sztuką gotyku. Tendencje panujące w rzeźbie i architekturze II poł. XIX w. w sposób niezmiernie czytelny uwidoczniły się w tzw. regotyżacji ołtarza głównego. Wykonano nie tylko ażurowe neogotyckie zwieńczenie w którym umieszczono figury Lutra, Melanchtona i Chrystusa, ale także ażurowe, zakończone pinaklami, nieruchome skrzydła boczne w których znalazły miejsce rzeźby apostołów.

Ze wspaniałego dzieła gotyckiego przebudowa neogotycka uczyniła mierny w wyrazie ołtarz, jakich wiele w tym czasie powstawało na terenie całej Europy. Uzupełnieniem dla neogotyckiego ołtarza było po-

<sup>15</sup> W. Drost, — *Die Marienkirche in Danzig* Stuttgart 1963, 18

<sup>16</sup> W. Drost uważa, że rzeźby te reprezentowały mierny poziom.

<sup>17</sup> H. Domański op. cit., s. 38.

<sup>18</sup> W. Drost op. cit., s.

<sup>19</sup> Gruber-Keyser — *Die Marienkirche in Danzig*, s. 67.

<sup>20</sup> W. Drost op. cit., il. 19.

dium ustawione przed nim wraz ze stallami z lat 1872—77. W tym czasie zapewne przemalowane zostały płaskorzeźbione sceny z rewersu ruchomych skrzydeł.

W tym stanie ołtarz przetrwał do roku 1936, kiedy zainteresowanie dziełem gotyckim i szacunek dla pierwotnego zamierzenia artystycznego wzbudziła rozwijającą się nowoczesna myśl konserwatorska. Po roku 1936 zlikwidowano więc neogotyckie zwieńczenie i obramienie a zamontowano na powrót, po uprzednim oczyszczeniu i odnowieniu, malowane skrzydła, przywrócono pierwotną predellę, usunięto sprzed ołtarza neogotyckie stalle. Wszystkie te zabiegi miały na celu usunięcie zniekształcających dzieło zmian z II poł. XIX w. i w maksymalnym stopniu uzyskanie wyglądu ołtarza z czasującego powstania, bądź też z okresu przed przebudową neogotycką. W tym stanie zastała ołtarz II wojna światowa. W ostatnim roku wojny tuż przed spodziewaną ofensywą wojsk radzieckich, Niemcy demontują i wywożą ołtarz do Kadyń, gdzie szczęśliwie ocalał. Skrzyńia ołtarzowa spłonęła w 1945 r.

Po wojnie w roku 1947 powróciły elementy ołtarza do Gdańska i rozpoczęto ich sporadyczną, niekonsekwentną i fragmentaryczną konserwację.

Duże figury szafy ołtarzowej i niektóre płyciny płaskorzeźbione skrzydeł trafiły w r. 1947 do Muzeum Narodowego, ówczesnego Muzeum Pomorskiego, gdzie przechowywane były do roku 1964<sup>21</sup>. Pozostałe płaskorzeźby przechowywane były w składnicy konserwatorskiej w Oliwie. W zasadzie od roku 1964 następowało przekazywanie elementów ołtarza głównego właścicielowi — parafii Kościoła pw. P. Maryi w Gdańsku. Zabiegi konserwatorskie wykonane przy niektórych elementach obiektu omówione zostaną w katalogu. Najpoważniejszą pracą konserwatorską była konserwacja rzeźb szafy ze sceny Koronacji NMPanny, ramy szafy i następnie zmontowanie w 1966 r. W tym też czasie zamontowano przy szafie nieruchome skrzydła malowane, które niestety zamontowano odwrotnie niż tego wymaga kompozycja ołtarza i myśl jego twórcy.

## KOMPOZYCJA I UKŁAD OŁTARZA

Opis ołtarza dotyczy stanu przed zniszczeniem.

Ołtarz główny składał się z wielkiej szafy z pełnoplastycznymi figurami sceny Koronacji Maryi, pary ruchomych skrzydeł z rzeźbionymi

<sup>21</sup> W Muzeum Pomorskim przechowywane były w latach 1947—64 wielkie figury z szafy ołtarzowej oraz płaskorzeźbione sceny z rewersu skrzydeł rzeźbionych. Wszystkie obiekty trafiły do Muzeum ze składnicy konserwatorskiej w Oliwie, a następnie przekazane zostały kościołowi około roku 1964. Ponadto w posiadaniu Muzeum Narodowego jest rzeźba Madonny pochodząca z Elbląga, nosząca wszystkie cechy warsztatu ołtarza Koronacji Maryi.

kwaterami, pary ruchomych skrzydeł malowanych, oraz pary skrzydeł malowanych nieruchomych. Całość ustawiona była na predelli złożonej z trzech malowanych kwater. Odwrocie retabulum — malowane ok. 1539 r. — składało się z 10 malowanych scen.

