

Elżbieta Pilecka

*Geneza formy architektonicznej kościoła
Mariackiego w Gdańsku – późnogotyckiej
świątyni rady Głównego Miasta*

Kościół Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny, fara Głównego Miasta Gdańska, to jeden z najwspanialszych zabytków gotyckiej architektury ceglanej wybrzeży Bałtyku, a jednocześnie rozpoznawalny, dominujący znak w panoramie i obrazowych prezentacjach tego hanzeatyckiego miasta (il. 1). Ta zachowana w późnogotyckim kształcie realizacja architektoniczna, o ponad stu pięćdziesięcioletniej historii budowy, jest powszechnie uznawana za wyjątkową – zarówno pod względem uzyskanej u schyłku średniowiecza formy artystycznej, jak i jej semantycznych funkcji. Postrzega się ją jako budowlę ważną i symptomatyczną dla kierunku przemian zachodzących w późnogotyckiej europejskiej architekturze ceglanej pobrzeży Bałtyku. Bierze się ją pod uwagę w studiach nad najistotniejszymi problemami architektury tego czasu, takimi jak: geneza monumentalnych wnętrz halowych, regionalne warianty rozwiązań ujednoczonych (zintegrowanych) halowych chórów obściowych w ceglanej architekturze¹, rozwiązania kaplic przy kościołach far-

¹ L. Rhode, *St. Marien in Greifswald und die frühe Backsteingotik im wendischen Quartier der Hanse*, „Beiträge zur Niederdeutschen Kunstgeschichte”, I, 1940, s. 93 n.; H. J. Kunst, *Zur Ideologie der deutschen Hallenkirche als Einheitsraum*, „Architectura”,

nych², problemy późnogotyckich sklepień³, układów emporowych⁴ czy typów wież kościelnych⁵. Sama świątynia jednak pozostaje właściwie nierozpoznana, chociaż wymieniają ją wszystkie znaczące kompendia dziejów sztuki Europy⁶,

I, 1971, 38 n.; M. Kutzner, *Theologische Symbolik deutscher spätgotischer Hallenkirchen*, [w:] *Mittelalterliche Backsteinbaukunst, romanische und gotische Architektur, ihre Rezeption und Restaurierung*, „Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald: Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe”, XXIX, 1980, nr 2/3, s. 37 n.; F. Wochnik, *Ursprung und Entwicklung der Umgangshoranlage im Sakralbau der deutschen Backsteingotik*, Berlin 1981, *passim*; N. Nußbaum, *Deutsche Kirchenbaukunst der Gotik. Entwicklung und Bauformen*, Köln 1985, s. 130 n., 158 n., 242 n.; U. Gentz, *Der Hallenumgangschor in der städtischen Backsteinarchitektur Mitteleuropas 1350–1500. Eine kunstgeographisch vergleichende Studie*, Berlin 2003, *passim*; J. Jarzewicz, *Gotycka architektura Nowej Marchii*, Poznań 2000, s. 83 n. i *passim*.

² A. Grewolls, *Die Kapellen der norddeutschen Kirchen im Mittelalter. Architektur und Funktion*, Kiel 1999, s. 37 n., 58; *eadem*, *Die Kapellen mittelalterlicher Kirchen im südlichen Ostseeraum: Funktionale, soziale und sakraltopographische Zusammenhänge*, [w:] *Die sakrale Backsteinarchitektur des südlichen Ostseeraums: Der theologische Aspekt*, wyd. G. Eimer, E. Gierlich, Berlin 2000, s. 71 n.

³ J. Frazik, *Sklepienia żebrowe w Polsce XV wieku*, [w:] *Sztuka i ideologia XV wieku*, red. P. Skubiszewski, Warszawa 1978, s. 521 n.; S. Becker-Hounslow, *Der Beitrag Englands zur Entstehung und Entwicklung figurierter Gewölbe im Deutschordensstaat Preussen*, Schwerin 1998, *passim*; N. Nußbaum, S. Lepsky, *Das gotische Gewölbe. Eine Geschichte seiner Form und Konstruktion*, Darmstadt 1999, *passim*.

⁴ A. Soćko, *Układy emporowe w architekturze państwa krzyżackiego*, Warszawa 2005, s. 66 n.

⁵ O. Asendorf, *Sakrale Türme im Deutschordensland Preußen als Bedeutungsträger*, [w:] *Die sakrale Backsteinarchitektur des südlichen Ostseeraums: Der theologische Aspekt*, wyd. G. Eimer, E. Gierlich, Berlin [2000], s. 195 n.

⁶ F. Kugler, *Geschichte der Baukunst*, t. 3, Stuttgart 1859, s. 495; W. Lübke, J. Caspar, *Denkmäler der Kunst zur Übersicht ihrer Entwicklungsganges*, Stuttgart 1858, t. 1, tab. XLIII, fig. 2; W. Lübke, *Geschichte der Architektur*, Leipzig 1870, s. 581; G. Dehio, G. v. Bezold, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes kritisch und systematisch dargestellt*, Stuttgart 1887–1901; W. Lübke, *Die Kunst des Mittelalters, neu bearbeitet von M. Semrau*, Stuttgart 1905, s. 343 n.; H. Karlinger, *Die Kunst der Gotik*, Berlin 1926 (3 wyd.), s. 51; K. H. Clasen, *Die gotische Baukunst*, Wildpark–Potsdam 1930, *passim*; *Historia sztuki*, M. Gębarowicz, t. 2: *Sztuka średniowieczna*, Lwów 1934, s. 390; F. A. van Scheltema, *Die Kunst des Mittelalters*, Stuttgart 1953; E. Adam, *Baukunst des Mittelalters*, wyd. E. Rimli, K. Fischer, t. 3, Zürich 1959, s. 311; H. Jantzen, *Die Gotik des Abendlandes*, Köln 1962, s. 165; P. Frankl, *Gothic architecture*, Harmondsworth 1962, s. 196; *Backsteinbau*, [w:] *Lexikon der Kunst*, t. 1, Leipzig 1968, s. 198 n.; W. Gross, *Gotik und Spätgotik*, „Epochen der Architektur”, Frankfurt/M. 1969, s. 208; J. Białostocki, *Spätmittelalter und Beginn-*

Niemiec⁷, Polski⁸ i oczywiście regionu Pomorza⁹. Lukę stara się wypełnić publikacja Fundacji Karrenwall, zatytułowana *Kościół Mariacki w Gdańsku. Architektura* (w druku).

de Neuzeit, [w:] *Propyläen Kunstgeschichte*, t. 7, 1972, s. 104, 372, 376 n.; L. Grodecki, *Gotik*, „Weltgeschichte der Architektur”, Stuttgart–Mailand 1976; A. Kamphausen, *Backsteingotik*, München–Heyne 1978, s. 120 n.; F. W. Fischer, J. J. M. Timmers, *Spätgotik. Zwischen Mystik und Reformation*, Baden-Baden 1980 (2 wyd.), s. 102, 145; W. Gashe-low, *Kunst des Mittelalters*, Dresden 1981, s. 310; H. J. Böker: *Die mittelalterliche Backsteinarchitektur Norddeutschlands*, Darmstadt 1988; *Sztuka gotyku. Architektura, rzeźba, malarstwo*, red. R. Toman, Köln-Oldenburg 1998 [2000], s. 218 n.; J. Białostocki, *Sztuka XV wieku od Parlerów do Dürera*, red. A. Ziemia, Warszawa 2010, s. 245.

⁷ R. Dohme, *Geschichte der deutschen Baukunst*, [seria „Geschichte der deutschen Kunst”], Berlin 1887, s. 200 n.; A. Matthaei, *Deutsche Baukunst im Mittelalter*, Leipzig 1904, 1918 (4 wyd.), s. 78 n.; G. Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst*, t. 2, Berlin 1930, (4 wyd.), s. 76 n., il. 135; W. Burmeister, *Norddeutsche Backsteindome*, Berlin 1930, s. 13; I. Le Mang, *Die Entwicklung des Backsteinbaues im Mittelalter in Norddeutschland*, Strasburg 1931, s. 110 n.; O. Schmitt, *Backsteinbau*, [w:] *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, t. 1, Stuttgart 1937, szp. 1345 n.; W. Pinder, *Die Kunst der ersten Bürgerzeit bis zur Mitte des 15 Jh.*, Leipzig 1937, s. 476; A. J. Schardt, *Die Kunst des Mittelalters in Deutschland*, Berlin 1941, s. 414, 445, 477; F. Fischer, *Norddeutsche Ziegelbau*, München 1944, s. 50 n.; E. Hempel, *Geschichte der deutschen Baukunst*, t. 1, München b.r. wyd., s. 255 n.; H. Weigert, *Geschichte der deutschen Kunst*, Frankfurt/M 1963 (2. wyd.), s. 230; N. Zaska, *Gotische Backsteinkirchen Norddeutschlands*, Leipzig 1968, s. 66; H. Busch, *Deutsche Gotik*, Wien 1969, s. 37; E. Ullmann, *Geschichte der deutschen Kunst 1350–1470*, Leipzig 1981, s. 135 n.; E. Ullmann, *Geschichte der deutschen Kunst, 1470–1550, Architektur und Plastik*, Leipzig 1984, s. 87 n.; W. Schäfke, *Deutsche Backsteinarchitektur des Mittelalters: von Lübeck bis zur Marienburg*, Petersberg 2008, *passim*.

⁸ M. Walicki, J. Starzyński, *Dzieje sztuki polskiej*, [w:] R. Hamann, *Historia sztuki*, t. 2, Warszawa 1954, s. 970; *Sztuka polska czasów średniowiecznych*, red. G. Chmarzyński, Warszawa 1953, s. 121; *Historia sztuki polskiej w zarysie*, red. T. Dobrowolski, W. Tatar-kiewicz, t. 2, Kraków 1965 (2 wyd.), *passim*; A. Miłobędzki, *Zarys dziejów architektury w Polsce*, Warszawa 1978, s. 97 n.; J. Kęblowski, *Polska sztuka gotycka*, Warszawa 1976, s. 92 n.; T. Chrzanowski, *Sztuka w Polsce Piastów i Jagiellonów. Zarys dziejów*, Warszawa 1993, s. 206 n.; *Architektura gotycka w Polsce*, red. T. Mroczko, M. Arszyński, t. 2, s. 107 oraz t. 2: *Katalog*, red. A. Włodarek, Warszawa 1995, s. 73 n.; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, Seria nowa, t. VIII: *Miasto Gdańsk*, red. B. Roll, I. Strzelecka, cz. 1: *Główne Miasto*, Warszawa 2006, *passim*; S. Skibiński, K. Zalewska, *Sztuka polska. Gotyk*, Warszawa 2010, s. 211 n.

⁹ G. Dehio, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, t. 2: *Nordostdeutschland*, Berlin 1906, s. 86 n.; B. Schmid, *Kulmer Land und Pomerellen*, t. 1: *Bau- und Kunstdenkmäler der Ordenszeit in Preußen*, Marienburg 1939, s. 128 n.; C. v. Lorck, *Dome, Kirchen und Kloster in Ost- und Westpreußen*, Frankfurt am Main, 1963, s. 32 n.; J. Z. Łoziński,

Próby analiz i przyporządkowania późnogotyckiej formy architektonicznej kościoła Mariackiego; wskazania (różnych) źródeł genezy planistycznego i przestrzennego rozwiązania, możliwych powiązań warsztatowych, ustalenia nazwisk architektów i wykonawców zatrudnianych na dłuższe lub krótkotrwałe zlecenia, nie wyjaśniły – jak dotychczas – istoty fenomenu uzyskanego rozwiązania artystycznego¹⁰, czyli wielkiej trójnawowej hali, z trójnawowym transeptem i prosto zamkniętym prezbiterium, otoczonymi ze wszystkich stron kaplicami otwierającymi się do wnętrza, a od zachodu zamkniętej monumentalną wieżą z aneksami kaplicowymi na osi naw bocznych.

Propozycje wskazania źródeł koncepcji podjęłam wiele lat temu w rozprawie doktorskiej¹¹, publikowanej we fragmentach, wśród których nie ukazały się jednak rozważania dotyczące genezy późnogotyckiej halowej realizacji. Poniższy tekst jest prezentacją wyników ówczesnych badań, poszerzoną o sugestie płynące z nowszych studiów nad europejską architekturą późnogotycką – w tym szczególnie ceglana. Traktuję go również jako zachętę do podjęcia bardziej wnikliwych badań przez młodszą generację historyków sztuki. Pod względem metodologicznym niniejsze uwagi wpisują się w tradycyjne – i z pewnością wymagające rewizji – podejście badaczy architektury, stawiających sobie za zadanie wpisanie zabytku w typologiczno-formalne ciągi ewolucyjnych przemian jakiegoś modelu architektonicznego¹². Tradycja ta jest jednak na tyle żywa i obecna w badaniach

Pomniki sztuki w Polsce, t. 2, cz. 1, *Pomorze*, Warszawa 1992, s. 389 n.; Ch. Herrmann, *Die mittelalterliche Architektur im Preußenland*, Petersberg–Olsztyn 2007, s. 171 n.

¹⁰ Próbę ukazania genezy rozwiązania architektonicznego późnogotyckiej realizacji podjęłam w niepublikowanej rozprawie doktorskiej pt.: *Kościół pod wezwaniem Najświętszej Marii Panny w Gdańsku. Monografia artystyczna*, mps UAM, Poznań 1986. Zob. także: E. Pilecka, *Kościół Najświętszej Marii Panny w Gdańsku. (Stan badań)*, „Acta Universitas Nicolai Copernici, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, XIII, 1989, s. 47 n.; E. Pilecka, *Verbindungen zwischen der spätgotischen Architektur in Danzig und Mitteldeutschland*, [w:] *Mittelalterliche Backsteinarchitektur und bildende Kunst im Ostseeraum. Spezifik – Rezeption – Restaurierung*, Greifswald 1987, s. 46 n.

¹¹ E. Pilecka, *Kościół pod wezwaniem Najświętszej Marii Panny...*

¹² Takie podejście charakteryzuje szczególnie badaczy architektury. Inna refleksja metodologiczna towarzyszy studiom nad „obrazem” (prowadzonym przez Hansa Beltinga, Georga Didi-Hubermana, Robina Cormacka, Davida Freedberga czy Lamberta Wiesin-

historii sztuki, że – mam nadzieję – niniejszy tekst nie utraci szybko metodycznej aktualności.

*

Realizacja gdańska, widziana przez pryzmat dotychczasowych badań, rozumianych tak jak wyżej wspomniano, nie mieści się jednoznacznie ani w tradycji budowlanej wielkich far nadbałtyckich miast hanzeatyckich, ani architektury dolnego Renu czy Holandii (o analogiach zaledwie zasugerowanych w literaturze¹³), ani też nie daje się wyprowadzić w prostej linii z ewolucji europejskiego modelu kościoła katedralnego (w jego królewsko-biskupich lub mieszczańsko-patrycjuszowskich wariantach planistyczno-przestrzennych¹⁴) czy z rozwiązań inspirowanych świątyniami cysterskimi. Nie wykazano również jednoznacznych źródeł inspiracji w konkretnych przykładach niemieckich świątyń halowych pobrzeży Bałtyku. Nie była też bezpośrednio uwarunkowana tradycją architektoniczną najbliższego regionu, to jest państwa zakonnego w Prusach¹⁵. I chociaż ze wszystkich wspomnianych źródeł architektonicznych pomysłodawcy i budowniczowie niewątpliwie zaczerpnęli pewne impulsy, to ich dzieło – późnogotycka świątynia Mariacka – wyrosło ponad możliwości formalne i wyrazowe wzorców. Nie ulega wątpliwości, że zlecniodawcy budowy owej „własnej”, mieszczańskiej świątyni, świadomie uczestniczyli w rodzaju dyskursu intelektualnego na temat formy późnogotyckiej budowli i jej wyrazu ideowego – i to dyskursu o europejskim zasięgu, chociaż ich decyzje zapadały bez świadomości „wpisywania się w nurt formalnych przemian” architektury średniowiecznej. Czynili jednak starania, by forma była adekwatna do wyrażanej treści – idei.

ga – por. także: A. Leśniak, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, (2010), które zyskały akceptację i inspirują nowe widzenie procesów artystycznych w dziejach sztuki.

¹³ K. H. Clasen, *Die gotische Baukunst...*, s. 166 n.

¹⁴ L. Helten, *Kathedralen für Bürger. Die St. Nikolaus Kirche im Kampen und der Wandel architektonischer Leitbilder städtischer Repräsentation im 14. Jahrhundert*, Utrecht–Amsterdam 1994, s. 132 n.

¹⁵ Zob.: E. Pilecka, *Kościół Najświętszej Marii Panny...*, s. 47 n.

Ich wybór tylko w ograniczonym zakresie odnosił się do rozwiązań, które znano w Europie w XIV stuleciu, w większym zaś do realizacji spotykanych w kościołach miejskich związkowych miast hanzeatyckich, a także do stosowanych ówczesnie w państwie zakonu krzyżackiego w Prusach. To zgodnie z ich – zleceniodawców – życzeniem kościół Rady Głównego Miasta Gdańska, pod względem rozmiarów i obecności znakowych architektonicznych form prestiżu, nie ustępował świątyniom Lubeki, Stralsundu, Wismaru, Gandawy, Antwerpii czy Brugii. Należał do „rodziny” wielkich far miast nadbałtyckich – choć był inny niż ukształtowany w XIV wieku model bazyliki lubeckiej, odmienny od bazylikowych świątyń Rostoku, Stralsundu, Wismaru, a także od halowych, bazylikowych i pseudobazylikowych far miast pruskich, pomimo że przy jego budowie korzystano z doświadczeń najbliższych, lokalnych warsztatów wykonawczych, czynnych na terytorium państwa krzyżackiego w Prusach.

Z powyższych względów przy próbach klasyfikacji tej budowli i poszukiwania genezy form nie można przyjmować innej perspektywy niż widzenie jej na tle późnogotyckiej sztuki miast północnoeuropejskich, tym bardziej że, podobnie jak w owych dużych miastach, tworzyła architektoniczno-funkcjonalny zespół z ratuszem i Dworem Artusa, a zleceniodawcy kształtowali jej program z pełną świadomością konotacji towarzyszących tego typu rozwiązaniom urbanistycznym¹⁶. Tą budowlą – nie tylko sakralną, ale i municypalną – mieszczaństwo późnośredniowiecznego Gdańska, a głównie jego patrycjuszowska rada miejska, manifestowały swój status we wspólnocie miast hanzeatyckich. Osobliwością stał się natomiast wybór specyficznego, redukcyjnego, „antygotyckiego” języka form architektonicznych¹⁷.

