

Andrzej Grzybkowski

GENEZA KOŁOSA MALBORSKIEGO

Do czasu zniszczenia w marcu 1945 roku kaplicy na Zamku Wysokim w Malborku, we wnęce jej wschodniej ściany stała kolosalna, ośmiometrowej wysokości statua Marii z Dzieciątkiem, największa¹ rzeźba średniowieczna w Europie (il. 1 – 4). Charakterystyczny dla Prus był materiał – sztuczny kamień, a mozaikowa okładzina powierzchni rzeźby i ścian wnęki jedyna w swoim rodzaju. Dzięki studium technologicznemu Macieja Kilarskiego² wiele wiemy o realizacji tego przedsięwzięcia, a monografii kaplicy pióra Szczęsnego Skibińskiego zawdzięczamy interpretację ikonologiczną rzeźby. Jednak w dość obfitej już literaturze nie rozstrzygnięto, a nawet nie postawiono kwestii bodaj najważniejszej: dlaczego statui nadano kolosalne rozmiary³. Właśnie one stanowią problem, zgodnie z formułą Mircea Eliade głoszącą, że skala tworzy zjawisko⁴.

W zamkniętej od wschodu trójbocznie dwukondygnacyjnej salowej świątyni na Zamku Wysokim, zamiast środkowego okna górnej kaplicy znajduje się nieprofilowana wnęka (il. 5). Choć wykonana jednocześnie z murami, jest trochę wyższa od sąsiadujących okien, a wierzchołek archiwolty zachodzi na fryz wieńczący elewacji⁵. Figura powstała jednocześnie z murem, z wykorzystaniem tego samego rusztowania⁶. Posąg

¹ S. Skibiński (*Kaplica na Zamku Wysokim w Malborku*, Poznań 1982, s. 122) myli się pisząc, że posąg nie był większy od rzeźb z galerii królewskiej katedry w Reims, te bowiem nie przekraczały 4 metrów.

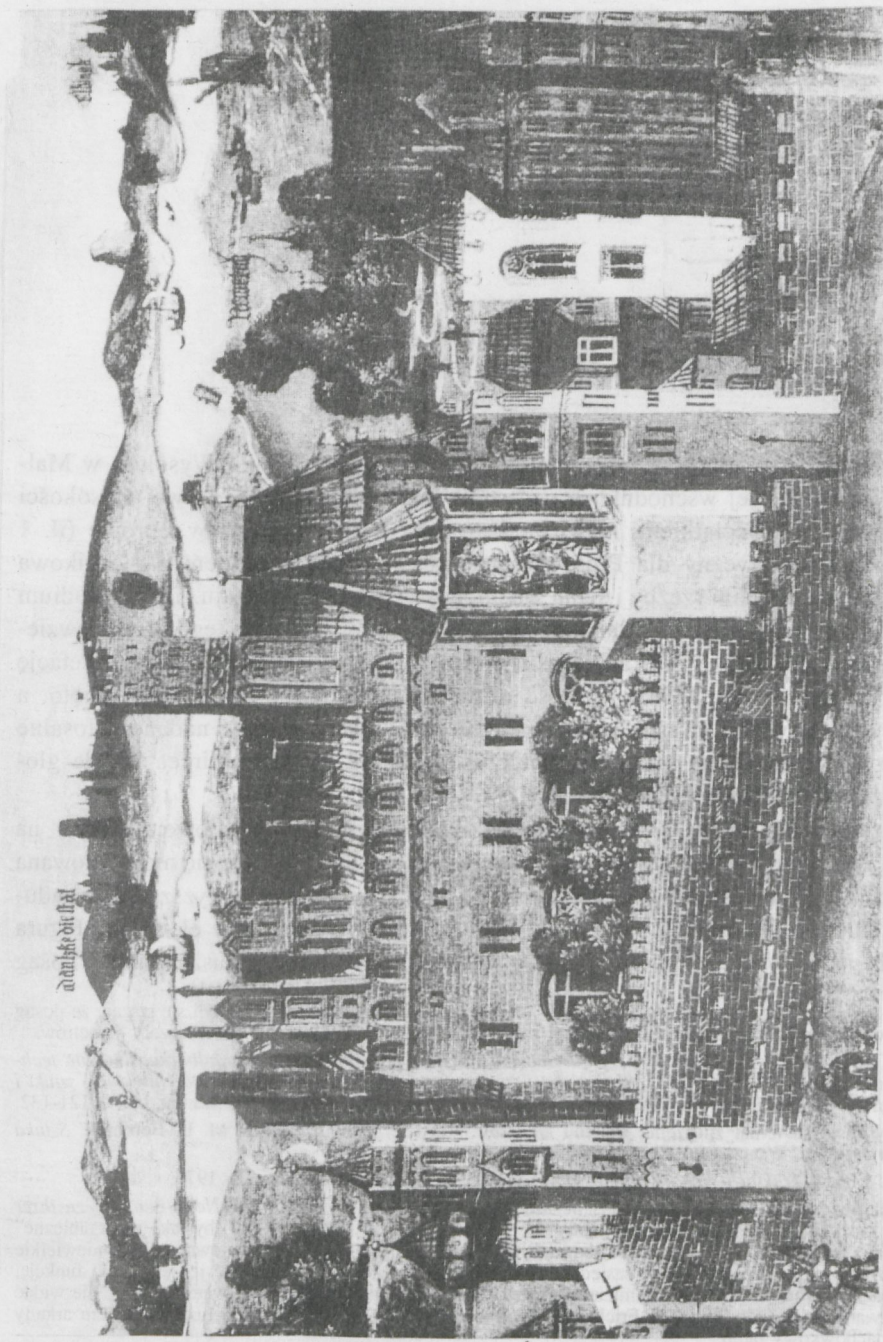
² M. Kilarski, *Figura Matki Boskiej z Dzieciątkiem z kościoła zamkowego w Malborku. Studium technologiczno – konserwatorskie*, w: *Podług nieba i zwyczaju polskiego. Studia z historii architektury, sztuki i kultury ofiarowane Adamowi Miłobędzkiemu*, Warszawa 1988, s. 183 – 194; S. Skibiński, *op. cit.*, s. 121-132.

³ Dyskusję na temat znaczenia terminu *kolossos* w sztuce greckiej referuje M. L. Bernhard, *Sztuka grecka archaiczna*, Warszawa 1989, s. 351-354.

⁴ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz – Kowalski, Warszawa 1976, s. 1.

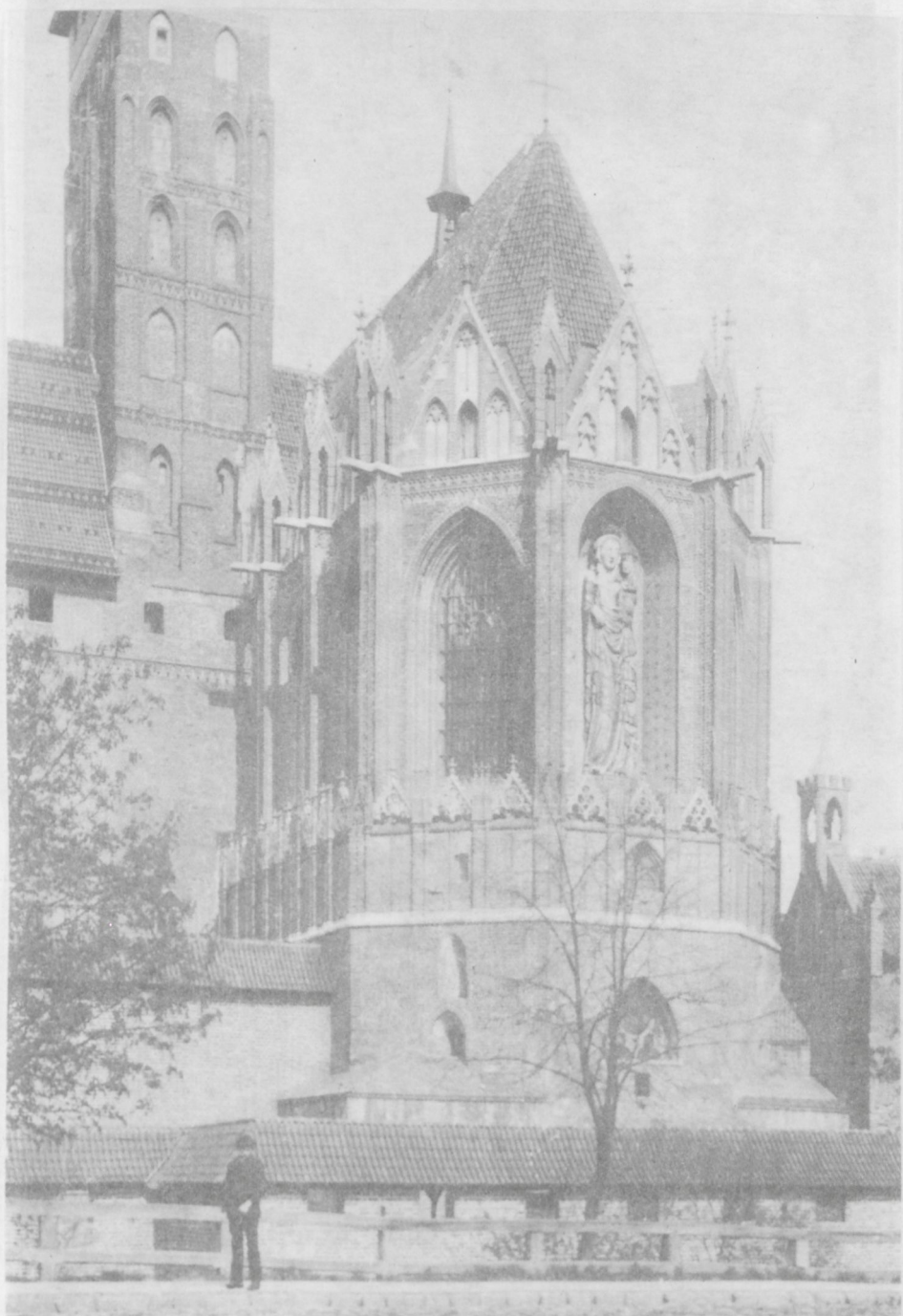
⁵ Wątpliwości H. Ehrenberga (*Deutsche Malerei und Plastik von 1350–1450. Neue Beiträge zu ihrer Kenntnis aus dem ehemaligen Deutschordensgebiet*, Bonn – Leipzig 1920, s. 45-47) by tak „nieorganiczne” rozwiązanie zaprojektowano od początku i sugestia zmiany planu nie wydają się ugruntowane. Przez niewielkie podwyższenie wnęki w stosunku do sąsiednich okien chciano właśnie zaakcentować jej odmienną funkcję, nawet kosztem zaburzenia biegu ceramicznego fryzu. Zresztą jest on dziełem konserwatorskim, bo nie widać go na akwatincie F. Gilly’ego – F. Fricka, ani na fotografii z około 1865 r., gdzie tuż nad łękiem arkady wystaje dachówkowy okap.

