

Wpływ ikonografii *Sądu Ostatecznego* Hansa Memlinga na obrazowanie tematu w malarstwie gdańskim następnych stuleci

W sztuce Gdańska i Pomorza Wschodniego po trzydziestoletnim okresie stagnacji przypadającym na lata 1440-70, a związanym z kryzysem ekonomicznym wywołanym wojną trzynastoletnią, nastąpiło niezwykle ożywienie działalności artystycznej¹. Aktywność twórców pomorskich ostatniej ćwierci XV w. spowodowana była obecnością nowego na tych terenach źródła inspiracji, którym było rozprzestrzenienie się wpływów malarstwa niderlandzkiego². Jednym z najbardziej wyczuwalnych bodźców było przywiezienie w 1473 roku do Gdańska *Sądu Ostatecznego* autorstwa Hansa Memlinga. Memlingowski ołtarz trafił do Gdańska w niezwykłych okolicznościach za pośrednictwem kapra Paula Benecke, który – będąc na służbie miasta Gdańska – zaatakował brugijski galeon transportujący do Florencji zamówiony przez Angelo Taniego ołtarz mistrza Hansa³.

Dzieło wpłynęło na środowisko artystyczne w sposób nad wyraz silny. Pierwsze dowody recepcji stylu i ikonografii ołtarza pędzla brugijskiego mistrza widoczne są niemal natychmiast. Już w dziele jednego z gdańskich malarzy, datowanym na lata 1473-78 *Zwiastowaniu* z kaplicy Bractwa Kapłańskiego w kościele Mariackim w Gdańsku, zwraca uwagę umieszczony na rewersie ołtarza motyw Bramy Niebieskiej, której forma wyraźnie

została zaczerpnięta z *Sądu Ostatecznego* Hansa Memlinga⁴.

Tryptyk Hansa Memlinga ma charakter dydaktyczny, a autor posługuje się w nim wielowarstwową symboliką, typową dla malarstwa niderlandzkiego XV w. Cechą charakterystyczną dla niderlandzkich *Sądów Ostatecznych* jest chrystocentryczne ujęcie świata. To Chrystus jest najważniejszą postacią „końca dziejów”. Zasiada On na tęczycy (która symbolizuje Przymierze Boga i ludzi dane przez Boga po potopie), Jego stopy spoczywają na złotej kuli, symbolu Ziemi i całego wszechświata. „Odziany jest w szatę we krwi skąpaną” (Ap 19,3), a na Jego ciele widać ślady męki. Czerwona szata oznacza (prócz królewskiej godności) ofiarę Zbawienia. Zbawiciel ukazany jest na złotym tle przedstawiającym najwyższe niebo – *empireum*. Chrystusa-Sędziego otacza grupa dwunastu apostołów, którzy podczas sądu pełnią rolę ławników. W gronie dwunastu obecni są również święci Maciej i Paweł – ten drugi zastąpił św. Piotra, wyobrażonego na schodach prowadzących do raju. Przy Chrystusie klęczą Maria i Jan Chrzciciel, łącząc się w grupę *Deesis*. Po prawej stronie Chrystusa unosi się lilia (symbol niewinności), po lewej – miecz ognisty (znak potępienia). Wokół Chrystusa pojawiają się anioły, które niosą narzędzia

¹ A. Labuda, *Malarstwo tablicowe w Gdańsku w 2 poł. XV w.*, Warszawa 1979, s. 30-31.

² A. Labuda, *Malarstwo tablicowe na Pomorzu Wschodnim*, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, red. A. Labuda, K. Secomska, Warszawa 2004, t. 1, s. 345.