#### Szafa ołtarzowa

Szafa ołtarzowa o wym.  $4,89 \times 3,90$  m ustawiona jest na prostokątnej predelli o wym.  $1,23 \times 2,94$  m.

Szafa zbliżona niemal do kwadratu w części środkowej u góry posiada kwadratowe wyniesienie, które oplecione jest wraz z bokami motywem akantu a także wieńcem drobnych figurek stojących na ażurowych liściastych konsolkach. To ażurowe bogate obrzeżenie czyni we wnętrzu szafy formę zbliżoną do trójliścia. W ramie na postumentach, połączeni winnym krzewem stoją 24 figury starców Apokalipsy.

Na trójdzielny tronie rozdzielonym i zamkniętym dekoracyjnymi filarkami, na których winna latorość i kiście winogron przeplatają się z małymi wdzięcznymi figurkami aniołków zasiadły ponadnaturalnej wielkości figury Chrystusa, Maryi i Boga Ojca, tworząc pełną majestatu grupę koronacji Marii. Nad głową N. Panny Marii unoszą się anioły trzymające koronę nad jej głową.

Całość zamyka trójdzielny baldachim tworzący nad głową każdej postaci poplątany gąszcz luków ostrych i pinakli. Tło stanowiące trzeci plan rysuje się na złotej płaszczyźnie delikatną linią maswerków i laskowań okiennych do wysokości ramion i gęstym ornamentem zbliżonym do rybich pęcherzy na zapleckach tronu. W zwieńczeniu — wyniesieniu szafy na płaskiej pułeczce figura baranka. Z wyjątkiem karnacji figur całość jest złocona, zróżnicowaniem płaszczyzn wydobywając bryłę i cieniami osiagając głębię. Blask wysuniętych i gładkich powierzchni potęguje złoto kładzione na poler.

#### Ruchome skrzydła z dekoracją snycerską

Charakteryzują się one klarownym, geometrycznym podziałem i wielopostaciowością poszczególnych kwater.

Awers skrzydeł rzeźbionych, czyli wewnętrzna strona podzielona jest dwiema poziomymi listwami na trzy kondygnacje. Każdą z kondygnacji dzieli zdwojona wiązka słupek i słupków na dwie kwatery. Przy powstałych w ten sposób filarkach na konsolkach, pod baldachimami stoją figury świętych i ojców kościoła. Każdą z kwater dzieli dodatkowo na trzy prostokątne pola słupek, w połowie wysokości których na konsolkach stoją rzeźby o miniaturowych wymiarach. Płaszczyzny tła kwater

pokryte są ornamentem przecinających się kół, owali i kwadratów, rybiej łuski itp.

Niezmierne bogactwo ornamentu przebiegającego się wzajemnie, różnorodność form i jego delikatność, tworzą wzdłuż dzielących skrzydła poziomych listew szerokie wielopłaszczyznowe, ażurowe pasy, z ukrytymi w nich obszerniejszymi konsolkami, na których stały zapewne wzmiankowane srebrne figury apostołów. Na tle złożonych lustrzanych płaszczyzn podzielonych liniami architektury i ornamentu, stoją figurki o miniaturowych wymiarach, których wdzięk i delikatność, ulotność ruchu i gestu potęgują wrażenie niezwykłego przepychu.

#### Rewers skrzydeł rzeźbionych

Po zamknięciu skrzydeł rzeźbionych ukazuje się 10 kwater ze scenami z życia Maryi, po cztery w każdym skrzydle i dwie w wieńczącej wyniesionej części środkowej.

W zwieńczeniu mamy scenę „Nawiedzenia Maryi przez Elżbietę” rozdzieloną środkową listwą skrzydeł.

W każdym skrzydle w jednym poziomie umieszczono dwie sceny. I tak: *Skrzydło lewe*: — góra, sceny: „Ofiarowanie Maryi w świątyni” i „Zwinstowanie” — dół, sceny: „12 letni Chrystus w świątyni” i „Chrystus odwiedza swoją matkę”

*Prawe skrzydło*: — góra, sceny: „Narodzenie dzieciątka” i „Pokłon Trzech Króli” — dół, sceny: „Zesłanie Ducha Świętego” i „Zaśnięcie Maryi” Wszystkie płaskorzeźbione sceny zamknięte kompozycyjnie w stojącym prostokącie. Spłaszczone łuki zamykały scenę od góry, otwierając jednocześnie widok na sklepienia komnat w których rozgrywały się jak w scenograficznej oprawie fragmenty życia Maryi.