⁶ B. Schmid, *Unser Lieben Frauen Bild hinter dem Chore*, „Ostdeutsche Monatshefte” 7 (1926), H.2, s. 162; M. Kilarski, *op. cit.*, s. 491.



1. Zamek Wysoki w Malborku. Fragment zaginionego obrazu „Obłężenie Malborka” (przed 1488 r.) z Dworu Artusa w Gdańsku

B. Schmid, Einmal in der Zeit, Königsberg, 1890, H. 157, M. Klein, Nr. 101



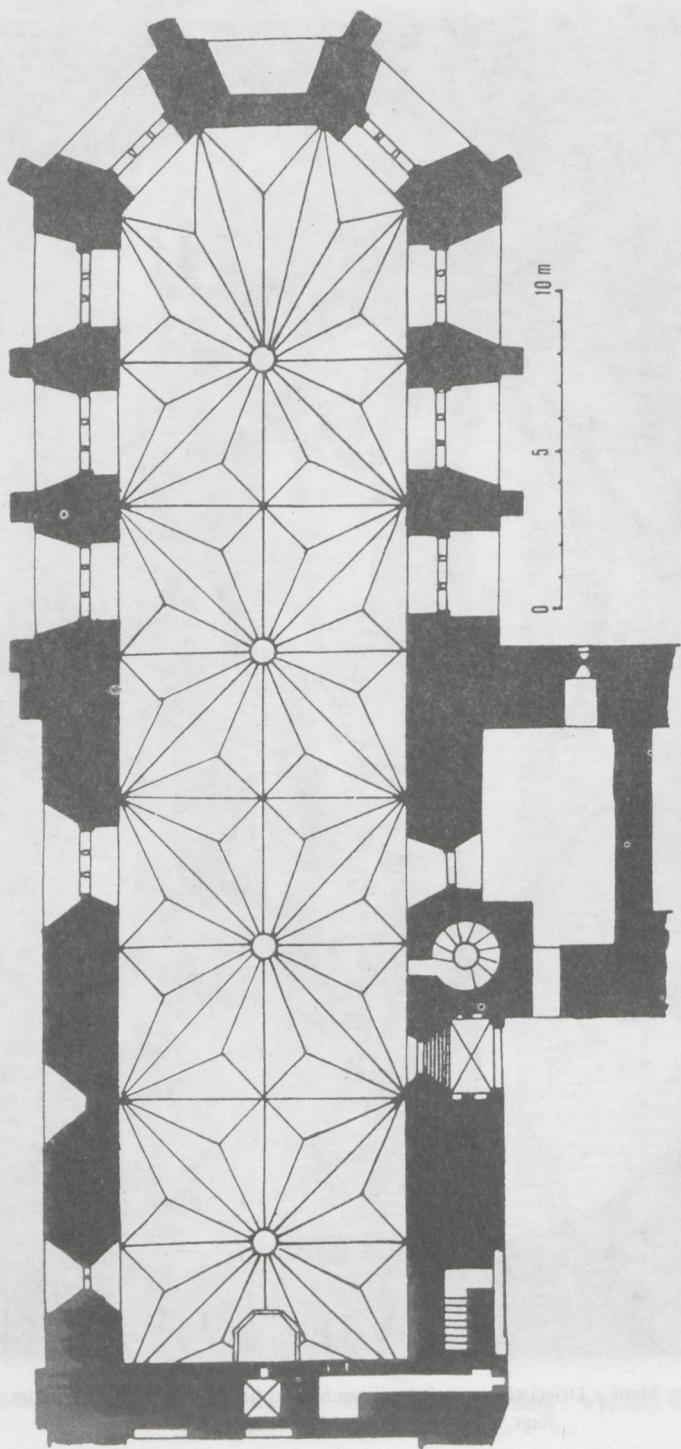
2. Kaplica na Zamku Wysokim w Malborku. Widok od pd. wsch. Fot. Dethlefson 1898.
Archiwum ISPAN Warszawa



3. Figura Marii z Dzieciątkiem na elewacji wschodniej kaplicy na Zamku Wysokim w Malborku.
Przed 1892. Repr. wg M. Kilarskiego



4. Fragment figury Marii z Dzieciątkiem z elewacji wschodniej kaplicy na Zamku Wysokim w Malborku.
Repr. z B. Schmida, *Die Marienburg*, 1941



5. Kaplica (górná) na Zamku Wysokim w Malborku. Rzut wg S. Skibińskiego

wystawał z tła wnąki więcej niż połową grubości⁷. Odpowiednio do proporcji niszy całą postać potraktowano architektonicznie; była trochę za wąska i wydłużona – liczyła siedem wysokości głowy. Wyjątkowo zwarta bryła mieściła się w niemal prostokątnym konturze. Tylko prawa ręka silnie wystawała naprzód, trzymając metalowe berło; zresztą ręce ciasno przylegały do tułowia. Jego górna część była krótka, dolna wydłużona. W postawie Marii i zgięciu prawego kolana zaznaczał się lekki kontrapost. Zebrany przez lewą rękę płaszcz splotywał w pionowych, równoległych fałdach, a po bokach w miękkich kaskadach. Badacze znający dzieło z autopsji wytykali błędy w proporcjach: za krótkie prawe ramię i również o wiele za małe lewe przedramię, na którym siedziało Dzieciątko, ale i podkreślali bardzo dobre opracowanie draperii. Chrystus w lewej ręce trzymał kulę, prawą miał położoną na piersi matki. Nieproporcjonalnie szeroka była twarz Marii z podłużnymi, szeroko rozstawionymi oczami, ale przecież monumentalność wymagała uproszczenia rysów. Złożone berło Marii wieńczyła pierwotnie lilia (a nie liść dębowy). Koronę przydano Dzieciątku w 1821 – 1823 roku (pierwotnie jej nie miało), korona Marii została zrobiona zupełnie na nowo w toku konserwacji w 1869 roku, a prawą rękę Marii, tę, która odpadła w 1903 roku – zastąpiono nową⁸. Mimo dwóch gruntownych konserwacji, głównie okładziny mozaikowej, całościowe wrażenie formy rzeźbiarskiej pozostawało niezmienione.

Ferdinand von Quast oceniał w 1851 roku koloryt mozaiki jako doskonały, a partie mniej udatne kładł na karb restauracji. Dzisiejszy opis, opierający się na niezbyt wymownych w tym względzie poprzednikach i czarno-białych fotografiach, z pewnością pozostanie nieadekwatny wobec tej unikatowej rzeźby, w całości pokrytej mozaiką. Nie tylko zmiękczała ona plastyczną surowość gigantycznej bryły, ale musiała wywoływać szczególne efekty lśnienia i rozwibrowania formy, nawet przy zachmurzonym niebie. Utrata dzieła jest więc szczególnie dotkliwa.

Suknia Marii była złota, płaszcz ciemnoczerwony, ozdobiony złotymi ptakami, z błękitną podszewką, włosy złote i brązowe, maforium białe. Chrystusa okrywała czerwona suknia ze złotymi kwiatami. Również wnąkę wyłożono mozaiką – złotą w tle, błękitną ze złotymi gwiazdami w glicach. Jakkolwiek jakość artystyczna dzieła nie jest przedmiotem naszego zainteresowania – zresztą jej ocena była trudna wobec zniszczenia rzeźby – warto powtórzyć formułę Adolfa Reinle'a, że w kolosach nie chodziło o rozwiązanie problemu artystycznego, lecz zadanie ikonograficzne. Już tylko z powodów technicznych, estetyczne podejście mogło i musiało zostać zaniedbane. Gigantyczne posągi bowiem, mówiąc najogólniej, należą nie tylko do świata obrazów, lecz są głęboko zakorzenione w sposobie myślenia, który najpełniejszy wyraz znalazł w mitologii⁹.

⁷ Opis oparto na: J. Voigt, *Geschichte Marienburgs, der Stadt und des Haupthauses des deutschen Ritter – Ordens in Preussen*, Königsberg 1824, s. 129-131; F. v. Quast, *Beiträge zur Geschichte der Baukunst in Preussen. Schloss Marienburg*, „Neue Preussische Provinzial – Blätter” 11 (1851), s. 68; A. Witt, *Marienburg, Das Haupthaus des deutschen Ritter – Ordens...*, Königsberg 1854, s. 110-111; R. Bergau, *Die mosaicirte Marienstatue zu Marienburg und deren Restauration*, „Altpreussische Monatschrift” N. F. 6 (1869), s. 640; H. Ehrenberg, *op. cit.*, s. 46; B. Schmid, *Die Marienburg. Ihre Baugeschichte...*, Hrsg. K. Hauke, Würzburg 1955, s. 38; K. H. Clasen, *Die mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preussen. Die Bildwerke bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts, I. Text*, Berlin 1939, s. 20.

