

## Dwie tablice *Trójcy Świętej* z gdańskiego kościoła Mariackiego

Tablica z wizerunkiem *Trójcy Świętej* do 1945 roku umieszczona na ołtarzu przy filarze św. Jerzego (południowo-zachodnim, przy północnym ramieniu transeptu) w kościele Mariackim w Gdańsku jest dziełem zaiste imponującym (il. 1). Obraz wraz z ramą mierzy 168,5 × 162 cm<sup>1</sup> i ukazuje potężną stojącą postać Boga Ojca podtrzymującego ciało umęczonego Syna, namalowane w zbliżonej skali. Ten typ przedstawienia określa się jako Tron Łaski (*Gnadenstuhl*, *Pitié-de-Nostre-Seigneur*). Ramiona Chrystusa opadają bezwładnie, a z doznanych na krzyżu ran sączą się strużki krzepnącej krwi. Stopy wspiera on o glob, wewnątrz którego widnieje urokliwy krajobraz z rozgwieżdżonym niebem, pagórkami, zamkami, miastami, lasem i rzeką, po której płyną łodzie. Bóg Ojciec ma na sobie ciemnoniebieską szatę, jego siwowłosą głowę wieńczy korona, przypominająca cesarską. Gołębica Ducha Świętego została przedstawiona w niecodzienny sposób – jakby przysiadła na uchu Chrystusa. Za grupą *Trójcy* cztery niewielkie anioły rozpościerają kotarę z bogato zdobionego brokatu, przywodzącego na myśl włoskie tkaniny jedwabne z początku XV wieku. Bóg Ojciec stoi na bujnej łące; w tle, na grafitowoczarnym niebie, błyszczą złote gwiazdy równomiernie rozmieszczone w szeregach.

Pod koniec II wojny światowej, gdy w pierwszych miesiącach 1945 roku Armia Czerwona zbliżała się do Gdańska, luterański zarząd kościoła zdecydował o ewakuacji tablicy, którą ostatecznie – w nieznanych okolicznościach – wywieziono do Berlina. Tam pozostawała w siedzibie konsystoriatu protestanckiego aż do roku 1972, gdy ze względu na bardzo zły stan postanowiono ją przenieść do klimatyzowanych magazynów Gemäldegalerie, będącej częścią Staatliche Museen w Berlinie; transport zorganizował Evangelische Kirche der Union (EKU), prawny spadkobierca pruskiego Kościoła protestanckiego, który do 1945 roku był właścicielem kościoła Najświętszej Marii Panny w Gdańsku<sup>2</sup>. Do 1999 roku, kiedy to podano informację o zdeponowaniu obrazu w Gemäldegalerie, mieszczącej się w berlińskiej dzielnicy Dahlem<sup>3</sup>, jego opisane wyżej losy pozostawały nieznane, zarówno środowiskom akademickim, jak i szerszej publiczności.

<sup>1</sup> Wymiary powierzchni malarskiej: 157×151 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Kat.-Nr. Dep. 25 FV EKU.

<sup>2</sup> Siedziba konsystoriatu znajdowała się przy Jebenstrasse 1 w Berlinie Zachodnim, niedaleko ogrodu zoologicznego; 14 lutego 1972 została przeniesiona do dzielnicy Dahlem.

<sup>3</sup> Irene Geismeyer, *Dokumentation des Fremdbesitzes. Verzeichnis der in der Galerie eingelagerten Bilder unbekannter Herkunft*, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 1999, s. 92 i n., Dep. 25 FV EKU; Adam S. Labuda, *Die Trinität schlummert im Depot. Altarbild aus der Danziger Marienkirche in der Berliner Gemäldegalerie entdeckt*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 16.4.2000, 138, s. 43; Ulrich Clewing, *Taube im Niemandsland. Ein Danziger Altarbild erfreut die Forschung und regt zu unnötigen Fragen über Beutekunst an*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 26.7.2000, 171, Berliner Seiten, s. 1.



il. 1 | fig. 1

*Trójca Święta* | *The Holy Trinity*, Gdańsk, ok. | c. 1425–1435, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie (depozyt EKU | on loan from the EKU)

foto | photo © Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie / Christoph Schmidt

Po ukończeniu konserwacji w 2002 roku<sup>4</sup> obraz udostępniono, najpierw w galerii studyjnej na Kulturforum w dzielnicy Berlin-Tiergarten, następnie, w latach 2002–2006, w Bode-Museum, a od 2009 roku na powrót w Gemäldegalerie, tym razem w jednej z ważniejszych przestrzeni wystawowych, w sąsiedztwie innych wielkoformatowych arcydzieł z początku XV wieku.

Pierwsza wzmianka o obrazie we wnętrzu gdańskiego kościoła Mariackiego pochodzi z roku 1843. Tablica była wówczas usytuowana na ołtarzu przy filarze św. Jerzego (il. 2)<sup>5</sup>, ponad predellą, która również opuściła zniszczone miasto w 1945 roku, a dziś zdobi ołtarz główny kościoła św. Jana w dzielnicy Berlin-Moabit, także jako depozyt EKU (il. 3). Czy jednak kościół Mariacki był miejscem pierwotnego przeznaczenia tablicy *Trójcy Świętej*? I czy powstała ona na zlecenie prestiżowego bractwa św. Jerzego (*Georgsbruderschaft*), właściciela ołtarza przy wzmiankowanym filarze, a może weszła w posiadanie bractwa w późniejszym czasie? Równie istotne wydaje się pytanie, czy dzieło powstało w miejscowym warsztacie, czy zostało sprowadzone z Zachodu, a konkretnie z Niderlandów, czy jego autor pochodził z tej części Europy, lecz przeprowadził się do Gdańska – bogatego miasta hanzeatyckiego? Żadna z tych kwestii nie doczekała się przekonującego rozstrzygnięcia, zwłaszcza na to ostatnie pytanie badacze udzielają sprzecznych odpowiedzi<sup>6</sup>. Na przykład, podczas dnia studyjnego towarzyszącego wystawie *Mistrz z Flémalle – Rogier van der Weyden* w Gemäldegalerie (2009), do której włączono gdańską *Trójcę* jako przykład porównawczy, w międzynarodowej grupie specjalistów trwał spór co do miejsca powstania obrazu. Ja sam w tamtym czasie uznawałem dzieło za południowoniderlandzkie. Podczas gdy część kolegów przyznawała mi rację, inni sugerowali Westfalię, Austrię, lub – jako najbardziej oczywistą możliwość – północnowschodnie Niemcy czy wręcz sam Gdańsk. Ten ostatni trop opierał się jedynie na proveniencji obrazu, z pominięciem kwestii stylistycznych i technologicznych. Jeszcze dawniej *Trójcę* przypisywano bliżej nieokreślonemu malarzowi czeskiemu<sup>7</sup>, oraz – co spotkało się z akceptacją wielu badaczy – naśladowcy Mistrza Francka z Hamburga<sup>8</sup>. Obraz, przez ponad 55 lat nieudostępniany specjalistom, nie został dostatecznie i gruntownie przebadany.

<sup>4</sup> Prace konserwatorskie przeprowadziła Helen Smith w pracowni Gemäldegalerie; raport i dokumentacja zostały przez nią sporządzone 3 maja 2002 i są dostępne w archiwum galerii.

<sup>5</sup> Theodor Hirsch, *Die Oberpfarrkirche von Danzig in ihren Denkmälern und in ihren Beziehungen zum kirchlichen Leben Danzigs überhaupt dargestellt*, Bd. 1, Danzig 1843, s. 430.

<sup>6</sup> Wśród najważniejszych wymienić należy: Gregor Brutzer, *Mittelalterliche Malerei im Ordenslande Preußen*, Bd. 1, Westpreußen, Danzig 1936, s. 69–73, kat. nr 13; Georg Troescher, *Die „Pitié-de-Nostre-Seigneur“ oder „Notgottes“*, „Wallraf-Richartz-Jahrbuch“ 1936, Nr. 9, s. 148–168, a w szczególności s. 154 i n.; Alfred Stange, *Deutsche Malerei der Gotik*, Bd. 3, Norddeutschland in der Zeit von 1400 bis 1450, Berlin 1938, s. 234 i n.; Willi Drost, *Danziger Malerei vom Mittelalter bis zum Ende des Barock. Ein Beitrag zur Begründung der Strukturforchung in der Kunstgeschichte*, Berlin–Leipzig 1938, s. 36–42; Willi Drost, *Kunstdenkmäler der Stadt Danzig*, Bd. 4, *Die Marienkirche und ihre Kunstschatze*, Stuttgart 1964, s. 133 i n.; Adam S. Labuda, *Dwa obrazy Trójcy Świętej z kościoła Mariackiego w Gdańsku. Stan i perspektywy badań* [w:] *Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, nr 95, Poznań 1978, s. 78–81, 154–157; idem, *Die Pitié-de-Nostre-Seigneur der St.-Georgsbruderschaft in der Danziger Marienkirche. Untersuchungen zu den Quellen des Bildtypus und der Herkunft des Malers* [w:] *Künstlerische Wechselwirkungen in Mitteleuropa*, Hrsg. Jiří Fajt, Markus Hörsch, Ostfildern 2005, s. 161–182; Antje-Fee Köllermann, *Netherlandish Painting before the Master of Flémalle and Rogier van der Weyden*, ed. Stephan Kemperdick, Jochen Sander, kat. wyst., Städel Museum, Frankfurt; Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 2008–2009, Stuttgart 2008, s. 39–51, zwłaszcza s. 47 i n.; Antoni Ziemia, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500*, t. 2, *Niderlandzkie malarstwo tablicowe 1430–1500*, Warszawa 2011, s. 149–153; Adam S. Labuda, *O retabulum Trójcy Świętej bractwa św. Jerzego w kościele Mariackim w Gdańsku*, „Porta Aurea. Rocznik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego” 2012, nr 11, s. 20–66.

<sup>7</sup> Grete Dixel, *Ostdeutsche Tafelmalerei in der letzten Hälfte des 14. und dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts*, Danzig 1912, s. 12.