#### Ruchome skrzydła malowane

Awers — wewnętrzna strona skrzydeł. Skrzydła wielkością i kształtem odpowiadają skrzydłom rzeźbionym. Zasadniczo skrzydła dzieli pozioma listwa na dwie kwatery i wyniesioną część boczną nakładającą się po zamknięciu na zwieńczenie części środkowej szafy ołtarzowej. Kwatery o wym.  $1,78 \times 1,75$  m podzielono kolumną. Na kolumnach stoją grupy puttów, grupy wdzięcznie wychylonych panien, wojowników, a płaszczyzny ich ozdobione są girlandami, maskaronami. Podstawą kolumny jest zazwyczaj obłe naczynie utworzone z liści akantu lub trybowane w formie guzów i ćwiartek pomarańczy. Kolumny dzielą każdą z kwater na dwie odrębne sceny z życia Jezusa, tworząc jednak wspólnie jeden obraz.

*Lewe skrzydło* — góra sceny: „Ucieczka do Egiptu” i „12-letni Jezus w świątyni” — dół sceny: „Niesienie Krzyża”, „Ukrzyżowanie”

*prawe skrzydło* — góra sceny: „Chrystus spotyka Matkę i płaczące niewiasty”, „Ecce Homo” — dół sceny: „Zdjęcie z krzyża”, „Zmartwychwstanie”.

W zwieńczeniu popiersia starców.

Na kolumnie obok sceny „Ucieczka do Egiptu” widnieje data 1514. W traktowaniu malarskim poszczególnych scen widoczne są różnice. Sceny wzorowane są w większości na grafice Dürera głównie na cyklu „Wielki Drzeworyt Pasyjny” i Małej Pasji. Na sarkofagu sceny Zmartwychwstania widoczny gmerk †W.

Koloryt obrazów jest bardzo piękny. Głęboki i piękny akord żółci i czerwonych plam z kulminacją czerwieni kraplakowej zestawia z chłodnymi tonami zieleni i czarno-niebieskim odcieniem szat. Pięknie malowane jest niebo z płonącymi na horyzoncie obłokami.

#### Rewers skrzydeł malowanych

Zewnętrzne strony malowanych skrzydeł ukazują po zamknięciu ołtarza sceny z życia Maryi i jej rodziców. Każde skrzydło dzieli podobnie pozioma listwa na dwie kwatery, a tą z kolei na dwa obrazy dzieli kolumna lub fragment architektury.

*Skrzydło lewe* — góra, sceny: „Ofiara Joachima” i „Zwiastowanie z Joachimem” — dół, sceny: „Marya wstępująca do świątyni”, „Zaślubiny Maryi z Józefem”

*Skrzydło prawe sceny u góry* — „Joachim z Maryją przy Złotej Bramie” i „Narodziny Maryi” sceny u dołu — „Józef przy pracy” i „Marya z Józefem w Egipcie”

W zwieńczeniu popiersia starców.

Sceny malowane są techniką *en grisaille* i trzeba powiedzieć, że umiejętności Mistrza Michała osiągają tutaj szczyt. Obrazy mają elegancki szary koloryt, na brązowym podkładzie laserunków malowane są tylko postacie. Niebo rozjaśniane nieznacznie żółcią przechodzi w świecąca zielen. W scenie Zwiastowania Joachimowi wyłania się pień drzewa przedstawiony w sposób zbliżony do nagiej wyrastającej z ziemi ręki z dłonią pokrytą brodawkami.

W scenie Zaślubin Marii z Józefem na kolumnach na małych konsołach stoją figurki świętych, żywo gestykulujące postaci ze Starego Testamentu m. in. Mojżesz i Judyta i putta we wszelkich możliwych pozach towarzyszą scenie jako żywy, reagujący chór. Sceny wzorowane są na grafice Dürera, wzbogacone w niektórych partiach o dodatkowe osoby towarzyszące.

## Skrzydła malowane nieruchome

Namalowane najpóźniej ok. 1517 r. i zamontowane razem z datowanymi ruchomymi lichtarzami. Prostokątne, podzielone regularnie po środku listwą posiadają po dwie kwatery, a każda z nich tylko jedną scenę.

*Awers skrzydeł malowanych*

Skrzydło lewe: — góra — „Zwiastowanie” — dół — „Obrzezanie”

Skrzydło prawe: — góra — „Boże Narodzenie” — dół — „Pokłon Trzech Króli”

Sceny malowane techniką *en grisaille* posiadają wokół brzegów bogate dekoracyjne obramienia w formie arkad z niezwykłych naczyń i roślin.

*Rewers skrzydeł malowanych*

Skrzydło prawe: — góra — „Noli me tangere” — dół — „Zesłanie Ducha Świętego”

Skrzydło lewe: — góra — „Chrystus ukazuje się Matce” — dół — „Nie wierny Tomasz”

Predella złożona z trzech odrębnych scen utrzymana w szarej tonacji z plamami czerwieni: „Gloryfikacja Maryi”, „św. Jan w Oleju” i „Ścięcie św. Jana”. Po lewej scena przedstawiająca św. Jana w kotle z oliwą, w środku Maryia z dzieciątkiem otoczona świętymi i aniołami, a po prawej scena ścięcia głowy św. Jana.