¹⁶ T. Zarębska, *Budowle i urzędnictwo komunalne Gdańska w jego złotym wieku*, [w:] *Mieszczaństwo gdańskie. Sesja naukowa, Gdańsk 21–23 XI 1996*, red. S. Salmonowicz, Gdańsk 1997, s. 371; *Kontekst urbanistyczny ratusza Głównego Miasta w Gdańsku*, [w:] *Ratusz w miastach północnej Europy. Materiały z sesji „Ratusz w miastach nadbałtyckich”*, red. S. Latour, Gdańsk 1997, s. 53 n.; E. Pilecka, *Średniowieczne Dwory Artusa w Prusach. Świadectwo kształtowania się nowej świadomości mieszczańskiej*, Toruń 2005, s. 98, 138 n., 219.

¹⁷ E. Pilecka, *Die spätgotische Architektur der Marienkirche zu Danzig*, [w:] *Kunst im Ostseeraum. Mittelalterliche Architektur und ihre Rezeption*, Greifswald 1990, s. 49 n.

O ile europejsko-hanzeatycki kontekst modusu architektury świątyni Mariackiej wydaje się dzisiaj oczywisty, o tyle studiując literaturę – swoją drogą bardzo obfitą – widzimy, że oceny wartościujące zabytek były formułowane jedynie z krótkiej, lokalnej perspektywy; głównie na podstawie prac historyków i architektów zajmujących się historią architektury Gdańska. Zabytek widziano wyłącznie przez pryzmat informacji historycznych o nim samym i wiedzy o jego strukturze budowlanej¹⁸. Dlatego właśnie na temat świątyni Mariackiej nie ma pełnej artystycznej monografii! Intuicyjne wyczucie jej rangi i znaczenia we współtworzeniu oblicza artystycznego miast wielkiej Hanzy oczekuje na potwierdzenie na drodze wnikliwych badań stylistyczno-formalnych, a to tym bardziej, że od czasu badań autorki niniejszego artykułu minęło ponad 30 lat. Wydaje się także, że podejmowane ostatnio próby rekonstrukcji historii budowy, istotne przy gromadzeniu danych faktograficznych, wynikające z tradycyjnej postawy starożytniczego znawstwa, nie przybliżą nas do zrozumienia fenomenu architektury świątyni jako zjawiska artystycznego i społecznego¹⁹.

Jaka jest więc geneza pomysłu architektonicznego zrealizowanego w piętnastowiecznej świątyni Najświętszej Marii Panny w Gdańsku?

Koncepcja artystyczna halowego kościoła została śmiało zarysowana już w latach osiemdziesiątych XIV wieku przez mistrza Henryka Ungeradina²⁰ i zdecydowanie zmieniała myśl budowlaną kształtującą czter-

¹⁸ E. Pilecka, *Kościół Najświętszej Marii Panny w Gdańsku...*, s. 48 n.

¹⁹ Ch. Herrmann, *Baugeschichte und Bauorganisation der Marienkirche im Mittelalter*, [w:] *Kościół Najświętszej Marii Panny w Gdańsku. Architektura i wyposażenie w kontekście europejskim. Konferencja naukowa, Gdańsk, 11–13 V 2017* (w druku).

²⁰ Za tym, że mistrz Henryk Ungardin był projektantem części wschodniej opowiadali się tacy badacze jak: E. Keyser, K. Gruber, *Die Marienkirche in Danzig*, Berlin 1929, s. 18; B. Schmid, w recenzji pracy E. Keysera, K. Grubera, „*Die Marienkirche in Danzig, 1929*”, „*Altpreussische Forschungen*”, VII, 1930, z. 1/2, s. 294 n., zwłaszcza s. 299; *idem*, *Kulmer Land und Pommerellen*, t. 1: *Bau- und Kunstdenkmäler der Ordenszeit in Preussen*, Marienburg 1939, s. 128; W. Drost, *Die Marienkirche in Danzig und ihre Kunstschatze, Die Bau- und Kunstdenkmäler des deutschen Ostens*, Seria A, *Kunstdenkmäler der Stadt Danzig*, t. 4, Stuttgart 1963, s. 51; E. Ullmann, *Geschichte der deutschen Kunst 1350–1470*, Leipzig 1981, s. 137; F. Wochnik, *Ursprung und Entwicklung der Umgangschoranlage im Sakralbau der norddeutschen Backsteingotik*, Berlin 1981, s. 114 n. i przyp. 368. Pogląd jest zaakceptowany w najnowszej, także popularnonaukowej litera-

nastowieczną bazylikę²¹. Podejmując prace, Ungeradin opracował plan, ideę przestrzeni wnętrza i kształt bryły halowego chóru, a zgodnie z nią w XV stuleciu przebudowano stopniowo także korpus nawowy, jednocząc go z ukończonym już wówczas chórem i transeptem. Zachodzące w międzyczasie różnego rodzaju korekty budowlane nigdy zasadniczo nie zmieniły Ungeradinowskiego konceptu (il. 2, 3).

Mistrz zaplanował kolosalny kościół, z szerokim, trójnawowym, prosto zamkniętym chórem, z trójnawowym transeptem i kaplicami integralnie związanymi z wnętrzem i wprowadzonymi pomiędzy wewnętrzne szkarpy opinające całą bryłę. Wielkość i umieszczenie transeptu – niemal w połowie długości budowli – oraz rytm poszerzających się ku centrum przeszł chóru i nawy poprzecznej, doprowadziły do optycznego scentralizowania całego założenia. Surowe, płaskie i optycznie grube ściany zamknęły „kategorycznie” przestrzeń, dzieloną smukłymi ośmiobocznymi filarami (krzyżowymi w miejscu przecięcia naw), na których wsparto kopulaste kaloty ozdobnych, kryształowych i sieciowych, bogato żebrowanych sklepień²². Analogiczny efekt estetyczny, wynikający ze skonstrastowania partii dolnej budowli z górną, uzyskano na elewacjach, dzięki przeciwstawieniu gładkich, „surowych” ścian obwodowych koronkowej strefie dachów, utworzonej z triad dwuspadowych przykryć każdej z naw. Trójkątne szczyty słupkowo-sterczynowe, krenelaż i iglice narożnych wieżyczek wyrastały rozedrganą linią ponad kubusem świątyni. W rezultacie nad gładkimi ścianami murów obwodowych uformowano ozdobną ich „koronę”. Zwarłość płaszcza bryły (a także centralizujący charakter przestrzeni wnętrza) podkreśliły również ścięte narożniki ścian transeptu, chóru i naw bocznych (w miejscach przejścia w elewację zachodnią korpusu nawowego), uzyska-

turze przedmiotu, np.: E. Pilecka, *Czternastowieczna bazylika Najświętszej Marii Panny w Gdańsku; przyczynek do badań genezy formy artystycznej*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, XVII, 1991, s. 197; W. G. Deurer, *Danzig. Die Dokumentation 52 historischer Kirchen*, Düsseldorf–Wesel 1996, s. 522 n.; J. Friedrich, *Gdańskie zabytki architektury do końca XVIII wieku*, Gdańsk 1997, *passim*.

²¹ E. Pilecka, *Czternastowieczna bazylika...*, s. 197 n.

²² Nowe ustalenia na temat sklepień w kościele Mariackim w Gdańsku zob.: S. Bürder, *Das Zellengewölbe – Überlegungen zur Erfolgsgeschichte einer baukünstlerischen Sonderform*, [w:] *Kościół NMP w Gdańsku. Architektura i wyposażenie...*

ne z grubości muru, skrywające okrągłe klatki schodowe, których jeden z boków przenikał powyżej ścian obwodowych bezpośrednio w oktagon wieżyczek flankujących szczyty.

Gdybyśmy mieli wskazać najbliższe analogie, to podobnie śmiało, „wizjonerskie” rozwiązanie syntetyzującego planu i bryły zaczynało dopiero zdobywać sobie prawo „obywatelstwa” w obrębie architektury ceglanej i środkowoeuropejskiej drugiej połowie XIV wieku, w kościele Mariackim w Stralsundzie²³ (il. 4).

Jak zatem zrodził się projekt mistrza Ungeradina, a przede wszystkim koncept części wschodniej i transeptu?

W literaturze przedmiotu czytamy, że wyrósł najpewniej z tendencji do stosowania prostokątnych zamknięć chórów w halowych świątyniach miejskich regionu nadbałtyckiego, a także z inspiracji planami bazylikowych świątyń w Pelplinie (cystersów) (il. 5) i fary Marii Panny w Stargardzie (il. 6). Plan chóru i transeptu wraz z kaplicami, uznawano za specyficzną recepcję modelu chóru katedralnego, czego wczesnym przykładem w farach nadbałtyckich był kościół Mariacki w Lubece²⁴ (il. 7). Pomysł mistrza Ungeradina miał także, zdaniem wcześniejszych badaczy, nawiązywać

²³ A. Grewolls, *Die organisation des mittelalterlichen Pfarrkirchenbaues in den Städten Wismar, Rostock, Stralsund und Lübeck*, „Jahrbuch des Vereins für Mecklenburgische Geschichte und Altertumskunde”, CXI, 1996, s. 33 n.; eadem, *Die Kapellen der norddeutschen Kirchen...*, s. 335 n.; J. Adamski, *Hale z poligonalnym chórem zintegrowanym w architekturze gotyckiej na terenie Polski*, Kraków 2010, s. 45; idem, *Sklepienia pseudo-polygonalne w architekturze gotyckiej. Studium z dziejów architektonicznego iluzjonizmu*, Kraków 2013, s. 197 n.

²⁴ Powoływano się na prace: D. Ellger, J. Kolbe, *St. Marien zu Lübeck und seine Wandmalereien*, Neumünster in Holstein 1951, s. 24; R. i N. Zaske, *Kunst im Hansestädten*, Leipzig 1985, s. 42; M. Hasse, *Die Marienkirche zu Lübeck*, München–Berlin 1985; A. Grewolls, *Die organisation des mittelalterlichen Pfarrkirchenbaues...*, s. 33 n.

Cechy decydujące o klasyfikowaniu zabytku do architektury hanzeatyckiej nie są wyszczególniane w literaturze przedmiotu. O planie hali kościoła Mariackiego w Gdańsku mówi się jedynie jako o „hanzeatyckim”. Por.: R. Dohme, *Geschichte der deutschen Baukunst, Geschichte der deutschen Kunst*, t. 1, Berlin 1887, s. 200; H. Karlinger, *Die Kunst der Gotik*, Berlin 1926 (3 wyd.), s. 51; H. Weigert, *Geschichte der deutschen Kunst*, t. 1, Frankfurt 1963, s. 230; H. Busch, *Deutsche Gotik*, Wien–München 1969, s. 37; *Geschichte der deutschen Kunst 1350–1470*, wyd. E. Ullman, Leipzig 1981, s. 133 n.; P. Frankl, *Gothic architecture*, Harmondsworth 1962, s. 196.

generalnie do architektury zakonnej – cysterskiej i regionalnej mendykanckiej²⁵ (z analogiami w halowych świątyniach cystersów w Zwettl i Neuenkamp (Franzburg)²⁶ (il. 8) oraz we wspomnianej bazylice pelplińskiej i stanowić recepcję modelu chóru cysterskiego, który w pewnych środowiskach stawał się wzorem dla architektury lokalnej (jak w Szwabii czy Frankonii). Pojawiła się też sugestia, że pewną rolę odegrały plany świątyń flamandzkich lub angielskich stosujących prostokątne chóry²⁷. Te ogólne sugestie nie wyjaśniały genezy późnogotyckiej architektury świątyni gdańskiej. Analizę należałoby zatem przeprowadzić od podstaw, wyznaczając najpierw zakres i kierunki poszukiwań.

Ponieważ nie można mówić o istnieniu w architekturze gotyckiej odrębnych planów świątyń halowych i bazylikowych²⁸, i na takim samym

²⁵ E. Keyser, K. Gruber, *op. cit.*, s. 20 wspomniali o możliwości powiązania halowej świątyni z tradycją lokalnej architektury żebraczej Torunia, Elbląga, Gdańska. O analogiach z budownictwem cysterskim mówili m.in.: W. Drost, *op. cit.*, s. 63 n.; L. Przy-musiński, *Problem tzw. wschodnioniemieckiej sztuki kolonialnej a gotycka architektura Pomorza*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XXXII, 1970, nr 1, s. 99; N. Zaske, *Gotische Backsteinkirchen...*, s. 66, gdzie autor powołuje się na: M. Hertel, *Die Zisterzienserklsterkirche Neuenkamp nach dem Befund Ausgrabung 1959/1960*, „Greifswald-Stralsunder Jahrbuch”, V, 1965, s. 129 n.; *Geschichte der deutschen Kunst 1350–1470*, red. E. Ullmann, Leipzig 1981, s. 136; *Geschichte der deutschen Kunst. Architektur und Plastik 1470–1550*, red. E. Ullmann, Leipzig 1984, s. 64 n. i *passim*.

²⁶ Por.: M. Hertel, *Bericht über die Ausgrabungen der Zisterzienserklsterkirche Neuenkamp*, „Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst–Moritz–Arndt–Universität Greifswald”, X, 1961, nr 4/5, s. 367 n.

²⁷ O tradycji prostokątnych chórów w architekturze angielskiej oddziałującej na gotycką architekturę północnych Niemiec wspominali już: G. G. Kallenbach, *Chronologie der Deutschen Mittelalterlichen Baukunst in Tafeln*, München 1855, s. 22; N. Zaske, *Gotische Backsteinkirchen...*, s. 119 n.; R. Massalski, J. Stankiewicz, *Gdańsk. Jego dzieje i kultura*, Warszawa 1969, s. 181; J. Białostocki, *Spätmittelalter und beginnende...*, s. 376 n.

²⁸ K. H. Clasen, *Die gotische Baukunst...*, s. 105; N. Zaske, *Gotische Backsteinkirchen...*, s. 49 n. Metodologiczne założenie, że na takich samych planach stanąć mogły i bazyliki i hale jest bardzo czytelne w pracach omawiających ceglana architekturę nadbałtycką; np.: D. Ellger, J. Kolbe, *op. cit.*, s. 24 n.; H. J. Kunst, *Die Entstehung des Hallenumgangschores. Der Domchor zu Verden an der Aller und seine Stellung in der gotischen Architektur*, „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft”, XVIII, 1969, s. 1 n.; F. Wochnik, *Ursprung und Entwicklung...*, *passim*; G. Schade, *Der Hallenumgangschor als bestimmende Raumform der bürgerlichen Pfarrkirchenarchitektur in den brandenburgischen Städten von 350 bis zum Ende des 15 Jahrhunderts*, Halle 1963, *passim*; L. Grodecki, *Architektur der*

rzucie wznieść można było budowle o różnej relacji wysokości naw²⁹, w naszych rozważaniach nie ma szczególnego znaczenia bazylikowy typ planu późnogotyckiej halowej świątyni Mariackiej, aczkolwiek w czternastowiecznych kościołach bazylikowych wcześniej i częściej pojawiały się twórcze modyfikacje rozwiązań przestrzennych. W gotyckiej architekturze sakralnej także rozwiązania zamknięć prezbiteriów od wschodu były różne, a ich rodowody w większości przypadków sięgały jeszcze sztuki wczesnośredniowiecznej – romańskiej i wczesnogotyckiej³⁰.

W budownictwie sakralnym epoki gotyku najbardziej reprezentacyjną grupą stały się chóry o tak zwanym schemacie katedralnym – bazylikowe (wielonawowe, ambitowe), w których wieloboczne obejście (z wieńcem kaplic) otaczało wydłużony wewnętrzny chór, także zamknięty wielobokiem. Wariantów tego modelu było wiele; Dehio i von Bezold, Lasteyrie, Schünke, Genez, Ullmann, Bock i inni wymieniają ponad 20 podtypów katedralnych chórów obejściowych³¹. Znamienne jest, że w samych kate-

Gotik, Stuttgart 1976, *passim*; R. Hamann, K. Wilhelm-Kästner, *Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge*, t. 1, Marburg 1924, s. 121.

²⁹ Kilka przykładów przebudowy kościołów halowych na bazylikowe na takim samym planie: Najświętszej Marii Panny w Lubece, św. Mikołaja w Stralsundzie, Najświętszej Marii Panny w Wismarze, Najświętszej Marii Panny w Rostocku. Por.: A. Grewolls, *Die Organisation des mittelalterlichen Pfarrkirchenbaues...*, s. 33 n. Przekonanie o słuszności takiego założenia metodologicznego legło u podstaw wielu badań, jak np. kościoła św. Elżbiety w Marburgu (R. Hamann, K. Wilhelm-Kästner, *Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge*, t. I, Marburg 1924, *passim*) lub w Werden (H. J. Kunst, *Die Entstehung...*, s. 1 n.)

³⁰ H. Bock, *Architektur – Niederlande, Deutschland, Frankreich, England, Skandinavien*, [w:] J. Białostocki, *Spätmittelalter und Beginnende...*, s. 339 n.; E. Ullmann, *Geschichte der deutschen Kunst 1350–1470*, Leipzig 1981, s. 110 n.

³¹ G. Dehio, G. von Bezold, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes historisch und systematisch dargestellt*, t. 2, Stuttgart 1887; P. Frankl, *Gothic architecture*, Harmondsworth 1962; L. Grodecki, *Architektur der Gotik*, Stuttgart 1976; M. Aubert, S. Courbet, *Cathedrales et tresors gotiques de France*, Paris 1958; K. H. Clasen, *Die gotische Baukunst...*, s. 24 n.; R. de Lasteyrie, *L'architecture religieuse en France à l'époque gothique*, t. 1, Paris 1926; S. Schünke, *Entwicklungen in den Chorformen englischer Kirchen vom 11. bis ins 13. Jahrhundert*, Köln 1987; M. Ch. Härtel, *Die Spätgotische Pfarr- und Stiftskirche St. Andreas in Hildesheim. Planen und Bauen nach französischen Kathedralschema*, Hannover 2004; U. Gentz, *op. cit.*, *passim*.

drach rzuty chórów obejściowych bywały modyfikowane do prostokątnych obrysów, jak na przykład w Laon (pierwsza ćwierć XIII wieku)³² (il. 9).

Oprócz świątyń bazylikowych z „katedralnymi” obejściowymi chórami istniały także halowe z analogicznymi prezbiteriami: trójnawowymi, obejściowymi, poligonalnymi oraz ich warianty – świątynie z poligonalnym chórem zintegrowanym³³. Schemat obejściowy w układzie halowym, bezkaplicowy, pojawił się w katedrze w Werden an der Aller. Właśnie forma chóru halowego (realizowanego zazwyczaj z kaplicami wprowadzonymi pomiędzy szkarpami) stała się głównym programem architektury w środkowej Europie (od połowy XIV wieku). O ile kościół cysterski w Zwettl (wznoszony od 1343 roku) dał początek południowej linii hal obejściowych, o tyle kościół św. Mikołaja w Berlinie zapoczątkował (w latach pięćdziesiątych XIV stulecia) północną linię rozwojową takiego rozwiązania³⁴. Dla projektu gdańskiego takie pomysły również mogły być źródłem inspiracji.