<sup>8</sup> Hermann Ehrenberg, *Deutsche Malerei und Plastik von 1350 bis 1450. Neue Beiträge zu ihrer Kenntnis aus den ehemaligen deutschen Ordensgebieten*, Bonn–Leipzig 1920, s. 84–86; A. Stange, op. cit., s. 234–236; Meister Francke



il. 2 | fig. 2

Kościół Mariacki w Gdańsku (widok z północnego transeptu w kierunku wschodnim), *Trójca Święta* na ołtarzu przy filarze św. Jerzego, lata dwudzieste XX w. | St Mary's Church in Gdańsk (view from the northern transept towards the east), with the *The Holy Trinity* placed on the altar at the St George's Pillar, 1920s

fot. I photo after Karl Gruber, Erich Keyser, *Die Marienkirche in Danzig* (Berlin 1929)

Przedmiotem niniejszego artykułu jest m.in. próba rekonstrukcji pierwotnego kształtu dzieła. Kwestii tej badacze jak dotąd nie podejmowali. Na pierwszy rzut oka bowiem wydaje się

*und die Kunst um 1400*. Ausstellung zur Jahrhundert-Feier der Hamburger Kunsthalle, Hrsg. Thomas Puttfarcken et al., kat. wyst., Hamburger Kunsthalle, 1969, Hamburg 1969, s. 65, kat. nr 22.



il. 31 | fig. 3

*Trójca Święta ze św. Jerzym i św. Wiktorem* (?)  
*The Holy Trinity and Sts George and Victor* (?), predella, Gdańsk, ok. c. 1430, kościół św. Jana Chrzciciela  
 | St Johannes Baptist Church, Berlin-Moabit

fot. | photo © Stephan Kemperdick

il. 4 | fig. 4

*Trójca Święta* | *The Holy Trinity* (Gdańsk), Muzeum Narodowe w Warszawie | *The National Museum in Warsaw*

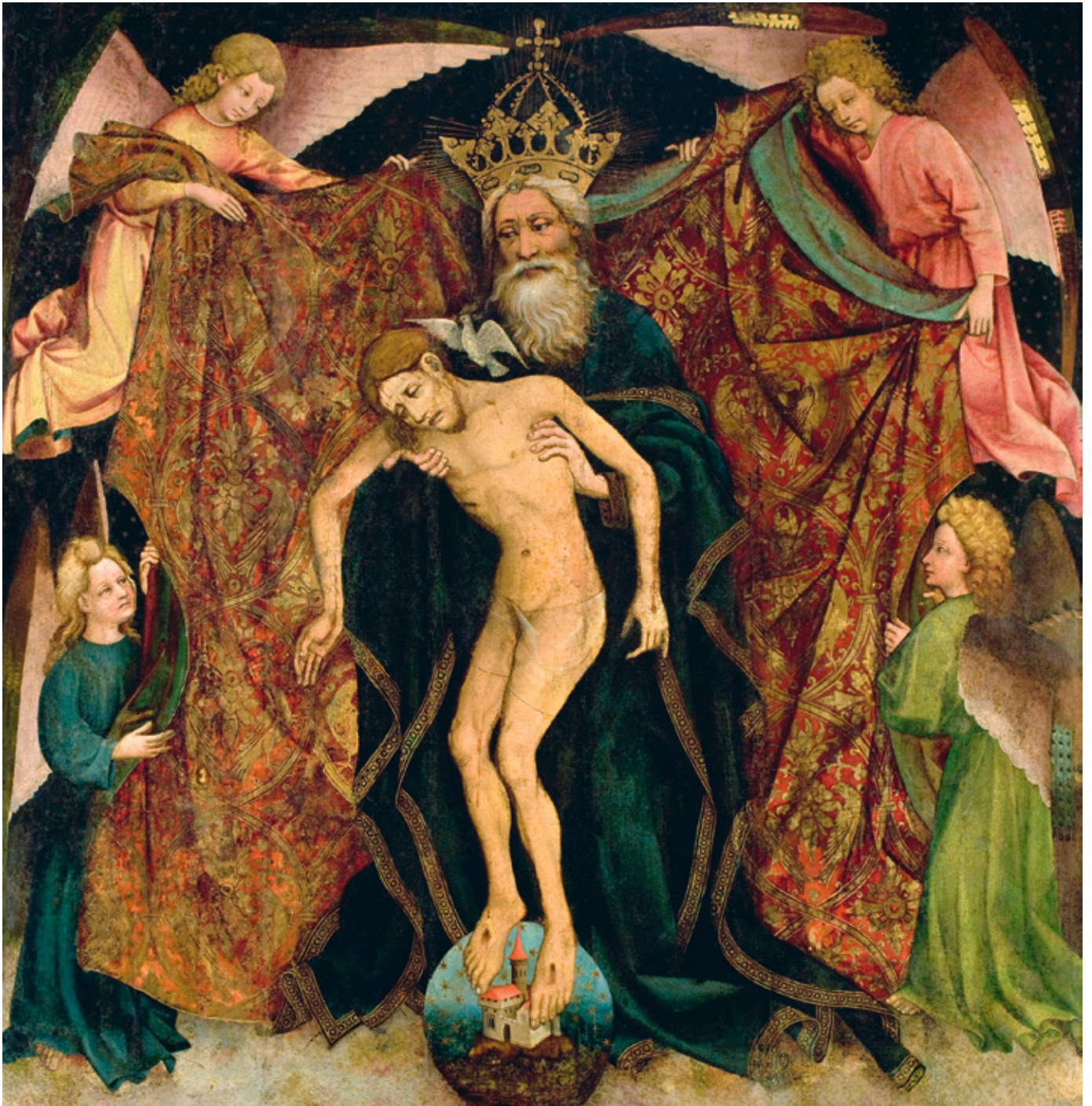
fot. | photo © Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie

ono kompletne, zwłaszcza że jego starannie opracowana, profilowana, złożona rama listwowa pochodzi z XV wieku. Jednakże, dzięki badaniom konserwatorskim wiemy, że nie można uznać jej za pierwotną oprawę obrazu: wzdłuż wszystkich boków na skrajach powierzchni malarskiej zachowały się ślady gruntowania i nakładania farby na dawnej ramie, a ponieważ linia ich przebiegu nie odpowiada wewnętrznej krawędzi obecnej ramy, muszą to być pozostałości po wcześniejszym obramieniu<sup>9</sup>. Zapewne więc niedługo po namalowaniu obrazu, jeszcze w XV wieku, wymieniono ramę na nową. W tej sytuacji brak śladów po zawiasach nie musi wcale oznaczać, że tablica nie miała skrzydeł. Przeciwnie, istnieją przesłanki pozwalające przyjąć odmienne założenie. Najważniejszego dowodu dostarcza porównanie z innym, bardzo podobnym przedstawieniem Trójcy Świętej. Obraz ten ma prawie identyczne wymiary i również pochodzi z gdańskiego kościoła Najświętszej Marii Panny (il. 4). Niegdyś stanowił on retabulum ołtarza w należącej do cechu szewców kaplicy Świętej Trójcy, a po 1945 roku został przewieziony do Muzeum Narodowego w Warszawie<sup>10</sup>. Obie *Trójce Święte* są do siebie tak podobne pod względem kompozycji i zestawu motywów ikonograficznych, że jedna z pewnością musi być kopią drugiej. W XIX i na początku XX wieku tablicę znajdującą się obecnie w MNW uznawano za pierwowzór tej z filara św. Jerzego<sup>11</sup>, natomiast w nowszej literaturze panuje niemal jednomyślne przekonanie, że było dokładnie na odwrót. *Trójca* cechu szewców została wyposażona w skrzydła malowane w takim samym stylu jak część środkowa (il. 5) – każde z nich ukazywało okazałą, wielkoformatową figurę stojącego anioła z *Arma Christi* prezentowanymi Boskim postaciom ze środkowej tablicy. Niestety, oba skrzydła zaginęły pod koniec wojny i znamy je jedynie z wczesnodwudziestowiecznej dokumentacji fotograficznej nienajlepszej jakości. *Arma Christi* stanowią doskonałe dopełnienie głównej kompozycji, zwłaszcza że Chrystus został na niej przedstawiony bez korony cierniowej – niezwykle szczegół, który jak do tej pory pozostawał niezauważony. Korona cierniowa to niezbędny element wyobrażenia Chrystusa Umęczonego w wizerunkach *Pitié-de-Nostre-Seigneur*, toteż widzimy ją w niemal każdym przedstawieniu tego typu. W tryptyku cechu szewców koronę namalowano na prawym skrzydle, u góry krzyża trzymanego wraz z pozostałymi narzędziami Męki przez

<sup>9</sup> Raport i dokumentacja sporządzone przez Helen Smith 3 maja 2002, dostępne w archiwum Gemäldegalerie, s. 3. Pragnę serdecznie podziękować autorce za udzielenie mi dalszych informacji.

<sup>10</sup> W. Drost, *Danziger Malerei...*, op. cit., s. 41 i n.; A.S. Labuda, *Die Pitié-de-Nostre-Seigneur...*, op. cit., s. 163, 165; A. Ziembka, op. cit., s. 150 i n.; *Galeria Sztuki Średniowiecznej. Przewodnik*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2017, s. 263–265, kat. IV.15 [Małgorzata Kochanowska].

<sup>11</sup> T. Hirsch, op. cit., s. 430; G. Brutzer, op. cit., s. 73.





il. 5 | fig. 5

*Trójca Święta* (por. il. 4) wraz ze skrzydłami bocznymi | *The Holy Trinity panel* (cf. fig. 4) with wings, zdjęcie z ok. 1900–1920

fot. | photo © Herder-Institut für historische Ostmitteleuropaforschung, Marburg

jednego z aniołów. Także na tablicy *Trójcy*<sup>12</sup> przechowywanej w Berlinie Chrystus nie ma korony cierniowej; można założyć, że motyw ten znalazł się na jednym ze skrzydeł bocznych o ikonografii zbliżonej do przedstawień na skrzydłach tryptyku szewców.