³ B. Sztyber, „*Sąd Ostateczny*” Hansa Memlinga – *średniowieczny traktat teologiczny*, [w:] „*Universitas Gedanensis*”, nr 11, Gdańsk 1944, s. 69-71; M. Walicki, *Hans Memling, Sąd Ostateczny*, Warszawa 1990 s. 5-10; o dziejach ołtarza również: J. Białostocki, *Sąd Ostateczny Hansa Memlinga. Spostrzeżenia i analizy w oparciu o badania technologiczne*, [w:] „*Rocznik Historii Sztuki*”, t. VIII, 1970.

⁴ A. Labuda, *Malarstwo tablicowe na Pomorzu...*, op. cit., s. 346.

Męki Pańskiej (*Arma Pasionis*) i dmą w trąby budzące umarłych.

W sferze ziemskiej odbywa się walka o dusze (*psychomachia*), anioł z diabłem rywalizują o duszę zmarłego. Dolna strefa centralnej części ołtarza przedstawia zmartwychwstanie ciał i *psychostasis*: ważenie dusz przez archanioła Michała trzymającego wagę. Na jej szalach rozstrzygają się ostateczne losy ludzi. Należy zwrócić uwagę, w którą stronę opada szala. U Memlinga przewaga jest po stronie zbawionego, u Rogiera van der Weydena – w *Sądzie Ostatecznym* z Beaune – to potępiony przeważa szalę⁵. Dowodzi to wpływu doktryny augustiańskiej⁶ na Memlinga. Św. Augustyn pisze, że do zbawienia potrzebna jest boża łaska, a jej brak to pustka, dlatego też dusza czysta przeważa nieczystą. Oznacza to, że nie wystarczy sama sprawiedliwość człowieka, aby osiągnąć zbawienie – potrzebna jest łaska Chrystusa.

Lewe skrzydło tryptyku przedstawia pochodź zbawionych, których Św. Piotr wita przy wejściu do Raju. Kryształowe schody wiodą do późnogotyckiej, bogato rzeźbionej budowli. To właśnie rajska brama prowadząca do niebiańskiego Jeruzalem. Anioły odziewają wybrańców w szaty, śpiewają *Trishagion* i sypią kwiaty symbolizujące obecność Ducha Świętego⁷. Orszak wprowadzanych do rajy uporządkowany został zgodnie z hierarchią panująca w Kościele: na czele postępują duchowni (papież, kardynał, biskup i opat), następnie wierni świeccy, wśród których niektórzy interpretatorzy wyróżniają bohaterów Starego Testamentu: Adama, Ewę, Abła i Seta⁸. Dla podkreślenia ponadnarodowego charakteru Kościoła, malarz na końcu orszaku umieścił czarnoskórego człowieka. Zainteresowanie oglądającego wzbudzają

umieszczone przy schodach kwiaty i szlachetne kamienie. Nie bez powodu zostały one umieszczone po stronie rajskiej (przykładowo fiołek symbolizuje pokorę, stokrotka skromność). Znaczenie kwiatów jest uzupełnione o symbolikę kamieni: perła to czystość duszy, krwawnik – miłość i ofiara, szafir umiłowanie niebios⁹.

Na prawym skrzydle diabły spychają do otchłani grzeszników, którzy spadają w wieczny ogień. Wśród nich znajdują się ludzie różnych stanów i płci. Liczba potępionych przewyższa liczbę zbawionych: strącanych do otchłani w Memlingowskiej wizji jest trzydziestu sześciu, natomiast zbawionych – dwudziestu czterech. Owi potępieni torturowani są przez diabły o węzowatych ogonach, ptasich szponach czy owadzych skrzydłach. Poszczególne demony odpowiadają konkretnym występkom, przede wszystkim z katalogu siedmiu grzechów głównych.

Na rewersach tryptyku przedstawiono fundatorów ołtarza – Angelo Taniego i jego małżonkę Catinę Tanagli modlących się u stóp Marii i św. Michała.