Od XIII stulecia oprócz klasycznych, katedralnych chórów pojawiały się także w architekturze europejskiej inne, nowe kreacje – w pierwszym rzędzie chóry ambitowe na planie prostokąta wywodzące się z burgundzkiej architektury cysterskiej (Citeaux II, Pontigny, Morimond), niemieckiej (Ebrach, Riddaghausen, Walkenried, Ammeluxborn³⁵), a w Czechach kościół w Zbraslav³⁶. W Anglii (za pośrednictwem katedry w Laon?) typowe

³² P. Heliot, *Le chœur de la cathédrale de Laon, ses antécédents français et ses suites*, „Gazette des Beaux Arts”, LXXIX (CXIV), 1972, s. 193 n.

³³ Por.: A. Cobbers, *Zur Entwicklung des Hallenumgangschors*, [w:] *Hallenumgangschöre in Brandenburg*, wyd. E. Badstübner, D. Schumann, „Studien zur Backsteinarchitektur”, t. 1, Berlin 2000, s. 18 n.; M. Cante, *Hallenumgangschöre im brandenburgischen Pffarkirchenbau der Spätgotik*, [w:] *Hallenumgangschöre in Brandenburg...*, s. 67 n.; U. Gentz, *op. cit.*, s. 13 n.; J. Adamski, *Hale z poligonalnym chórem...*, s. 13 n.; J. Kowalski, *Gotyk wielkopolski. Architektura sakralna XII–XVI wieku*, Kraków 2010, s. 216.

³⁴ H. J. Kunst, *Die Entstehung...*, s. 1 n., zwłaszcza s. 92.

³⁵ M. Aubert, *L'architecture cistercienne en France*, t. 1, Paris 1943, s. 87 n.; A. Dimier, *Recueil des plans d'églises cisterciennes*, t. 1, Aiguebelle–Paris 1968, *passim*; H. P. Eydoux, *L'architecture des églises cisterciennes d'Allemagne*, Paris 1952; H. von Beuer, *Evolution du plan des églises cisterciennes en France, dans les Pays Germaniques et en Grand Bretagne*, „Citeaux in der Nederlanden”, VIII, 1957, s. 269 n.

³⁶ J. Kuthan, *Die Mittelalterliche Baukunst der Zisterzienser in Böhmen und Mähren*, München 1982, *passim*; *idem*, *Gloria Sacri Ordinis Cisterciensis*, Praha 2005, *passim*.

stały się świątynie katedralne z chórami pseudoambitowymi, trójnawowymi, zamkniętymi od wschodu prosto (katedra w Ely, Lincoln, York, Salisbury (il. 10), Chester, Exeter)³⁷. Charakterystyczne tu były także ramiona transeptu, zawsze mocno zaakcentowane, często dwu- lub trójnawowe, prosto zamknięte.

Poszukując genezy świątyni Mariackiej, należałoby wziąć pod uwagę także chóry trójnawowe, trójabsydowe, czyli model zwany „Dreiapsidenchor”, w ramach przekształceń którego malała liczba boków i głębokość wielobocznych zamknięć wschodnich, a absydialne zamknięcia traciły autonomiczny charakter i budowały od wschodu niemal prostą, wspólną ścianę (Granzee, Prenzlau (il. 11), Neubrandenburg)³⁸.

Istotnym punktem odniesienia przy konstituowaniu się konceptu świątyni Mariackiej mogły być także halowe kościoły bezchórowe, o wielonawowych korpusach zakończonych od wschodu prosto, popularne w różnych prowincjach artystycznych, między innymi w nieodległej Westfalii, wielu miastach hanzeatyckich (Rostock, Wittstock, Friedland czy Greifswald) (il. 12) oraz na terenie państwa zakonnego w Prusach, a szczególnie na pobliskiej Warmii, gdzie model ten był licznie reprezentowany³⁹.

³⁷ P. Brieger, *English art. 1216–1307*, Oxford 1957, s. 27, 46; G. F. Webb, *Architecture in Britain: The middle age*, Harmondsworth 1956, *passim*.

³⁸ S. Thurm, *Norddeutscher Backsteinbau. Gotische Backsteinhallenkirchen mit dreiapsidialem Chorschluß*, „Forschungen zur Deutschen Kunstgeschichte herausgegeben vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft”, t. 4, Berlin 1935, s. 8 n. Pojęcie precyzuje: H. E. Kubach, *Dreiapsidenanlage*, [w:] *Reallexikon zur deutschen...*, t. 4, Stuttgart 1958, s. 397 n. Przykłady budowli gotyckich na tym schemacie planistycznym omawiają także: W. Buchowiecki, *Die gotischen Kirchen Österreichs*, Wien 1952, s. 72 n.; R. Krautheimer, *Die Kirchen der Bettelorden in Deutschland 1240–1340*, Köln 1925, s. 48 n.; H. Tintelnot, *Die mittelalterliche Baukunst Schlesiens*, Kitzingen 1951; E. Unger, *Chorgestaltung und Ostgiebel der Hauptkirchen von Gransee, Prenzlau, Wittstock und Neubrandenburg*, „Jahrbuch für brandenburgische Landesgeschichte”, VIII, 1957, s. 31 n.; A. Cobbers, *op. cit.*, s. 18 n.

³⁹ L. Rohde, *St. Marien zu Greifswald und die frühe Backsteingotik im wendischen Quartier der Hanse*, „Beiträge zur niederdeutschen Kunstgeschichte”, I, Berlin 1940, *passim*; L. Rohde, *Die St. Marienkirche zu Greifswald*, „Baltische Studien”, NF XLV, 1958, *passim*; N. Zaske, *Gotische Backsteinkirchen...*, *passim*; H. Zink, *Ermländische Hallenkirchen. Ein Beitrag zur Geschichte der mittelalterlichen Architektur des Ordenslandes*, Königs-

Jak wśród wymienionych rozwiązań wskazać właściwą kanwę pomysłu mistrza Ungeradina? Z pewnością trzeba ustalić wytyczne poszukiwań – pryncypia konstytuujące tę konkretną realizację architektoniczną. Sądzę, że genezy – idei pomysłu – należy upatrywać w ramach któregoś z modeli prezbiteriów o planach wielonawowych (drugorzędną kwestią jest, czy katedralno-ambitowych, czy tylko prosto zamkniętych trójnawowych), otoczonych ze wszystkich stron kaplicami, poprzedzanych wydatnym, szerokim (trójnawowym) transeptem, wzniesionych jako wnętrza halowe.

*

Gdański chór, ujęty kaplicami, generalnie odwołuje się do niemal archetypicznego, prestiżowego modelu katedralnego, który wywodził się z kościołów relikwioowych, pielgrzymkowych, inicjujących powstanie chórów obejściowych z kaplicami wokół nich⁴⁰. Przejęty przez benedyktynów w Cluny, rozpowszechnił się w Europie, docierając do Niemiec (św. Michała w Hildesheim), Italii (św. Marka w Wenecji), a nawet na Bliski Wschód (św. Michała w Candii na Krecie)⁴¹. Oczywiście podjęty został w architekturze gotyckiej wraz z właściwym mu programem i funkcją. W nowej epoce plan ten obciążony został nowymi treściami⁴² i stał się swoistym motywem przewodnim w architekturze katedr domeny Kapetyngów, a później Francji. Przykłady francuskie posłużyły z kolei w XIII–XIV wieku

berg 1938, s. 70 n.; O. Franke, *St. Nikolai in Rostock, die erste chorlose Hallenkirche in Mecklenburg*, b.m. wyd. 1941; K. Kalita, *Historia i budowa kościoła św. Mikołaja w Wolinie*, „Materiały Zachodnio-Pomorskie”, IX, 1973, s. 445 n.

⁴⁰ We Francji w St. Benoit sur Loire, Autun, Poitiers, Tuluzie, Caen, Congues, a w Hiszpanii Compostella. O genezie chórów obejściowych: E. Gall, *Studien zur Geschichte des Chorunganges*, „Monatshefte für Kunstwissenschaft”, V, 1912, s. 132 n.

⁴¹ C. Enlart, *Origines Francaisses de l'architecture gotique en Italie*, Paris 1894 (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, fasc. 66); R. Wagner-Rieger, *Die Italienische Baukunst zu Beginn der Gotik*, t. 1, Graz 1956, s. 18 n., t. 2, Graz 1957, s. 123 n.; P. Francastel, *Frontieres du gothique*, Paris 1970, s. 81 n.

⁴² Poucza o tym komentarz opata Sugera, który wznosił dla relikwii patrona Francji – św. Dionizego – kościół benedyktynów w Saint Denis: E. Panofsky, *Abbot Suger on the abbey church of St. Denis and its art treasures*, Princenton 1948, *passim*.

innym fundatorom w Europie⁴³. Posługiwali się nim arcybiskupi (Magdeburg, Kolonia, Gniezno, Ryga, Uppsala), podkreślając wagę swego urzędu i pozycji. Również królowie, wzorując się na Kapetyngach, angażowali się we wznoszenie katedralnych świątyń. Za ich przykładem poszły ambitne komuny suwerennych miast, także nadbałtyckich, zrzeszonych w Hanzie (Lubeka, Stralsund, Rostok, Wismar, Szczecin) (il. 13, 14), które stosując w farach model świątyni katedralnej, demonstrowały własne miejsce w hierarchii społecznej Rzeszy⁴⁴. Granicę najdalszego zasięgu tego rozwiązania na północy i wschodzie Europy wyznaczały świątynie w Trondheim, Roskilde, Uppsali, Gnieźnie, Krakowie, Siedlcu (cystersi), Pradze czy w Rydze i Revalu (Tallin)⁴⁵. Dla rozwijającego się bardzo intensywnie w drugiej połowie XIV wieku Głównego Miasta Gdańska, w którym działała grupa ludzi wykształconych na uniwersytetach, skupionych wokół instytucji kościelnych i kancelarii radzieckiej, „katedralny” plan kościoła farnego mógł być rozumiany jako znaczący i pożądanym⁴⁶. Wydaje się, że dla genezy kościoła gdańskiego istotne były terytorialnie najbliższe wzorce chórów „katedralnych” świątyń farnych miast hanzeatyckich, zainicjowane przez kościół Mariacki w Lubece, za którego przykładem poszły budowle Stralsundu, Rostoku, Szczecina (pw. św. Jakuba), Wismaru, a także katedra w Schwerinie czy świątynie cystersów w Doberanie, Dargun i Oliwie⁴⁷.

⁴³ H. Sedlmayr, *Die gotische Kathedrale Frankreichs als europäische Königskirche*, [w:] *Epochen und Werke*, t. 1, Wien–München 1959, s. 182 n.

⁴⁴ N. Zaska, *Die gotischen Kirchen Stralsunds und ihre Kunstwerke. Kirchliche Kunstgeschichte von 1250 bis zur Gegenwart*, Berlin 1964, s. 20 n., 37 n.; *idem*, *Stiltpik der bürgerlich – gotischen Backsteinkathedrale*, Dresden 1984, *passim*; D. Ellger, J. Kolbe, *op. cit.*, *passim*.

⁴⁵ H. Sedlmayr, *Die gotische Kathedrale...*, *passim*; P. Francastel, *Frontieres...*, s. 19 n.; Z. i A. Świechowscy, *Der Dom zu Gnesen und seine Stellung in der Gotischen Kunst*, „Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft”, XXVII, 1973, z. 1/4, s. 24 n.; J. Homolka, *Ikongraphie katedrały sw. Vita w Praze*, „Umění”, XXVI, 1978, nr 6, s. 564 n.; J. Bureš, *Katedrala a nekatedralni stavitelstvi w gotici*, „Ars”, VI/VIII, 1972/1974, s. 201 n.

⁴⁶ M. Biskup, *Układ przestrzenny gdańskiego zespołu miejskiego. Główne Miasto*, [w:] *Historia Gdańska*, red. E. Cieślak, t. 1, Gdańsk 1978, s. 364 n., zwłaszcza s. 368; oraz: *ibidem*, *Kultura*, s. 446 n., zwłaszcza s. 470.

⁴⁷ Całą tę grupę najpełniej omawia: D. Ellger, J. Kolbe, *op. cit.*, *passim*; A. Kamphausen, *Die Marienkirche in Lübeck in der norddeutschen Backsteingotik*, „St. Marien,

Oczywiście schemat francuskiego chóru katedralnego nie ukształtował się od razu, lecz ewoluował stopniowo⁴⁸, a droga dochodzenia do uformowanego klasycznego modelu była długa i skomplikowana. Urzeczywistnił się w trzech najwspanialszych katedrach: Chartres, Amiens i Reims na krótko przed 1200 rokiem. Później, w XIII wieku, podlegał pewnej kodyfikacji w przebudowanych wówczas kościołach – jak na przykład w opackim kościele w St. Denis, w katedrach w Beauvais, Troyes, Metz, Narbonne czy Kolonii⁴⁹. Dopiero w wieku XIV ów idealny, trzynastowieczny model chóru katedralnego uległ dalszej modyfikacji w architekturze Europy Środkowej. Polegała ona przede wszystkim na redukcji, uproszczeniu dotychczasowego schematu planu i realizowaniu na nim także przestrzeni halowej⁵⁰. Najprawdopodobniej generalnie na tej drodze metamorfoz i redukcji (syntetyzowania i integrowania) wykształcił się schemat planistyczny wprowadzony w części wschodniej kościoła Mariackiego w Gdańsku,

Jahrbuch des St. Mariens-Bauvereins”, VII, 1967, s. 16 n.; N. Zasko, *Gotische Backsteinkirchen...*, *passim*; A. Kamphausen, *Backsteingotik*, München 1978, s. 43 n.; A. Piwek, *Architektura kościoła pocysterskiego w Oliwie od XII do XX wieku*, Pelplin 2003, *passim*.

⁴⁸ Ewolucję tę prezentują: G. Dehio, G. von Bezold, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes historisch und systematisch dargestellt*, t. 2, Stuttgart 1887, *passim*; K. H. Clasen, *Die gotische Baukunst...*, *passim*; L. Lasteurie, *op. cit.*, *passim*; K. H. Clasen, *Die Baukunst an der Ostseeküste zwischen Elbe und Oder*, Dresden 1955, *passim*; H. Jantzen, *Kunst der Gotik*, Hamburg 1957, *passim*; *idem*, *Die Gotik des Abendlandes, Idee und Wandel*, Köln 1962, s. 13 n.; J. Evans, *Art in mediaeval France*, London 1948, s. 247 n.; M. Aubert, J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, *Hochgotik*, Baden–Baden 1963, s. 14 n.; W. Rüdiger, *Die gotische Kathedrale, Architektur und Bedeutung*, Köln 1979, *passim*; D. Kimpel, R. Suckale, *Die gotische Kathedrale. Gestalt und Funktion*, [w:] *Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, t. 1, München–Zürich 1987, s. 29 n.; F. Möbius, *Kirchliche Architektur*, [w:] *Geschichte der deutschen Kunst 1200–1350*, wyd. F. Möbius, H. Scurie, Leipzig 1989, s. 77, 108 n., 122 n.

⁴⁹ R. Branner, *Paris and the origins of rayonnant Gothic architecture down to 1240*, „The Art Bulletin”, XLIV, 1962, s. 39 n.; *idem*, *St. Louis and the Court Style in Gothic architecture*, London 1965, s. 28 n.; P. Frankl, *Gothic...*, s. 78 n.; K. H. Clasen, *Die gotische Baukunst...*, s. 62 n.; H. Jantzen, *Die Gotik des Abendlandes...*, s. 63 n.; F. Möbius, *op. cit.*, s. 108 n.

⁵⁰ G. Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst...*, t. 2, s. 76 n.; K. H. Clasen, *Die gotische Baukunst...*, s. 419 n.; H. J. Kunst, *Die Entstehung...*, s. 62 n.; G. Schade, *Der Hallenumgangschor...*; W. Gross, *Deutsche Architektur*, [w:] *Propyläen Kunstgeschichte*, t. 6: *Das Mittelalter II, Das Hohe Mittelalter*, red. O. von Simson, Berlin 1972, s. 174 n.

konsekwentnie kontynuowany w przekształconym po 1484 roku korpusie nawowym (il. 15).

W architekturze katedralnej po 1300 roku zjawisko redukcji prowadziło do zmniejszania liczby boków poligonu chórów i minoryzowania transeptu, który (począwszy od przykładu katedry paryskiej) zaczął tracić odrębność i rozłożystość; wtapiał się w szerokość obejścia, chóru i korpusu nawowego tak, że ramiona nie wykraczały poza szerokości naw bocznych. Wiązało się to ze znamieną w tym czasie utratą dawnej jego funkcji liturgicznej⁵¹. Transept stawał się jedynie elementem hierarchizacji budowli⁵² i jego rola w architekturze gotyckiej sprowadzona została do zaakcentowania skrzyżowania naw, czyli wyznaczenia hieratycznego centrum kościoła – miejsca dla ołtarza laikatu (pw. Św. Krzyża). Pod wpływem architektury zakonów żebraczych w XIV wieku transepty zaczęły zanikać nawet w katedrach (Freiburg, Ulm, Poznań, Gniezno, Ryga) i zachowywały je tylko obiekty, których znaczenie chciano szczególnie zaakcentować, jak na przykład: katedra w Schwerinie, kościół św. Bawona w Harleemie, Mariacki w Stralsundzie, cysterski w Doberanie, św. Mikołaja i św. Jerzego w Wismarze czy Mariacki w Rostoku⁵³. Pozostawały natomiast niezmiennie w zasadzie w architekturze angielskiej. Drugą cechą znamionującą postępujący proces ewoluowania (redukcji) planu katedralnego było przekształcanie kaplic usytuowanych wokół ambitu – zastępowanie dużych, otwartych całą szerokością ku obejściu, prostokątnymi płytkimi aneksami zintegrowanymi w widoku od zewnątrz, gdyż zsumowanymi wspólną linią ściany. Po raz pierwszy taki typ kaplic zaistniał w drugiej połowie XIII wieku w katedrze Notre-Dame w Paryżu, do końca stulecia znacznie się upowszechnił, by spopularyzować się w XIV wieku; bez względu na funkcje danych świątyń – katedralne, farne czy zakonne (Zwettl, Schwäbisch-Gmünd – kościół pw. Św. Krzyża (il. 16), Norymberga – pw. św. Sebalda, Kutna Hora –

⁵¹ W. Boeckelmann, *Die abgeschnürte Vierung*, [w:] *Frühmittelalterliche Kunst in den Alpenländern*, wyd. E. Pelichet, A. A. Schmid, Lousanne 1954, s. 101 n.; G. Bandmann, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger...*, s. 237 n.