Odwrocie szafy miało trzy sceny w dwóch rzędach:

1. „Wygnanie kupców ze świątyni”, „Wjazd Chrystusa do Jerozolimy”  
„Chrystus i faryzeusze”.
2. „Chrystus naucza dzieci, Uzdrawienie opętanego, Chrystus i jawno-grzesznica”

W zwieńczeniu — „Miłosierny samarytanin”.

## ARTYSTYCZNE I IKONOGRAFICZNE WZORY MISTRZA MICHAŁA

Większość gotyckich ołtarzy z kościoła Panny Maryi w Gdańsku powstała w II połowie XV w. i na przełomie XV/XVI w.<sup>22</sup> W czasie kiedy zamawiano u Mistrza Michała wielki ołtarz główny istniały już takie ołtarze jak św. Marcina — cechu krawców, św. Jana — cechu kuśnierzy, św. Mikołaja — cechu piwowarów, św. Brygidy — bractwa ławników,

<sup>22</sup> Opis kompozycji ołtarza na podstawie publikacji W. D r o s t a.

<sup>23</sup> K. D o m a ń s k a op. cit. str. 40.

św. Anny, Trzech Króli, św. Katarzyny i św. Barbary. W tym samym czasie stały się modne ołtarze z importu głównie z takich ośrodków jak Antwerpia i Bruksela.

Dla rodzimej gdańskiej sztuki, źródłem inspiracji były Niderlandy, oraz kraje południowo-niemieckie przeżywające okres największej świetności dzięki takim artystom jak Schongauer, Dürer, Grünewald<sup>24</sup>. Południowe Niemcy są rodzinnym ośrodkiem Mistrza Michała. Tam w Augsburgu uczył się prawdopodobnie sztuki malowania i tam zetknął się z twórczością takich malarzy jak Burgkmair i Holbein St. Podczas studiów w Niemczech zetknął się zapewne z grafiką Dürera, może z rozmysłem wybrał zestaw brafik jadąc do Gdańska realizować zamówienie, bowiem wzorowanie się na grafice wielkiego Norymberczyka w komponowaniu scen malarskich a nawet płaskorzeźbionych jest jasne i łatwe do zestawienia. Co więcej musiał zapewnić sobie dostarczenie nowo ukazujących się prac Dürera z lat 1511—12 do Gdańska, skoro nieruchome, malowane skrzydła w sposób wyraźny do nich nawiązują.

Sztuka Dürera była źródłem inspiracji dla wielu wielkich włoskich i niderlandzkich malarzy, a także wzorcem dla pracy nie zawsze najbardziej uzdolnionych naśladowców<sup>25</sup>. Grafika grała naówczas rolę pośrednika w przenoszeniu nowinek artystycznych. Jednostki wybitne wzbogacały formę i kompozycję nie popadając w niewolnicze naśladownictwo, jednostki przeciętne ograniczały kompozycję powtarzając osoby pierwszoplanowe bez żadnych istotnych zmian. Malowane skrzydła ruchome i nieruchome nawiązują do znanych rycin Dürera.

Dla sceny „Ucieczka do Egiptu” prototypem jest grafika Dürera z cyklu życie Maryi — B. 89<sup>26</sup>, a dla sceny „12-letni Jezus w świątyni” z tego samego cyklu grafika B. 91<sup>27</sup>.

Mistrzowi Michałowi zdarzało się w jednej kwaterze rozdzielonej malarsko na dwie sceny kolumną użyć jako wzorca jednej ryciny Dürera. Szczególnie wiernie powtórzona jest scena „św. Józef przy pracy w Egipcie” i „Najśw. Maryia Panna z dzieciątkiem w Egipcie”.

Wzorem dla kwatery pełnej liryzmu, ukazującej ludzkie sprawy i wzajemne ludzkie kontakty stała się grafika Dürera ze wspomnianego cyklu pn. „święta Rodzina w Egipcie” z r. 1504—1505<sup>28</sup>. Mistrz Michał ograniczył krajobraz z rozległą południową-włoską architekturą. Pozostawił domy w tle ale je zindywidualizował, przeniósł w lokalny klimat. Pojawia się w nim nawet dom drewniany wsparty na słupie o drewnianym podcieniu. Całą scenę przeniósł jednak do sklepionego wnętrza.

<sup>24</sup> A. Gosieniecka, w: *Dzieje Gdańska, Sztuka w Gdańsku*, s. 288, 289.

<sup>25</sup> W. Walicki — *Złoty widnokrąg*, Warszawa, 1965, s. 89.

<sup>26</sup> W. Drost — *Die Marienkirche...*

<sup>27</sup> W. Drost — op. cit.