Cały ołtarz jest swoistą summa teologiczną: streszcza dzieje Zbawienia i doktrynę Kościoła. W wimperdze portalu wiodącego do niebiańskiej Jerozolimy widać scenę z *Genesis* (Stworzenie Ewy), poniżej w archiwoltach i ościeżach umieszczono proroków Starego Testamentu, dogmat Wcielenia został zobrazowany na kapie zbawionego biskupa (scena Zwiastowania¹⁰), mękę Chrystusa przypominają *Arma Pasionis*. Obecność Apostołów wokół Chrystusa oraz grupa *Deesis* przywołują naukę Kościoła o obcowaniu świętych i wprowadzają motyw intercesji, podkreślony też na rewersach tryptyku. Ołtarz ma jednak przede wszystkim wymowę eschatolo-

⁵ Stephan Kemperdick, *Masters of Netherlands Art: Rogier van der Weyden*, Kolonia 1999, s. 69.

⁶ B. Szyber, op. cit., s. 68-81.

⁷ Ibidem.

⁸ S. Bogdanowicz, M. Klat, J. Mykowski, D. Paliszewski, *Sąd Ostateczny Hansa Memlinga*, Pelplin 2001, s. 26.

⁹ B. Szyber, op. cit., s. 68-81.

¹⁰ Ibidem.

giczną – silnie zakorzenioną w Apokalipsie i nauce Kościoła kwestię winy i kary¹¹.

Temat podjęty przez Memlinga przyjął się bardzo dobrze wśród gdańszczan, a znalezienie się w Gdańsku tego dzieła znacznie ożywiło środowisko malarskie¹². Dzieła o tematyce eschatologicznej zaczęły być bardzo często zamawiane. Spełniały różne funkcje w życiu społecznym: od funkcji komemoratywno-upamiętniającej na epitafiach¹³, po funkcję dydaktyczną we wnętrzach kościołów czy w budynkach użyteczności publicznej. Pośród XVI i XVII-wiecznych gdańskich Sądów Ostatecznych należy wymienić: *Epitafium rodziny Oehm* z kościoła Mariackiego z 1584 r., *Sąd Ostateczny* z ratusza Starego Miasta (Sala Czerwona) z 1595 r., *Sąd Ostateczny* ze zwieńczenia *Uczynków Miłosierdzia* z 1607 r. z kościoła Mariackiego z 1607 r., *Epitafium Jakoba Schmidta* z kościoła św. Katarzyny z 1595 r. oraz *Epitafium Hansa Gronaua* z kościoła Mariackiego z 1612 r.

Okazałych rozmiarów *Epitafium rodziny Oehm* skomponowane zostało w trzech poziomych pasach. U dołu ukazany jest moment otwarcia szóstej pieczęci, wyżej wskrzeszenie zmarłych przez Ezechiela, a całość zwieńczona jest Sądem Ostatecznym. Epitafium to zostało namalowane na podstawie miedziorytów Hendrika Goltziusa (ok. 1577) i według rysunków Jana Stradanusa. Ikonografia obrazu jest mocno uproszczona, artysta zrezygnował nawet z postaci Chrystusa-Sędziego. Scena Sądu Ostatecznego została ograniczona do wyraźnego oddzielenia strefy niebiańskiej od strefy

ziemskiej. W nieniosach widać trąbiących aniołów budzących zmarłych, z lewej strony anioł wita niewielką grupę zbawionych, natomiast z prawej diabeł popycha potępieńców ku paszczy Lewiatana.