⁵² G. Bandmann, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger...*, s. 242 n.; S. Ski-biński, *Polskie katedry gotyckie*, Poznań 1996, s. 25.

⁵³ N. Zaske, *Gotische Backsteinkirchen...*, *passim*.

pw. św. Barbary, Berlin – pw. św. Mikołaja, Bernau koło Berlina – pw. Najświętszej Marii Panny (il. 17), Stralsundu – kościół Mariacki (il. 4) itp.)⁵⁴.

Najistotniejsze zmiany dokonały się jednak w obrysie wschodniej partii świątyń. O ile w architekturze wczesnogotyckiej i gotyku klasycznego chóry i ambity zakończone były wielobocznie, co dawało budowli miękkie i łagodne zamknięcie, o tyle od końca XIII stulecia liczba boków wieloboku zmniejszała się, a to prowadziło do „twardego” rysowania części prezbiterialnej, zamykanej częstokroć ścianami pozbawianymi szkarp, luków oporowych i dekoracji z detalu architektonicznego. Nie znamy dokładnie drogi tych przemian⁵⁵, ale można sądzić, że etapem redukcji (tu rozumianym jedynie w bardzo idealizującym ujęciu i ze świadomością konieczności prowadzenia badań różnych aspektów tego zjawiska w jego regionalnych typach rozwiązań⁵⁶) było sprowadzenie zamknięć chórów wewnętrznych

⁵⁴ A. Grewolls, *Die Kapellen der norddeutschen Kirchen...*, *passim*; *eadem*, *Die Kapellen mittelalterlicher Kirchen...*, *passim*; N. Zasko, *Entstehung und Entwicklung des Hallenumgangschores im norddeutschen Backsteingebiet*, „Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin”, V, nr 2, s. 169.

⁵⁵ Mimo omawiania zagadnienia w literaturze utrzymują się stare interpretacje tego zjawiska, proponowane przez: K. Gerstenberg, *Deutsche Sondergotik*, München 1913, s. 177 n.; *idem*, *Baukunst der Gotik in Europa*, Köln 1981, *passim*; G. Hoeltje, *Zeitliche und begriffliche Abgrenzung der Spätgotik innerhalb der Architektur von Deutschland, Frankreich und England*, Weimar 1930, *passim*; L. Schürenberg, *Die kirchliche Baukunst in Frankreich zwischen 1270 und 1385*, Berlin 1934, *passim*, które jednak nie rozwiązują tego zagadnienia. Wiemy tylko, że początkowo – w końcu XIII w. – chóry zamykano pięciobokiem: Rouen – St. Maclou i St. Ouen, Quimper oraz w Niemczech: Lubeka – Najświętszej Marii Panny, Stralsund, Rostok, Doberan, Halberstadt i inne. Liczbie boków chóru odpowiadała także liczba boków poligonu ambitu, z tym jednak, że czasami zwiększano wieloboczność obejścia, jak np.: w Pradze – katedra św. Wita, w Schwäbisch-Gmünd – kościół św. Krzyża, w Norymberdze – św. Sebald czy Szczecinie – św. Jakuba. W konsekwencji prowadziło to do komplikowania układu sklepień w ambicie, gdzie obok trapezowych pojawiały się przęsła trójkątne. Niektórzy architekci, chcąc ten dysonans usunąć, wprowadzali przemiennie leżące przęsła trójkątne, wypełnione sklepieniem trójpodporowym, jak np. w ambicie kościoła w Oliwie.

⁵⁶ Przykładem służą regionalne studia architektury Nowej Marchii, Wielkopolski czy typu hal z poligonalnym chórem zintegrowanym w Polsce (J. Jarzewicz, *op. cit.*, *passim*; J. Kowalski, *op. cit.*, *passim*; J. Adamski, *Hale z poligonalnym chórem...*, *passim*), jakich brakuje w odniesieniu do terenów państwa zakonnego w Prusach, Nie zaspokoila tej potrzeby monografia: Ch. Herrmann, *Mittelalterliche Architektur im Preussenland. Untersuchungen zur Frage der Kunstlandschaft und -Geographie*, Petersberg 2007, *passim*.

do trójboku⁵⁷, dwuboku (jak w prezbiterium fary w Gubinie czy Lands-
hut – kościół pw. św. Ducha) i wreszcie prostego zamknięcia, czyli zinte-
growanie go ze wschodnim przęsłem obejścia⁵⁸. Ta tendencja prowadziła
też do efektu „spłaszczenia” wieloboku zamknięcia w zewnętrznym obry-
sie bryły: przez redukcję liczby boków wieloboku (Greifswald – kościół
pw. św. Mikołaja (il. 18); Schneeberg – pw. św. Wolfganga; Zwickau –
kościół Mariacki; Wüsterhausen – pw. św. św. Piotra i Pawła) lub opisaniu
ich na coraz bardziej płaskim, chociaż wieloodcinkowym łuku (Fryzynga –
pw. św. Jerzego; Hamburg – pw. św. Katarzyny; fary w Dolsku (il. 19),
Mirsku, Bninie). Może taka droga wiodła do daleko idącego „spłaszczenia”
obrysu chóru i funkcjonalnego ambitu, i prowadziła aż do prostokątnego
zamknięcia – jak w świątyni Najświętszej Marii Panny w Gdańsku? Bra-
kuje jednak przykładów realizacji wcześniejszych od gdańskiego pomysłu
Ungeradina, pośredniczących pomiędzy rozwiązaniami redukującymi a już
zredukowanymi do prostokątnego obejścia w obrysie prezbiterium. Znamy
jedynie późniejsze realizacje chórów zamkniętych od strony zewnętrznej
bardzo „płaskim” wielobokiem, w których wewnętrzny chór sięgał („dobi-
jał”) do ściany wschodniej⁵⁹.

W literaturze przedmiotu wyodrębniona jest w Europie centralno-
-wschodniej grupa kościołów z rozwiązaniami określanymi jako halowe
z poligonalnymi chórami zintegrowanymi, tzn. takimi, w których, po-
dobnie jak w części wschodniej rozwiązania gdańskiego, obejście *de fac-
to* nie jest architektonicznie zaakcentowane, ale jest funkcjonalne, gdyż za
wschodnią parą filarów istnieje odpowiednio szeroka przestrzeń. W póź-
nym średniowieczu w Wielkopolsce wykształciła się odrębna i liczna gru-
pa takich świątyń. Niezależna – jak ostatnio dowiedziono – od modelu

⁵⁷ Np.: Tangermünde, Brandenburg, Luckau, Wüsterhausen, Fürstenwalden nad Spre-
wą, Najświętszej Marii Panny w Poznaniu czy w Dinkelsbühl w Bawarii. Por.: U. Gentz,
op. cit., s. 321 n.

⁵⁸ J. Kuthan, *Der Kathedralchor in der Zisterzienserarchitektur*, [w:] *Denkmalkunde
und Denkmalpflege. Wissen und Wirken. Festschrift für Heinrich Magirius zum 60. Ge-
burtstag am 1. Februar 1994*, Dresden 1995, s. 165 n.; J. Adamski, *Hale z poligonalnym
chórem...*, s. 13 n.

⁵⁹ Np. Góra Śląska czy Dolsk – jako pochodne od rozwiązań w Amberg, Mona-
chium, Scheeneberg, Zwickau, Chemnitz, Bautzen itp.

poznańskiej kolegiaty Najświętszej Marii Panny (czyli chórów wywodzących się z uproszczonego modelu hali Henryka Brunsberga), związana z architekturą z terenu Łużyc i Saksonii oraz mająca rodzimego budowniczego w osobie „mistrza bnińskiego”⁶⁰. Te badania, udowadniając kreatywność i potencjał twórczy lokalnych wykonawców czynnych w niewielkich regionach artystycznych, pozwalają sądzić, że także pomysł mistrza Ungeradina mógł w swoim czasie ukształtować się w lokalnym środowisku.

Wróćmy do modyfikacji gotyckich chórów obejściowych – wiemy, że wraz z tak zwanym wyprostowywaniem obrysu (wykreślaniem go na płaskim łuku odcinkowym złożonym z licznych boków wieloboku) lub przez zmniejszanie liczby boków poligonu zewnętrznego zamknięcia, akcentowany był również kierunek wzdłużny trzech naw, prowadzonych konsekwentnie ku wschodniej ścianie⁶¹. Generalnie koncepcja katedralnego chóru obejściowego ewoluowała także od komponowania planów w ich postrzeganiu od strony chóru „wewnętrznego”, ku oglądowi niejako „od ścian obwodowych”⁶². Rozwiązanie Ungeradina ewidentnie zrównoważyło te obie tendencje; przestrzeń prostokątnego chóru sięgała do prostej ściany zamykającej jego trzy nawy. Możliwe, że zrodziło się ono dzięki doświadczeniom „północnej linii redukcji” chórów katedralnych. Uznaje się, że tę drogę wyznaczały doświadczenia uzyskane w ramach architektury cysterskiej i chórów z obejściem założonym na rzucie prostokąta. Model

⁶⁰ Por.: J. Kowalski, *op. cit.*, s. 203 n.

⁶¹ Czytelność układu obejściowego ulegała zamazaniu, tym bardziej że podłącza arkad w partiach sklepień przerzucane były znad ostatniej pary filarów bezpośrednio na ścianę wschodnią poligonu. Przeszło chóru w nawie środkowej zakładane było na planie trapezu lub prostokąta, a w bocznych na planie trójkąta (Monachium – kościół Marii Panny, St. Lambrecht – Stiftskirche, Zwickau – Marii Panny, Nördlingen – św. Jerzego, fara w Dolsku). Przykłady takiej aranżacji planów wewnątrz halowych pojawiły się także wcześniej, np. Enns-Wallseer-kapelle, chór kościoła opackiego w St. Lambrecht w Styrii czy w Pöllauberg. Por.: E. Bachmann, *Südetenländische Kunsträume im 13 Jh.*, Brünn–Leipzig 1941, s. 31; W. Buchowiecki, *op. cit.*, s. 236; H. Tintelnot, *op. cit.*, s. 102, 115; H. Jantzen, *Die Gotik des Abendlandes...*, s. 129; K. H. Clasen, *Die gotische Baukunst...*, s. 151; także H. J. Kunst, *Die Entstehung...*, s. 96 n., uważał, że chóry halowe o tendencjach centralizujących pojawiły się w architekturze Australii i pd. Niemiec co najmniej od lat trzydziestych XIV w.

⁶² H. J. Kunst, *Die Entstehung...*, s. 102.

taki pojawił się już w XII wieku w burgundzkich klasztorach (Clairvaux, Morimond, Citeaux, Pontigny) i stał się wiodącym w tym środowisku budowniczych⁶³. Przeniesiony został do architektury katedralnej (we Francji Dol-de-Bretagne, w Niemczech Osnabrück, Paderborn, w Polsce Wrocław, Kraków)⁶⁴. Na takiej kanwie realizowano również kościoły cysterskie w Niemczech (Ebrach, Riddagshausen) i Anglii (Fountains, Byland, Dore). Właśnie w Anglii prostokątne chóry trójnawowe, obejściowe miały także katedry (Salisbury, Rievaulx, Whitby, Intern)⁶⁵. Ważny wydaje się również fakt, że na takich planach zrealizowano najstarsze przykłady chórów halowych (w Heiligenkreuz z końca XIII wieku⁶⁶ oraz jego repliki w czeskim Zbrasławiu⁶⁷ i Kamieńcu Ząbkowickim⁶⁸). Znaczącą analogią regionalną jest szczególnie cysterski kościół w Neuenkamp (dziś Franzburg koło Stralsundu) z lat 1280–1330/1340⁶⁹ (il. 8). Wykazuje uderzające podobieństwo do rzutu kościoła Mariackiego w Gdańsku⁷⁰ i zrealizowany był najprawdopo-

⁶³ Architekci zakonnicy, wędrując z Burgundii do klasztorów zakładanych w Niemczech (Ebrach, Riddagshausen, Walkenried, Georgenthal, Ameluxborn, Hude, Marienfeld), Czechach (Hradiste nad Iseru), na Śląsku (Lubiąż-Henryków), w Austrii (Lilienfeld), a nawet na Węgrzech, uczynili zeń podstawowy schemat planistycznych budownictwa cysterskiego. Zob. przypis 25, najnowsza literatura omawiająca ten typ planu i jego popularność w ramach architektury cysterskiej to: A. Dimier, *L'art cistercienne hors de France*, Paris 1971.

⁶⁴ G. Wellstein, *Die Cistercienser und die deutschen Dome*, „Cistercienser-Chronik”, LV, 1948, s. 78 n.; W. Schlink, *Die Kathedralen Frankreich*, München 1978, *passim*; Ch. Behringer, *Katedry. Arcydzieła architektury europejskiej*, Warszawa 1999, *passim*. Analizę procesu w ramach polskich katedr omówił: S. Skibiński, *op. cit.*, *passim*.

⁶⁵ J. Bilson, *The Architecture of the Cistercians in England*, „Archaeological Journal”, VII, 1901, s. 72 n.; G. F. Webb, *op. cit.*, *passim*; P. J. Fergusson, *The Builders of cistercian monasteries in twelfth century England*, [w:] *Studies in cistercian art and architecture*, red. M. P. Lillich, t. 2, Kalamazoo 1984, s. 14 n.

⁶⁶ R. Wagner-Rieger, *Architektur*, [w:] *Gotik in Österreich*, Krems/D 1972, s. 117 n.; W. Buchowiecki, *op. cit.*, s. 97 n.

⁶⁷ J. Kuthan, *Die Mittelalterliche Baukunst der Zisterzienser in Böhmen und Mähren*, München 1982, *passim*.

⁶⁸ M. Kutzner, *Cysterska architektura na Śląsku w latach 1200–1330*, Toruń 1969, s. 40 n.

⁶⁹ M. Hertel, *Die Zisterzienserklosterkirche Neuenkamp (Franzburg) nach dem Befund der Ausgrabung 1959/1960*, s. 145 n.

⁷⁰ Była to świątynia o chórze prostokątnym, trójnawowym, trójprzęsłowym z ambitem od wschodu. Chór poprzedzał szeroki i wyraźnie zaznaczony trójnawowy transept. Bryła

dobniej także jako hala, co czyni zeń najbliższy pod względem topograficznym wzorec dla pomysłu mistrza Henryka Ungeradina.

Nie przesądzając tej kwestii, musimy przeanalizować jeszcze jedną linię rozwoju trójnawowych wschodnich partii świątyń, jakimi były chóry trójabsydialne⁷¹. Odległa geneza tego rozwiązania sięga wczesnośredniowiecznej architektury północnych Włoch i krain alpejskich⁷². W Bawarii i Austrii najwcześniejsze gotyckie ich realizacje to chór katedry w Ratyzbonie, prezbiterium tamtejszego kościoła dominikańskiego i chór kolegiaty św. Stefana w Wiedniu⁷³. Nawiązując do tego typu planu, genialny budowniczy wiedeński „przetłumaczył” model chóru cysterskiego z Heiligenkreuz na halowy chór trójabsydialny, a pomysł zaowocował wieloma replikami⁷⁴.

kościół opięta była szkarpami, które – dzięki częściowemu wciągnięciu ich od wnętrza – tworzyły między sobą przestrzenie płytkich wnęk, mogących pierwotnie pełnić funkcje kaplic.

⁷¹ Genezę tego planu przedstawia: H. E. Kubach, *Dreiabsidenanlage*, [w:] *Reallexikon zur deutschen...*, t. 4, szp. 401 n.; E. Lehmann, *Der frühe deutsche Kirchenbau*, Berlin 1949 (2 wyd.), s. 121 n.

⁷² Droga rozwoju tego typu (wywodzącego od prezbiterium z pastoforiami) wiedzie przez takie przykłady jak: Kalat-Seman (Syria V w.), Cluny (konsekracja 981 r.), św. Michała w Hildensheim (ok. 1000). W XI–XII w. model ten staje się niezwykle popularny w romańskiej architekturze Austrii, Bawarii, Frankonii, Turyngii – kościół Benedyktynów w Reichenau, Benedyktynek w Bergen, św. Piotra w Augsburgu, św. Pankracego w Hammersleben, Benedyktynów w Breitenau, Talbürgel czy w Westfalii: Balve, St. Aegydien w Wiedenbrück. Zob.: E. Lehmann, *Bemerkungen zum Staffelfchor der Benediktinerklosterkirche Thalbürgel*, [w:] *Festschrift Johannes Jahn zum 22. November 1957*, Leipzig 1958, s. 111 n.; H. Jantzen, *Ottonische Kunst*, München 1947, *passim*; K. J. Conant, *Carolingian and Romanesque Architecture 800 to 1200*, London 1966 (2 wyd.), *passim*.

⁷³ W. Buchowiecki, *op. cit.*, s. 97; R. Krautheimer, *op. cit.*, s. 73 n.; *Der Dom zu Regensburg*, red. A. Hubel, M. Schuller, Regensburg 2016, *passim*.

⁷⁴ Na terenie Austrii (Strassengel – poświęcony w 1355 r., Neustift – pocz. XV w., Steyer – około 1450 r.) i pobliskich Czech (kościół Benedyktynów Słowiańskich w Pradze), Słowacji (katedra w Koszycach), na Śląsku (kościół Najświętszej Marii Panny we Wrocławiu, św. Piotra i Pawła w Legnicy, św. Piotra i Pawła w Namysłowie), a także we Frankonii i Turyngii (kościół farny w Arnstadt, św. Błażeja w Mühlhausen) oraz później, bo już w XV w., w licznych kościołach Górnej Saksonii (Annaberg – kościół św. Anny, Pirna – kościół Mariacki, Görlitz – św. Piotra i Pawła, Herzberg – Mariacki, Halle – św. Maurycyego). Zob.: W. Buchowiecki, *op. cit.*, s. 122; V. Mencl, *Česká architektura doby lucemburské*, Praha 1949, *passim*; *Geschichte der deutschen Kunst 1470–1550. Architektur und Plastik*, red. E. Ullmann, Leipzig 1984, s. 133 n.