<sup>28</sup> D. Knockfuss, — *Dürer*, Lipsk 1895, ryc. 36.

wspartego na kolumnach. Pracujący Józef wspomagany gromadą aniołków na pierwszym planie jest niemal identyczny z pierwowzorem; pracująca Maryia wraz z grupą aniołów i kołyską dzieciątka jest odwrócona, stanowi jak gdyby odbicie lustrzane dla pierwowzoru. Z jednych szczegółów artysta rezygnuje, inne przetwarza, ale zasadnicza kompozycja pozostaje ta sama. Szaro-brązowa tonacja obrazu rozświetlona niebem na horyzoncie i zmiękczona marmurową czerwienią kolumn bliska jest graficznemu wzorcowi.

Wzorowanie się na grafikach nie umniejsza twórczej inwencji Miśtrza Michała. Czyniono to powszechnie i nie był w tym osamotniony. Świadczy o tym inna scena „Ofiarowanie Maryi w Świątyni”, która w ołtarzu powtórzona jest dwukrotnie w płaskorzeźbionej scenie i w scenie malowanej. Uczynił to również za grafiką Dürera — B, 81 z cyklu „Życie Maryi”, ograniczając trochę realia. Jakże jednak jedna i druga scena (płaskorzeźba i malarstwo) bliska jest grafice M. Raimondi<sup>29</sup>, który był kopistą Dürera.

Czerpanie wzorów z grafik Dürera dotyczy również scen Męki Chrystusa, które nawiązują do grafik Wielkiego Drzeworytu Pasyjnego lub też do Małej Pasji. Dla sceny „Niesienie Krzyża” posłużył się artysta drzeworytami Wielkiej Pasji z 1504 r. — B. 10<sup>30</sup> a fragment sceny „Zdjęcie z krzyża” oparł z całą pewnością na wzorze graficznym z 1501 r.<sup>31</sup> Warto zwrócić jednak uwagę na inne zagadnienie.

Niezwykle oryginalne jest zastosowanie w kwaterach malowanych skrzydeł ruchomych motywu kolumny jako sposobu dzielenia kwatery na dwie mniejsze sceny. Oryginalność tego pomysłu tkwi jednak przede wszystkim w formie kolumn gdzie ornamentalne obie podstawy przechodzą w trzon z przedstawieniami grup puttów, postaci antycznych, biblijnych i alegorycznych. Poprzez pełne fantazji zestawienia, a także poprzez zastosowanie jasnego kolorytu skupiają na sobie uwagę. Wydaje się to celowe i zamierzone przez artystę. Wielkim atutem obrazów jest ich kolorystyka. Ciemna harmonia barw rozjaśniana jest działaniem płonącego na horyzoncie nieba wzbogacana plamami wiśniowej czerwieni, zestawionej z chłodną zielenią. Kolumny i obramowania wprowadzające widza w głąb sceny, czerpią swe wzory zapewne ze złotniczych wzorów Albrechta Altdorfera<sup>32</sup> Znajomość tych wzorów rozpowszechnił następnie w bardziej schematycznych opracowaniach Hieronim Hopfer.

Obramienia wokół kwatery na malowanych skrzydłach nieruchomych są niezwykle bogate. Na podstawach w formie wybrzuszonych naczyń

<sup>29</sup> M. Raimondi, *Grafika w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku*.

<sup>30</sup> W. Drost, op. cit. s. 77.

<sup>31</sup> Z. Manteuffel, — *Albrecht Dürer*, s. 61.

<sup>32</sup> H. Woss, *Albrecht Altdorfer u. Wolf Huber — Meister der Graphik*, III Leipzig 1910.

pełnych roślin stoją postaci męskie i kobiece o wdzięcznych pozach, rozhasane putta, bajeczne rośliny i baśniowe naczynia, bulwiaste konsole. Na fantazyjnych konsolach w arkadach stoją antyczne bóstwa personifikacje planet, postaci ludzkie uosabiające cnoty itp.

W scenie „Zwiastowanie” stoi z prawej strony „Nadzieja” niżej „Wiara” (trzymając Krzyż i Kielich) z lewej „Umiarkowanie” z dzbanem z którego wylewa wodę do czary, wyżej dwa putta. W scenie „Narodzenie dzieciątka” jest Jupiter jako starzec, u stóp ma znaki zodiaku — Strzelca i Rybę, niżej Merkury dmący w róg a z nim panna i bliźnięta, na przeciw luna z łukiem i strzałą, a obok niej leży okazały rak. W scenie „Obrzezanie” znajdują się na arkadach Mars z Koziorożcem i Skorpionem; Wenus z amorkiem, który obrazuje znak Strzelca, u dołu Saturn z wodnikiem, a po prawej stronie na lwie stojący Sol.

Te obramienia powstanie swe zawdzięczają drzeworytniczej serii Hansa Burgkmaira z roku 1510<sup>33</sup> zawierającej wyobrażenia Siedmiu Cnót i Siedmiu Planet<sup>34</sup>. W zestawieniu tych kosmologicznych alegorii Mistrz Michał połączył dürerowską i burgkmairowską wiedzę i osiągnięcia artystyczne w jedną całość.