Widoczne na archiwalnych zdjęciach (sprzed 1945) predelle obu tablic zostały z nimi związane wtórnie. Ta, na której spoczywał tryptyk szewców (obecnie znajdująca się w kaplicy w chórze kościoła Mariackiego w Gdańsku) prawdopodobnie powstała później niż retabulum. Wykonał ją, w innej stylistyce, mniej uzdolniony twórca. Predella, pokazywana dziś w kościele św. Jana w Berlin-Moabit, różni się pod względem stylu od przechowywanej w Berlinie tablicy *Trójcy*. Zauważył to już w 1843 roku Theodor Hirsch (1806–1881), który uznał, że predella ta stanowi jedyną pozostałość po ołtarzu, który pierwotnie znajdował się przy filarze św. Jerzego, natomiast obraz z Trójcą Świętą powstał jego zdaniem w latach późniejszych<sup>13</sup>. Wyraźne różnice dotyczą proporcji i typu postaci, kolorystyki oraz sposobu malowania. Co więcej, ikonografia predelli stanowiłaby dziwne, niespotykane powtórzenie treści tablicy głównej, ponieważ zawiera także przedstawienie Trójcy Świętej, w wariacie ikonograficznym popularnym

<sup>12</sup> Nie ma jej także w podrysowaniu.

<sup>13</sup> T. Hirsch, op. cit., s. 430 i n.

w krajach niemieckich: z niewielką figurą Chrystusa na krzyżu podtrzymywanego przez Boga Ojca. Po obu stronach Tronu Łaski zostali przedstawieni dwaj święci rycerze: Jerzy oraz inny zbrojny mąż, na ogół identyfikowany jako św. Olaf (choć brak królewskiej korony oraz herb ze srebrnym krzyżem na czerwonym tle sugerowałyby, że mamy tu do czynienia raczej ze św. Wiktorem<sup>14</sup>). Co więcej, predella ma formę stabilnej skrzyni, głębokiej na 30 cm, co wskazuje, że pierwotnie spoczywała na niej rzeźbiona nastawa ołtarzowa, a nie płaski obraz. Istotnie, w Gdańsku, a zatem także w kościele Mariackim, przeważały retabula szafiaste z pełnoplastycznymi figurami. Malowane tablice należały raczej do wyjątków.

Na rewersie przechowywanej w Berlinie *Trójcy* znajdują się przedstawienia dwóch stojących rycerzy: króla Artura i wielkiego mistrza zakonu krzyżackiego na czerwonym tle wypełnionym ornamentem roślinnym (il. 6). Ich wizerunki zostały przesłonięte warstwą czerwonej farby, którą pokryto niemal całą powierzchnię tablicy. Farbę naniesiono nierównomiernie i niedbale, środkowa partia oraz poziomy pas w miejscu, gdzie do połowy XX wieku przytwierdzona była stabilizująca listwa, pozostały niezamalowane. Najwyraźniej ktoś usiłował ukryć postaci rycerzy, gdy obraz przymocowano do ośmiokątnego filara św. Jerzego (il. 7). Szerokość niezamalowanej części tablicy odpowiada mniej więcej szerokości boku filara. Faktycznie przy takim umiejscowieniu dzieła zabieg ten miałby sens (i tak większą część kompozycji zasłaniał filar). Czytelność przedstawienia utrudniają ponadto liczne ubytki warstwy malarskiej.

Zdaniem Adama S. Labudy malowidła na rewersie oraz predella wykonane zostały później, w jednym warsztacie, na zamówienie pararycerskiego bractwa św. Jerzego<sup>15</sup>. Był to jednak inny warsztat niż ten, w którym powstała sama *Trójca*. Postacie z predelli różnią się zdecydowanie od tych na odwrocie tablicy: pod względem proporcji (głowy rycerzy z predelli są w stosunku do ich wątych ciał znacznie większe) (il. 3), a także – o ile można to ocenić – pod względem typów fizjonomicznych.

W reflektogramie (IRR) zamalowaną sylwetkę króla Artura (il. 8) widać znacznie lepiej niż gołym okiem. Wydaje się, że reprezentuje ona ten sam, chociaż znacznie uproszczony, styl, w jakim namalowano figury w obrazie *Trójcy Świętej*. Zjawisko bardziej schematycznego opracowania tyłu nastaw ołtarzowych należało wówczas do powszechnej praktyki wynikającej z podrzędnego statusu tych przedstawień. Postacie rycerzy mają raczej charakter rysunków niż w pełni malarskich obrazów – z czarnymi liniami wyznaczającymi nie tylko kontury, ale też poszczególne fałdy szat i inne detale. Niemniej, odnajdujemy tu takie same długie, eleganckie linie, zakończone niekiedy charakterystycznym haczykiem, podkreślającym załamania fałdowań draperii – widać je zarówno w podrysowaniu malowidła na licu tablicy, jak i w warstwie malarskiej na jej rewersie. Porównując głowę Boga Ojca z *Trójcy Świętej* z głową króla Artura (il. 9), zauważamy identyczne proporcje i podobne rysy twarzy, ten sam sposób malowania oczu i kosmyków brody – falujące linie w brodach Boga Ojca i Artura są niemal identyczne. Co więcej, loki na głowie króla wyglądają tak samo jak te widoczne w podrysowaniu postaci anioła po lewej stronie u dołu *Trójcy* (il. 18). Reflektogram w podczerwieni ujawnia wysoki kunszt wykonania partii twarzy Artura, nie ustępujący rysunkom twarzy na awersie tablicy. Rysy nakreślono pewną ręką, dobrze oddano proporcje głowy i skrót *en trois quarts*.

<sup>14</sup> Są to typowe atrybuty świętego Wiktora, rycerza. Pojawiają się np. na tallińskim ołtarzu Hermena Rodego z 1481 czy na *Ołtarzu Gandawskim*, na bocznej tablicy przedstawiającej *Milites Christi*.

<sup>15</sup> A.S. Labuda, *Die Pitié-de-Nostre-Seigneur...*, op. cit., s. 180, n. 62; A.S. Labuda, *O retabulum Trójcy Świętej...*, op. cit., s. 37–41. Serdeczne podziękowania składam Adeli Kutschke (Frankfurt am Main) za pomoc w lekturze polskiego tekstu A.S. Labudy.



il. 6 | fig. 6

*Król Artur i Wielki Mistrz zakonu krzyżackiego*  
(rewers tablicy *Trójcy Świętej* – por. il. 1) | *King Arthur and Grandmaster of the Teutonic Order*  
(verso of *The Holy Trinity* – cf. fig. 1)  
| Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie  
(depozyt EKU | on loan from the EKU)

fot. | photo © Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie / Christoph Schmidt

Ostatecznych dowodów na to, że obrazy wyszły spod tej samej ręki – a przynajmniej z jednego warsztatu – dostarczają duże korony Boga Ojca i Artura (il. 9). Ich formy są bardzo zbliżone, a sposób podrysowania czarnymi liniami w zasadzie się nie różni – wystarczy porównać kreski biegnące od konturów skrajnych krawędzi koron do wybrzusających się środkowych części lilii oraz cieńsze linie w kształcie litery S po ich bokach. Nie ulega wątpliwości, że malowidła rewersu powstały w tym samym czasie i miejscu, co wizerunek *Trójcy Świętej*.

Tak oto doszliśmy do zrekonstruowania pierwotnej formy dawnego tryptyku. Jego część środkową stanowiła tablica z *Trójcą Świętą*, a na awersach skrzydeł bocznych wyobrażono najprawdopodobniej anioły z *Arma Christi*. Na odwrocie tablicy znajdowały się wizerunki dwóch



rycerzy; nie wiadomo natomiast, jak wyglądały rewersy zaginionych skrzydeł. Po otwarciu tryptyk miał szerokość ok. 3,3 m.

Jak zauważył Adam S. Labuda, opracowanie malarskie rewersu głównej tablicy wyklucza możliwość, by *Trójca* miała pierwotnie zdobić ołtarz przy filarze św. Jerzego. Sugeruje natomiast inne miejsce jej przeznaczenia – kaplicę bractwa św. Jerzego, znajdującą się tuż obok, po stronie zachodniej<sup>16</sup>, użytą w 1403 roku<sup>17</sup>, o czym wzmiankują zachowane źródła. Stamtąd, dopiero ok. 1454 roku lub wkrótce potem, gdy z przyczyn politycznych postać rycerza zakonu krzyżackiego nie była już w Gdańsku mile widziana, *Trójca* została przeniesiona na ołtarz przy filarze. Wydaje się jednak, że wolno stojący tryptyk w proponowanym wyżej kształcie trudno byłoby zmieścić w niewielkiej przestrzeni kaplicy brackiej. Za fundację bractwa należałoby uznać raczej retabulum przyfilarowe, usytuowane po wschodniej stronie. Nie istnieje przekonujący powód, by przypuszczać, że umieszczono je gdzie indziej,

il. 7 | fig. 7

Kościół Mariacki w Gdańsku, filar św. Jerzego z tablicą *Trójcy Świętej* | St Mary's Church in Gdańsk, St George's Pillar with the *The Holy Trinity* panel

fot. I photo after Karl Gruber, Erich Keyser, Die Marienkirche in Danzig (Berlin, 1929)

il. 8 | fig. 8

*Król Artur* (fragment il. 6), reflektogram w podczerwieni | *King Arthur* (detail of fig. 6), IRR

fot. I photo © Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie / Christoph Schmidt

<sup>16</sup> A.S. Labuda, *O retabulum Trójcy Świętej...*, op. cit., s. 47 i n.

<sup>17</sup> W. Drost, *Kunstdenkmäler der Stadt Danzig...*, op. cit., s. 51.