W stosunku do środkowo- i południowoeuropejskich przykładów odrębną grupę stanowiły liczne czternastowieczne kościoły ceglane o własnym rodowodzie i linii rozwojowej⁷⁵, które mogły być pochodną dużej rodziny świątyń westfalskich z chórami trójabsydialnymi, jak na przykład chór kościoła Franciszkanów pw. św. Katarzyny w Lubece, który dał impuls nadbałtyckim realizacjom hal o identycznych chórach (kościół pw. św. Jakuba w Lubece, pw. św. Piotra tamże, świątynia pw. Marii Panny w Prenzlau (il. 11) czy fara w Gransee). Bardzo istotną cechą tych budowli była tendencja do coraz bardziej płaskiego zamykania poligonów każdej z naw⁷⁶, a ważnym krokiem w przemianie typu było wyrównanie liczby przęseł i zamykanie wszystkich przestrzeni naw absydami leżącymi na jednym poziomie, czyli optyczne „scalanie” od strony zewnętrznej (Prenzlau – kościół Mariacki). Niejako wyprzedzając ten proces w Neubrandenburg i Friedlandzie wzniesiono kościoły zamknięte od wschodu prostokątnie już w pierwszej połowie XIV stulecia, które to realizacje – pomijając ich długość – były podobne do licznych tutejszych hal, tak zwanych bezchórowych, to jest na rzucie prostokątnym⁷⁷. Te dużej klasy realizacje architektoniczne w Neubrandenburg czy Greifswaldzie mogły również natchnąć Ungeradina myślą stworzenia w Gdańsku prostego zamknięcia halowej przestrzeni.

Z panoramy zjawisk artystycznych zaistniałych na obszarze ceglanej architektury północnoniemieckiej wyłania się charakterystyczny, ale niejednoznaczny, obraz przemian prowadzących do rozwiązania gdańskiego. W przypadku chórów trójabsydialnych szczególnie trudno byłoby kreślić obraz przemian i sieć powiązań w ramach architektury europejskiej. Podczas gdy jedni badacze, jak Sigrig Thurm⁷⁸, dostrzegali w tych rozwiązaniach tendencję do zachowania obejściowości i uważali, że rozwiązania

⁷⁵ S. Thurm, *op. cit.*, *passim*.

⁷⁶ Przejawia się to stopniowo poprzez rezygnację z tzw. spiętrzonego układu wschodnich zamknięć, gdzie nawy boczne były o jedno przęsło krótsze od środkowej jak np. w Demmin (św. Bartłomieja), Pasewalk (Mariacki), Hannover (kościół rynkowy), Hamburg (św. Jakuba). Zob.: S. Thurm, *op. cit.*, s. 33; N. Zasje, *Entstehung und Entwicklung...*, s. 169 n.; E. Unger, *op. cit.*, s. 32 n.

⁷⁷ Np.: św. Jakuba w Rostoku, św. Mikołaja tamże, Mariacki w Greifswaldzie, św. Mikołaja w Stralsundzie.

⁷⁸ S. Thurm, *op. cit.*, *passim*.

północnoeuropejskie wpłynęły na ukształtowanie się późnogotyckich, halowych chórów obejściowych południowych Niemiec⁷⁹, to inni – jak Eckhard Unger – skłonni byli uznać za najważniejszą cechę halowych trójabsydialnych chórów obszaru ceglanego ich twórcze nawiązanie do tradycji tutejszych prosto zamkniętych hal bezchórowych, czyli rezygnację z poligonalności (Neubrandenburg, Friedland), a jeszcze inni – jak Nikolaus Zaske⁸⁰ – twierdzili, że tutejsze chóry trójabsydialne chciały przede wszystkim naśladować lokalny, zredukowany model katedralny i w tym kontekście należałoby analizować ich plany⁸¹.

Tak więc w różnych typach północnoniemieckich planów prezbiteriów, szczególnie w chórach świątyń halowych, z jednej strony dopatrywano się niezmiennie refleksów i idei rozwiązań „katedralnych”, z drugiej zaś widziano w nich ważne ogniwo rozwoju niezależnej, regionalnej architektury późnogotyckiej.

Obok tych wielowarstwowo układających się współzależności pomiędzy chórami typu katedralnego, trójabsydialnymi i halami bezchórowymi w architekturze miast hanzeatyckich, istnieje jeszcze jedna istotna nić genetyczna, odnosząca się już wyłącznie do modelu halowego chóru obejściowego. Przykładem był kościół św. Mikołaja w Berlinie, który w latach pięćdziesiątych XIV stulecia zapoczątkował północną linię rozwojową hal obejściowych. Dla jednych badaczy tkwił on mocno w linii poklasycznych, obejściowych chórów typu katedralnego, znanych z południowych Niemiec, dla innych stał się przykładem realizacji takiego samego ideału planu i wnętrza, ale ukształtowanego na północy niezależnie – na podstawie własnych, regionalnych doświadczeń. Zabytek ten stawał się więc argumentem na rzecz tezy o odrębnej, samodzielnej drodze przemian sztuki obszaru ceglanego; przeczył tezie o „zlewiskowym” charakterze pomysłów tutejszego środowiska. Ten pogląd odwracał jednocześnie obowiązujący pa-

⁷⁹ E. Unger, *op. cit.*, s. 32 n.

⁸⁰ N. Zaske, *Gotische Backsteinkirchen...*, s. 123 n.; *idem: Entstehung und Entwicklung...*, s. 169 n.

⁸¹ Zagadnienia te oczekują na osobne studia. Dopiero w ich kontekście można byłoby osadzać późnogotycką architekturę kościoła Mariackiego w Gdańsku. Ważną pozycją jest studium: U. Gentz, *op. cit.*, *passim*.

radymat o zależności halowego chóru obejściowego od południowoniemieckich inspiracji. W jego świetle również model chóru kościoła Najświętszej Marii Panny w Gdańsku mógł zrodzić się wyłącznie na drodze przemian planów budowli północnoniemieckich, w tym głównie tutejszych „katedralnych” chórów. Przykłady z Neuenkamp i św. Mikołaja w Stralsundzie świadczą, że recepcja planu katedralnego stanowiła rzeczywiście swoiste zadanie dla budowniczych tego obszaru, podejmowane zarówno przez mistrzów czynnych w służbie miast, jak i budowniczych cysterskich. W jej regionalnych modyfikacjach mieścił się także wariant planu świątyni Mariackiej. To tłumaczy podobieństwa rzutu kościoła Mariackiego w Gdańsku i wcześniejszego przykładu z Neuenkamp (1280–1330/1340) (il. 8). Nie są to bezpośrednie zależności pomiędzy obydwoma realizacjami, lecz wynik ich przynależności do reprezentacyjnego typu „katedralnej” świątyni wybrzeży Bałtyku we właściwej jej – i im – „redukcyjnej” wersji.

Także kaplice wokół chóru i transeptu kościoła Mariackiego jednoznacznie pozwalają zaklasyfikować to rozwiązanie do typu katedralnych założeń obejściowych. Są one prostokątne i raczej płytkie. Kaplice wschodnie generalnie nie występują w chórach trójnawowych trójabsydialnych czy w prosto zamkniętych. Jedynie w przykładach wychodzących z tradycji architektury cysterskiej chóry prostokątne, obejściowe miały kaplice, którym nadawano kształt regularnych czworoboków (np. Pontigny II)⁸². W poszukiwaniach wzorca dla kościoła Mariackiego ważne będą także przykłady chórów o przyporach całkowicie wciągniętych do wnętrza, tworzących kaplice w przestrzeniach międzyszkarpowych, o wysokości równej halowej nawie. Główny nurt rozwoju tego motywu przebiegał w obrębie architektury ceglanej i w jakiś sposób związany był z typem chóru halowego, ambutowego. Szczególną rolę odegrały tu realizacje mistrza Henryka z Brunsberga⁸³. Dzielił on jednak przestrzenie międzyszkarpowe na dwie kondygnacje: strefę kaplic i strefę empor ponad nimi. Tymczasem w latach osiemdziesiątych XIV wieku podobne rozwiązania pojawiły się na wybrzeżu Bałtyku

⁸² M. Aubert, *L'architecture cistercienne en France, avec la collaboration de la marquise de Maillé*, Paris 1943, *passim*.

⁸³ Szczecin – kościół św. Jakuba, Brandenburg – św. Katarzyny, Chojna – Najświętszej Marii Panny, Gartz – fara.

w kościołach o chórach ambitowych w układzie bazylikowym – w świątyni pw. Najświętszej Marii Panny w Stralsundzie i Mariackiej w Stargardzie. Te przykłady są o tyle bliskie genetycznie rozwiązaniu gdańskiemu, że kaplice uzyskały tu pełną wysokość naw bocznych.

Szukając źródeł motywu kaplic o wysokości równej chórowi i obejściu, należy zwrócić uwagę na najstarszy taki przykład: katedrę lubecką⁸⁴, w której kaplice miały wysokość równą wysokości halowego korpusu (aczkolwiek założone zostały na planie poligonalnym). Sądzę, że ten motyw, upowszechniając się, uzyskał z czasem (w czwartej ćwierci XIV wieku) formę płytkich, prostokątnych wnęk kaplicowych między szkarpami. Świadczą o tym właśnie kaplice kościoła Mariackiego w Stralsundzie i to one wydają się najbliższe gdańskiemu rozwiązaniu Ungeradina (il. 4). Motyw uległ oczywiście daleko idącej transformacji, ale podjęcie tego pomysłu potwierdza, że Henryk Ungeradin był mistrzem wywodzącym się z kręgu architektury ceglanej. „Przetłumaczył” samodzielnie w gdańskiej świątyni typ „bazyliki katedralnej” na halę wzniesioną na zredukowanym, „katedralnym” planie i wykorzystał znany już na północy motyw wysokich kaplic.

A jaką genezę miał ungeradinowski transept?

Nawa poprzeczna w budowłach halowych pojawiała się rzadko⁸⁵. W świątyni Mariackiej zaistniała jako szeroka, trójnawowa, otoczona kaplicami, zaplanowana w połowie długości całego kościoła. Optycznie scaliła przestrzeń i bryłę. Należy ją rozpatrywać w dwu kategoriach: genezy opisanej formy i sensu zaistnienia transeptu w tym konkretnym wnętrzu – w farze Głównego Miasta Gdańska.

Pod względem źródła ideowego i typu transept świątyni gdańskiej mógł być przejęty wyłącznie z architektury katedralnej, bowiem tylko w katedrach stosowano je jako trójnawowe z kaplicami przy ścianie wschodniej

⁸⁴ Jej znaczenie podkreślił H. J. Kunst, *Die Entstehung...*, s. 5, widząc w niej za M. Säume, D. Ellgerem, W. Clasenem, N. Zasse najstarszy chór halowo-obejściowy w Niemczech.

⁸⁵ Znany go jedynie z kościoła w Kamieńcu Ząbkowickim, z Neubergu, St. Blasius w Mühlhausen (1270–1350), św. Mikołaja w Wilsnack (po 1384 rozpoczęty chór, korpus około 1400). Por.: E. Badstübner, *Blasiuskirche in Mühlhausen*, Berlin 1984; M. Kutzner, *Cysterska architektura na Śląsku...*, s. 40 n.

i zachodniej oraz z wielkimi wejściami w szczytach ramion. Taki typ występował również w wielkich „katedralnych farach” miast hanzeatyckich – w Stralsundzie (kościół pw. Najświętszej Marii Panny), Rostoku (kościół pw. Najświętszej Marii Panny) czy Wismarze (dwunawowy – pw. św. Jerzego i pw. św. Mikołaja). Te realizacje musiały także inspirować wprowadzenie transeptu w naszym zabytku. W budowlach późnogotyckich oprócz funkcji „hierarchizacji” wnętrza nawa poprzeczna pełniła także funkcję optycznego klucza przestrzeni⁸⁶. W połowie długości korpusu umieszczono ją w Wismarze (il. 20, 21), Rostoku (il. 13) i Stralsundzie.

Pozostaje jeszcze odpowiedzieć na pytanie, skąd Ungeradin zaczerpnął pomysł wprowadzenia halowej organizacji przestrzeni świątyni.

Wyjaśniano to dwojako: po pierwsze, jako nawiązanie do regionalnej architektury mendenckiej; na wzór hali kościoła Dominikanów w Gdańsku (il. 22) czy Franciszkanów w Toruniu, w których także wykorzystano system wewnętrznych przypór, wprowadzając pomiędzy nie przestrzenie płytkich kaplic (il. 23, 24). Dzięki podniesieniu poziomu posadzki owych nisz i zastosowaniu różnych sklepień uzyskano ostateczny cel – autonomiczne, wysokie kaplice⁸⁷. Druga droga mogła prowadzić od rozwiązań mistrza Henryka Parlera oraz południowoniemieckich i dolnoaustriackich halowych chórów obejściowych w Zwettl czy Schwäbisch-Gmünd⁸⁸, pod warunkiem, że z tych terenów mogła w ogóle dotrzeć do Gdańska idea halowego chóru obejściowego⁸⁹. Z czasem w badaniach pomniejszono znaczenie rozwiązania chóru kościoła Św. Krzyża w Schwäbisch-Gmünd (il. 16), a pomysł zaczął jawić się jako rodzący się ewolucyjnie i oparty na różnych

⁸⁶ N. Zaske, *Gotische Backsteinkirchen...*, s. 103, 121 n. oraz *idem*, *Die St. Marien-Kirche zu Stralsund*, „Das Christliche Denkmal”, z. 121, Berlin 1984, s. 9 n.

⁸⁷ E. Keyser, K. Gruber, *op. cit.*, s. 20.

⁸⁸ W. Drost, *op. cit.*, s. 63 n.

⁸⁹ K. Gerstenberg w pracy *Deutsche Sondergotik*, München 1913, s. 177, interpretował przykład z Zwettl tylko jako jeden ze stopni prowadzących do rozwiązania Henryka Parlera w Schwäbisch-Gmünd. Podobnie sądził K. H. Clasen, *Die gotische Baukunst des Mittelalters...*, s. 160; W. Buchowiecki, *op. cit.*, s. 242, podaje, że kościoły w Heiligenkreuz (poświęcenie ukończonego chóru nastąpiło w 1295 r.) i w Neuberg (pierwsze trzydziestolecie XIV w.) miały halowe obejście chóru wcześniej niż świątynia w Zwettl.

tradycjach rozwiązań chórów obejściowych – bazylikowych i halowych⁹⁰. Przyjmowano, że najprawdopodobniej przebiegał nad Bałtykiem niezależnie od pomysłów rodzących się w architekturze południowej Europy⁹¹. Uznano także, że bazował na regionalnej tradycji budowlanej, a wzajemne podobieństwo między realizacjami w tych środowiskach twórczych wynikało jedynie z ich przynależności do tej samej fazy stylu. Te dwa poglądy nadal istnieją w literaturze przedmiotu równolegle, chociaż Hans-Joachim Kunst wykazał, że w obydwu środowiskach: północno- i południowoniemieckim, dochodzenie do formy halowego chóru obejściowego i dalsze przemiany w kierunku rozwiązań późnogotyckich odbywały się niezależnie od siebie⁹². W ramach północnoeuropejskiej architektury ceglanej Hans Brunsberg stworzył nowy model organizacji przestrzeni w ramach wnętrz chórów ambitowych, przetwarzając je tak dalece, że uzyskał zupełnie nową jakość. Nie ma więc powodów, by nie uznać, że także mistrz Henryk Ungeradin mógł opracować oryginalne rozwiązanie wnętrza i wzniósł na planie katedralnym przestrzeń halową o nowej sile ekspresji. Musiał oczywiście widzieć swoje dzieło w ramach określonej konwencji formalnej. Nadał mu statuaryczność i kubiczność, wstawił monolityczne słupy filarów, które wyznaczyły niemal kwadratowe pola sklepienne i budowały „powolny rytm” wędrówki przestrzeni wnętrza, całość „przykrył” rozciągniętymi formami sieciowych i kryształowych sklepień pomiędzy podłuczami arkad międzynaowych (il. 25, 26). O tym wnętrzu nie możemy mówić, posłu-

⁹⁰ Do dziś we wszystkich kompendiach historii architektury europejskiej mówi się najczęściej o jednokierunkowym wpływie wzorów z architektury południowo-zachodniej na wschód. Drogę rozwoju tej myśli rysuje: F. W. Fischer, *Unser Bild von der deutschen spätgotischen Architektur des 15. Jh.*, „Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse”, IV, 1964, *passim*.

⁹¹ Przeciwnicy widzenia w architekturze ceglanej jedynie „zlewiska” europejskich pomysłów twierdzili, że berliński przykład – kościół św. Mikołaja – powstał na drodze ewolucyjnych przemian regionalnych rozwiązań chórów trójabsydialnych lub hal bezchórowych. Zgodnie z tą tezą w architekturze północnoeuropejskiej możliwe było przesłedzenie ewolucyjnej drogi kształtowania się późnogotyckiego chóru halowego. Por.: S. Thurm, *op. cit.*, *passim*; N. Zaske, *Entstehung und Entwicklung...*, s. 169 n.; *idem*, *Gotische Backsteinkirchen...*, s. 138 n.; H. J. Kunst, *Die Entstehung...*, s. 4.

⁹² H. J. Kunst, *Die Entstehung...*, s. 90 n.

gując się pojęciem architektonicznego szkieletu „baldachimu katedralnego” czy „zamkniętej skrzyni” hali późnogotyckiej. Świadczy ono bowiem o zupełnie nowej drodze poszukiwań architektonicznych, które zaowocowały dopiero w wieku XV i początku XVI. Być może cechą przestronności przestrzeni, jakby zintegrowanej i uniezależnionej od istniejących podziałów nawowych, Ungeradin zapożyczył z koncepcji Brunsberga, ale również ją zmodyfikował. Mistrz Henryk konsekwentnie usunął cały iluzjonistyczny baldachim sklepienny. Doprowadził do swoistego puryzmu architektury, przywrócił wartość ścianie – nadał jej masywności i realności. Wnętrze ujął ścianami statycznymi, gołymi, nieczłonowanymi⁹³. Ich płaszczyzna została rozbita otworami okiennymi, którym nie nadano charakteru architektonicznego. Są jak dziury wycięte w partii ściany, odciążonej ścianką wnetki okiennej niczym konstrukcyjną arkadą. Współgrają w kształtowaniu charakteru wnętrza, tworząc pewną zmienność widzenia głębokości przestrzeni, ale oddziałują jedynie w kontekście i w ramach przestrzeni głęboko wsuniętych do wnętrza szkarp, które – patrząc z pewnej perspektywy – odsłaniają lub zasłaniają całe tafle okien albo tylko pewne ich partie. W tak zamkniętą przestrzeń architektoniczną wstawiono ośmioboczne filary – mocne słupy, które wydają się podobne do wysokich kolumn wspierających szeroko rozłożone sklepienie. Można w nich widzieć raczej element należący do konstrukcji (i idei) sklepienia niż do organizacji przestrzeni korpusu. Wnętrze nie „ucieka” jednak zdecydowanie ku górze, lecz tylko ku pojedynczym, kopulastym czaszom, przykrywającym kolejne przęsła. Filary sprawiają zatem wrażenie stojących we wnętrzu, ale niedzielących go na kompartymenty. Nie ma też dynamicznego ruchu w głąb – odczuwany jest bezruch i statyczność tej architektury. Ściany stały się konkretną materią zamykającą bryłę kościoła, a przestrzeń skonkretyzowała się i zrationalizowała. Nie jest to już wnętrze mistyczne. Henryk Ungeradin osiągnął efekt bliski południowoniemieckim świątyniom Hansa Burghausena zwa-

⁹³ Tak opisują „płaszcz” ścian wnętrza: E. Petrasch, *„Weicher” und „Eckiger” Stil in der deutschen Architektur*, *„Zeitschrift für Kunstgeschichte”*, XIV, 1951, s. 15 n.; W. Paatz, *Verflechtung in der Kunst der Spätgotik zwischen 1360–1520*, *„Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaft, Phil-Hist. Klasse”*, 1967, nr 1, s. 39 n.

negu Stetheimer⁹⁴ (kościół pw. św. Marcina w Landshut czy fara w Straubing). Obaj budowniczowie, niezależnie od siebie, doszli do tych samych rozwiązań wywoływanych „wołą twórczą” swej epoki⁹⁵, rozdarłej pomiędzy arystokratycznym, dekoracyjnym, pięknym stylem, w którego duchu tworzył Henryk z Braniewa, a surową architekturą Burghausena⁹⁶.