Wyobrażenie planet przejęli od Mistrza Michała rzeźbiarze, szczególnie widoczne jest porównanie rzeźby A. Kortycza, przedstawiającej Saturna z malowaną przez niego planetę Saturn na lewym stałym skrzydle ołtarza. Te obramienia jednak mają nie tylko dekoracyjny charakter, ale także pełne tajemnic kosmologiczne znaczenie, nie wolne są od ducha luteranizmu i jednoczą sceny z Nowego Testamentu z antycznymi bóstwami i alegorycznymi postaciami. Są już renesansowymi realiami, otwierają nam sceny z unowocześnionym krajobrazem i zjawiskowym światłocieniem. Płaskorzeźbione sceny skrzydeł rzeźbionych nawiązują również do wspomnianych już cykli grafik Dürera.

Rzeźba i możliwości materiału ograniczyły jednak z punktu wielofigurowość scen, wyeliminowały zbyt dekoracyjne fragmenty wnętrza, krajobrazu itp. Zastąpiono je rozbudowanymi płaszczyznami fałd. Powierzchnię płaskorzeźb wypełnia materia stroju, żyjąca jak gdyby własnym, odrębnym życiem, rozwiana, płynąca ku górze, raz stanowiąca tło, innym razem wypełniająca przestrzeń dla której ciało jest mizernym pretekstem.

Dla scen rzeźbionych można znowu wskazywać podwójny rodowód. Z jednej strony graficzne wzory Dürera z drugiej warsztatowe analogie rzeźb Riemenschneidera. Pierwowzorem dla reliefu „12-letni Chrystus

<sup>33</sup> A. Gosieniecka, *Wzory graficzne w malarstwie polskim II poł. i pocz. XVII w.* Wrocław 1968, s. 127.

<sup>34</sup> W. Drost, op. cit. s. 79.

<sup>35</sup> Z. Manteuffel, *Der Deutsche Kupferstich*, s. 23.

w Świątyni” jest grafika z życia Maryi (B. 91), dla sceny „Chrystus odwiedza swoją Matkę” — grafika z Małej Pasji — B.46 z 1509 r. itp. Większa jednak tradycyjność formy rzeźb w porównaniu z malarstwem każe nam zauważyć podobieństwa kompozycyjne między sceną „Zesłania Ducha Św.” a grafiką Mistrza E. S. o tym samym temacie. Mistrz Michał wyeliminował jedynie w stosunku do pierwowzoru rozbudowane tło wnętrza komnaty. W podobny sposób zestawie się daje scena „Zaśnięcie Maryi” z grafiką Martina Schongauera<sup>36</sup>.

Oddzielnego omówienia wymagają ponadto sygnalizowane analogie warsztatowe z twórczością Riemenschneidera. Już anioły podtrzymujące koronę nad głową Maryi w scenie „Koronacji Maryi” przywodzą nam na myśl anioły z ołtarza w Rottenburgu — Riemenschneidera<sup>37</sup>. Podobieństwo wykazuje sposób opracowania szat, a także głowy otoczone wianuszkiem drobnych loczków. W momencie gdy porównamy głowę Boga Ojca ze sceny „Koronacji Maryi” z głową Boga Ojca z rzeźby w Muzeum w Berlinie<sup>38</sup>, wrażenie to potęguje się i umacnia. Gdyby na berlińską rzeźbę nałożyć wysoką koronę z suchych ostów jaka zdobi rzeźbę gdańską podobieństwa warsztatowe byłyby bardzo łudzące.

Interesującym porównaniem jest również zestawienie sceny „Zwiastowania” z ołtarza gdańskiego ze Zwiastowaniem z ołtarza Creglingen<sup>39</sup>. Porównanie to unaocznia nam wszystkie te sprawy które omówiliśmy wcześniej. Scena gdańska wyeliminowała krajobraz na korzyść spokojnego, płaskorzeźbionego tła. Wyeliminowane zostały również realia codzienności, sprzęty codziennego życia takie jak dzban który stoi w rogu sceny Riemenschneidera. Całość wypełniła materia tkanin płaszcza Maryi i Anioła, w bogactwie i wyrafinowaniu fałd osiagające szczyty.

Również twarz Maryi — spokojnej, pełnej dobroci mieszczyki z ołtarza Riemenschneidera uległa zmianie. W gdańskiej scenie usta Maryi są jeszcze mniejsze, czoło jeszcze wyższe i szersze, oczy węższe. Nie zidentyfikowało to tej twarzy w kierunku jakiejś konkretnej kobiety a raczej uczyniło tą twarz jeszcze bardziej bezosobową i ponadczasową. Pomijając te różnice, które nie są tak istotne dla całości rzeźby, wrażenie podobieństwa sceny i wzorowania jest silne. Układ kompozycji, zasadniczy ruch i wyraz sceny jest ten sam, podobnie włosów, obrzeżenia szat itp. Mistrz Michał musiał znać Ołtarz Creglingen z 1495/97 r. Podobieństwa te sięgają często drobnych szczegółów czego przykładem jest głowa mężczyzny ze sceny „12 letni Jezus w świątyni” z ołtarza Creg-

<sup>36</sup> Z. Maneuffel — *Martin Schongauer*, s. 29.