#### il. 9 | fig. 9

Po lewej głowa króla Artura (fragment il. 8), reflektogram w podczzerwieni; po prawej głowa Boga Ojca (fragment il. 1) | On the left, king Arthur's head (detail of fig. 8), IRR; on the right, head of God the Father (detail of fig. 1)

fot. | photo © Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie / Christoph Schmidt

przynajmniej odkąd wzniesiono filar – czyli ok. 1430<sup>18</sup> roku. Predella znajdująca się obecnie w Berlinie, dziś pokazywana w kościele św. Jana w dzielnicy Moabit, z Tronem Łaski oraz świętymi Jerzym i (zapewne) Wiktorem, stanowiła, według wszelkiego prawdopodobieństwa, część ołtarza ufundowanego wówczas przez bractwo. Obraz przedstawia patrona konfraterni, św. Jerzego, stojącego na honorowym miejscu, po prawicy Boga, podczas gdy po lewej stronie ukazano drugiego świętego rycerza. Szerokość tablicy odpowiada szerokości mensy ołtarza przy filarze (il. 7)<sup>19</sup>. Sądząc po stylu, predella powstała ok. 1430 roku. Stanowi ona zapewne jedyny zachowany fragment pierwotnej nastawy ołtarzowej bractwa św. Jerzego z kościoła Mariackiego – co już ponad 170 lat temu stwierdził Hirsch – w skład której nie wchodził jednak obraz *Trójcy Świętej*.

Przypuszczenia te potwierdzają liczne przesłanki historyczne. W 1473 roku wspinały tryptyk Hansa Memlinga, *Sąd Ostateczny*, zagrabiony z włoskiego galeonu przez gdańskiego kapitana Paula Beneckiego, z inicjatywy dwóch członków bractwa został umieszczony na ołtarzu

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> Predella ma 208 cm szerokości i 72 cm wysokości; jak pokazują zdjęcia zrobione zza filara, znajdowała się ona na poziomie mensy.

przy filarze św. Jerzego, zastępując poprzednie retabulum<sup>20</sup>. Pojawiały się sugestie, że niderlandzkie dzieło zawieszono nad tablicą *Trójcy Świętej*<sup>21</sup>, nie znalazły one jednak potwierdzenia w źródłach pisanych i wizualnych. O umiejscowieniu *Sądu Ostatecznego* na interesującym nas ołtarzu ok. 1550 roku wspominał Georg Melmann<sup>22</sup>; wydaje się wątpliwe, by opis ten odnosił się do tryptyku usytuowanego wysoko na filarze ponad innym obrazem ołtarzowym. Hirsch w 1843 roku podejrzewał, że niderlandzki *Tryptyk Sądu Ostatecznego* został zamontowany nad jakimś retabulum (nie tym z *Trójcą*!), choć sam nie mógł widzieć takiej konfiguracji – gdy dzieło Memlinga w 1807 roku przewieziono do Paryża, miał zaledwie rok. Istotniejszą poszlakę stanowi obraz wnętrza kościoła Bartholomäusa Milwitsa z ok. 1635 roku (il. 10) z filarem, rozciągającą się za nim przestrzenią i *Sądem Ostatecznym* po stronie wschodniej<sup>23</sup>: widać wyraźnie, że tryptyk niderlandzki opiera się na dobrze nam znanej predelli (na obrazie została umieszczona zbyt nisko) z przytwierdzonymi po bokach mosiężnymi świecznikami, które zachowały się aż do roku 1945. Nad dziełem Memlinga znajduje się mniejszy ciemny obraz, jednak z pewnością nie *Trójca Święta*, bo nie zgadzają się rozmiary, proporcje, ani temat (z trudem można dojrzeć siedzące postaci); być może jest to jedno z wielu XVI-wiecznych epitafiów znajdujących się w kościele. *Tryptyk Sądu Ostatecznego*



il. 10 | fig. 10

Bartholomäus Milwitz,  
*Wnętrze kościoła  
Mariackiego w Gdańsku*  
| *Interior of St Mary's  
Church in Gdańsk*, ok.  
c. 1635, kościół Mariacki  
w Gdańsku | St Mary's  
Church, Gdańsk

fot. | photo © Wikimedia Commons

<sup>20</sup> Jan Białostocki, *Les Musées de Pologne* (Gdańsk, Kraków, Warszawa), Bruksela 1966, s. 55–122, kat. nr 120. Les Primitifs Flamands, I. 9.

<sup>21</sup> Tak zakłada W. Drost – zob. *Kunstdenkmäler der Stadt Danzig...*, op. cit., s. 134; A.S. Labuda, *O retabulum Trójcy Świętej...*, op. cit., s. 46–48; i ostrożnie przypuszcza Gerhard Weilandt – zob. *Transferkultur – Danzig im Spätmittelalter* [w:] *Original – Kopie – Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der frühen Neuzeit: Wege der Aneignung – Formen der Überlieferung*, Hrsg. Wolfgang Augustyn, Ulrich Söding, Passau 2010, s. 73–100, zwłaszcza s. 82 i n.

<sup>22</sup> „die Tafel die auf S. Georgens-Altar stehet [...]” cyt. za: J. Białostocki, op. cit., s. 106 i n.

<sup>23</sup> Dziś w kaplicy św. Jerzego w gdańskim kościele Mariackim; kupiony w 2008 i udostępniony publiczności w 2009 – zob. Magdalena Marcinkowska, *Obraz w Obrazie, czyli tajemnicze dzieło z Memlingiem w tle* [online], „Cenne Bezcenne Utracone” 2009, nr 4(61). <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Milwitz\\_St.\\_Mary%27s\\_Church\\_in\\_Gda%C5%84sk.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Milwitz_St._Mary%27s_Church_in_Gda%C5%84sk.jpg)>, [dostęp: 20 kwietnia 2018]. Serdecznie dziękuję Oldze Broniewskiej z Gdańska za zwrócenie mojej uwagi na ten obraz.

przez bardzo długi czas pozostawał tam, gdzie został umieszczony w 1473 roku. W roku 1781 malarz Daniel Chodowiecki wspominał o trudnościach w dostrzeżeniu szczegółów malowideł, ponieważ dzieło zawieszono wysoko na filarze (ok. 1,8 m nad ziemią)<sup>24</sup>. Jeśli do 0,7 m, jakie mierzy predella, dodać wysokość ołtarza wraz ze stopniem (ok. 1–1,1 m), to dolna krawędź tryptyku Memlinga rzeczywiście znajdowałaby się na wysokości ok. 1,8 m. W 1473 roku retabulum z pewnością zostało umieszczone na predelli ołtarza św. Jerzego i pozostało tam aż do roku 1807, kiedy to zrabowano je i na rozkaz Vivanta Denona przewieziono do Paryża. Do kościoła Najświętszej Marii Panny powróciło już w 1816 roku, jednak nie na dotychczasowe miejsce, lecz do kaplicy św. Doroty, skąd w roku 1861 przeniesiono je do kaplicy św. Barbary<sup>25</sup>.

Przedwojenne fotografie kościoła ukazują wnętrze z obrazem *Trójcy Świętej* ustawionym na predelli przy filarze św. Jerzego (il. 2, 11) (układ ten, jak pamiętamy, udokumentował po raz pierwszy Hirsch w 1843). Można na nich dostrzec pewien interesujący szczegół, na który nikt nie zwrócił dotąd uwagi. Na wszystkich ośmiu bokach filarów w północnym transepcie namalowano imitacje boazerii z kotarami, a ponad nimi – sceny ze Starego Testamentu w ozdobnych ramach. Co zaskakujące, dekoracje te znajdują się także pod tablicą *Trójcy Świętej*. Na zdjęciach (il. 11) widać fragment ozdobnej ramy widoczny ponad górną krawędzią średniowiecznego obrazu. Dziś wszystkie te malowidła, sięgające średnio trzech metrów nad ziemią, przykrywa warstwa białego tynku. Na podstawie zdjęć możemy wnioskować o ich stylistycznej niejednorodności; ramy nawiązują do późnego rokoka, podczas gdy sceny biblijne – do klasycyzmu. Oczywiście jest, że dekoracji nie namalowano, kiedy na ołtarzu przyfilarowym znajdowała się sporej wysokości nastawa. Malowidła musiały więc powstać w okresie między rokiem 1807, gdy ołtarz Memlinga został wywieziony z Gdańska, a 1843, kiedy z pewnością tablica z *Trójcą Świętą* już znajdowała się w tym miejscu. Jeśli weźmiemy pod uwagę powyższe przesłanki, nie ulega wątpliwości, że dekoracja filarów powstała w XIX wieku, nawet jeśli przyznamy, że rokokowe ramy musiały wówczas uchodzić za staromodne. Wynika z tego, że *Trójca Święta* nie od razu zastąpiła tryptyk *Sądu Ostatecznego*. Należy także wykluczyć domniemanie, że obraz pozostawał na ołtarzu od 1473 roku, ukryty za dziełem Memlinga<sup>26</sup>. Byłoby to niezgodne z praktyką średniowieczną – cenne retabulum z pewnością wykorzystano by gdzie indziej. Wydaje się zatem mało prawdopodobne, by tablica, znajdująca się dziś w Berlinie, miała w średniowieczu cokolwiek wspólnego z ołtarzem bractwa św. Jerzego w kościele Mariackim. Bardzo niewiele wiadomo na temat jej pochodzenia. Malarską dekorację rewersu należy uznać za nietypową, podobnie jak ikonografię znajdujących się tam przedstawień. Postać króla Artura stanowi niewątpliwie nawiązanie do Dworu Artusa (*Artushof*) – znajdującego się w Gdańsku (i w wielu innych pruskich miastach) miejsca spotkań elity, gdzie odbywały się uczty dla członków bractw, w tym dla najgodniejszego z nich, bractwa św. Jerzego<sup>27</sup>. Przede wszystkim zwraca jednak uwagę namalowana na rewersie postać wielkiego mistrza zakonu krzyżackiego – element programu treściowego dzieła nieznajdujący nigdzie analogii. Jej obecność pozwala na określenie zlecniodawcy retabulum – członka (lub członków) zakonu, albo żarliwego jego zwolennika (zwolenników), związanego zarazem z Dworem Artusa. W pierwszej połowie

<sup>24</sup> J. Białostocki, op. cit., s. 114.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 87.