Taka wizja architektury przyświecała również Ungeradinowi przy kształtowaniu bryły zewnętrznej. Ściany obwodowe opracował jako surowe, gładkie i twarde. Odrzucił repertuar form detalu architektonicznego, tak chętnie stosowany w XIII i XIV stuleciu. Elewacje pozbawił szkarp, usunął też niemal wszystkie inne formy detali, jak: gzymsy, blendy, obramowania, fryzy itp. Pozostała gładka, surowa, pusta ściana, w której niejako wycięto duże otwory okienne i portalowe. W tej koncepcji nie raziło nawet nietektoniczne – jak gdyby przypadkowe – nałożenie się taflí okien u zbiegu ściany transeptu i korpusu, a także „metaliczne” załamywanie się ścian na wszystkich narożnikach (il. 27).

Ściana stała się w tej budowlí nową materią architektoniczną, traktowaną jak płaszczyzna, surowa powłoka, którą można dowolnie załamywać

⁹⁴ E. Hanfstaengl, *Hans Stetheimer, eine Studie zur spätgotischen Architektur Altbayerns*, Leipzig 1911, *passim*; F. Dambek, *Hans Stetheimer und die landshüter Bauschule*, „Verhandlungen des Historischen Vereins für Niederbayern”, LXXXII, 1957, s. 82 n.

⁹⁵ Riegłowskié pojęcie „woli twórczej epoki” właściwie nigdy nie uległo dezaktualizacji w historii sztuki. Zamieniano je wprawdzie na inaczej brzmiące i mówiono o „wewnętrznym sensie dzieł danej epoki” (E. Panofsky) czy „kształcie czasu” (G. Kubler) lub sposobie widzenia w danej w epoce historycznej (E. H. Gombrich), ale pojęcia te nawiązywały do koncepcji i analiz Riegla. Zob.: J. Białostocki, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, Warszawa 1980, s. 43 n.; R. Suckale, *Historia stylu u początku XXI wieku. Problemy i możliwości* (przekł. R. Kaczmarek), „Quart”, IV, 2009, nr 1, s. 59 n.

⁹⁶ O takiej „alternacji” stylów w ramach sztuki późnego gotyku mówili m.in.: M. Dvořák, *Idealismus und Naturalismus in der gotische Skulptur und Malerei*, München 1918, *passim*, a rozwijał problem: E. Petrasch, „Weicher” und „Eckiger” Stil..., *passim*, w polskiej literaturze zaś poruszał tę kwestię: J. Kęłowski, „Natura” i „styl” w sztuce późnego gotyku. *Opozycja formuły naturalizm – nienaturalizm*, [w:] *Sztuka i ideologia XV w., Materiały sympozjum Komitetu Badań o Sztuce PAN, Warszawa 1–4 XII 1976*, Warszawa 1978, s. 259 n. Jej źródła historyczne omawiał: F. W. Fischer, *Spätgotik...*, s. 12 n.; oraz ostatnio: E. H. Lemper w: *Geschichte der deutschen Kunst 1470–1550...*, s. 64 n.; E. Pilecka, *Architektura około 1400 w Europie Środkowej: styl „twardy” czy „styl miękki” – zjawisko dwóch konwencji stylistycznych*, [w:] *Sztuka około 1400. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Poznań, listopad 1995*, t. 1, Warszawa 1996, s. 49 n.

i przecinać otworami. Zakryła wnętrze, którego układu nie można rozpoznać, patrząc z zewnątrz. Z tego względu kościół zdaje się niejako surową, prostą „skrzynią”, a nie konstrukcją o gotyckim szkielecie. To już nie jest obraz mistycznego Jeruzalem, ubranego w kostium gotyckiej katedry typu francuskiego⁹⁷, a konkretny i zdeterminowany kubus. Jego zwartość i kolosalne wymiary miały sugerować, jak to ujął Nikolaus Zasko⁹⁸, że mamy do czynienia z „fortecą” kościoła, której zachodnia wieża wyrosła nad miastem niczym *donjon* nad średniowiecznym zamkiem. Etapami wiodącymi do takiej właśnie koncepcji mogły być jedynie kolejne realizacje świątyń w Stralsundzie (pw. św. Mikołaja), Rostoku (pw. Najświętszej Marii Panny), Doberanie (kościół cysterski), prowadzące u schyłku XIV wieku do zupełnie nowych kreacji w Wismarze (pw. św. Jerzego) czy w Stralsundzie (pw. Najświętszej Marii Panny). Właśnie w tych ostatnich odnajdujemy takie same wartości formalne: atektoniczność ścian zewnętrznych, haptyczność i surowość zewnętrznej powłoki⁹⁹. Szczególnie bliski gdańskiemu jest kościół stralsundzki. Podobieństwo może nawet sugerować, że mistrz Henryk Ungeradin skorzystał bezpośrednio z tamtejszych doświadczeń, pracując przy budowie świątyni Mariackiej w Stralsundzie.

Świątynia gdańska stała się więc późnośredniowiecznym „obrazem kościoła”, wyrażonym językiem form widzianych bardzo konkretnie, niemal racjonalnie, zgodnie z racjonalizmem sposobu myślenia i działania ówczesnej elity mieszczańskiej oraz rady miasta. Jedynie jej *corona muralis*¹⁰⁰, złożona z kurtyn szczytów i krenelaży, podkreślała inaczej już rozumianą strefę odniesień architektury do wykładni nauki ówczesnego Kościoła¹⁰¹.

⁹⁷ H. Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale*, Freiburg–Basel–Wien 1993, *passim*.

⁹⁸ N. Zasko, *Die St. Marien-Kirche zu Stralsund...*, s. 9.

⁹⁹ Charakter powiązań formalnych i (ewentualne) zależności warsztatowe (typologiczne i chronologiczne) mogą zostać rozpoznane dopiero w wyniku szczegółowej analizy elementów i detali architektonicznych tkwiących w strukturze świątyni Mariackiej w Gdańsku. Jest to zadanie, które zostanie podjęte w kolejnym studium tematu.

¹⁰⁰ Jest to pojęcie stosowane przez ludzi schyłku średniowiecza: H. Janse, *Bouwers en bouwen in het Verleden. De Bouwwereld tussen 1000 en 1650*, Zaltbommel 1965, s. 112 n.

¹⁰¹ A. Reinle, *Zeichensprachen der Architektur*, Zürich 1976, s. 77 n. W odniesieniu do kościoła Mariackiego w Gdańsku por.: M. Kutzner, *Die spätmittelalterliche Ausstattung der*

*Origin of the architectonic
form of the Marian church in Gdańsk –
a late-gothic church of the council of Main Town
– summary*

The Church of the Assumption of the Holy Virgin Mary, the parish church of the Main Town of Gdańsk, is one of the most magnificent monuments of brick architecture of the Baltic coast. It is a building both important and symptomatic to the direction of changes occurring in late sacral brick architecture. However, while being mentioned in all significant compendia of the history of art, it remains unrecognized. It does not explicitly fit either into the building tradition of great parish churches of hanseatic cities or the architecture of lower Rhine or Holland. The origin of its architectural form cannot be drawn directly from the evolution of the European model of the cathedral church (in its royal-episcopal or bourgeois-patrician variations in planning and spatial characteristics), or from the solutions inspired by Cistercian churches. No sources have been identified in terms of particular hall church buildings in the Baltic coast. Moreover, it was not directly conditioned by the architectonic heritage of the neighboring region, i.e. the religious State of Teutonic Knights in Prussia. The progenitors and the builders of the church did indeed draw some impulses from all of the above mentioned sources, yet their Gdańsk building outgrew the formal and expressive capabilities of its model predecessors. The commissioners of that 'town council church' participated in a kind of intellectual discourse on the very form of their parish church as well as its ideological expression. It was a discourse of European range and significance, despite the authorities' decisions being made with no awareness as to their 'inscribing into the current of formal transformations' of architecture. The form was undoubtedly meant to adequately reflect the intended content. Through that building – at the same time sacral and municipal – patrician town council manifested their status in the Hanseatic League. Yet, their choice of a reductive, 'anti-gothic' language of architectonic forms remained a singularity.

Marienkirche als Ausdruck der intellektuellen Empfindsamkeit und Religiosität der Danziger Bürger im ausgehenden Mittelalter, [w:] Die sakrale Backsteinarchitektur des südlichen Ostseeraumes – der theologische Aspekt, wyd. G. Eimer, E. Gierlich, Berlin 2000, s. 131 n.

The artistic conception of that late Gothic church was outlined already in the 1380s by the master Henryk Ungeradin. As a result, changes were introduced into the constructive thought which shaped the pre-existent 14th century basilica. Ungeradin worked out the plan, the idea of the building's internal space and the geometric form of its hall choir. Those outlines also dictated the rebuilding of the nave body beginning from the 1480s, which on its completion merged the nave with the choir and the transept. Various building adjustments occurring in the meantime did not influence the original idea of the master.

What he had planned was a huge church, with a wide square-ended choir, three-nave transept and a round of chapels enveloping the whole church, built in between the buttressing. The size of the transept, its position halfway down the building's length as well as the rhythm of the nave bays widening towards the center, all contributed to the optical centralization of the whole complex. Thick, rough walls 'categorically' closed the hall area divided by octagonal pillars. These supported the domed calottes of sumptuous crystal and net vaults. An analogous aesthetic effect in the outer view of the geometric form of the building was achieved by juxtaposing plain peripheral walls with the lacelike area of the roof triads above each nave.

The article was an attempt to provide a response to the question of where Ungeradin's idea did in fact originate, with special attention to the eastern part – the choir and the transept. Looking at the fundamental guidelines for the analysis in such elements of the building as: 1) the project of the eastern part based on the so-called cathedral layout (multi-nave, pseudo-ambulatory, square-ended choir, lined with chapels, connected with multi-nave chapel-lined transept, also with straight-ended arms), 2) accomplishing a hall-like nave layout based on such a plan, made it possible to search for the origin of each characteristic of the estate among adequate architectonic types, as well as their variations and mutations in multiple architectonic environments of the late 13th and all through the 14th century. Those taken into consideration included, among other items, ambit choirs in basilica layout on polygonal plan with a round of chapels, ambit choirs in basilica layout on rectangular plan with a round of chapels, hall three-apsed closed choirs tending to 'square' their eastern end, choirless hall churches, a group of Baltic city parish churches with their so-called 'cathedral choirs' with chapels and with elaborate transepts, estates of hall churches built according to those plans, with the embedded process of the reduction of the number of sides of the polygon ending and the introduction of shallow inter-buttress chapels equal in height to the naves. It was revealed that the stages leading to the concept of the master Ungeradin could be traced back above all to the regional, Baltic

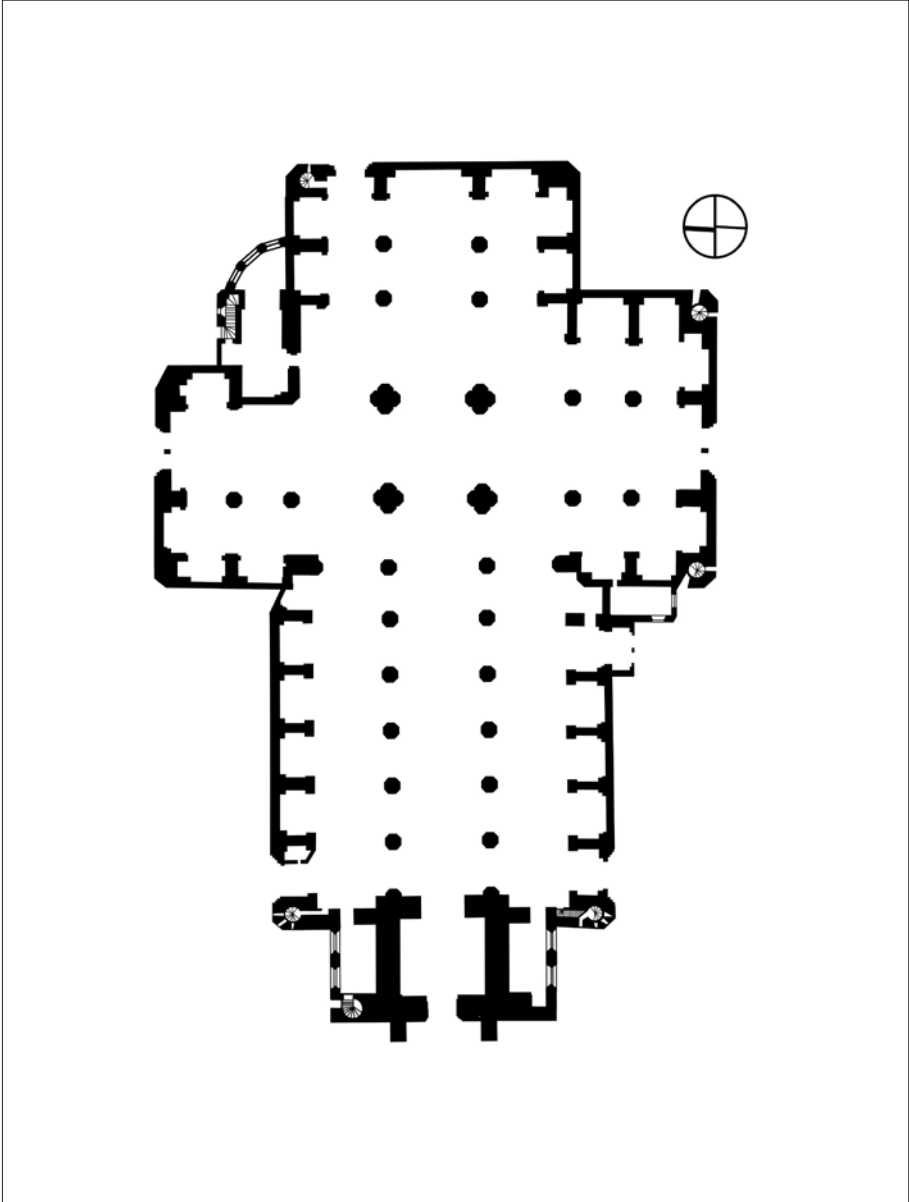
complexes of churches in Stralsund (St. Nicolas), Rostock (Holy Virgin Mary), Doberan (Cistercian), towards the end of the century leading to completely new creations in Wismar (St. George) or Stralsund (Holy Virgin Mary). It is just in the final two that we can find the same formal values. They may have taken shape in a parallel fashion, regardless of the changes taking place in West European architecture of the second half of the 14th century. The example of Stralsund bears particular resemblance to the Gdańsk church. Such similarity could even suggest that master Henryk Ungeradin educated himself on the building grounds of the Marian church of that city. Both churches boast a particular and groundbreaking purity of architecture, bestowing value to a wall through its very massive and real character. The Gdańsk church became the same late medieval 'picture of the Church', expressed in the language of forms in a very concrete, rational vision.

Methodology-wise, the present feedback is consistent with the traditional – undoubtedly requiring further revision – approach of architecture researchers, whose aim is to include the monument into the typological-formal sequence of architectural model transformation.