W tym samym kościele znajduje się też inna skrótowo zobrazowana wizja Sądu Ostatecznego. Jest ona zwieńczeniem *Uczynków Miłosierdzia* z 1607 r. autorstwa Antona Möllera¹⁴. Również tutaj strefa ziemską została wyraźnie oddzielona od strefy niebiańskiej. Chrystus-Sędzia zasiadający na tarczy i wsparty stopami o kulę za pośrednictwem archanioła Michała oddziela zbawionych od potępionych. Jest to wizja zaczerpnięta z *Ewangelii św. Mateusza* – sądzonych symbolizują bowiem owce i kozły¹⁵. Tak jak na obrazie Memlinga, po prawej ręce Chrystusa jest lilia, po lewej miecz. Raj i piekło zostały wyodrębnione tylko schematycznie. Miejsce dla zbawionych obrazuje przebijająca się z lewej strony jasność i witający anioła, natomiast otchłań przedstawiona jest za pomocą ognitej łuny, w której płomień zrzuca potępionych diabeł. Istotny jest fakt obecności grupy *Deesis*: Maria i Jan Chrzciciel klęczą u stóp Chrystusa.

Epitafium Jakuba Schmidta z 1595 r. z kościoła św. Katarzyny w Gdańsku również zostało wykonane w warsztacie Antona Möllera¹⁶. Chrystus, znów zasiadający na tarczy i mający stopy wsparte na kuli ziemskiej z wyraźnie zarysowanymi kontynentami, został tym razem namalowany w mniejszych rozmiarach. Ukazany jest na tle aureoli, z lilią po prawicy i ognistym mieczem z lewej strony,

¹¹ O ikonografii ołtarza Memlinga obszerniej: J. Białostocki, *Les Primitifs Flamands*, t. 9, Bruxelles 1966, s. 62-95; J. Białostocki, *Sąd Ostateczny...* op. cit., s. 7-47; B. Szyber, op. cit., s. 69-71; M. Walicki, op. cit., s. 5-10; S. Bogdanowicz, M. Klat, J. Mykowski, D. Paliszewski, op. cit., s. 24-46.

¹² T. Grzybkowska, *Artyści i patrycjusze Gdańska*, Warszawa 1996, s. 12.

¹³ K. Cieślak, *Epitafia obrazowe w Gdańsku XV- XVII w.*, Wrocław 1993, s. 18.

¹⁴ J. Harasimowicz, *Antoni Moller – malarz, moralista, obywatel*, [w:] „Biuletyn Historii Sztuki”, LVI, 1994, nr 4, s. 339-357; Anna Gosieniecka, *Malarstwo Gdańskie XVI i XVII wieku*, Gdańsk 1957, s. 50.

¹⁵ Taka redakcja sceny Sądu odwołuje się do bardzo dawnej, wczesnochrześcijańskiej tradycji. Scena oddzielenia owiec od kozłów wyobrażono np. w mozaikach San Appolinare Nuovo w Rawennie z pierwszej połowy VI w. Za: M. Zlatohlavek, C. Ratsch, C. Muller-Ebeling, *Sąd Ostateczny. Freski miniatury, obrazy*, Kraków 2002, s. 46-50.

¹⁶ K. Cieślak, op. cit., s. 19; J. Harasimowicz, op. cit., s. 339-357; Anna Gosieniecka, op. cit., s. 50-51.

otoczony jest zastępami świętych i aniołów, niosących przedmioty Męki Pańskiej oraz dmących w trąby, by obudzić umarłych. Występuje również grupa *Deesis*. Dominującą postacią zdaje się być Archanioł Michał z wagą i mieczem w dłoni. U jego stóp jedna z płyt nagrobnych jest odsunięta, umarli budzą się na Sąd. Po lewej stronie promienieje jasność i ukazani są zbawieni, z kolei po prawej stronie kłębią się ciała potępionych, zrzucone kolejno w otchłań piekielną. Na samym dole widnieją fundatorzy dzieła.

Inne wyobrażenie Sądu Ostatecznego z kościoła Mariackiego w Gdańsku znajduje się na *Epitafium Hansa Gronaua* z 1612 r. (także autorstwa Antona Möllera¹⁷). Kompozycja oraz program ikonograficzny w dużej mierze pokrywają się z *Epitafium Jakuba Schmidta*. Tu także występuje postać archanioła Michała z wagą i mieczem, Chrystus-Sędzia tronuje na tarczy, jest grupa *Deesis*.