<sup>26</sup> O takiej możliwości wspomina Weilandt (G. Weilandt, op. cit., s. 83).

<sup>27</sup> Theodor Hirsch, *Über den Ursprung der preußischen Artushöfe*, „Zeitschrift für Preussische Geschichte und Landeskunde” 1864, Nr. 1, s. 3–32.



il. 11 | fig. 11

Kościół Mariacki w Gdańsku (północne ramię transeptu), *Trójca Święta* na ołtarzu przy filarze św. Jerzego, lata dwudzieste XX w.  
 | St Mary's Church in Gdańsk (northern transept), *The Holy Trinity* placed on the altar at the St George's Pillar, 1920s

fot. | photo after Karl Gruber, Erich Keyser, *Die Marienkirche in Danzig* (Berlin, 1929)

XV wieku pozycja zakonu krzyżackiego w Gdańsku słabła. Zakon miał wśród elit miejskich tyluż zwolenników, co przeciwników. Ostatecznie w 1454 roku doszło do eskalacji konfliktu i wybuchu zbrojnych zamieszek. W rezultacie Krzyżacy musieli opuścić miasto, a ich zamek i otaczająca go dzielnica, Nowe Miasto (*Neustadt*), zostały zrównane z ziemią.

Bardzo możliwe, że nastawę ołtarzową z *Trójcą Świętą* zamówiono z przeznaczeniem do kaplicy zamkowej lub któregoś z nowomiejskich kościołów. W 1454 roku mogła zostać zrabowana i przeniesiona w nowe miejsce, np. do którejś ze świątyń czy klasztorów Starego bądź Głównego Miasta, a może nawet do Dworu Artusa. To najprawdopodobniej właśnie wtedy zaginęły skrzydła, a tablica otrzymała nową ramę. Przypuszczenia te muszą oczywiście pozostać w sferze spekulacji. Z całą pewnością jednak po roku 1454 wizerunek wielkiego mistrza zakonu krzyżackiego nie był w Gdańsku mile widziany. Twarz rycerza uległa większym zniszczeniom niż oblicze króla Artura, a uszkodzenia powstały prawdopodobnie na skutek celowego działania. Natomiast warstwa czerwonej farby przesłaniająca postacie pojawiła się dopiero w XIX wieku. Prawdopodobnie odwrócie tablicy pozostawało do tej pory niewidoczne, skoro nie podjęto prób jego zamalowania czy wręcz zniszczenia. Choć nie jesteśmy dziś w stanie odtworzyć skomplikowanych losów obrazu, możemy przypuszczać, że na ołtarz przy filarze św. Jerzego w kościele Mariackim trafił on niedługo przed rokiem 1843.

Powyższe rozważania nie pozwalają wszakże rozstrzygnąć najbardziej kontrowersyjnej kwestii dotyczącej przechowywanej dziś w Berlinie *Trójcy Świętej* – mianowicie pytania o miejsce powstania dzieła. Tymczasem pierwszy krok przybliżający nas do rozwiązania tej zagadki został już wykonany: jak dowiedziono, postaci z tyłu tablicy namalowano w tym samym czasie i tym samym warsztacie co *Trójcę*, a to z kolei przemawia za tym, że dzieło powstało na miejscu.

Z drugiej strony temat *Pitié-de-Nostre-Seigneur* należy do tradycji niderlandzkiej i tzw. franko-flamandzkiej. Typ przedstawienia z umęczonym ciałem Chrystusa ukazany w tej samej skali co postać Boga Ojca pojawił się w malarstwie zachodnim ok. 1400 roku i znacznie się różni od wariantu ikonograficznego zwanego Tronem Łaski, powszechnego w Europie Środkowej, który reprezentuje np. gdańska predella z filara św. Jerzego. Georg Troescher i Adam S. Labuda porównywali ikonografię obu tablic z kościoła Mariackiego w Gdańsku z wieloma dziełami zachodnimi, poczynawszy od znajdującej się w Luwrze *Grande Pietà Ronde*, przypisywanej Jeanowi Malouelowi i datowanej na okres przed rokiem 1404<sup>28</sup>, w której zbliżona jest pozycja martwego ciała Chrystusa. Przekonuje również analogia, jaką Labuda przeprowadził między *Trójcą* ze zbiorów berlińskich a przedstawieniem aniołów w innym dziele przypisywanym Malouelowi lub jego następcy, Henriemu Bellechouse<sup>29</sup> – pokazywaną w Berlinie *Madonną z motylami*, prawdopodobnie z ok. 1415 roku. Obrazy różnią się wprawdzie znacznie pod względem maestrii wykonania, widać natomiast podobieństwo rysów twarzy postaci. Czytelne pozostają różnice w modelunku, w obrazie z gdańskiego kościoła postaci wydają się cięższe, a fałdy draperii obfitsze, bryłowane, o kanciastych załamaniach. Tym samym przedstawienie *Trójcy* sprawia wrażenie nowocześniejszego niż obraz Malouela, ale bardziej „staromodnego” wobec malarstwa Mistrza z Flémalle i młodego Rogiera van der Weydena oraz ich kręgu, nie mówiąc już o Janie van Eycku. W znajdującej się we frankfurckim Städel Museum *Trójcy Świętej* z zespołu tzw. *Tablic z Flémalle* z ok. 1430<sup>30</sup> – iluzyjnej wykonanej w technice *en grisaille* imitacji grupy rzeźbiarskiej – postać Boga Ojca została również ukazana w pozycji stojącej; głowa zmarłego Chrystusa opada, tak jak na tablicy z kościoła Mariackiego; na obu obrazach wyraźnie zaznaczono mięśnie szyi oraz obojczyki. Oczywiście wariant niderlandzki wydaje się bardziej przekonujący, znacznie dokładniejszy (choć nie perfekcyjny) w oddaniu anatomii. Gdańska *Trójca* różni się jednak od obrazu frankfurckiego oraz innych dzieł z tzw. grupy Rogiera van der Weydena i Mistrza z Flémalle przede wszystkim brakiem realistycznego oddania efektów świetlnych oraz zróżnicowania faktur materii tkanin, ciał i przedmiotów. Obraz z kościoła Mariackiego należy do nieco starszej tradycji i nawet jeśli nie można wykluczyć, że pewną rolę odegrała tu inspiracja wytworami najbardziej zaawansowanych i modnych warsztatów, takich jak pracownia Mistrza z Flémalle i van der Weydena, to z pewnością twórca ów nie należał do ówczesnej awangardy. To jednak nie dziwi, jako że tylko nieliczni malarze europejscy, w tym nawet ci czynni w Niderlandach, uczyli się z przełomowych dzieł powstałych tam w latach trzydziestych XV wieku. Mimo to, jak na artystę tworzącego być może jeszcze w latach dwudziestych lub już trzydziestych XV wieku, mistrz *Trójcy* jawi się jako malarz kompetentny i zaznajomiony z modnymi trendami. To, że jego obraz nie prezentuje tego samego poziomu, co dzieła najwybitniejszych ówczesnych mistrzów, nie oznacza, że nie powinniśmy docenić wysokiej jakości artystycznej *Trójcy* i wielkiego wrażenia, jakie nadal wywiera na widzu, gdy ten stanie dziś naprzeciw niej w Gemäldegalerie.

<sup>28</sup> G. Troescher, op. cit., s. 155; A.S. Labuda, *O retabulum Trójcy Świętej...*, op. cit., s. 26–33, idem, *Die Pitié-de-Nostre-Seigneur...*, op. cit., s. 166–170. Więcej o Malouelu [w:] Johan Maelwael. Nijmegen – Paris – Dijon. Art around 1400, Pieter Roelofs et al., kat. wyst., Rijksmuseum, Amsterdam, 2017, Amsterdam 2017, s. 112–115, kat. nr 17 [Dominique Thiébaud].

<sup>29</sup> Zob. *The Road to Van Eyck*, ed. by Stephan Kemperdick, Friso Lammertse, kat. wyst., Museum Boijmans-Van Beuningen, Rotterdam, 2012–2013, Rotterdam 2012, s. 128 i n., kat. nr 6 [Katrin Dyballa].

<sup>30</sup> Städel Museum, Frankfurt am Main; *The Master of Flémalle...*, op. cit., s. 206–214, kat. nr 6 [Jochen Sander]. Porównania [w:] G. Troescher, op. cit.; A.S. Labuda, *Die Pitié-de-Nostre-Seigneur...*, op. cit., s. 166–174; A. Ziemba, op. cit., s. 152 i n.; A.S. Labuda, *O retabulum...*, op. cit., s. 24–28.

Poziom reprezentowany przez twórcę tablicy zdaje się sugerować, że mamy tu do czynienia z dziełem mistrza niderlandzkiego. Wielu autorów, w tym ja sam<sup>31</sup>, zakładało, że malarz ten pracował w południowych Niderlandach, być może w Brugii, i że tablicę importowano właśnie stamtąd. Muszę jednakże przyznać, że obecnie wydaje mi się to mało prawdopodobne. Pomimo wspomnianego podobieństwa motywów i typów twarzy, obraz jako całość zdecydowanie nie przypomina żadnego ze znanych mi przykładów niderlandzkiego lub franko-flamandzkiego malarstwa tablicowego z tamtego okresu, obojętnie czy byłoby to wyrafinowane dzieło z warsztatu Malouela, czy też surowsze, jak np. brugijska *Kalwaria garbarzy* z ok. 1415–1420 roku<sup>32</sup>, czy choćby powstały mniej więcej w tym samym czasie, a niewykazujący wpływu nowych, najbardziej modnych trendów *Sąd Ostateczny* z Diest (ok. 1420–1440)<sup>33</sup>.