⁸ A. Witt, *op. cit.*, s. 165-166; R. Bergau, *op. cit.*, s. 643; P. Springer, *Fragment der rechten Hand und Smalten von der Marienburger Mosaikmadonna*, w: *800 Jahre Deutschen Orden. Ausstellung des Germanischen Nationalmuseum Nürnberg...*, Gütersloh – München 1990, s. 107.

⁹ A. Reinle, *Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert*, München 1984, s. 301-302.

Porównywany przez Reinle'a, kultowy posąg Ateny z Akropolu ze współczesnymi mu rzeźbami Polikleta wydaje się jako całość prehistorycznym idolem, należącym raczej do świata etnologii niż historii sztuki; zupełnie świadomie rozróżniano wówczas – i formalnie, i materialnie – obraz kultowy od obrazu artystycznego.

Co do czasu wykonania posągu panuje zgoda badaczy, że powstał on około 1340 roku, w 1344 roku bowiem kaplica zamkowa została konsekrowana, a w jej wnętrzu również znajdują się figury i maswerki ze stiuku. Posąg Marii odlano prawdopodobnie po pokryciu budowli dachem, co wyprzedziło zasklepienie wnętrza¹⁰. Już dawni badacze spostrzegli, że zaprowadzenie w 1340 roku przez wielkiego mistrza Dietricha von Altenburga „*festum beate Virginis conceptionis qua digna fuit concipere dominum Ihesum Christum*”¹¹ mogło mieć związek z wystawieniem posągu maryjnego.

Masa plastyczna, z której wykonano rzeźbę, składała się z gipsu justrychowego z domieszką 2-6% węgla wapnia¹². Gdy w wyniku ostrzału artyleryjskiego pod koniec II wojny światowej większa część prezbiterium kaplicy obróciła się w gruzy, z figury Marii zostały tylko liczne duże i małe bryły sztucznego kamienia, z wieloma fragmentami mozaiki¹³. Wkrótce po wojnie z zachowanych części można jeszcze było powtórzyć w modelu kilka sekcji – łącznie 3,75 m, co wraz z później odnalezioną głową dawało około 5 m wysokości rzeźby. Jednakże głowa jest bardzo uszkodzona, a twarz prawie pozbawiona plastyki. Wykonanie w odlewie ze sztucznego kamienia tak ogromnej rzeźby było wielkim wyczynem technicznym. W studium opartym na wnikliwej obserwacji szczątków rzeźby Maciej Kilarski – przekonująco – odtworzył przebieg wykonania rzeźby, która była niewątpliwie odlewem. Forma dzieliła się na sekcje o mniej więcej półmetrowej wysokości, z widocznymi śladami szczelin przy segmentowaniu odlewu.

Szklane tessery mozaikowej okładziny wykonano z kolorowej nieprzezroczystej masy; część z nich jest pokryta złotem płatkowym. Wielkość tessera wynosi przeciętnie 1,3 cm. Cała technika przypominała średniowieczne włoskie mozaiki używane w przegrodach chórowych. Powłoka mozaikowa przeszła – wspomniane wyżej – dwie poważne restauracje, niezbędne wskutek odpadnięcia wielu tessera¹⁴.

Od czasu F. von Quasta aż do obecnych badań panuje niemal powszechny pogląd, że pierwotnie rzeźba Marii była tylko polichromowana, a mozaikę nałożono wtórnie w latach siedemdziesiątych XIV wieku¹⁵. Tylko Bernard Schmid opowiedział się przeciw tej możliwości – z powodów technicznych, artystycznych i historycznych, nie precyzując ich wszakże, prócz wyrażenia intuicji, że natychmiastowe położenie mozaiki byłoby naturalniejsze¹⁶. Tych wątpliwości nie da się podtrzymać. Już von Quast wiedział, że powierzchnia rzeźby – pod mozaiką – była polichromowana¹⁷, co potwierdziły

¹⁰ B. Schmid, *op. cit.*, s. 162; K. H. Clasen, *op. cit.*, s. 334.

¹¹ *Die Chronik Wigands von Marburg...*, Hrsg. T. Hirsch, w: *Scriptores rerum prussicarum...*, Hrsg. T. Hirsch, M. Töppen, E. Strehle, Bd. II, Leipzig 1863, s. 498.

¹² Z. Brochwicz, *Badania składu mineralnego sztucznego kamienia w XIV-wiecznych rzeźbach i elementach architektonicznych na zamku w Malborku*, Warszawa 1984, s. 30.

¹³ Ten fragment na podstawie artykułu M. Kilarskiego, *op. cit.*

¹⁴ A. Witt, *op. cit.*, s. 110-111; R. Bergau, *op. cit.*, s. 640, 641, 643.

¹⁵ F. v. Quast, *op. cit.*, s. 69; A. Witt, *op. cit.*, s. 111; R. Bergau, *op. cit.*, s. 640; H. Ehrenberg, *op. cit.*, s. 45; K. H. Clasen, *op. cit.*, s. 20, 281; S. Skibiński, *op. cit.*, s. 129-131; M. Kilarski, *op. cit.*, s. 186-187.

¹⁶ B. Schmid, *Unser Lieben Frauen Bild...*, *op. cit.*, s. 163-164; tenże, *Die Marienburg...*, *op. cit.*, s. 38.

¹⁷ F. v. Quast, *op. cit.*, s. 68, a za nim A. Witt, *op. cit.*, s. 111 i K. H. Clasen, *op. cit.*, s. 281.

ostatnie badania Marii Poksińskiej¹⁸. Bezpośrednio na powierzchni kamienia w strefie sukni Marii stwierdzono typowe dla średniowiecza pigmenty dwóch czerwieni – minię i cynober. Ten drugi, jako ciemniejszy, może miał podkreślać modelunek. Niedługo po zniszczeniu rzeźby były jeszcze widoczne na niej ślady złocień¹⁹. Zapewne szybkie zniszczenie pierwotnej polichromii spowodowało zastąpienie jej mozaiką. Fakt ten jest łączony z powstaniem między 1371 a 1409 rokiem drugiego dzieła mozaikowego w Prusach – fundacyjnej tablicy w katedrze w Kwidzynie²⁰. Ponieważ trzecia północnoeuropejska mozaika XIV-wieczna powstała w Pradze na fasadzie transeptu katedry w latach 1370 – 1371²¹, cały „zespół” przypisano mozaicyście weneckim. Oddzielny to problem, wymagający jednolitych badań technologicznych, ale na różnicę kompozycyjną, kolorystyczną i techniczną między Pragą a Kwidzynie wskazał już Schmid, wykluczając tożsamość artysty.

Posąg Marii, wprawdzie olbrzymi, nie jest jedyną rzeźbą w kaplicy malborskiej wykonaną ze sztucznego kamienia, gdyż z tego samego materiału powstały liczne naturalnej wielkości posągi świętych i apostołów we wnętrzu, plastyka portalowa oraz detale architektoniczne, jak maswerki. Pokrewieństwa kolosalnego posągu z innymi dziełami rzeźbiarskimi w kaplicy, oczywiście już od dawna, sprecyzował Karl-Heinz Clasen, monografista rzeźby pruskiej. Zidentyfikował on autora kolosa z Mistrzem Wniebowstąpienia, co wykazał przez porównanie schematów figuralnych i kształtowania draperii z postacią św. Piotra²². Mistrz ten pracował przy wystroju rzeźbiarskim dolnej kaplicy – Św. Anny, wykonując sceny: Koronacji Marii, Wniebowstąpienia, Sądu Ostatecznego, postaci św. Piotra i proroka, a w górnej kaplicy – posągi Chrystusa, Eklezji, Synagogi i tronującego Chrystusa oraz wiele z pozostałych figur. Również w wielkim refektarzu Pałacu Wielkiego Mistrza na kapitulu kolumny północnej odnajdujemy typy twarzy niemal identyczne z obliczem Marii mozaikowej²³. Schmid, który spośród wszystkich badaczy stosunkowo najobszerniej wypowiadał się na temat genezy stylistycznej tej ostatniej, wskazał na plastykę szwabską, szczególnie dzieła w Rottweil, Gmünd i Augsburgu oraz nadreński Oberwesel²⁴.

Do wykonania kolosalnego posągu maryjnego wybrano właściwie jedyną dostępną w Prusach technikę – sztucznego kamienia. Nawet gdyby kraj ten dysponował złożami kamienia naturalnego, wykucie i montaż ogromnego i ciężkiego posągu zapewne przekraczałoby możliwości techniczne. Sztuczny kamień – technika typowo niemiecka, dożywała w ostatniej tercji XIII wieku swego zmięczenia wraz z rzeźbami w Quedlin-

¹⁸ Nie publikowane. Dr Marii Poksińskiej dziękuję za podzielenie się ich wynikami.

¹⁹ M. Kilariski, *op. cit.*, s. 187.