W świątyni pod wezwaniem św. Bartłomieja znajdował się obraz z 1617 r. namalowany na podstawie sztychu Johana Sadelera¹⁸. Obraz ufundowany przez gdański cech bednarzy. Wokół Chrystusa (po raz kolejny siedzącego na tarczy z nogami wspartymi o kulę) zasiadają w roli ławników Apostołowie i Święci. Poniżej trąbi anioł zwiastując umartym nadejście Sądu. Archanioł Michał podnosi jedną ze zbawionych dusz i palcem wskazującym kieruje jej uwagę w stronę raju¹⁹. We wskazane przez Archanioła miejsce kierują się również pozostali zbawieni, potępieni natomiast skazani na wieczny ogień spychani są w otchłań ognistą po prawej stronie.

Z zbiorach gdańskiego Muzeum Narodowego znajduje się kopia drzeworytu z *Matej Pasji* Dürera wykonana w 1580 r.

i opatrzona sygnaturą *A.M.*, co wskazywało by na Antona Möllera²⁰. Kopia przedstawia trzy główne postaci: Chrystusa-Sędziego oraz klęczących Marię i Jana Chrzciciela. Po prawej ręce Chrystusa wyobrażono lilie, po lewej zaś miecz, a anioły trąbią wzywając umarłych do stawienia się na Sąd. U dołu kompozycji znajduje się strefa ziemską: budzą się umarli i odbywa się oddzielanie potępionych od zbawionych. Grzesznicy wpychani są przez diabła wprost do paszczy Lewiatana, a po przeciwnej stronie anioł prowadzi wybrańców Pana ku światłości.

Ciekawa jest wizja Sądu Ostatecznego na obrazie w Sali Czerwonej ratusza Starego Miasta. Autorem tego dzieła z 1595 r. jest Hans Vriedeman de Vries²¹. Obraz ten ma zdecydowanie protestancką wymowę²², zwraca uwagę jego ostentacyjnie dydaktyczny charakter. Chrystus (zasiadający na tarczy i oparty stopami o kulę ziemską z zarysem kontynentów) otoczony jest dwudziestoma czterema starcami. Po obu stronach Zbawiciela zasiadają alegoryczne figury personifikujące Miłosierdzie, Łaskę, Sprawiedliwość i Prawdę. Pod postacią Misericordii ze złożonym błagalnie na piersiach rękoma rozpoznać można Marię jako orędowniczkę miłosierdzia i mediatorkę między Chrystusem a śmiertelnikami. Gratia z wieńcem laurowym i palmą zwycięstwa ma ewidentnie soteriologiczny charakter (łaska Boga jest niezbędnym warunkiem zbawienia duszy). Sprawiedliwość i Prawda to według Kalwina zapowiedź i obietnica warunków Sądu²³. W centrum kompozycji wznosi się kolumna z księgami życia i śmierci. Kolumna ta zajęła w tej kompozycji tradycyjne miejsce archanioła Michała zarówno w sensie kompozycyjnym, jak i ideowym.

¹⁷ K. Cieślak, op. cit., s. 18-19; J. Harasimowicz, op. cit., s. 339-357; Anna Gosieniecka, op. cit., s.51.

¹⁸ A. Gosieniecka, op. cit., s. 53-54.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem, s. 95.

²¹ E. Iwanoyko, *Sala Czerwona Ratusza Gdańskiego*, Wrocław 1986, s. 65; Anna Gosieniecka, op. cit., s. 95.

²² E. Iwanoyko, op.cit, s. 65-70.

²³ Ibidem, s. 68.

Towarzyszą jej personifikacje trzech cnót: Caritas, Fides i Spes – niezbędnych do uzyskania zbawienia. Po lewej stronie ukazana jest wizja Raju, w kierunku którego zmiierzają zbawieni. Tempietto po stronie rajskiej symbolizuje Jerozolimę Niebiańską. Po prawej stronie potępieni wpadają w paszczę Lewiatana.