Z drugiej strony pełne różowo-szare oblicze Boga Ojca (il. 9) wydaje się mieć bardziej posągowy i surowy charakter niż twarze spotykane w malarstwie zachodnim. W istocie, w fizjonomiach wszystkich postaci w *Trójcy Świętej* widać pewne reminiscencje malarstwa czeskiego. Sztuka tworzona w Pradze stanowiła główne źródło inspiracji dla malarstwa pruskiego od drugiej połowy XIV wieku i wpływ ten można zauważyć w gdańskich obrazach z początku XV wieku, takich jak ołtarz maryjny z kaplicy św. Kosmy i Damiana w kościele Mariackim z ok. 1420–1430 roku<sup>34</sup>. Nie ma oczywiście bezpośredniego związku między tym wcześniejszym retabulum a tablicą *Trójcy Świętej*, jednakże złote korony niektórych postaci zostały tam namalowane w zbliżony sposób. Na ich dużych powierzchniach wykonanych z polerowanego złota szczegóły zaznaczono za pomocą grubych czarnych linii, a miejscami techniką przepróchy. Podobne odnajdujemy na tablicach *Ołtarza św. Jadwigi* z ok. 1430 roku w kościele Mariackim<sup>35</sup>; zdobiące je fleurony przypominają analogiczne detale w obrazie *Trójcy Świętej*, jakkolwiek ich rysunek odznacza się mniejszą finezją, a elementy znajdujące się po bokach nakreślono bez odpowiedniego skrótu perspektywicznego.

Istnieje jednak dzieło stylistycznie znacznie bliższe *Trójcy Świętej* – mowa o malowanych kwaterach skrzydeł tzw. *Ołtarza św. Doroty*, który pierwotnie należał do wyposażenia kaplicy Wszystkich Świętych, a dziś znajduje się w kaplicy św. Jerzego w kościele Mariackim w Gdańsku (il. 13–16)<sup>36</sup>. Pokrewieństwo *Trójcy* i jego malowanych skrzydeł zauważył już Willi Drost w 1938 roku<sup>37</sup>, jednak, o ile mi wiadomo, wątek ten nie został podjęty w późniejszych badaniach. Rzeczywiście, widać duże zbieżności w przedstawieniu głowy i twarzy anioła w lewym górnym rogu tablicy *Trójcy Świętej* (il. 12) i św. Agaty w scenie jej męczeństwa na lewym skrzydle

<sup>31</sup> A.-F. Köllermann, op. cit., s. 47 i n.; Stephan Kemperdick, Friso Lammertse, *Siting, Dating and Connections* [w:] *The Road...*, op. cit., s. 112 i n.; A. Ziemba, op. cit., s. 150–153.

<sup>32</sup> Sint-Salvatorskathedraal w Brugii – zob. Dominique Deneffe, Famke Peters, Wim Fremhout, *Pre-Eyckian Panel Painting in the Low Countries*, vol. 1, Brussels 2009, s. 124–155, kat. nr 2.

<sup>33</sup> Royal Museums of Fine Arts, Bruksela – zob. Anne Dubois et al., *Anonymous Masters. Catalogue of Early Netherlandish Painting. Royal Museums of Fine Arts of Belgium*, Brussels 2009, s. 56–107, kat. nr 2. The Flemish Primitives, V.

<sup>34</sup> Obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Zob. też W. Drost, *Danziger Malerei...*, op. cit., s. 26–31, il. 5–7; *Galeria Sztuki Średniowiecznej. Przewodnik*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2017, s. 118–120, kat. 1.15 [Justyna Aniołek].

<sup>35</sup> W. Drost, *Danziger Malerei...*, op. cit., il. 15.

<sup>36</sup> Korpus wypełniają importowane angielskie reliefy z alabastru, komplet podwójnych malowanych skrzydeł (z których każde mierzy 81 × 46 cm) oraz predella zostały z pewnością wykonane w miejscowym warsztacie. W. Drost, *Danziger Malerei...*, op. cit., s. 49–51; idem, *Kunstdenkmäler der Stadt Danzig...*, op. cit., s. 132 i n.

<sup>37</sup> Idem, *Danziger Malerei...*, op. cit., s. 49–51; zob. też A. Stange, *Deutsche Malerei der Gotik...*, op. cit., s. 235.



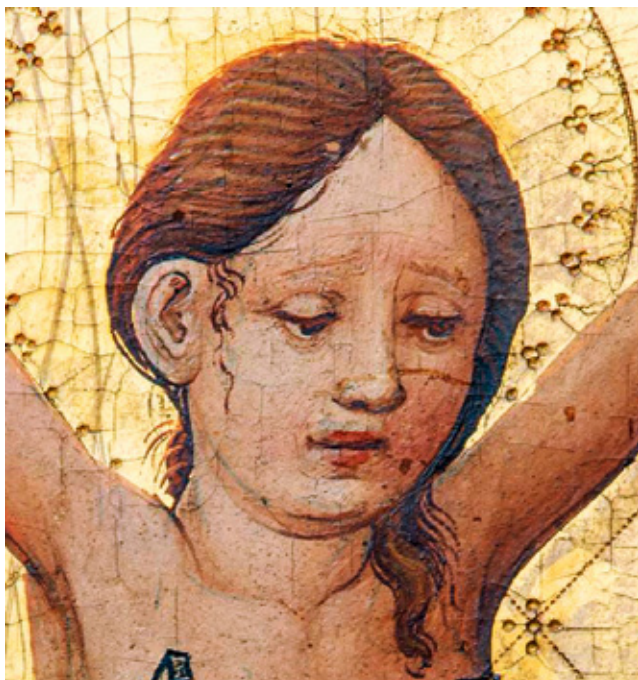
il. 12 | fig. 12

Anioł (fragment il. 1)  
 | Angel (detail of fig. 1)

fot. | photo © Staatliche  
 Museen zu Berlin,  
 Gemäldegalerie / Christoph  
 Schmidt

poliptyku (il. 13). Choć twarz anioła wydaje się nieco pełniejsza, podobny jest zarys bardzo dużych uszu i podwójnych podbródków oraz charakterystyczny układ ust nadający obliczom smutny wyraz. W obu dziełach pojawia się znamieny detal – ze zwartego pukla gęstych włosów (jasnobrązowych i ciemnoblond) wymkają się pojedyncze kosmyki. Paznokcie są zawsze białawe, a kciuki z dwoma ostatnimi paliczkami palca ustawionymi pod kątem prostym, łączą się z dłonią w nienaturalny sposób (il. 14) (prawa dłoń Chrystusa w tablicy *Trójcy Świętej* oraz dłonie aniołów u dołu kompozycji). Podobieństwa można dostrzec także w układzie draperii: meandryczne fałdy rękawa alby diakona na rewersie lewego skrzydła *Ołtarza św. Doroty* (il. 15) są prawie identyczne z tymi na rękawie anioła w białej szacie, przedstawionego w prawym dolnym rogu tablicy *Trójcy Świętej*. Podobnie uformowane zostały fałdy szat obu tych postaci w partiach, gdzie tkanina leży na ziemi, okalając stopy. Nie powinna ująć naszej uwagi także zbliżona kolorystyka, w szczególności biel szat, które modelowane odcieniami szarości, wydają się uszyte z grubego materiału. Święta Katarzyna w scenie *Zniszczenia bożków pogańskich* na prawym skrzydle poliptyku (il. 16) nie wyglądałaby wcale dziwnie, gdyby ją przenieść – jako figurę asystencyjną – na skrzydło tablicy z *Trójcą Świętą*.

Pod pewnymi względami oba dzieła wyraźnie się różnią – np. sylwetki ludzi ze skrzydeł *Ołtarza św. Doroty* są mniej masywne i solidne od tych z tablicy *Trójcy Świętej*, a ich twarze – mniej pulchne i pełne. *Trójca Święta* wydaje się stylistycznie wcześniejsza, nie tylko z powodu okrągłych, bardziej „czeskich” twarzy, ale też ze względu na wymowny detal: udrapowanie szaty i jej owinięcie wokół ciała, nóg i stóp anioła w prawym górnym rogu, co stanowi reminiscencję motywu późnoczternastowiecznego. Żadne inne z zachowanych do dziś dzieł ówczesnego malarstwa nie wykazuje tak wyraźnych podobieństw do tablicy *Trójcy Świętej* jak skrzydła *Ołtarza św. Doroty*. Musi zatem istnieć bezpośredni związek między ich twórcami lub warsztatami, w których je wykonano.



Bliski *Ołtarzowi św. Doroty* jest także dawny tryptyk *Trójcy Świętej* z ołtarza kaplicy szewców (il. 4)<sup>38</sup>. I znów, wiele mówią twarze i ich wyraz – np. anioła z lewego dolnego rogu tablicy głównej tryptyku oraz św. Katarzyny w scenie jej ścięcia z gdańskiego polptyku (il. 17). Ponadto, nieco płaskie dłonie w retabulum św. Doroty odpowiadają prawej dłoni anioła w lewym górnym rogu *Trójcy*. Także i w tym przypadku już Drost zauważył pokrewieństwo obu dzieł i przypuszczał, że zostały wykonane przez dwóch różnych malarzy, ale pracujących w jednym warsztacie<sup>39</sup>. Jednakże rozróżnianie zakresu prac poszczególnych twórców wydaje się tu problematyczne, zważywszy, że *Trójca* z warszawskiego muzeum stanowi powtórzenie starszego obrazu, a poza tym nie zachowała się w dobrym stanie. Dzieła powstały najprawdopodobniej w tym samym warsztacie, pozostaje jednak niejasne – i być może nie najistotniejsze – czy mamy tu do czynienia z jednym, dwoma czy zgoła licznymi malarzami.