²⁰ B. Schmid, *Die Domburg Marienwerder*, Elbing 1938 (Preussenführer), s. 28, 30; L. Krantz, J. Domasłowski, *Katedra i zamek w Kwidzynie*, Warszawa–Poznań–Toruń 1982, s. 51-52. Inskrypcja na mozaikowym obrazie kwidzyńskim z domniemaną datą 1380 była w 1865 r. już tak zniszczona, że pełne odczytanie nie było możliwe. W toku konserwacji w 1902 r. usunięto resztki napisu. R. Krause, *Czternastowieczna mozaika femolacyjna z katedry kwidzyńskiej*, Poznań 1971, maszynopis pracy magisterskiej w Instytucie Historii Sztuki UAM.

²¹ K. Stejskal, *Karl IV und die Kultur und Kunst seiner Zeit*, Praha 1978, s. 194.

²² K. H. Clasen, *op. cit.*, s. 20.

²³ Szczegółowa analiza: T. Jurkowlaniec, *Gotycka rzeźba architektoniczna w Prusach*, Wrocław 1989, s. 84.

²⁴ B. Schmid, *Unser Lieben Frauen Bild...*, *op. cit.*, s. 163; tenże, *Führer durch das Schloss Marienburg in Preussen*, Berlin 1928, s. 36, tenże, *Die Marienburg...*, *op. cit.*, s. 38.

burgu, Trausnitz i Ratzbonie²⁵. Przeniesiona do Państwa Krzyżackiego w czwartej ćwierci XIII wieku i wkrótce rozprzestrzeniona na sąsiednim Pomorzu Zachodnim i w Wielkopolsce, stała się, wraz z plastyką ceramiczną, charakterystyczna dla kraju pozbawionego złóż kamienia rzeźbiarskiego. W monumentalnym posągu malborskim plastyka stiukowa osiągnęła swoje apogeum.

Mozaicyści zostali najprawdopodobniej sprowadzeni z Wenecji, gdzie do 1309 roku mieściła się stolica Zakonu Niemieckiego. W XIV wieku Wenecja miała już własne szkoły mozaicystów, niezależne od mistrzów bizantyjskich; reszta Włoch była w tej technice w XIV wieku mało twórcza, z wyjątkiem autorów dwóch dzieł: fasad katedralnych w Sienie i Orvieto²⁶. Na północy Europy mamy świadectwa istnienia późnoromańskich mozaik ściennych we Francji, Niemczech czy Hiszpanii, ale żadna z nich nie przetrwała (pomijamy tu mozaiki podłogowe). Jedyne w Europie północnej ściennie mozaiki, jakie powstały między VIII wiekiem (apsyda St. Salvator w Germigny-des-Prés) a wiekiem XIX to wymienione tu dzieła w Pradze i Kwidzynie. Ta próba transplantacji włoskiej techniki monumentalnej poza Alpy nie przyniosła więc następstw. Obłożenie mozaiką skomplikowanych krzywizn powierzchni rzeźby nie ma, jak podkreślaliśmy, żadnego odpowiednika, jeżeli pominąć powszechne we Włoszech spiralne trzony kolumniek oraz mozaikowe aplikacje na tiarze i pallium na nagrobku Klemensa IV (zm. 1268) w Viterbo²⁷.

Z pewnością statua kolosalna jest jednym z naczelných „praobrazów” ludzkości. Od czasów prehistorycznych występowała ona w wielu kulturach. Niezależności tego zjawiska od prymitywizmu techniki dowodzą już słynne rzeźby na Wyspach Wielkanoicznych. W skrótownym przeglądzie europejskich zabytków wymieńmy tylko dwudziestometrowe kolosy tebańskie z XV – XIV wieku p.n.e. i inne egipskie, a następnie wczesne kolosy greckie – kurosa z Sunion (590 – 580 rok p.n.e.) i słynnego w starożytności kolosa Naksyjczyków na Delos. Sławne stały się dwunastometrowe rzeźby Ateny Partenos w Atenach i Zeusa w Olimpi, wykonane przez Fidiasza w technice chryzelefantyny oraz brązowa Atena Promachos na Akropolu ateńskim, licząca około 16 m wysokości. Najslawniejszą starożytną rzeźbą nadnaturalnych rozmiarów był brązowy kolos rodyjski, przedstawiający Heliosa, mierzący przeszło 30 m wysokości (292 – 280 rok p.n.e.). Dążenie do kolosalności cechowało także sztukę hellenistyczną²⁸. W 272 roku p.n.e. na rzymskim Kapitolu wzniesiono statwę Jupitera, zrazu terrakotową, później wymienioną na brązową. Pod wpływem kolosów Lizypa Rzymianie wzniesli w Tarencie posąg Zeusa, drugi co do wysokości na świecie. W 72 roku p.n.e. ustawiono na kapitolu rzymskim trzynastometrową figurę Apolla, zdobytą w pontyjskiej Apolonii.

W Rzymie znalazła się większość pomników antycznych zachowanych przez okres średniowiecza. Na publicznym widoku było wtedy co najmniej siedem kolosalnych

²⁵ W. Grzimek, *Deutsche Stuckplastik 800-bis 1300*, Berlin 1975, s. 37.

²⁶ E. Waterman, *A History of Mosaics*, New York 1968 (reprint) s. 230-234; P. Fischer, *Das Mosaik. Entwicklung, Technik, Eigenart*, Wien – München 1969, s. 86 – 87.

²⁷ J. Gardner, *The Tomb and the Tiara. Curiod Tomb Sculpture in Rome and Avignon in the Later Middle Ages*, Oxford 1992, s. 45.

²⁸ H. Jucker, *Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen*, Frankfurt am Main 1950, s. 47.

statui²⁹: „Dioskurowie” na wzgórzu kwirynalskim, o wysokości ponad 5,5 m, dwie marmurowe figury Nilu i Tygrysu, mierzące po około 4,5 m długości, poza tym inne bóstwo rzeczne, zwane Marforio (długość 6,1 m), ustawione obok kościoła San Pietro in Carcere, dalej brązowa statua konna Marka Aureliusza przed pałacem laterańskim, oraz fragment brązowej statui kolosalnej Konstantyna Wielkiego (lub Konstancjusza II): głowa (1,77 m) i lewa ręka (1,5 m) – również na Lateranie. Identyfikacja tych statui zawarta w *Mirabilia urbis Romae* różni się od współczesnej. Te relikty przeszłej wielkości miasta były znane podróżnikom i pielgrzymom, a literatura przewodnikowa wymieniała kolosy już od XII wieku³⁰. Od początku XIV wieku opisy Rzymu były ilustrowane mapami i widokami, w tym również antycznych *colossi*. Ze słynnej brązowej gigantycznej statui przedstawiającej Heliosa z portretową głową Nerona (około 58 roku) po zniszczeniu w IV wieku ocalały głowa i jedna ręka, podziwiane przed pałacem laterańskim. W Palazzo dei Conservatori znajduje się głowa (2,95 m) marmurowej, kolosalnej (około 12 m) rzeźby Maksencjusza, przerobionej na Konstantyna Wielkiego, należąca do figury siedzącej, znajdującej się do 1486 roku w Bazylice Nowej. Co najmniej od początku XIV wieku znana była statua wschodniorzymskiego cesarza w Barletta – zapewne z V wieku – mierząca pierwotnie około 5 m wysokości³¹.

Świadectwem współczesnej interpretacji kolosów rzymskich powstałych za Flawiuszy jest wiersz Stacjusza poświęcony posągowi konnemu Domicjana, mierzącemu 18 m, a stojącemu na Forum Romanum. Poeta ujmuje kolosalność jako fenomen stylistyczny, będący jednocześnie nośnikiem idei politycznych i religijnych. Fizyczna wysokość statui odpowiada wielkości przedstawionej idei. Wielki posąg ukazywał cesarza, jak pisze poeta, oddychającego czystym eterem, już w wieczności. Takiej myśli świadom był autor, porównując ten posąg z najsłynniejszymi statuami kolosalnymi świata antycznego³².

Oprócz późnych figur Rolandów, idea figury ludzkiej o nadnaturalnej wielkości zachowała się w średniowieczu dzięki legendom, literaturze i widowiskom quasi-dramatycznym³³. Bezpośrednie nawiązania do sztuki antycznej są natomiast wyjątkowe. Wśród rzeźb zdobiących fasadę kasztelu mostowego, zbudowanego przez cesarza Fryderyka II w Capui (1234 – 1239)³⁴, ponad portalem znajdował się klasycyzujący relief przedstawiający popiersie kobiece (obecnie w Museo Campano). Sama głowa mierzy 0,8 m. Jest to personifikacja *Capua Fidelis* lub, wedle nowszej interpretacji, *Justitia imperialis*.

Widowiska i literatura średniowieczna były wypełnione życzliwymi gigantami, chroniącymi ludzi przed złymi mocami, jak również gigantami diabelskimi³⁵. W epice

²⁹ V. Bush, *The Colossal Sculpture of the Cinquecento*, New York – London 1976, s. 53-65.

³⁰ C. Seymour Jr., *Michelangelo's David. A Search for Identity*, New York 1974, s. 33.

³¹ V. Bush, *op. cit.*, s. 55, 62, 68; M. Greenhalgh, *The Survival of Roman Antiquities in the Middle Ages*, London 1989, s. 240.

³² K. Stemmer, *Fragment einer kolossalen Panzerstatue Domitians*, „Archäologischer Anzeiger” 86 (1971), H.4, szp. 576-580. Autor zauważa, że kolosalność w aspekcie stylistycznym i znaczeniowym jest rzadko przedmiotem badań. Zwłaszcza pozostaje otwarty problem historycznej zmienności zawartości treściowej.

³³ V. Bush, *op. cit.*, s. 14.

³⁴ A. Willemsen, *Kaiser Friedrichs II. Triumphator zu Capua. Ein Denkmal Hohenstaufischer Kunst in Süditalien*, Wiesbaden 1953, s. 44-74.