<sup>37</sup> Heiligblutałtar z kościoła św. Jakuba w Rotenburgu — pisze o nim szeroko T. Delmer, *Die Meisterwerke Tilman Riemenschneider*, Berlin 1939, s. 53.

<sup>38</sup> D. Delmer — op. cit. str. 97. Głowa Boga Ojca jest fragmentem rzeźby przedstawiającej Boga Ojca podtrzymującego umęczone ciało Chrystusa. Ekspozowana w Muzeum w Berlinie.

lingen, która znajduje wiele analogii w zbiorowych scenach płaskorzeźb gdańskiego ołtarza.

Kończąc refleksje nad analogiami dzieła gdańskiego z pracami Riemenschneidera należy uczynić jeszcze jedno zestawienie. Należy porównać najdojrzalszą scenę z gdańskiego ołtarza „Spotkanie Jezusa z Maryą” z rzeźbą Świętej Anny Samotrzeciej z Würzburga. Marya i Anna mają nie tylko podobne rysy twarzy, ale przede wszystkim identycznie opracowane szaty, począwszy od miforium z fałdą nad środkiem czoła, a skończywszy na sukni o podniesionym stanie, zmarszczonej na brzuchu w kilka fałd, czy też fałdach płaszcza spokojnie ułożonego na kolanach.

Warsztat gdański unikał w płaskorzeźbionych scenach pokazywania krajobrazu, zupełnie odmiennie czynił Mistrz Michał w malowanych scenach. Wyjątek stanowi jedna scena „Nawiedzenia Maryi” rozbudowana o jedną postać w stosunku do wzoru z ołtarza Creglingen. Krajobraz w obu scenach ukazuje duże podobieństwa, chociaż w scenie Riemenschneidera, kobiety już się spotkały i rozmawiają, a w scenie ołtarza „Koronacji Maryi” pokonują dzielącą je przestrzeń — spieszą ku sobie. Krajobraz zawiera jednak te same elementy i przede wszystkim tak samo pod względem warsztatowym opracowaną ziemię.

Z Mistrzem Michałem wiążą niektórzy badacze bezpośrednio dwa tryptyki z kościoła św. Trójcy „Stygmatyzacji św. Franciszka” oraz „św. Trójcy”. Jakkolwiek duże różnice są w formowaniu grup, malowaniu szat, to dekoracyjne arkady są cechą wspólną<sup>40</sup>. Studia nad tymi obiektami mogą ułatwić problemy rekonstrukcji skrzydeł malowanych ołtarza głównego. Nie zachował się niestety ołtarz zamówiony u Mistrza Michała przez radę miejską m. Lęborka, który poszerzyłby z pewnością naszą znajomość warsztatu.

Analogię w opracowaniu ornamentu wykazuje ołtarz rzeźników z Kościoła św. Katarzyny w Gdańsku. Wspólne cechy ornamentu z ołtarzem „Koronacji Maryi” a także z obramieniami ornamentalnymi ołtarza Creglingen T. Riemenschneidera pozwalają sądzić, że rzeźbiarz z warsztatu Mistrza Michała pracował samodzielnie w Gdańsku po ukończeniu ołtarza z kościoła Panny Maryi.

Z warsztatem Mistrza Michała wiąże się również tzw. tryptyk Mestwina z kościoła w Żukowie. Malowane skrzydła z postaciami świętych i fundatorów ujęte w dekoracyjne ornamentalne obramienia są bliskie kwaterom ze stałych skrzydeł ołtarza „Koronacji Maryi”. Zaginiona przed laty rzeźba Mestwina przypisywana była Mistrzowi Pawłowi. Niektórzy badacze sądzą, że był on współpracownikiem Mistrza Michała, w pracach nad ołtarzem „Koronacji Maryi”. Sprawa ta wymaga jednak dalszych badań i na obecnym etapie nie jest możliwa do jednoznaczne-

go rozstrzygnięcia. Rzeźba Mestwina w porównaniu z innymi znanymi dziełami Mistrza Pawła pozbawiona jest typowej dla niego miękkości stylu i finezyjnego opracowania szczegółów. W warsztacie Mistrza Michała miały powstać również dwa ołtarze cechu browarników i rzeźników z kościoła św. Mikołaja w Elblągu.

#### STAN ZACHOWANIA OŁTARZA „KORONACJI MARIJ”

Jak wynika z dokumentów, władze kościelne otrzymywały fragmenty ołtarza z Muzeum Pomorskiego lub składnicy konserwatorskiej począwszy od roku 1962. Jedynie ruchome malowane skrzydła mogły być przekazane wcześniej tj. około 1956 r.