Powyższe rozważania prowadzą nas do najważniejszej kwestii dotyczącej obu przedstawień *Trójcy Świętej*, a mianowicie – do powiązań między nimi. *Trójca* berlińska zdradza stylistyczne podobieństwo do tablic *Ołtarza św. Doroty*, który z kolei zbliżony jest pod względem artystycznym do *Trójcy* warszawskiej. Logiczną konsekwencją byłoby więc założenie, że pomiędzy oboma obrazami istnieje pokrewieństwo, które nie sprowadza się jedynie do powtarzania motywów. Jak już wspomniałem, tablica z MNW uważana powszechnie za naśladownictwo kompozycji z berlińskiej Gemäldegalerie jest oceniana niżej. Tymczasem jej rozplanowanie

il. 13 | fig. 13

Głowa św. Agaty  
(fragment kwatery  
*Męczeństwo św. Agaty*),  
*Ołtarz św. Doroty*,  
ok. 1440, kościół  
Mariacki w Gdańsku  
| Head of St Agatha  
(detail of the panel  
*Martyrdom of Saint  
Agatha*), *St Dorothy-  
Altarpiece*, c. 1440, St  
Mary's Church, Gdańsk

fot. | photo © Matthias Weniger

il. 14 | fig. 14

Dłoń żołnierza (fragment  
kwatery *Męczeństwo  
św. Agaty*), *Ołtarz  
św. Doroty*, ok. 1440,  
kościół Mariacki  
w Gdańsku | Hand of  
a henchman (detail of  
the panel *Martyrdom of  
St Agatha*), *St Dorothy-  
Altarpiece*, c. 1440, St  
Mary's Church, Gdańsk

fot. | photo © Stephan  
Kemperdick

<sup>38</sup> W. Drost, *Danziger Malerei...*, op. cit., s. 50 i n.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 42, 50.



przestrzenne wydaje się nowocześniejsze<sup>40</sup>. To ostatnie słuszne spostrzeżenie Drosta i Labudy bierze pod uwagę zarówno ogólną kompozycję – gdzie postać Boga Ojca ma nieco mniejszą głowę, która nie sięga tak wysoko jak w berlińskiej wersji, jak i detale: przestrzenie między figurą anioła w prawym górnym rogu a znajdującą się przed nim kotarą, czy też faktura materiału i jego fałdy. Nie widać tu już staromodnego ujęcia draperii, jak u unoszącego się w powietrzu anioła w różowej szacie na tablicy z filara św. Jerzego. Nawet korona Boga Ojca w warszawskiej wersji wygląda bardziej „realistycznie” i lepiej wpasowuje się w przestrzeń niż

<sup>40</sup> Ibidem, s. 41 i n.; A.S. Labuda, *Die Pitié-de-Nostre-Seigneur...*, op. cit., s. 165.

masywny złoty kształt na tablicy berlińskiej. Obraz (dawnej tryptyk) fundacji cechu szewców został więc namalowany później. Zależność tę potwierdzają podrysowania obu obrazów. Podrysowanie *Trójcy* z Berlina (il. 18) zawiera liczne detale twarzy oraz obszerne, gęste kreskowania w partiach cienia, natomiast autor *Trójcy* z MNW ograniczył się do naszkicowania samych konturów (il. 19), tak jakby miał następnie użyć przygotowanego wcześniej, precyzyjnie wykonanego rysunku modelowego jako wzorca do wypełnienia kształtów w warstwie malarskiej. Widać to szczególnie w partii ciała Chrystusa, gdzie sylwetkę, zebra i fałdy tkaniny zaznaczono jedynie paroma kreskami, podczas gdy w obrazie z Berlina zastosowano gęste kreskowanie, a kontury są tam prowadzone niepewne i kilkakrotnie poprawiane. Z kolei perizonium Chrystusa nie ma tam podrysowania, podczas gdy w warszawskiej wersji artysta zazначzył je tylko paroma prostymi liniami. Wprawdzie nie pokrywają się one dokładnie z układem perizonium na drugim obrazie, ale zdaje się, że były malarzowi potrzebne do odwzorowania jego ogólnej formy. Widoczna w podrysowaniu łukowata linia na lewym biodrze Chrystusa z obrazu warszawskiego, która nie została powtórzona w warstwie malarskiej, zdaje się imitować załamanie tkaniny z tablicy berlińskiej. W obu obrazach, przynajmniej na etapie podrysowania, w tym samym miejscu został zaznaczony pępek Chrystusa. Analiza podrysowań potwierdza więc przyjęte wcześniej założenie dotyczące związków między obrazami – wersja warszawska odtwarza schemat berlińskiej. Charakter podrysowań sugeruje również istnienie artystycznego pokrewieństwa między obiema *Trójcami*.

Pomimo pewnej prostoty cechującej podrysowanie w tablicy z MNW, ogólny charakter obu rysunków należy uznać za bardzo zbliżony. Wykonano je niezbyt cienkim pędzlem, a fałdy i kontury zaznaczono długimi, elegancko wygiętymi liniami, często zakończonymi haczykiem (il. 20 a, b). Niektóre krótsze linie z jednej lub obu stron także kończą się haczykiem zaznaczającym zagłębienie draperii. W niektórych miejscach obu tablic widać swobodne, szerokie kreskowania; w obu przypadkach loki i pasma włosów narysowano w bardzo podobny sposób; widać to szczególnie w falujących liniach brody Boga Ojca (il. 21 a, b). To samo dotyczy twarzy, gdzie dwie cienkie, równoległe linie wyznaczają grzbiet nosa, a grubsze pociągnięcia zarysowują zmarszczki u jego nasady.

Jest więc możliwe, że twórcy obu wyobrażeń *Trójcy* i *Ołtarza św. Doroty* wywodzili się z jednego warsztatu. Obraz przechowywany w Berlinie, z pewnością najstarszy spośród



il. 15 | fig. 15

*Dwóch diakonów z monstrancją, Ołtarz św. Doroty*, ok. 1440, kościół Mariacki w Gdańsku | *Two deacons with monstrance, St Dorothy-Altarpiece*, c. 1440, St Mary's Church, Gdańsk

fot. | photo © Matthias Weniger

il. 17 | fig. 17

*Męczeństwo św. Katarzyny (fragment), Ołtarz św. Doroty*, ok. 1440, kościół Mariacki w Gdańsku | *Martyrdom of St Catherine (detail), St Dorothy-Altarpiece*, c. 1440, St Mary's Church, Gdańsk

fot. | photo © Matthias Weniger

il. 16 | fig. 16

*Św. Katarzyna (fragment kwatery Zniszczenie bożków pogańskich), Ołtarz św. Doroty*, ok. 1440, kościół Mariacki w Gdańsku | *St Catherine (detail of the panel Destruction of the Pagan Idols), St Dorothy-Altarpiece*, c. 1440, St Mary's Church, Gdańsk

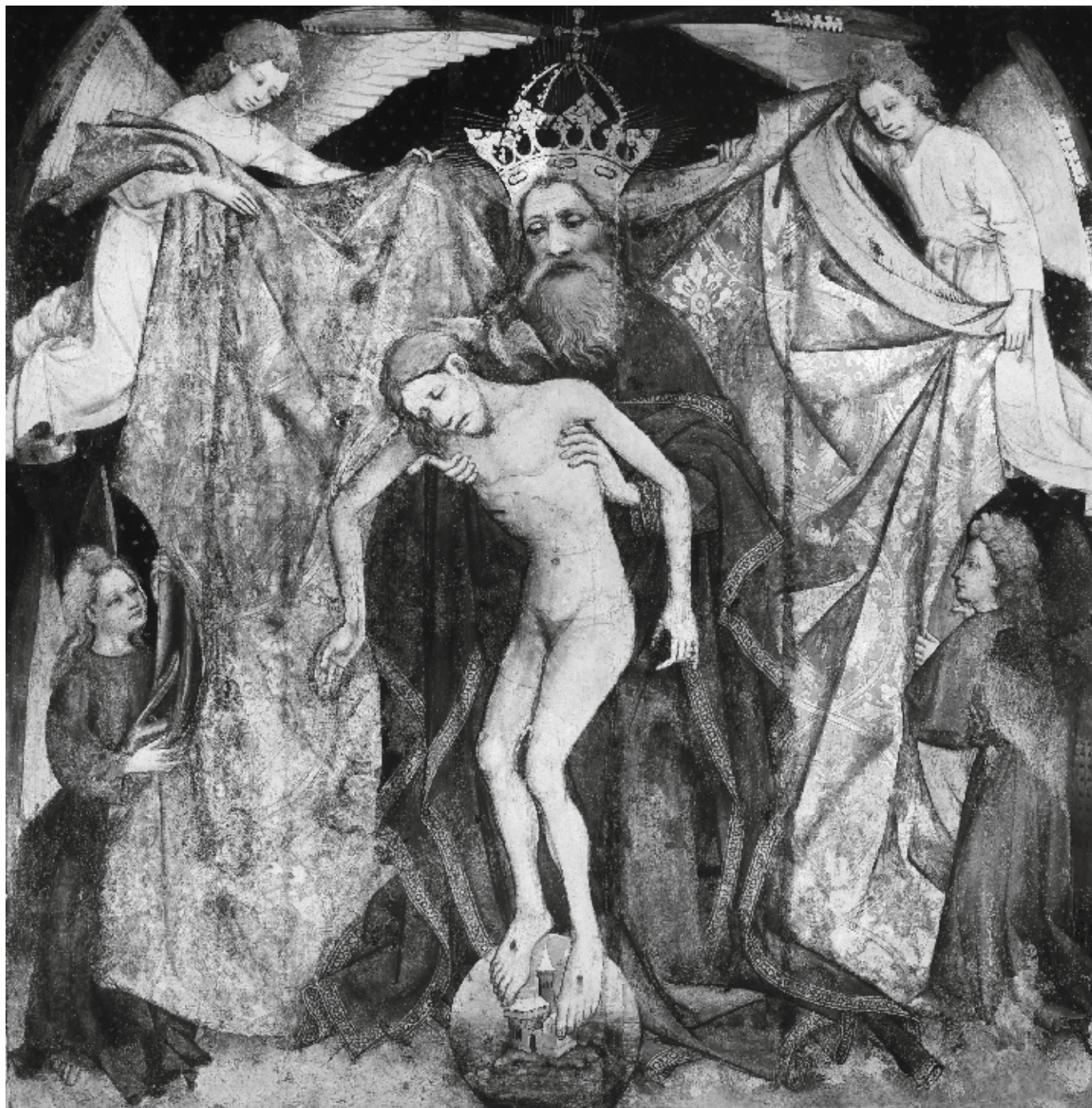
fot. | photo © Matthias Weniger



il. 18 | fig. 18

*Trójca Święta*  
 (por. il. 1), reflektogram  
 w podczerwieni | *The Holy*  
*Trinity* (cf. fig. 1), IRR

foto: | photo © Staatliche Museen  
 zu Berlin, Gemäldegalerie /  
 Christoph Schmidt



il. 19 | fig. 19

*Trójca Święta*  
(por. il. 4), reflektogram  
w podczerwieni | *The Holy*  
*Trinity* (cf. fig. 4), IRR

fot. | photo © Paweł Doleczek



nich, mógł powstać między połową lat dwudziestych a połową lat trzydziestych XV wieku, na co wskazują zbieżności stylistyczne z dziełami takimi jak obrazy Mistrza Francke z Hamburga, które datować można na ok. 1425–1435<sup>41</sup>. *Ołtarz św. Doroty* powstał najpewniej nieco później, może ok. 1440 roku. Jego twórca nie próbował oddać efektu realnego światła kładącego