³⁵ V. Bush, *op. cit.*, s. 14.

niewierni olbrzymi wojownicy byli pokonywani przez rycerzy chrześcijańskich – Artura, Karola Wielkiego, Rolanda, którym również przypisywano olbrzymi wzrost. We wczesnym średniowieczu ważniejsze miasta pielegnowały legendy o lokalnym gigancie opiekuńczym w rodzaju *genius loci*, jak na przykład Gog i Magog w Londynie, którego wizerunki o wysokości 4,2 m znajdowały się w ratuszu³⁶. Antwerpia miała na placu posąg Druona Antigona o wysokości 12 m – legendarnego giganta, który założył miasto. Za swe okrucieństwa został zabity przez Sylwiusza Brabo, sprzymierzeńca Juliusza Cezara. Figura spłonęła w końcu XIV wieku. W nieodległym Douai figura Gayanta mierzyła 6 m.

W krajach północnoeuropejskich kukły najslynniejszych gigantów-założycieli, patronów i protektorów pojawiały się na uroczystych procesjach³⁷. Dobroczynna i protekcyjna natura gigantów była przeniesiona na ich kolosalne obrazy, służące magii apotropaicznej³⁸. Obecność olbrzymich manekinów antropomorficznych jest zaświadczona w 1265 roku na procesji Św. Ducha w portugalskim Alenquer³⁹. Gigantyczne figury w pochodach karnawałowych osiągnęły szczyt popularności w Niderlandach w końcu XIV wieku; w procesjach występowała figura św. Krzysztofa. Źródła notują, że przed 1367 rokiem niesiono w pochodach kukłę Goliata. W XV wieku zapanowała moda na postacie biblijne, bohaterów Złotej Legendy, romansów dworskich i *chansons de geste*, występujących w pochodach karnawałowych. Czas popularności olbrzymich manekinów skończył się w Niderlandach w XVI stuleciu, choć pochody z nimi przeciągają tam niekiedy do dzisiaj.

W XV wieku w Leuven nastąpiło zeświecczenie procesji wielkopiątkowych odbywanych w tym mieście od stulecia poprzedniego do 1681 roku. Jak wyglądały niesione w nich kukły, może dać pojęcie zachowana w Stadtisches Museum van der Kelen-Mertens XVI-wieczna głowa Megiery, mierząca 97 cm wysokości, a wykonana z drewna i malowanego płótna⁴⁰. Pozostaje problemem, czy ruchome marionety i posągi gigantów mogły pochodzić z ofiarniczych praktyk w Galii – reminiscencji celtyckiej – gdzie ogromne kukły z wikliny wypełniano żywymi ludźmi i palono, jak to relacjonuje Juliusz Cezar⁴¹. Później gigantyczne figury były stawiane wokół wsi jako symbol użyźniania⁴².

Prawdopodobnie największymi rzeźbami średniowiecznymi w Europie, wykonywanymi nieokazjonalnie były tak zwane Rolandy – wolno stojące na placach miejskich statuy przedstawiające młodzieńcych rycerzy z wyciągniętym mieczem w ręce, a personifikujących określone uprawnienia posiadane przez miasto⁴³. Poza kilkoma wyjątkami Rolandy występują tylko na wschód od Wezery, szczególnie licznie w Bran-

³⁶ W. de Gray Birch, *Giants old and new*, „Journal of the British Archaeological Association” (N. S.) 26 (1920), s. 96 – 97.

³⁷ V. Bush, *op. cit.*, s. 14.

³⁸ *Ibid.*, s. 15.

³⁹ Fragment ten według: R. Meurant, *Géants de Wallonie*, Gembloux 1975, s. 8, 13-14.

⁴⁰ *Stadtbilder in Flandern. Spuren Bürgerlicher Kultur 1477 – 1787*, wissenschaftliche Koordination J. van der Stoch, Brüssel 1991, s. 540, nr 334 (Ausstellungskatalog Schallaburg).

⁴¹ Gajusz Juliusz Cezar, *Wojna galijska*, przeł. E. Konik, Wrocław 1978, ks. VI, 16 (Biblioteka Narodowa seria II, Nr 186).

⁴² V. Bush, *op. cit.*, s. 15.

⁴³ E. Schmidt, *Rolande – eine Bestandsaufnahme*, „Jahresschrift des Kreismuseums Haldensleben” 22 (1981), s. 21; F. Glunz, *Ist das Rolandsrätsel gelöst?...*, Hörter 1979, s. 29.

denburgii i Saksonii. Z 41 znanych dzieł w pełni zachowało się 19, a 4 – fragmentarycznie. Najstarsze figury były chyba zawsze drewniane, od XIV wieku zastępowano je kamiennymi. Wszystkie istniejące obecnie zabytki są późniejsze niż kolos malborski (najstarszy w Bremie – 1404 rok, o wysokości 5,5 m). Cytując tutaj listę wcześniejszych, znanych ze źródeł Rolandów, nie jesteśmy w stanie niczego powiedzieć o ich wielkości. Nie wszystkie bowiem były posągami kolosalnymi (nieraz dochodzącymi do 6 m wysokości), choć ta ich cecha jest najbardziej frapująca. Prawdopodobnie najstarszy Roland drewniany w Bremie, wzmiankowany może w 1186 roku, spalił się w 1366 roku⁴⁴. Również drewniany posąg w Halle wzniesiono prawdopodobnie w 1240 – 1245 roku. W Hamburgu Roland stanął niedługo przed 1342 rokiem, drewniany w Buch – w XIV wieku⁴⁵.

O kolosalności wczesnych Rolandów zdaje się świadczyć zawarty w kronice magdeburskiej (1281 – 1285)⁴⁶ opis turnieju, nawiązującego wprawdzie do francuskiej materii literackiej (opowieści o Graalu i rycerzach okrągłego stołu), ale co do zasady gry – pochodzenia germańskiego. Odbywany z okazji święta majowego turniej polegał na rzucaniu oszczepem w tarczę prymitywnego olbrzymiego wojownika, wyobrażającego zimę i mającego imię Rolanda – wspólne z pomnikami miejskimi.

Pochodzenie Rolandów jest nie wyjaśnione, istnieje wiele sprzecznych poglądów (także odnośnie do nazwy i znaczenia). Według Paula Platena, pomniki te powstały na przełomie XIII i XIV wieku z przeformowania starych krzyży miejskich i targowych⁴⁷. Jacob Grimm i A. Holtzmann wywodzili genezę posągów Rolandów, często ustawianych na kolumnach, z kolumny Irmina (Irminsul) – starosaskiego boga nieba. (Jeden z takich pomników-pni koło Heresburga w Westfalii zniszczył w 772 roku Karol Wielki)⁴⁸. Adolf Reinle wskazuje na znaczenie materii literackiej związanej z cesarzem Karolem Wielkim⁴⁹.

Prócz posągów, źródłem inspiracji formalnej dla skali dzieła malborskiego mogły też być przedstawienia pojedynczych figur w mozaice, witrażu i malarstwie. Olbrzymie całopostaciowe obrazy mozaikowe Marii jako orantki wypełniają m.in. apsydy kościoła Santa Maria e Donato w Murano, katedry w Torcello, a popiersia Chrystusa – kaloty apsyd w katedrach w Cefalú i Monreale mierzą 10 m. Jedna wielka figura wypełniała już XII-wieczne witraże, w drugiej połowie XIII wieku charakterystyczne były one dla Niemiec (Kolonja, Strasburg). W malarstwie ściennym okazję do przedstawień znacznie przekraczających wielkość figury ludzkiej stwarzała ikonografia św. Krzysztofa. Najstarszy bodaj zachowany przykład znajduje się we wnętrzu kościoła S. Vincenzo w Galliano (koło Cantú, początek XI wieku). Czterometrowy święty olbrzym został namalowany na fasadzie kościoła w San Fosca (koło Pescul, Południowy Tyrol

⁴⁴ F. Glunz, *op. cit.*, s. 61; E. Schmidt, *op. cit.*, s. 21, 24-25, 29; M. Samson-Campbell, *Deutschlands Rolande in Geschichte und Bild*, Aachen 1939, s. 22-23.

⁴⁵ F. Glunz, *op. cit.*, s. 61, wymienia wśród pomników powstałych przed XIV w. jeszcze Greifswald, Ryge, Halberstadt, Quedlinburg, Stendal, Schwedt, Magdeburg.

⁴⁶ R. Schröder, *Die Stellung der Rolandsäulen in der Rechtsgeschichte*, w: *Die Rolande Deutschlands...*, Hrsg. R. Béringuier, Berlin 1890, s. 27-28.

⁴⁷ F. Glunz, *op. cit.*, s. 11. – R. Schröder, *op. cit.*, s. 28, datuje powstanie kolosów – Rolandów na 4. ćwierć XIII w.

⁴⁸ A. Holtzmann, *Deutsche Mythologie. Vorlesungen*, Leipzig 1874, s. 228-229.

⁴⁹ A. Reinle, *op. cit.*, s. 306.



6. Gemona (Friuli) – fasada zachodnia katedry, Miedzioryt G. G. Liruti, 1771

– połowa XIV wieku); na ścianie nawy kościoła w Niedermendig (Nadrenia – połowa XIV wieku) św. Krzysztof trzykrotnie przewyższa figury innych świętych naturalnej wielkości. Z licznych zabytków wymieńmy jeszcze freski w kościele Św. Andrzeja w Kolonii (około 1340 roku)⁵⁰ i gigantyczne (ponad 10 m) przedstawienie w Wismarze (kościół Św. Mikołaja – XV wiek). Ale, co ważniejsze, możemy wskazać jedyną w swoim rodzaju kolosalną rzeźbę kamienną świętego, mierzącą około siedmiu metrów wysokości. Znajduje się ona na zachodniej fasadzie katedry w Gemonie (Friuli), w płaskiej niszy po stronie południowej (il. 6.). Ukończył ją w 1331 roku mistrz Johannes Griglio z synem⁵¹. Ze względu na tę datę, niewiele poprzedzającą wykonanie posągu malborskiego oraz na położenie tego miasta – nieco na północ od Udine – przy drodze z Wenecji przez Austrię, Morawy do Prus – znajomość tego osobliwego dzieła przez Krzyżaków byłaby prawdopodobna.