W podobnym czasie – między 1595 a 1603 – powstał *Sąd Ostateczny* Antoniego Möllera w gdańskim Dworze Artusa²⁴. Oryginalne dzieło zostało bezpowrotnie zniszczone na skutek działań wojennych, znane jest obecnie dzięki czarno-białym zdjęciom oraz cyfrowemu *simulacrum* wykonanemu przez Krzysztofa Izdebskiego²⁵. Zwraca tu uwagę zminimalizowanie kompozycyjne partii nieba i rozbudowanie grupy potępionych. Chrystus zasiada na tęczycy, glob ziemski dzierży w dłoni. Po jego obu stronach zasiadają Maria i Jan Chrzyciel, następnie personifikacje Wiary i Miłości. W głębi można dostrzec chóry anielskie i dwunastu apostołów. Postaci zbawionych to personifikacje Roztropności, Cierpliwości, Umiarkowania, Odwagi i Nadziei. Na czystym niebie jest przedstawiona Sprawiedliwość, co wskazuje na wykorzystanie doktryny św. Augustyna, który pisał w swoich dziełach o słońcu sprawiedliwości²⁶. Poniżej jest Archanioł Michał, który unosi się ponad potępionymi. Trzyma w ręku wagę i miecz – atrybuty Sprawiedliwości – i strąca nimi w symboliczny sposób potępieńców w otchłań. Nad archaniołem

umieszczony został napis *lustictia*. Grupa po prawej stronie obrazu nie przedstawia jednak „zwykłych” potępionych, lecz alegorie występków. Najsilniej zaakcentowana jest tu postać *Frau Welt* – personifikacja światowych marności²⁷. Pani Świat ukazana jest w bardzo swobodnej pozie, odziana w kosztowną szatę. Oprócz tego spośród pozostałych postaci wyróżniają ją atrybuty władzy berło, korona i szklany glob. Skierowane w dół berło wskazuje na piekło, królestwo szatana, którym włada Pani Świat (piekło wyobrażone jest jako jezioro ognia, przez które płynie powstrzymywana bosakiem przez anioła łódź z godłem cechu malarzy²⁸). Pozostałe alegorie grzechów związane są z tą kusicielką łańcuchami spinającymi wszystkie występki z ich źródłem²⁹. Wśród grzechów szczególną uwagę należy zwrócić na personifikację Niewiary, bowiem mężczyzna przebijający krucyfiks to ujęcie, którego precedensu nie sposób odszukać³⁰. Takie wyeksponowanie motywu Niewiary i Wiary może wskazywać na zastosowanie wytycznych Lutera³¹. Jednak z pewnością nie jest to przedstawienie rygorystycznie związane z wyznaniem luterańskim, o czym świadczy obecność grupy *Deesis*.

Analiza dzieł nie daje jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, jaki wpływ na ich powstanie miał kontakt ich twórców z ołtarzem Memlinga. Trzeba zauważyć, że część motywów obecnych w tryptyku

²⁴ J. Kęłowski, *Sąd Ostateczny Antoniego Möllera na tle tradycji tego tematu w XV i XVI w.*, [w:] *Dwór Artusa w Gdańsku. Sztuka i sztuka konserwacji*, red. T. Grzybkowska, J. Talbierska, Gdańsk 2002, s. 143; P. Oszczanowski, *Sąd Ostateczny Antoniego Möllera w gdańskim Dworze Artusa*, [w:] *Dwór Artusa w Gdańsku. Sztuka i sztuka konserwacji*, red. T. Grzybkowska, J. Talbierska, Gdańsk 2002, s. 159.

²⁵ T. Grzybkowska, *Simulacrum cyfrowe w służbie zabytków. Przykład Dworu Artusa w Gdańsku*, [w:] *Dwór Artusa w Gdańsku...*, op. cit., s. 189.