<sup>41</sup> Zob. *Meister Francke revisited. Auf den Spuren eines Hamburger Malers*, eds. Ulrike Nürnberger, Elina Räsänen, Uwe Albrecht, Petersberg 2017.



się na powierzchniach ciał i przedmiotów oraz – co jeszcze ważniejsze – rzucanych przez nie cieni. Zabiegi te w sztuce środkowoeuropejskiej zaczęto stosować w latach trzydziestych XV wieku, w latach pięćdziesiątych stały się one powszechne. Tryptyk *Trójcy Świętej* cech szewców byłby zatem najmłodszym dziełem w opisanej grupie, choć także i tam nie znajdziemy wspomnianych efektów. Uważam, że tablica berlińska jest bliższa stylistycznie *Ołtarzowi św. Doroty* aniżeli *Trójcy* ze zbiorów MNW.

Podsumowując, twórca tryptyku cech szewców z pewnością wzorował się na wcześniejszej *Trójcy* z filara św. Jerzego, stanowiącej pierwotnie część środkową tryptyku. O uznaniu, jakim cieszyła się w Gdańsku kompozycja *Pitié-de-Nostre-Seigneur* – motyw przetransponowany ze źródeł zachodnich za pośrednictwem obrazu berlińskiego – świadczy zresztą fakt, że powtórzono ją w obrazie *Statek Kościoła*, namalowanym do nowego budynku Dworu Artusa w latach 1476–1481<sup>42</sup>. Nie ulega wątpliwości, że członkom cech szewców zależało na replice starszego, najwyraźniej

#### il. 20a | fig. 20a

Anioł (fragment il. 18), reflektogram w podczerwieni | An angel (detail of fig. 18), IRR

fot. | photo © Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie / Christoph Schmidt

#### il. 21a | fig. 21a

Głowa Boga Ojca (fragment il. 18), reflektogram w podczerwieni | Head of God the Father (detail of fig. 18), IRR

fot. | photo © Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie / Christoph Schmidt

#### il. 20b | fig. 20b

Anioł (fragment il. 19), reflektogram w podczerwieni | An angel (detail of fig. 19), IRR

fot. | photo © Paweł Doleczek

#### il. 21b | fig. 21b

Głowa Boga Ojca (fragment il. 19) | Head of God the Father (detail of fig. 19)

fot. | photo © Paweł Doleczek

<sup>42</sup> W. Drost, *Danziger Malerei...*, op. cit., s. 62–63, il. 26. Dzieło zaginęło w czasie II wojny światowej.

podziwianego dzieła – zachowano nawet takie same wymiary tablicy. Decyzja ta nie oznacza jednak, że skopiowany obraz wyszedł spod pędzla obcego mistrza. Cech zamówiłby raczej dzieło w warsztacie tego samego malarza, w którym wykonany został oryginał, lub też u jego następców. Od powstania pierwszej *Trójcy* musiało już minąć trochę czasu, i dlatego replika została nieco uwspółcześniona. Różniła się od pierwotnej kompozycji szczegółami – np. znajdujące się u dołu dwa anioły zamieniono miejscami. Krajobraz w głowie pod stopami Jezusa zredukowano do pojedynczego budynku, zmiana ta niekoniecznie musi oznaczać pogorszenie jakości artystycznej (ostatecznie namalowanie trzech domów zamiast jednego trudno nazwać skomplikowanym zadaniem). Twórca dążył raczej do uczynienia obrazu, by nadmiar szczegółów nie rozpraszał uwagi widza. Nową wersję dzieli od oryginału dziesięć, może nawet dwadzieścia lat, w którym to czasie mógł się zmienić styl warsztatu i skład jego zespołu. Niemniej jednak, znaki rozpoznawcze pracowni dostrzec można również w nowszym dziele. Berlińska *Trójca* nie została więc importowana z Niderlandów lub innego zachodniego środowiska, lecz powstała w warsztacie gdańskim. Kierujący nim mistrz przeniósł nad Bałtyk nowe wzory, wywodzące się ze sztuki niderlandzkiej. Ten transfer motywów – a być może też sposobów przedstawiania tematu – mógł się odbyć na różne sposoby: za pośrednictwem rysunków lub innych modeli wzornikowych przywiezionych z zagranicy, za sprawą podróży malarza na Zachód, bądź też w wyniku tego, że sam mistrz po prostu przybył do Gdańska z Niderlandów<sup>43</sup>. Podążając tym ostatnim tropem, Albert Châtelet sugerował, że malarzem tym mógł być niejaki Jean de la Matte (niderl. Jan van der Matten) z Brugii. Źródła mówią, że istotnie działał on na ziemiach pruskich w latach 1397–1406<sup>44</sup>. Okres jego aktywności nie odpowiada jednak przybliżonej dacie powstania *Trójcy*, a co więcej, ów van der Matten występuje w dokumentach zawsze jako rzeźbiarz. Rzecz jasna, w drugiej ćwierci XV wieku mogli przebywać w Gdańsku różni inni artyści z Zachodu. Wszelako bardziej tradycyjne aspekty *Trójcy*, takie jak motyw ciężkiej złotej korony lub wrażenie „czeskości”, przemawiałyby za tym, że jej autorem był wędrowny malarz niderlandzki. Obraz z filara św. Jerzego wpisuje się także w kontekst lokalnego gdańskiego stylu. Jeśli spojrzymy na *Dyptyk rodziny Winterfeldów*,<sup>45</sup> stworzony mniej więcej w tym samym okresie, ok. 1430 roku, do innej kaplicy w kościele Mariackim, dostrzeżemy pewne podobieństwo, zwłaszcza w szczegółach, np. głowach aniołów o bujnych kręconych włosach – wystarczy porównać odzianego w zieleń anioła u dołu po lewej stronie berlińskiej *Trójcy* z aniołem u dołu z prawej strony tablicy dyptyku ze sceną *Świętej Marii Magdaleny unoszonej do nieba*, czy też anioła u góry z prawej strony *Trójcy* z aniołem po prawej stronie głowy Marii Magdaleny. Upodobanie do bieli jako barwy tkanin, wyraźnie widoczne w *Dyptyku Winterfeldów*, w berlińskiej *Trójcy* zauważyć można u anioła po prawej u dołu oraz na wewnętrznej stronie kotary (co jednak nie zostało powtórzone w wersji z MNW). Oba dzieła oglądane obok siebie, chociaż bezsprzecznie stworzone przez dwóch różnych malarzy, nie robią wrażenia zupełnie odmiennych. Tak oto *Trójca* z filara św. Jerzego oraz kolejne prace: skrzydła *Ołtarza św. Doroty* i *Trójca* cechu szewców, wydają się

<sup>43</sup> Tę ostatnią możliwość rozważał m.in. W. Drost, *Kunstdenkmäler der Stadt Danzig...*, op. cit., s. 133 i n.

<sup>44</sup> Albert Châtelet, *Van Eyck et la diffusion de l'art flamand*, „Dossier de l'art” 2005, no 119, s. 9–11; Ingrid Geelen, „Sculpture in Flanders between 1369 and 1440”, niepublikowana dysertacja doktorska, Uniwersytet w Gandawie 2017, s. 65–68; s. 72–78 (brak artybucji Janowi Van der Matten). Hipoteza Châteleta była podawana w wątpliwość z tych samych przyczyn przez Ziembę (A. Ziembka, op. cit., s. 150 i n.).

<sup>45</sup> Dziś w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie; W. Drost, *Danziger Malerei...*, op. cit., s. 47 i n.; *Galeria Sztuki Średniowiecznej. Przewodnik*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2017, s. 121–126, kat. 1.16 [Małgorzata Kochanowska].

należać do wyraźnie rozpoznawalnej, odrębnej miejscowej szkoły malarskiej, która z jednej strony rozwinęła się z wcześniejszego malarstwa pruskiego, a z drugiej inspirowała się nowym malarstwem zachodnioeuropejskim.

Pozostaje tajemnicą, gdzie pierwotnie umieszczono wcześniejszą, przełomową *Trójcę Świętą* – wtedy jeszcze w formie tryptyku. Fakt, że członkowie cechu szewców zamówili niemal dosłowną jej kopię należy uznać za znaczący. Dziś nie wiemy, jakie przyświecały im intencje, czy chcieli stworzyć pendant do obrazu już zdobiącego wnętrze kościoła, czy raczej chodziło o nawiązanie do podziwianego dzieła znajdującego się gdzieś na terenie miasta. *Trójcę* skopowano, kiedy pozostawała tryptykiem, ale kilkadziesiąt lat później, gdy zaginęły skrzydła boczne, część środkowa zyskała status odrębnego dzieła i jako takie została włączona do malowidła *Statek Kościoła* w Dworze Artusa. W tamtym czasie postać wielkiego mistrza krzyżackiego z pewnością nie była już widoczna.

Z języka angielskiego przełożyła Olga Mysłowska