Bóstwo w oknie – to drugi temat ramowy, w który jest wpisany kolos malborski. Znany w sztuce starożytnego Wschodu i Grecji, jakkolwiek nie kontynuowany już w imperium rzymskim, obraz ten stanowi tło dla zabytku krzyżackiego.

Ceremonialną autoprezentację w oknie można prześledzić w sztuce egipskiej na zabytkach malarstwa i rzeźby od czasów XVIII dynastii. Na reliefach grobowych faraon Akhenaton i Nefertiti (1400/1375 rok p.n.e.) zostali ukazani w oknie do połowy postaci⁵². Okno epifanii było także używane przez faraona do rozdawania broni przed wyprawą, przyjmowania obcych delegacji i wysłuchiwanie skarg.

W mitologii asyryjskiej i hetyckiej okna spełniały ważne funkcje w opowieściach o boginiach miłości i ich partnerach. Epizody legend, w których pojawia się okno, są tak połączone z charakterem obrazu bóstw, że okno może być wzięte za atrybut boski. Obecność bogini w oknie potwierdzają święte teksty. Źródła asyryjskie określają ją jako *Kilili ša abāti* – ukoronowana w oknie, „wychylająca się z okna”.

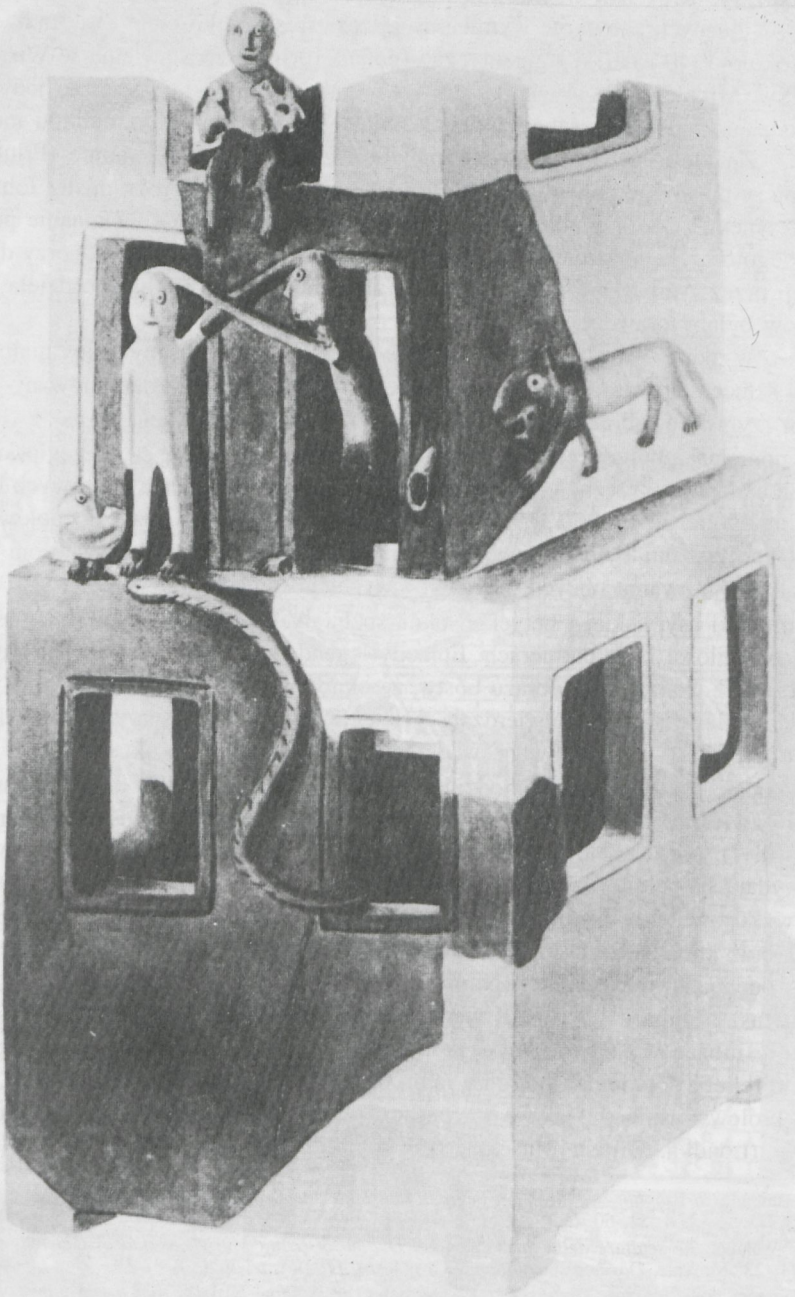
Z wykopalisk w Bet Szan pochodzi kadzielnica w formie modelu domu z figurkami ludzkimi i zwierzęcymi w otworach okiennych (i drzwiowych), przedstawiającymi mit albo ryt (il. 7). Niezależnie od interpretacji treści w tym kultowym obiekcie, okna (i drzwi) wydają się pełnić funkcję figuratywną. Liczne tego rodzaju przedmioty rytualne zostały wykopane w wielu miejscach na Bliskim Wschodzie, jak też w Egipcie i na Krecie. Obraz kobiety – właściwie samej głowy – w oknie jest znany z kilku reliefów w kości, pochodzących z Kalah (Nimrud), Dur – Szarrukin (ob. Chorsabad – il. 8), Arslan – Tasz i Samarii (IX – VIII wiek p.n.e.), ale typ otworu pozbawionego zasłon, przez który można wystawić głowę, jest określany jako okno tyryjskie. Fenickie pochodzenie reliefu potwierdza potrójna rama otworu. Plakietki takie dekorowały meble pałaców królewskich. Łoże, jak się przypuszcza – rytualne, jest przedstawione na reliefie z Niniwy (Londyn, British Museum, 655 rok; leży na nim Asurbanipal). Nogi są

⁵⁰ G. Benker, *Christophorus. Patron der Schiffer, Fuhrleute und Kraftfahrer. Legende, Verehrung, Symbol*, München 1975, s. 45, il. 52, 60, 66.

⁵¹ M. Walcher, *Le sculture della facciata*, w: *Il Duomo di Santa Maria Assunta di Gemona*, Gemona 1987, s. 11, 23; M. Vale, *Da magister Johannes a maestro Griglio*, w: *ibid.*, s. 38-39.

⁵² Fragment poniższy oparty na książce C. Gottlieb, *The Window in Art. From the Window of God to the Vanity of Man. A Survey of Window Symbolism in Western Painting*, New York 1981, s. 18, 51 i rozprawie W. Fautha, *Aphrodite Parakypytusa. Untersuchungen zum Erscheinungsbild der vorderasiatischen Dea Prosciptens* (Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen des geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, 6, 1966), Mainz 1967, s. 332-437.

— połowa XIV wieku; na ścianie nawy kościoła w Nistermbergu (Niderlandy) — połowa



7. Gliniany model świątyni z Bet-Szan, XI w. p.n.e. Filadelfia, University Museum.
(Wg M. Gawlikowskiego)

...zobaczono płaski i z wydatkami w dwóch kątach wykładających z bliznami okien.
Można, że niektóre bogini nadszły jej przelad - wyglądała z okna spójnie
zaw funkcje rymu: Sugeruje to dwa fragmenty Starożytności. W obu kątach
...zobaczono w oknie płaski i z wydatkami w dwóch kątach wykładających z bliznami okien.



8. Kobieta w oknie. Fenicka rzeźba w kości słoniowej znaleziona w Nimrud, VIII w. p.n.e. Londyn, British Museum. (Wg M. Gawlikowskiego)

...zobaczono w oknie płaski i z wydatkami w dwóch kątach wykładających z bliznami okien.
Można, że niektóre bogini nadszły jej przelad - wyglądała z okna spójnie
zaw funkcje rymu: Sugeruje to dwa fragmenty Starożytności. W obu kątach
...zobaczono w oknie płaski i z wydatkami w dwóch kątach wykładających z bliznami okien.

ozdobione plakietkami z przedstawieniem dwóch kobiet wyglądających z bliźnich okien. Możliwe, że hierodule bogini naśladowują jej przykład – wyglądają z okna spełniając swe funkcje rytualne. Sugerują to dwa fragmenty Starego Testamentu. W obu kobieta ukazuje się w oknie mężczyźnie: Mikal patrzy z okna na tańczącego męża Dawida (1. Kron., 15,29), a fenicka księżniczka Izebel przygotowuje się na przybycie zwycięskiego Jehu do Jizreel. Zgodnie z rytuałem stosowanym w kulcie swej rodzimej bogini, Izebel upina fryzurę, szminkuje twarz, a następnie ofiarowuje się mu przez ukazanie w oknie, ale morderca jej syna odrzuca ją i rozkazuje stracić (2. Król., 9,30-33). Epizod ten oświetla rolę kobiecej członkini domu panującego jako hipostazy „bogini okiennej” Asztarte. Wszystkie te przykłady wskazują, że okno nie jest atrybutem określonej osoby, ale typu: kobietą wyglądającą z okna może być bogini Asztarte lub jedna z kapłanek jako jej hipostaza. W sztuce Bliskiego Wschodu okno oznacza boskiego dawcę płodności, a nie określoną świętą nierządnicę. Dlatego kobieta wyglądająca zeń może być pojęta jako Wielka Matka Azji Mniejszej lub jedna z jej czcicielek.