²⁶ C. Harbison, *The Last Judgement in sixteenth century Northern Europe: A study of the realation between art and the Reformation*, Nowy Jork-Londyn 1976, s. 28,29.

²⁷ T. Labuda, *Sąd Ostateczny Antoniego Möllera z Dworu Artusa w Gdańsku. Problemy ikonografii*, [w:] *Gdańskie Studia Muzealne 4*, Gdańsk 1985, s. 71.

²⁸ J. Kęłowski, op.cit., s. 146.

²⁹ T. Labuda, op.cit. s. 74.

³⁰ Idibem, s. 72.

³¹ Ibidem, s. 76,77.

brugijskiego mistrza należy do kanonu przedstawić *Sądów Ostatecznych* w 2 połowie XVI wieku w Niderlandach. Motywy lilii i miecza występują w *Sądzie* Maertena van Heemskercka (Turyn, Accademia Albertina), trąby anielskie pojawiają się na ołtarzu Maertena de Vosa (Sewilla, Museo Provincial de Bellas Artes), a glob ziemski u stóp Chrystusa znajduje się także w *Sądzie Ostatecznym* Crispina van der Broecka (Berno, Kunstmuseum). Szczególnie ciekawe, zważywszy na protestancki charakter obrazów, wydaje się występowanie we wszystkich tych dziełach grupy *Deesis*. Eschatologia protestancka wykluczała bowiem jakąkolwiek możliwość orędownictwa na Sądzie. Być może Maria i Jan Chrzciciel występują tu zatem w funkcji *testis* – świadków, a schemat ich wyobrażania zgodnie z zasadą ekonomii artystycznej przejęty został z XV wiecznych ołtarzy³². Bezpośrednie wpływy niderlandzkich manierystów na malarstwo gdańskie dotyczą nie tylko sfery ikonografii, ale przede wszystkim stylu. Należy więc założyć, że twórcy gdańskich sądów nie musieli znać obrazu Memlinga, by zapożyczyć wyżej wymienione motywy, lecz przejmowali je wraz z nowinkami warsztatowymi bezpośrednio od mistrzów niderlandzkich.

Nie sposób nie docenić też wpływów wzorców graficznych, jak choćby wspomnianej ryciny Dürera, na której pojawia się motyw paszczy Lewiatana obecny także w *Epitafium rodziny Oehm* i w dziele de Vriessa z ratusza.

Wśród motywów *Sądu* pojawiających się w malarstwie gdańskim należy podkreślić też obecność postaci alegorycznych w obrazach de Vriessa i Möllera. Celem ich wprowadzenia wydaje się być chęć nadania obrazom charakteru dyrektywy moralizującej³³, zgodnej z założeniami protestantyzmu.

Ciekawym wątkiem jest temat rozdzielenia kozłów od owiec pojawiający się w zwieńczeniu *Tablicy Jałmużniczej*. Motyw ten obecny w sztuce wczesnochrześcijańskiej – na mozaice w San Appolinare Nuovo w Rawennie stanowiącej najstarszą znaną redakcją tematu *Sądu Ostatecznego* w sztuce chrześcijańskiej, nie był jednak popularny w czasach nowożytnych. Wykorzystanie go świadczyć może o chęci dosłownego ilustrowania Biblii i świadomego odrzucenia katolickiej tradycji obrazowej.

Jedynym bezpośrednio wychwytywalnym wpływem ołtarza Memlinga na malarstwo gdańskie przełomu XVI i XVII wieku jest obecne w kilku realizacjach powstałych w kręgu Möllera przedstawienie archanioła Michała³⁴ w centrum kompozycyjnym *Sądu*. Nie jest to już jednak Memlingowski statyczny sędzia, wykonawca *psychostasis*, ale dynamiczny *archistrateg*, który nie orzeka o winie, ale wykonuje karę – strąca potępieńców w czeluść piekielną. Tym samym jego funkcja zbliża się (choć raczej nie jest to zamierzone) do roli *angelus separationis* z romańskich portali. Waga zdaje się być tu tylko atrybutem boskiej sprawiedliwości, a trzymany w ręku miecz narzędziem egzekucji boskiego wyroku.