Ilustracja 1

Panorama Gdańska z 1646 lub 1652 r. Matthäus Merian, widok miasta z Biskupiej Górki, wg: <http://eloblog.pl/polskie-miasta-na-starych-panoramach>



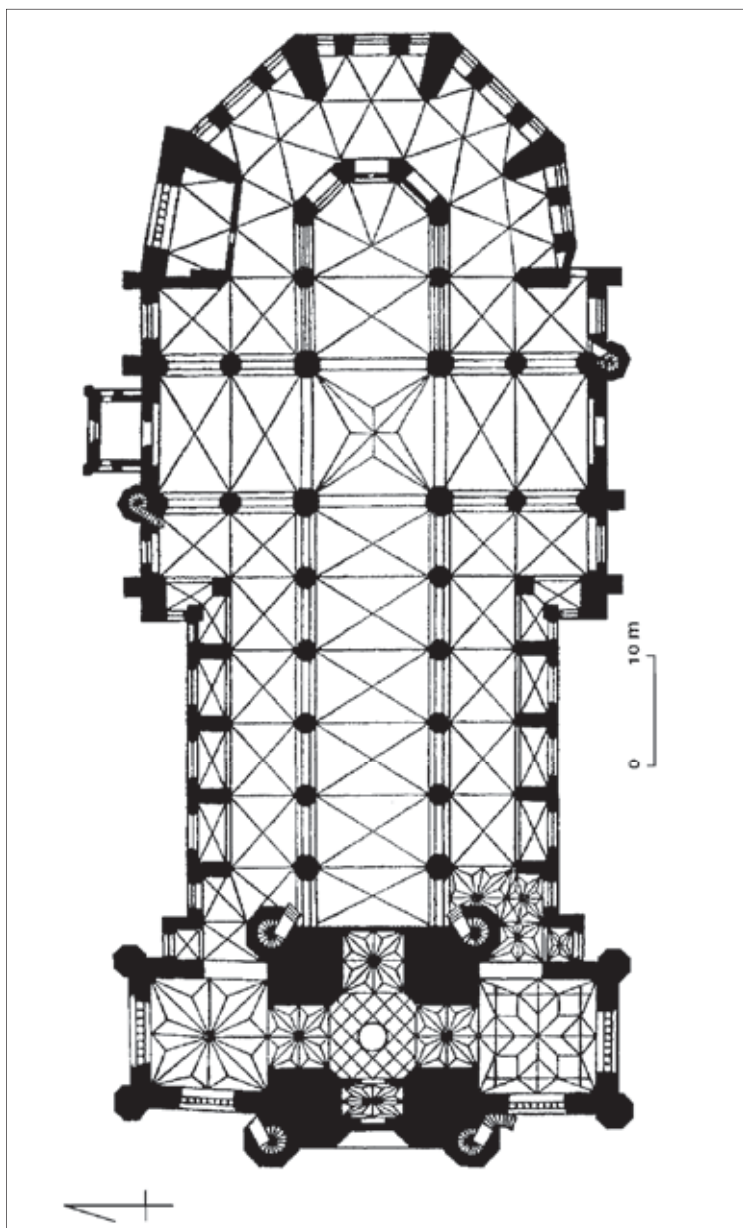
Ilustracja 2

Gdańsk, kościół Najświętszej Marii Panny – rzut. Wg: *Propyläen Kunstgeschichte...*, t. 7, Berlin 1994. Oprac. i rys. M. Kurkowski



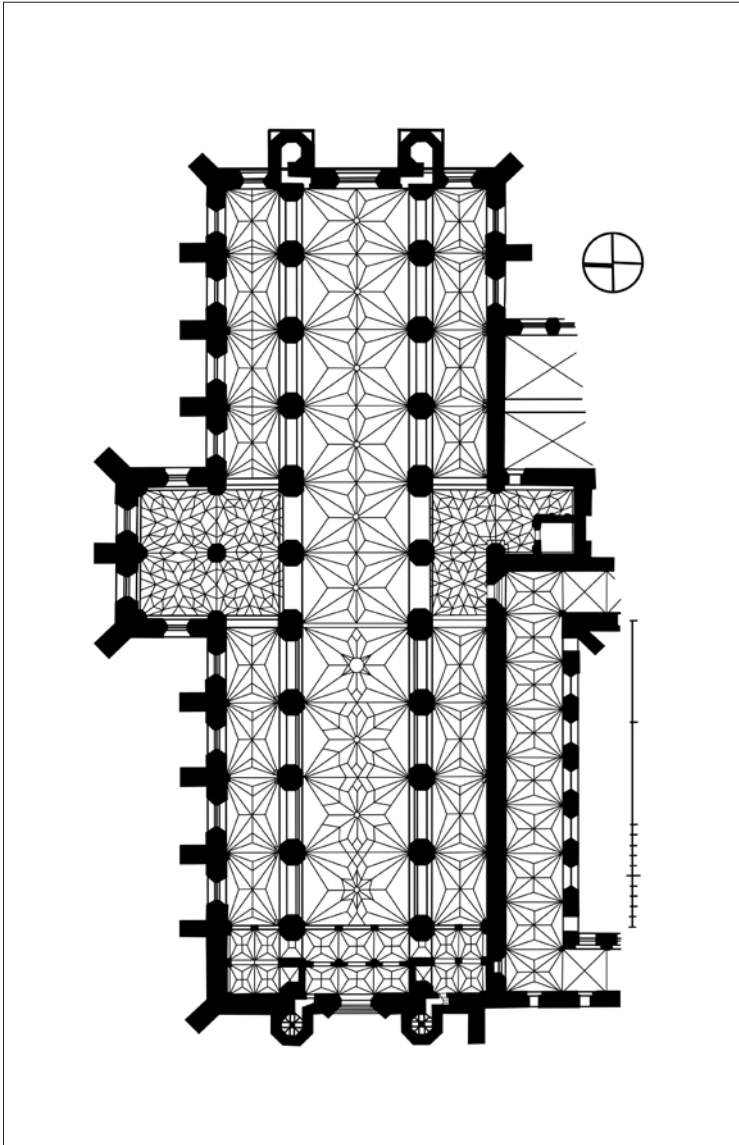
Ilustracja 3

Gdańsk, widok kościoła Najświętszej Marii Panny w panoramie miasta. Karta pocztowa ze zbiorów własnych



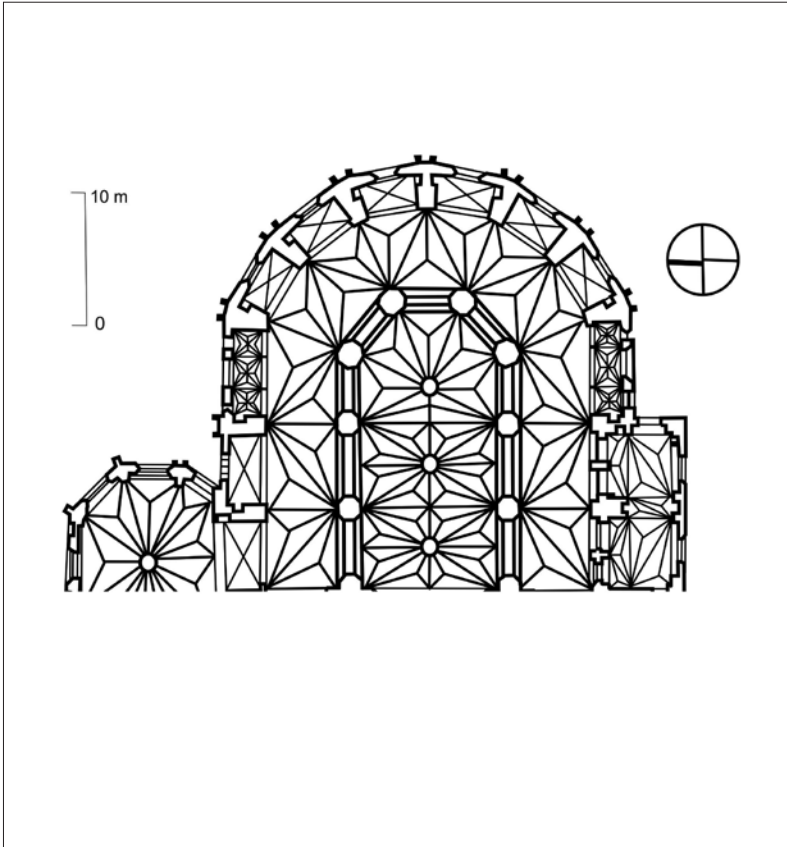
Ilustracja 4

Stralsund, kościół Najświętszej Marii Panny – rzut. Wg: J. Adamski, *Sklepienia pseudopoligonalne w architekturze gotyckiej...*, Kraków 2013



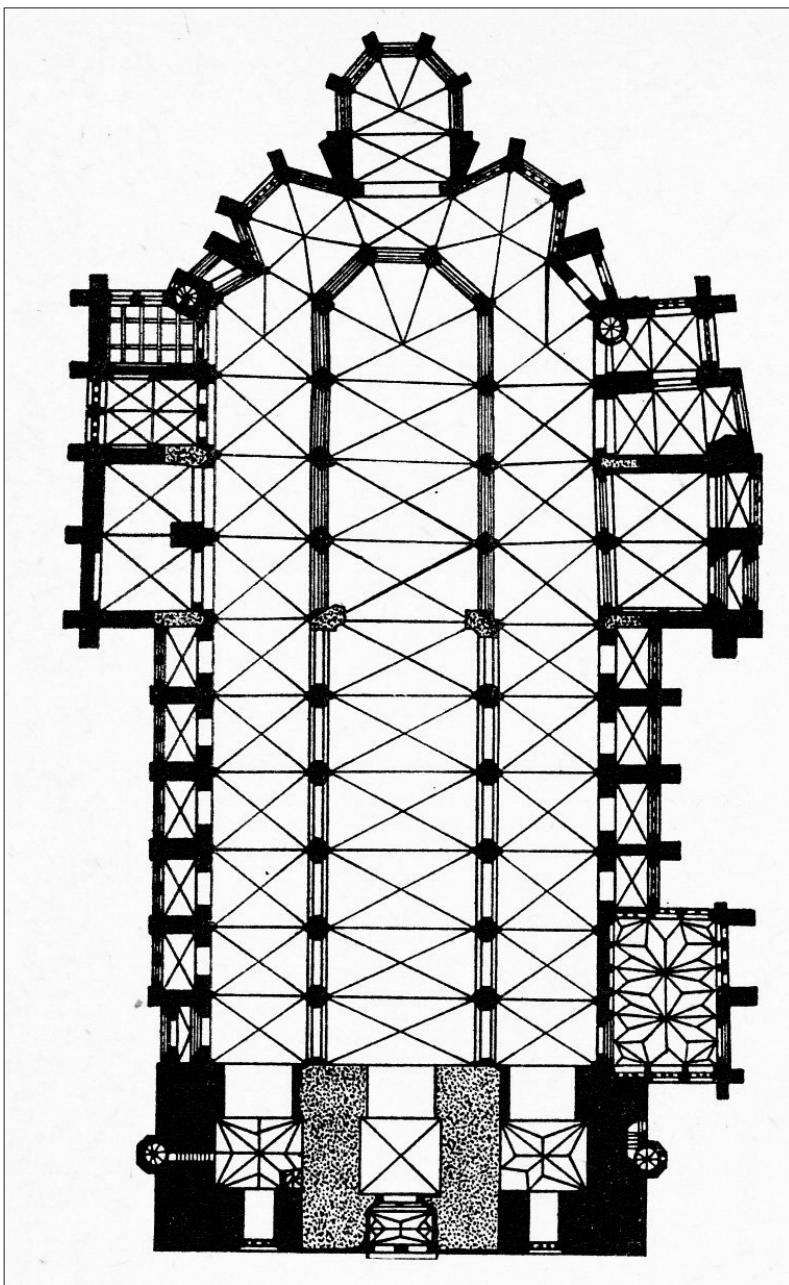
Ilustracja 5

Pelplin, kościół cystersów – rzut. Wg: G. Dehio, G. V. Bezold, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes...*, Stuttgart 1887–1901. Oprac. i rys. M. Kurkowski



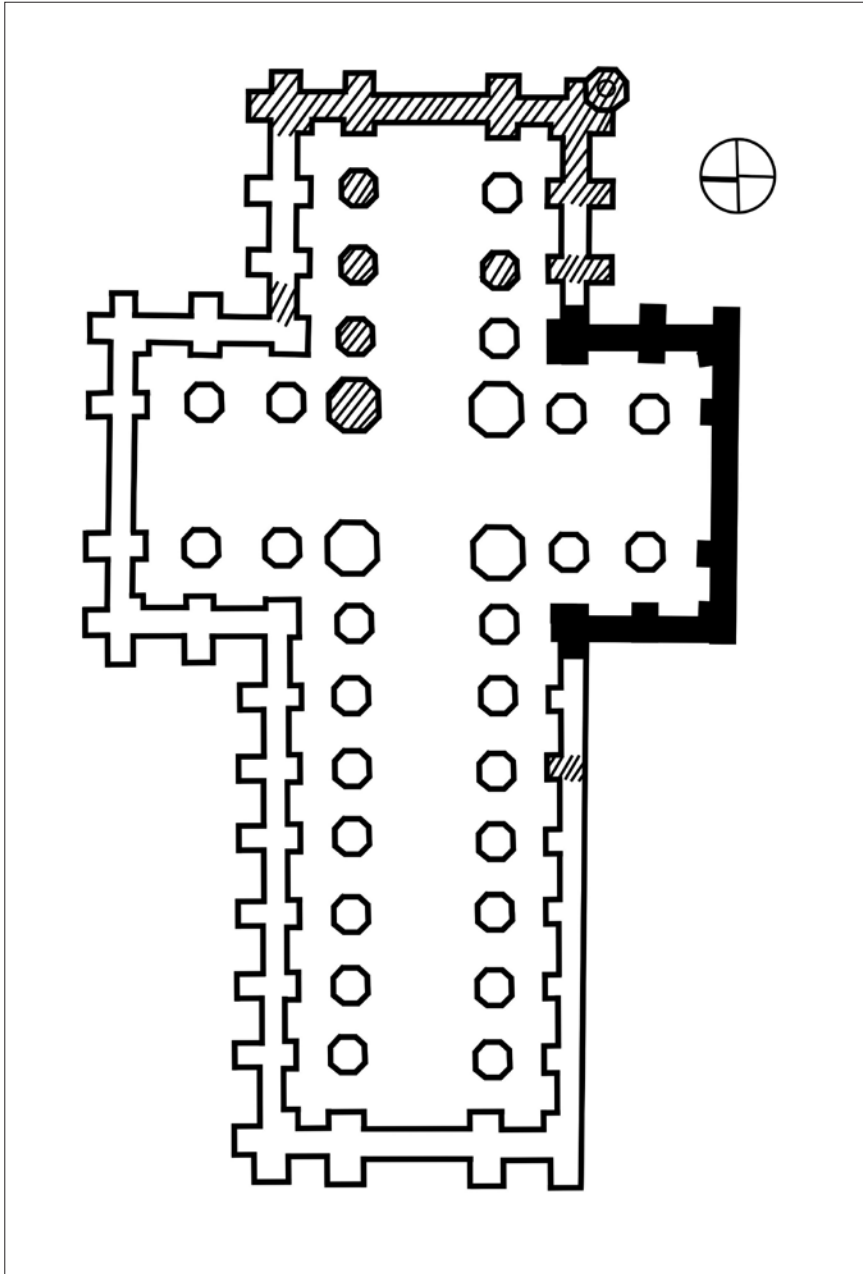
Ilustracja 6

Stargard, kościół Najświętszej Marii Panny – rzut. Wg: G. Dehio, G. V. Bezold, *Kirchliche Baukunst des Abendlandes...*, Stuttgart 1887–1901. Oprac. i rys. M. Kurkowski



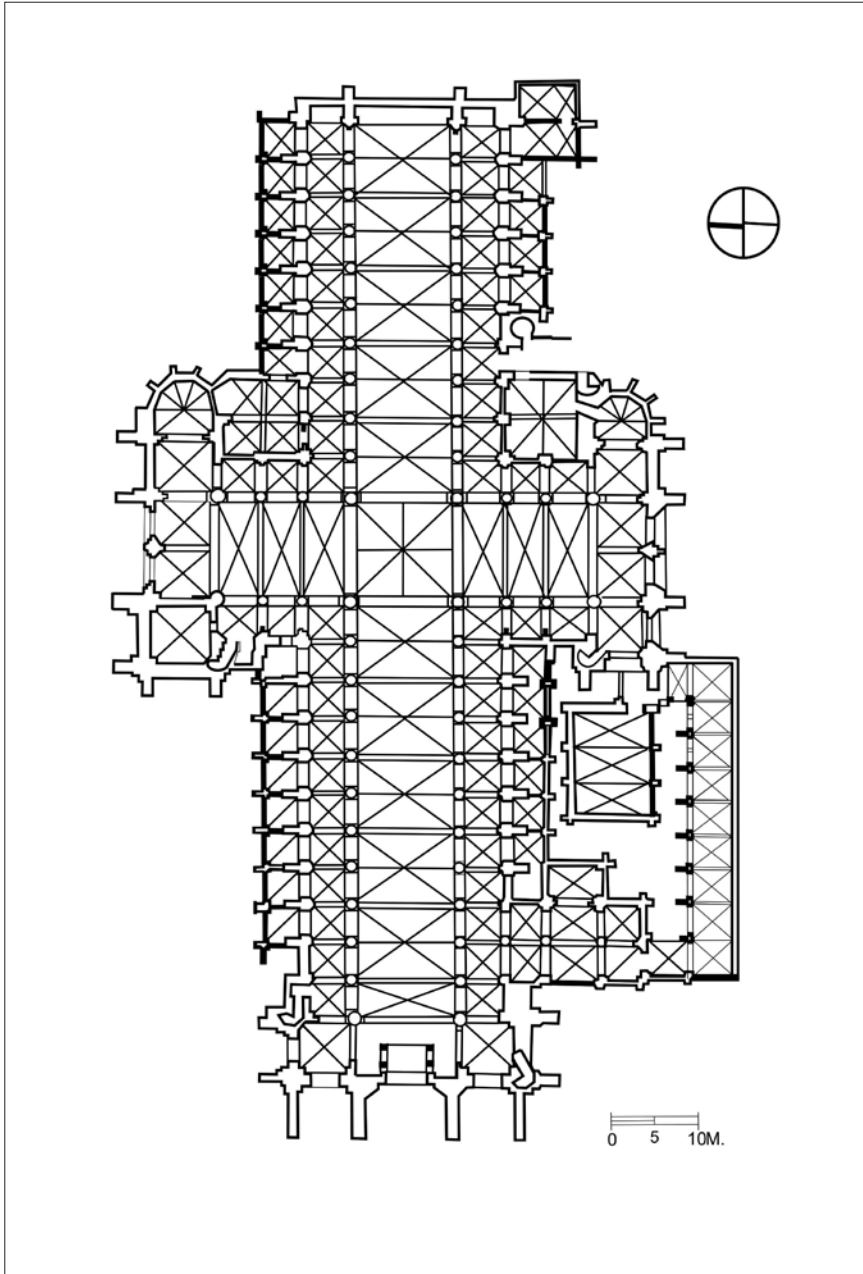
Ilustracja 7

Lubeka, kościół Najświętszej Marii Panny – rzut. Wg: R. i N. Zaske, *Kunst im Hansestädten*, Leipzig 1985



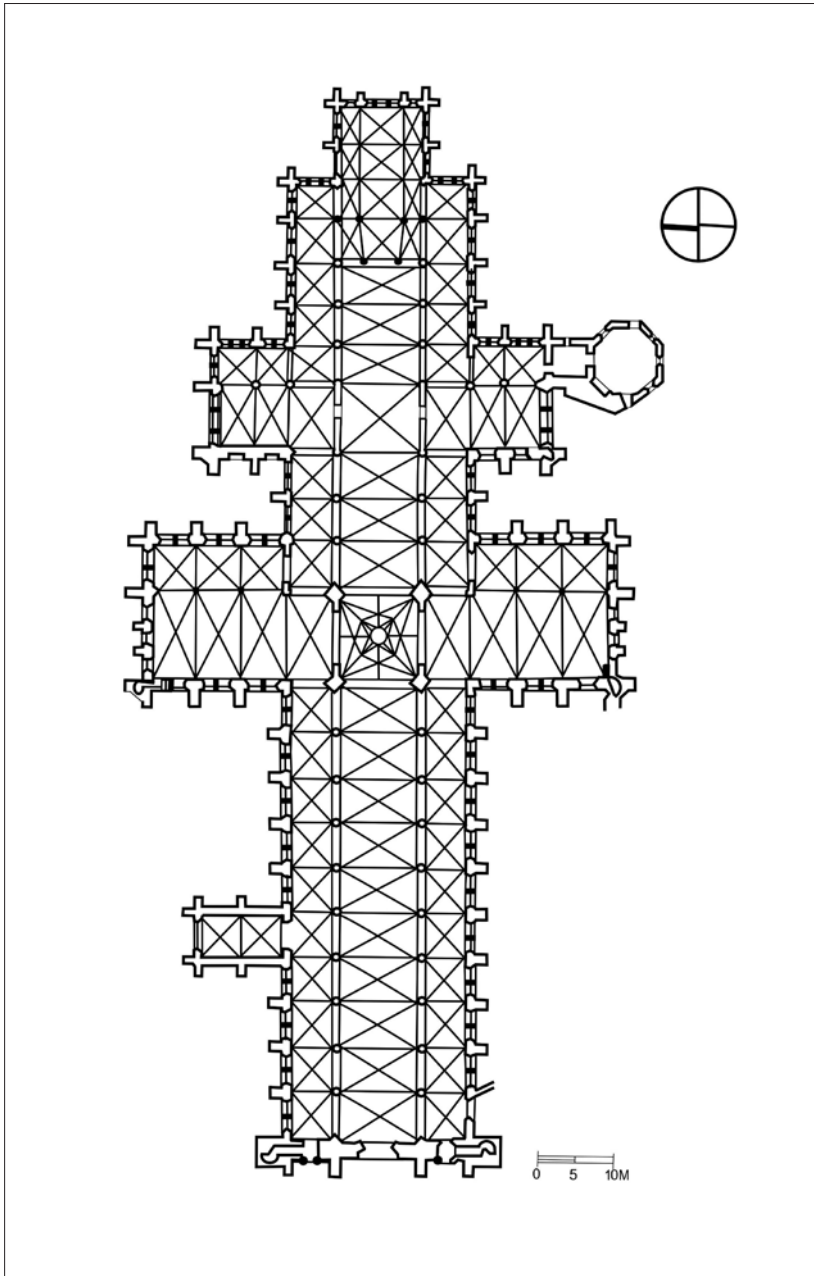
Ilustracja 8

Neuenkamp, kościół cysterski – rzut. Wg: J. Jarzewicz, *Gotycka architektura Nowej Marchii*, Poznań 2000. Oprac. i rys. M. Kurkowski