Ponieważ bogini w oknie (lub jej kapłanka) ma stylizowaną na egipsko fryzurę, okno Asztarte należy uważać za import z tego kraju. Ale problem, kto nadał oknu specjalny status w hierarchii rzeczy i czy obraz został przeniesiony z Egiptu na Bliski Wschód czy na odwrót – musi zostać bez odpowiedzi. Pewna jednak jest paralela między znaczeniem okna z figurą ludzką w sztuce Egiptu i Bliskiego Wschodu. Jak okno epifanii służyło faraonowi do autoprezentacji w roli rozdawcy, zrównując go tym samym ze źródłem życia, tak okno Asztarte służyło bogini do odegrania roli rozdawczyni płodności i zrównania jej z początkiem życia.

Dalsze dowody oddziaływania bliskowschodniej bogini okiennej stanowią małe obiekty terrakotowe znalezione w skarbcu świątyni Niniba w Babilonie, datowane około 612 – 539 roku p.n.e. Są to figurki zwierząt, może koni, z lektyką, w której jest osadzone okno; wygląda przez nie kobieta (il. 9). Podobne obiekty znaleziono w Syrii. Inna lektyka osadzona na wielbłądzie pojawia się na rzeźbionym fryzie świątyni Bela w Palmyrze, ukazującym procesję (32 rok). Istnieje koncepcja, że babilońska kobieta przy lektyce to Ishtar.

Syryjski motyw okna znalazł odbicie na Cyprze w formach kanaanejskiej i minojskiej. Na Cyprze Asztarte była czczona pod imieniem Afrodyty Parakypytusa – „Afrodyty wyglądającej z okna” w ukradkowy sposób. Na tej nie zachowanej rzeźbie z cypryjskiej Salaminy bazuje opowiedziany przez Owidiusza w 14 księdze „Metamorfoz” mit cypryjski o wzgardzonej miłości Ifisa do Anaksarety, zamienionej w głaz za swą nieczułość.

Najstarszą scenę okienną w sztuce cypryjskiej znajdujemy na malowanym kraterze z czasu po 1400 roku p.n.e. (Londyn, British Museum). W ośmiu prostokątnych otworach umieszczono figury kobiece skierowane do siebie parami. Ten zabytek, o nie odczytanej treści, może być łączony z kulturą egejską, podczas gdy inna grupa znalezisk – z Bliskim Wschodem. Brązowy stojak z Enkomii, datowany między XIII a XI wiekiem p.n.e., imituje czworoboczny budynek z bliźnimi oknami, w których tkwią kobiety w egipskich fryzurach. W Enkomii odkryto sanktuarium bóstw lunarnych i płodności. Pozycja wyglądania z okna tych kobiet i ich strój łączy przedmiot z kultem płodności.



9. Figurka terrakotowa przedstawiająca kobietę babilońską w lektyce, 612/539 r. p.n.e.
Berlin, Vorderasiatisches Museum

Kilka innych terrakotowych znalezisk archeologicznych z Cypru, datowanych na VIII wiek p.n.e., można łączyć z obiektami rytualnymi znalezionymi w Bet-Szan. Jeden ma formę skrzyni z drzwiami i oknami, w których widać figury kobiece, inny – wieży, w której drzwiach stoi kobieta.

Istnienie kultu łączącego się ze zjawieniem Aszarte w oknie jest dowiedzione także w Knossos, gdzie znaleziono miniaturowy terrakotowy dom z jednym otworem, w którym tkwi *torso* nagiej kobiety (XII wiek p.n.e.) – zabytek związany z omówionymi cypryjskimi. Między mezopotamską, kanaaeńską i cypro-fenicką boginią Isztar – Aszarte – Afrodytą istnieje daleko idąca zgodność.

Zniszczenie greckiego malarstwa ściennego niezmiernie utrudnia studia nad symboliką okna. Nieliczne przedstawienia, głównie na reliefach, pochodzą z epoki hellenistycznej.

W teologii chrześcijańskiej pierwsze znane odwołanie dziewiczego macierzyństwa do okna pojawiło się w *Questiones aliae* Pseudo – Atanazego⁵³. Aby zrozumieć dziewiczość Marii, przedstawia on obraz słońca przenikającego do wnętrza domu przez cienkie, czyste szkło okienne i nie niszczące go o zachodzie. Tę metaforę mariologia przyswoiła przed XI wiekiem i odtąd używano jej stale w egzegezie, poezji i hymnach. Pojawia się w 55 kazaniu Hildeberta z Tours (przełom XI/XII wieku), w tzw. *Arnsteiner Marienleich* (ok. 1150 roku) i hymnie *Dies est laetitia*. Choć w Biblii występuje termin *porta* (Psalm 118 (117), 20; Genesis 28, 17), to w literaturze średniowiecznej Maria jest pozdrawiana zarówno jako *fenestra coeli*, *porta coeli*, *janua domini*, *porta paradisi* itd. Wyrażenia *okno*, *brama* i *drzwi* są zamiennymi atrybutami, oznaczającymi rolę Marii w zbawieniu ludzkości⁵⁴. Symbolikę bramną Marii jako *porta orientalis* rozwinął św. Aelred:

Porta orientalis est sanctissima Maria. Nam porta, quae solet esse adversus orientem, primo recipit claritatem solis sic beatissima Maria, quae semper respiciebat adversum orientem, ad claritatem scilicet Dei, primo suscipit in se radium, imo totam plenitudinem claritatis illius veri solis, scilicet Filii Dei...⁵⁵

Dwa aspekty metafory Marii jako *fenestra* (lub *porta*) *coeli* pozostają w relacji przyczyny i skutku: zstąpienie Chrystusa umożliwiło podniesienie człowieka. Jednakże pierwsze odwołanie do Marii jako okna niebios porównuje ją tylko do otworu, przez który można wejść w życie wieczne; tak jest w hymnie *De sancta Maria* Wenancjusza Fortunatusa (druga połowa VI wieku)⁵⁶. Pełna metafora okna niebiańskiego, przez które grzesznik może dostąpić gwiazd, znalazła się następnie w kazaniu pseudoaugustyńskim, gdzie – tak jak w Biblii – użyto obrazu bramy niebios, oraz w innej homilii pseudoaugustyńskiej z VIII wieku:

Facta est Maria fenestra coeli, quia per ipsam Deus verum fudit saeculis lumen⁵⁷.

Maria jest oknem wcielenia.

⁵³ Ten akapit wedle C. Gottlieb, *op. cit.*, 67 – 71.

⁵⁴ Artystycznym dowodem może być obraz Vincenzo Foppa Maria z książką (ok. 1470, Mediolan, Castello Sforzesco): Maria stoi za oknem, które w obiegającym napisie jest jednak określone jako „Porta paradisi”.

⁵⁵ *Patrologiae cursus completus*, wyd. J.-P. Migne, Lutetiae Parisorum 1855, t. 195, szp. 305.- Por. E. Herzog, *Zur Kirchenmadonna van Eycks*, „Berichte aus den ehem. preussischen Kunstsammlungen”, Neue Folge, 6 – 10 (1956-1961), s. 7.

⁵⁶ *Patrologiae cursus...*, *op. cit.*, 1862, t. 88, szp. 265.

⁵⁷ *Ibid.*, 1865, t. 39, szp. 1991.

Zebrane przez A. Salzera epitety i symbole maryjne w literaturze patrystycznej, łacińskiej poezji hymnicznej i średniowiecznej literaturze niemieckiej wykazują popularność porównania Marii z oknem⁵⁸.

W toku swej analizy ikonologicznej kolosa malborskiego Szczęsny Skibiński doszedł do wniosku, że w kontekście architektonicznym rzeźba określała kaplicę jako sanktuarium Marii, zaś w kontekście urbanistycznym – jako główny element w panoramie kompleksu zamkowo-miejskiego, oznaczając poświęcenie Malborka Matce Boskiej. Średniowieczną identyfikację Marii z miastem autor wyprowadza od antycznych Tyche – bóstw opiekuńczych miast (*Fortunae locorum*). Chrześcijaństwo przydało Marii funkcję bóstwa opiekuńczego. Wątek opiekuńczości, zmanifestowany wyniesieniem statui ponad mury obronne, pochodziłby już od posągu Ateny Promachos – „walczącej na czele”. Zgodnie z bizantyjskim znaczeniem typu Nikopoia, posąg malborski miałby też przedstawiać Marię Victrix. Z taką identyfikacją nie można się jednak zgodzić, statua przedstawia bowiem typ Hodegetrii⁵⁹.