³² Ibidem, s. 154.

³³ Ibidem, s. 149.

³⁴ T. Grzybkowska, *Artyści i...*, op. cit., s. 12.

Bibliografia:

1. J. Białostocki, *Les Primitifs Flamands*, t. 9, Bruxelles 1966.
2. J. Białostocki, *Sąd Ostateczny Hansa Memlinga – Spostrzeżenia i analizy w oparciu o badania technologiczne*, "Rocznik Historii Sztuki", t. VIII, 1970.
3. S. Bogdanowicz, M. Klat, J. Mykowski, D. Paliszewski, *Sąd Ostateczny Hansa Memlinga*, Pelplin 2001.
4. K. Cieślak, *Epitafia obrazowe w Gdańsku XV- XVII w.*, Wrocław 1993.
5. A. Gosieniecka, *Malarstwo Gdańskie XVI i XVII wieku*, Gdańsk 1957.
6. T. Grzybkowska, *Artyści i patrycjusze Gdańska*, Warszawa 1996.
7. T. Grzybkowska, *Simulacrum cyfrowe w służbie zabytków. Przykład Dworu Artusa w Gdańsku*, [w:] *Dwór Artusa w Gdańsku. Sztuka i sztuka konserwacji*, red. T. Grzybkowska, J. Talbierska, Gdańsk 2002.
8. J. Harasimowicz, *Antoni Möller – malarz, moralista, obywatel*, Biuletyn Historii Sztuki, LVI, 1994, nr 4,
9. C. Harbisson, *The Last Judgment in Sixteenth Century Northern Europe. A study of the Relation Between Art and the Reformation*, New York & London 1976.
10. E. Iwanoyko, *Sala Czerwona Ratusza Gdańskiego*, Wrocław 1986.
11. Stephan Kemperdick, *Masters of Netherlands Art: Rogier van der Weyden*, Kolonia 1999.
12. J. Kęłowski, *Sąd Ostateczny Antoniego Möllera na tle tradycji tego tematu w XV i XVI w.* [w:] *Dwór Artusa w Gdańsku. Sztuka i sztuka konserwacji*, red. T. Grzybkowska, J. Talbierska, Gdańsk 2002.
13. A. Labuda, *Malarstwo tablicowe w Gdańsku w 2 poł. XV w.*, Warszawa 1979.
14. A. Labuda, *Malarstwo tablicowe na Pomorzu Wschodnim*, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, red. A. Labuda, K. Secomska, Warszawa 2004.
15. T. Labuda, *Sąd Ostateczny Antoniego Möllera z Dworu Artusa w Gdańsku. Problemy ikonografii*, [w:] *Gdańskie Studia Muzealne 4*, Gdańsk 1985.
16. P. Oszczanowski, *Sąd Ostateczny Antoniego Möllera w gdańskim Dworze Artusa*, [w:] *Dwór Artusa w Gdańsku. Sztuka i sztuka konserwacji*, red. T. Grzybkowska, J. Talbierska, Gdańsk 2002.
17. B. Szyber, *Sąd Ostateczny Hansa Memlinga – średniowieczny traktat teologiczny*, [w:] "Universitas Gedanensis", nr 11, Gdańsk 1944.
18. J. Végh, *Malarstwo niderlandzkie XV wieku*, Budapeszt 1979.
19. M. Walicki, *Hans Memling, Sąd Ostateczny*, Warszawa 1990.
20. M. Zlatohlavek, C. Ratsch, C. Muller- Ebeling, *Sąd Ostateczny. Freski miniatury, obrazy*, Kraków 2002.