Wypada tutaj zastanowić się chwilę nad tym jak niezmiernie ulotną jest pamięć ludzka. Wiele osób z tych, które pracowały przy zabezpieczeniu fragmentów ołtarza nie potrafi dziś nic powiedzieć na temat czasu, kiedy to się działo, lub podaje daty zupełnie niezgodne z rzeczywistością. Uwaga uczyniona jest jedynie po to, żeby podkreślić jak ważną sprawą jest prowadzenie rejestru ważniejszych zdarzeń konserwatorskich.

W 1966 r. zmontowana została szafa z trzema figurami sceny „Koronacji Maryi”. W tym celu zrekonstruowano skrzynię szafy, zestawiono ocalałe fragmenty bogatego obramienia z rzeźbkami apokaliptycznych starców, oraz zrekonstruowano ażurowe baldachimy i płaskorzeźbione tła płaszczyzn szafy.

Do szafy przymocowano w tym samym czasie ocalałe, nieruchome skrzydła malowane. Trudno dziś powiedzieć czy wadliwe, odwrotne zmontowanie tych skrzydeł — awers uczyniono rewersem — było błędem wynikającym z nieświadomości, czy też co bardziej prawdopodobne zamierzone ze względu na znaczne zniszczenia malowideł awersu. W ten sposób od frontu uzyskano efekt niemal dobrego stanu zachowania obiektu.

Ze skrzydeł rzeźbionych ocalało na szczęście jedno — lewe, które od strony awersu posiada zachowaną w 80% dekorację rzeźbiarską a w rewersie wnęki arkadowe dla umieszczenia płaskorzeźb. Na tej podstawie jak też w oparciu o zdjęcia przygotowano częściowe rysunki rekonstrukcji prawego skrzydła i w r. 1966—70 wykonano skrzynię skrzydła, oraz częściowo dekorację płaskorzeźbionego tła awersu.

Płaskorzeźbione sceny z życia Maryi i Jezusa wypełniające skrzydła od strony zewnętrznej — rewersu — zachowały się niemal kompletnie. Drobne ubytki i braki w kompozycji płaskorzeźb są łatwe do odtworzenia przy współpracy z rzeźbiarzem na podstawie zachowanego materiału ikonograficznego. Trochę kłopotu dostarczy zaginiony fragment płaskorzeźby „Nawiedzenia Maryi” — przedstawiający św. Elżbietę.

Nie powinno być na ogół kłopotu z malowanymi kwaterami nieruchomych skrzydeł. Zachowały się one, chociaż niektóre z nich jak „Pokłon Trzech Króli” i „Narodzenie Dzieciątka” wymagają znacznych prac rekonstrukcyjnych. Najgorzej przedstawia się sprawa malowanych skrzydeł ruchomych, których kwatery zachowały się we fragmentach, bądź nie zachowały się w ogóle.

Kłopoty wynikające z odbudowy kościoła Panny Maryi w Gdańsku rekonstrukcji wieżyczek, umocnienia wieży itp. odsuwały na dalszy plan sprawę pełnej konserwacji ołtarza głównego. Jest to zrozumiałe i nie podlegało dyskusjom. Odwlekanie konserwacji w czasie, przy jednoczesnym braku zabezpieczenia elementów ołtarza naraziło ołtarz na bezprzykładne szkody i zniszczenia, a mianowicie:

1. Za zaginione należy uznać 20 figurek, wys. 20 cm o wyjątkowo pięknych proporcjach. Figurki te pochodzą z awersu skrzydeł rzeźbionych. Jak wynika z dokumentacji, do kościoła przekazanych zostało 37 rzeźb, z czego odnaleziono jedynie 10 figur.

2. Za zaginioną należy uznać część płaskorzeźby ze sceny Nawiedzenia Maryi z rewersu ruchomych skrzydeł rzeźbionych — zwieńczenie — przedstawiającą św. Annę na tle architektury. Rzeźba ta czytelna jest na zdjęciu całości ołtarza w dokumentacji z przeprowadzonych prac przy monumentalnych rzeźbach szafy.

3. Do odwrocia szafy ołtarza przybite zostały dwustronnie malowane zachowane fragmenty polichromowanych kwater z ruchomych skrzydeł ołtarza. Uczyniono to w 1966 r. pozbawiając cenne fragmenty malarstwa właściwej cyrkulacji powietrza, narażając na porastanie pleśnią i zniszczenie.

Te trzy sprawy zwracają uwagę na dużą nieostrożność i brak kompetencji użytkownika, a jednocześnie tolerowanie takiego stanu rzeczy przez służbę konserwatorską. Sprawa ta nie pozostanie bez wpływu na postulaty i wytyczne do konserwacji ołtarza. Zestawienie ołtarza w przypadkowy sposób nie ma nic wspólnego z koncepcją artystyczną autora. Okaleczone dzieło nie może dać pełnego pojęcia o swym pierwotnym charakterze i wyrazie.