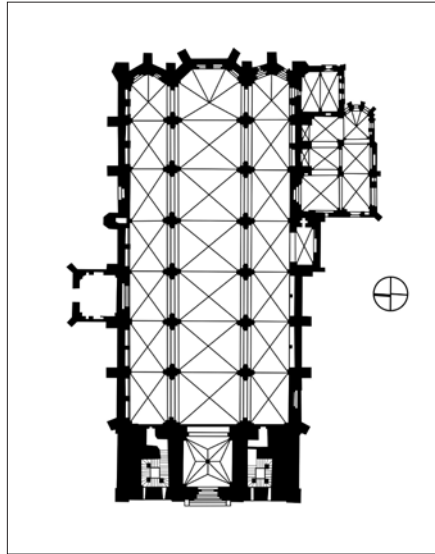
Ilustracja 9

Laon, katedra – rzut. Wg: W. Koch, *Style w architekturze*, Warszawa 1996. Oprac. i rys. M. Kurkowski



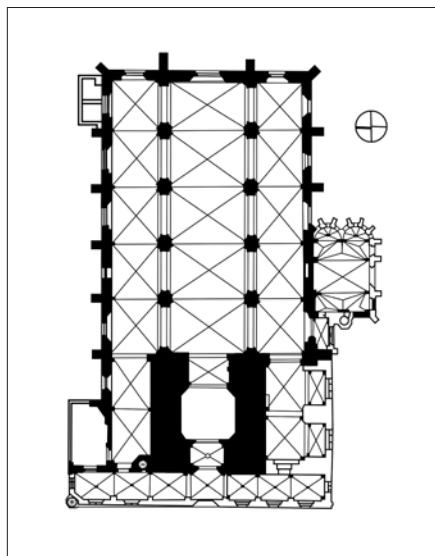
Ilustracja 10

Salisbury, katedra – rzut. Wg: W. Koch, *Style w architekturze*, Warszawa 1996.
Oprac. i rys. M. Kurkowski



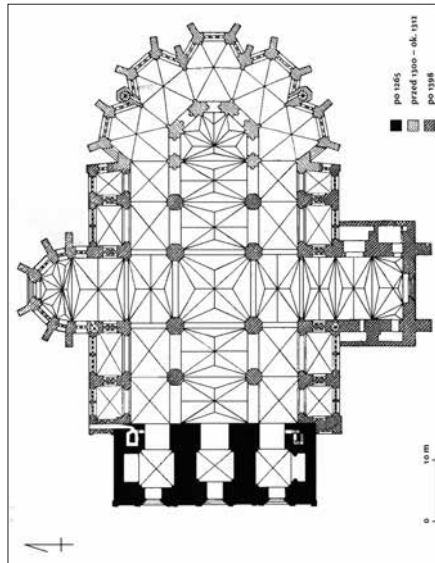
Ilustracja 11

Prenzlau, kościół Mariacki – rzut. Wg: *Deutsche Kunstdenkmäler. Ein Bildhandbuch. Bezirke Neubrandenburg, Rostock, Schwerin*, Leipzig 1970. Oprac. i rys. M. Kurkowski



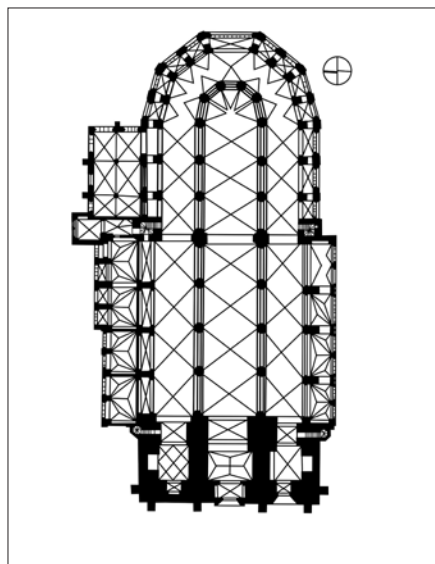
Ilustracja 12

Greifswald, kościół Mariacki – rzut. Wg: *Deutsche Kunstdenkmäler. Ein Bildhandbuch. Bezirke Neubrandenburg, Rostock, Schwerin*, Leipzig 1970. Oprac. i rys. M. Kurkowski



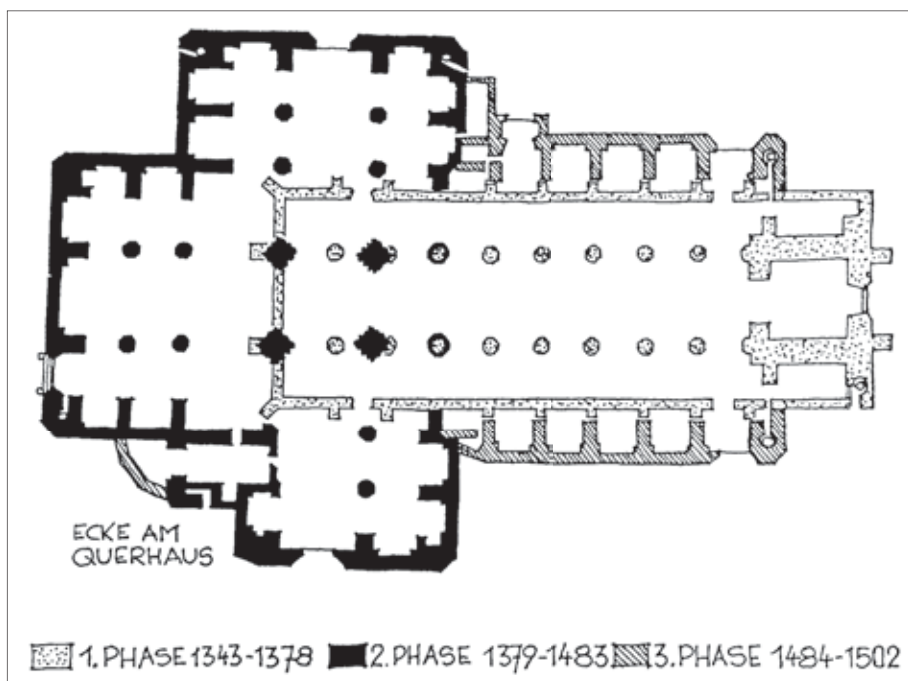
Ilustracja 13

Rostock, kościół Mariacki – rzut. Wg: *Deutsche Kunstdenkmäler. Ein Bildhandbuch. Bezirke Neubrandenburg, Rostock, Schwerin*, Leipzig 1970. Oprac. i rys. M. Kurkowski



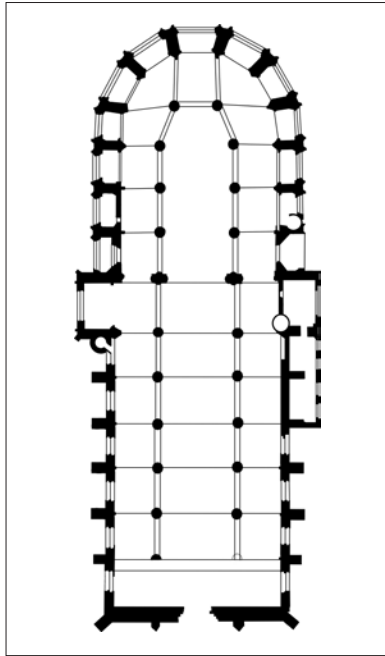
Ilustracja 14

Szczecin, kościół św. Jakuba – rzut. Wg: J. Z. Łoziński, *Pomniki sztuki w Polsce*, t. 2, cz. 1, *Pomorze*, Warszawa 1992. Oprac. i rys. M. Kurkowski



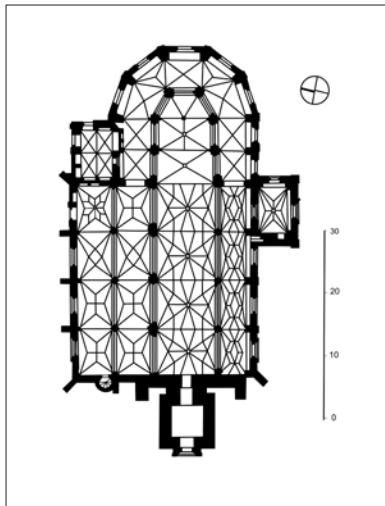
Ilustracja 15

Gdańsk, kościół Mariacki – rzut (z zaznaczeniem etapu budowy części wschodniej). Wg: W. Hewelt, *Danzig, ein europäisches Kulturdenkmal*, Lübeck 1986



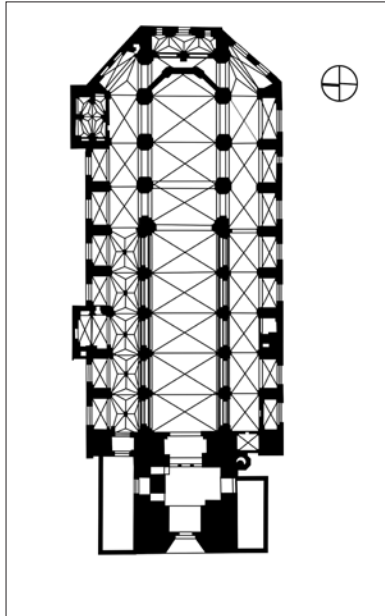
Ilustracja 16

Schwäbisch Gmünd, kościół Św. Krzyża – rzut. Oprac. i rys. M. Kurkowski



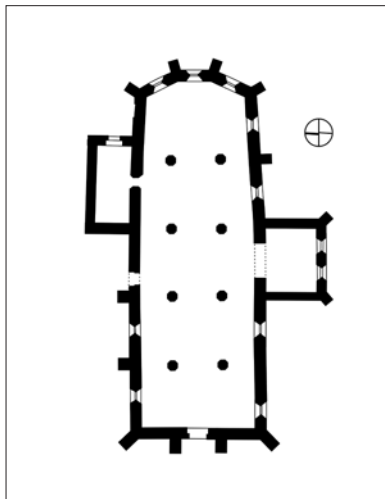
Ilustracja 17

Bernau k. Berlina, kościół Mariacki – rzut. Wg: <http://www.kirchbau.de>. Oprac. i rys. M. Kurkowski



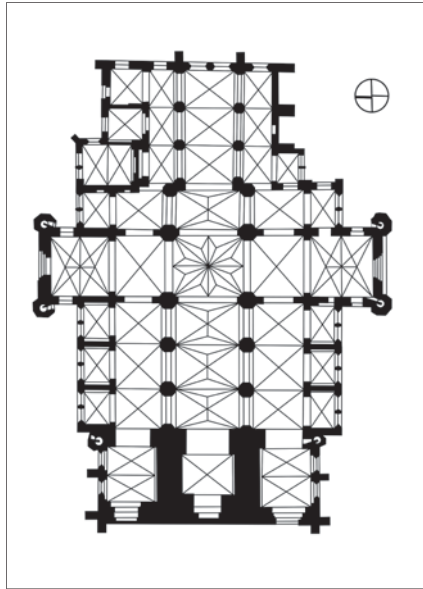
Ilustracja 18

Greifswald, kościół św. Mikołaja – rzut. Wg: <http://www.schwedisch-pommern.org>.
Oprac. i rys. M. Kurkowski



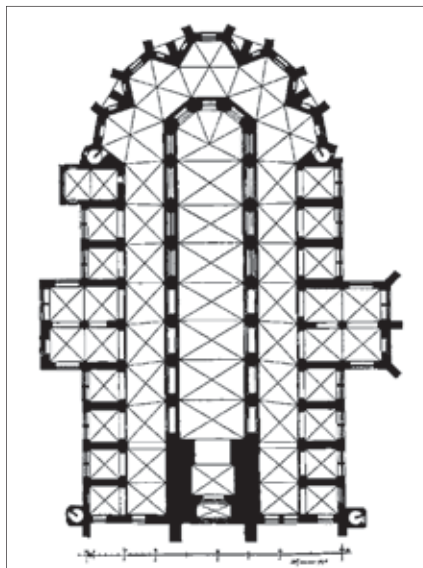
Ilustracja 19

Dolsk, fara – rzut. Wg: *Propyläen Kunstgeschichte...*, t. 7, Berlin 1994. Oprac. i rys. M. Kurkowski



Ilustracja 20

Wismar, kościół św. Jerzego – rzut. Wg: E. Ullmann, *Geschichte der deutschen Kunst 1350–1470*, Leipzig 1981. Oprac. i rys. M. Kurkowski



Ilustracja 21

Wismar, kościół św. Mikołaja – rzut (za: E. Ullmann, *Geschichte der deutschen Kunst 1350–1470*, Leipzig 1981, s. 124). Oprac. i rys. M. Kurkowski



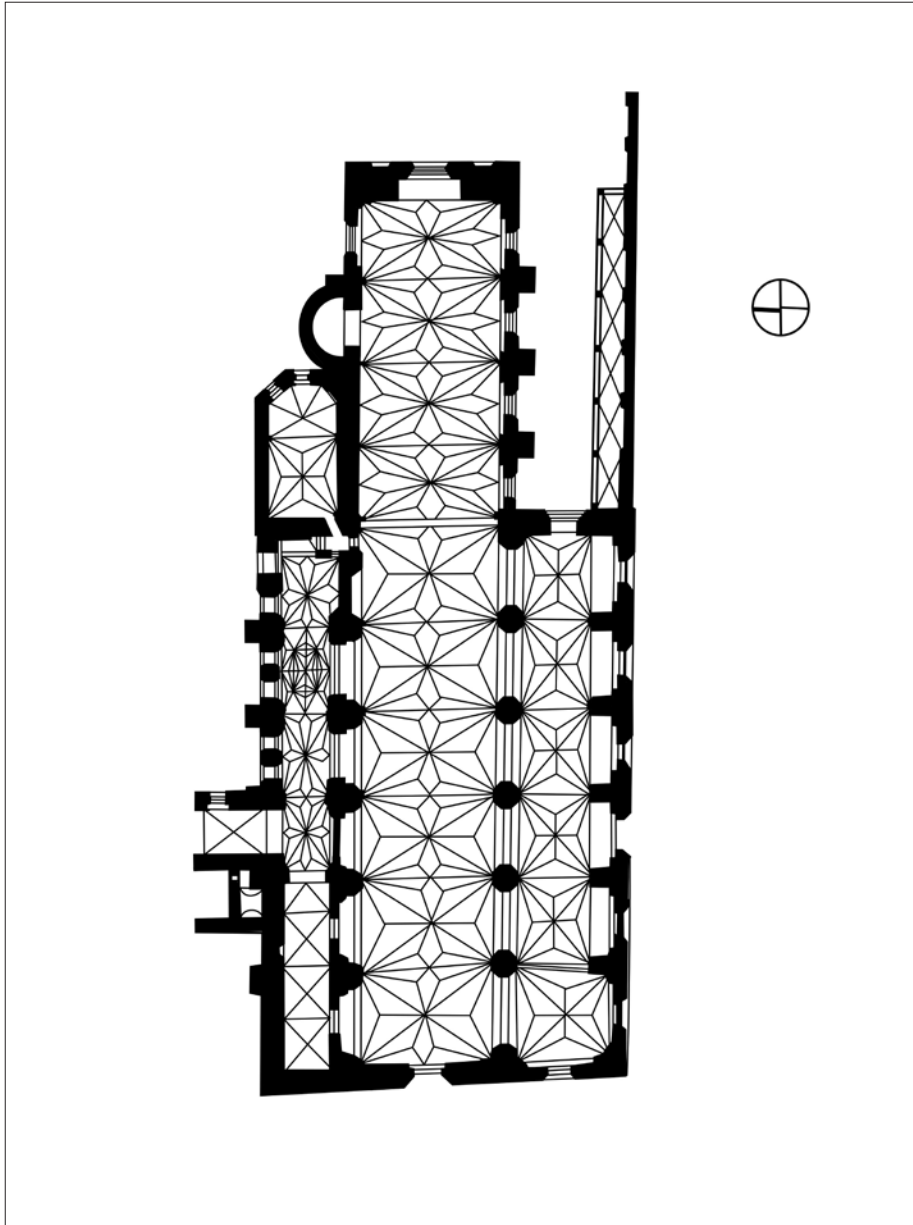
Ilustracja 22

Gdańsk, kościół św. Mikołaja (dominikanów) – szkarpy wewnętrzne. Fot. E. Pilecka



Ilustracja 23

Toruń, kościół Mariacki (franciszkanów) – szkary wewnętrzne. Fot. A. Skowroński



Ilustracja 24

Toruń, kościół Mariacki (franciszkanów) – rzut. Wg: J. Domaśłowski, J. Jarzewicz, *Kościół Najświętszej Marii Panny w Toruniu*, Toruń 1998. Oprac. i rys. M. Kurkowski



Ilustracja 25

Gdańsk, kościół Najświętszej Marii Panny – widok wnętrza, nawa południowa. Fot. E. Pilecka



Ilustracja 26

Gdańsk, kościół Najświętszej Marii Panny – nawa północna. Fot. E. Pilecka



Ilustracja 27

Gdańsk, kościół Najświętszej Marii Panny – narożnik południowego ramienia transeptu i nawy południowej korpusu. Fot. E. Pilecka