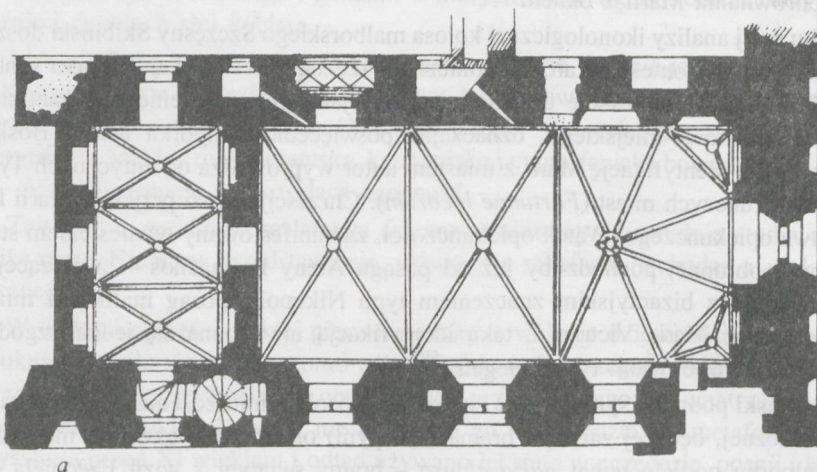
S. Skibiński podniósł symboliczne znaczenie sposobu umieszczenia posągu w ramie architektonicznej, będącej zarazem bramą i (ślepy) oknem, co pozwoliło mu sądzić, że w Malborku podjęto temat *porta clausa* – bramy świątyni z wizji Ezechiela (44, 1-2):

Potem zaprowadził mnie do zewnętrznej bramy przybytku, która skierowana jest na wschód; była jednakże zamknięta. I rzekł do mnie Pan: „Ta brama ma być zamknięta. Nie powinno się jej otwierać i nikt nie powinien przez nią wchodzić, albowiem Pan, Bóg Izraela, wszedł przez nią. Dlatego winna ona być zamknięta.

Postawienie Marii we wnęce traktowanej jako zamknięte okno, w którym szkło zastąpiono figurą, wzbogaca motyw Marii jako bramy wschodniej motywem Marii jako

⁵⁸ A. Salzer, *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters. Mit Berücksichtigung der patristischen Literatur. Eine literar-historische Studie*, Darmstadt 1967, s. 72-73, 284, 525-526. Św. Piotr Damian: „*celsa polifenestra*”. Ryszard od św. Wiktora: „*fenestra quasi ferens nos extra. Maria siquidem precibus suis, meritis et exemplis educit ab angustia et fenebris peccatorum in latitudinem et lucem virtutum servientes sibi et suos amatores.*”. Albert Wielki: „*ipsa est fenestra illuminationis totam domum ecclesiae luce divinitatis illustrans*”. Jakub z Voraginy: „*facta est Maria fenestra coeli, quia per ipsam verum lumen saeculis effudit... Per istam igitur fenestram deus ad nos oculo suae misericordiae respicit*”; *quia ipsa est fenestraria, debet suis devotis fenestram aperire. Prima causa est magna nostra propinquitas, quia soror nostra est. Secunda est eius viscerosa caritas, quia ipsa amica nostra est, tertia eius pietas est, quia est sicut columba*”. Wreszcie cytaty z późnośredniowiecznych hymnów: „*coeli fenestra*”; „*fenestra astra nobis sis pervia, ut cum prole tua gratulemur una*”; „*intrent ut astra flebiles, coeli fenestra facta est*”; „*tu fenestra vitrea sole radiata*”. W pieśni pochwalnej Gottfrieda ze Strasburga czytamy: „*Daz venster, daz dâ ghench hin in, dar in dir sunne gab ir schin, daz was ir reine kuscheit, da durch din gotheit sich sheit als dir sunne, durch daz glas, wende sin maget unde muter was...*”; w kazaniu: „*alse der schim des sunnin durch daz glesine fenstir in daz gadin schinit unde allez daz intluhiit, daz drinne ist, unde alse daz glesine fenstir ganz belibit und unfirscertet, so der sunne drin slehit unde widir uz get, also chom der ewige gotes sun zuo unser frouen sancte Marium, dar varnde unde dannan scheidinte, daz sin newedir innan wart getwanges hoh seres.*”

⁵⁹ Por. też M. Dygo, *Nowe spojrzenie na zamek w Malborku*, „Komunikaty Mazursko – Warmińskie” 4(162) (1983), s. 492. Ze S. Skibińskiego interpretacją „bizantynizującego charakteru okładziny” mozaikowej, zgodnej jakoby z bizantyjskim pierwowzorem ikonograficznym Nikopoi i próbą aktualizacji (rzekoma konfrontacja polityczna i religijna z prawosławną Rusią) kategorycznie polemizował M. Arsyński, zarzucając brak jakiegokolwiek oparcia tej tezy na faktach. (O zamku malborskim i zamkach krzyżackich w Prusach z okazji książki Szczęsnego Skibińskiego *Kaplica na Zamku Wysokim w Malborku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 45 (1983), nr 3/4, s. 396). Nie jest też trafne rozpoznanie ikonograficzne kolosa malborskiego jako Marii Apokaliptycznej (P. Springer, *op. cit.*, s. 106); gwiazdy w tle wnęki są tu tylko jednym i niedostatecznym elementem. Według S. Skibińskiego (*op. cit.*, s. 126) gwiazdy wskazują na obecność Marii w niebie, co łączy on z interpretacją Marii jako *porta coeli* (zob. niżej).



10. Lochstedt – rzut kaplicy zamku krzyżackiego. Repr. wg S. Skibińskiego

fenestra coeli. Powoływany badacz cytuje Piotra Abelarda, interpretującego w kazaniu na Boże Narodzenie oba wątki. W całej literaturze teologicznej tekst ten najbliższemu rozwiązaniu malborskiemu. Na pojmowanie okna w katedrze gotyckiej jako obrazu Marii i jej dziewiczego macierzyństwa wskazał M. Meiss, dokumentując tę tezę fragmentami traktatów teologicznych, zwłaszcza św. Bernarda, który pisał, jak już Pseudo-Atanazy, że tak jak promień słońca przenika szybę bez jej zniszczenia, tak słowo boże przeniknęło łono dziewicy⁶⁰. Oto egzegeza Abelarda⁶¹:

Jest ona [Maria] tą wечно zamkniętą bramą wschodnią, którą opisuje Ezechiel jako objawioną mu, gdy mówi (44,2) „Ta brama zamknięta będzie, nie będzie otworzona, mąż nie wejdzie przez nią, bo Pan, Bóg izraelski, wszedł przez nią, i będzie zamknięta dla księcia”. Otóż przez tą Pannę jakby przez jakąś bramę wchodzi Bóg do nas jakby do swej świątyni, kiedy w niej łączy się z naszą naturą. Ale ta właśnie brama pozostanie zawsze zamknięta i mąż przez nią nie przejdzie, ponieważ jest tu wykluczone wszelkie współzycie z mężem. Również dobrze jest nazwana Maryja bramą zwróconą do wschodu, ponieważ jak najwłaściwiej ma podobieństwo ze wschodem. Podobnie jak słońce wschodzi w tej części świata i stamtąd rozlewa światło na wszystkie strony, tak samo kiedy z Niej narodził się Chrystus, prawdziwe słońce sprawiedliwości, jak o Nim jest napisane (Mt. 1,20) „Co się z niej poczęło, z Ducha Świętego jest”, blaskiem swej jasności oświecił i rozproszył ciemności całego świata. Ta zatem światłość, to znaczy Słowo Ojca i Jego współczesna mądrość, tak do nas wchodzi przez Pannę, jak światło słońca przez najtwardsze szkło.

Interpretację S. Skibińskiego możemy wesprzeć dowodami niemal bezpośrednimi. W kaplicy zamkowej zakonu krzyżackiego w Lochstedt (1290 – 1300 – il. 10) wokół – jedyne – okna w ścianie wschodniej biegł od strony wnętrza majuskułowy napis złożony z glazurowanych flizów: MARIA GVTE VNS IN DINER HVTE – jak komentuje Conrad

⁶⁰ M. Meiss, *Light as Form and Symbol in some fifteenth – Century Paintings*, „The Art Bulletin” 27 (1945), nr 33, s. 179.

⁶¹ P. Abelard, *Pisma wybrane*, t. III, *Pisma teologiczne*, tłum. L. Joachimowicz, Warszawa 1970, s. 508.

Steinbrecht – dewiza, którą jeszcze ostatni wielcy mistrzowie umieszczali na monetach w wersji: *salva nos domina*⁶². Kojarzenie okna wschodniego z Marią miało więc w zakonie, w czasie wznoszenia kolosa malborskiego, blisko półwieczną tradycję. Istnieje prawdopodobieństwo, że impuls nie musiał pochodzić z Lochstedt, lecz z samego Malborka, z pierwszej kaplicy Zamku Wysokiego, wzniesionej na tym samym miejscu co druga. Oba zamki wznosił ten sam warsztat budowlany. Pierwotna kaplica, zbudowana w drugiej połowie lat osiemdziesiątych XIII wieku⁶³, była ukształtowana identycznie jak kaplica sambijska. Stanowiła ją mianowicie prostokątna dwuprzęsłowa sala z wewnętrznym zamknięciem 5/8 i również z tylko jednym oknem w ścianie wschodniej. Ta budowla była zaopatrzona w inskrypcje, wykonane identyczną techniką. Prócz napisu na południowej ścianie, pod fryzem arkadkowym, inne napisy obiegały dwa zachodnie okna w tej ścianie⁶⁴. Jest więc nadzwyczaj prawdopodobne, że również okno wschodnie, tak jak w bliźniaczej świątyni sambijskiej, otaczała inskrypcja, możliwe, że również o treści maryjnej. Wzniesienie w tym samym miejscu nowej kaplicy gigantycznego posągu miałoby w takim razie ugruntowaną półwieczną tradycję symboliczną.

Obecność tak niezwykłego posągu w ślepych oknach kaplicy malborskiej nie byłaby zrozumiała bez intensywnego kultu maryjnego w Prusach. Już na przełomie XIII i XIV wieku sformułowano pogląd, że Prusy są krajem Marii. Choć źródła pisane milczą o takiej interpretacji, teza o zwierzchnictwie Marii nad Prusami wynikała z jej patronatu nad Zakonem. Krzyżacy nadawali Marii – suzerenowi Prus osobowość prawną, tak jak mieszkańcy Wenecji, Mediolanu, Modeny czy Kolonii swoim świętym patronom⁶⁵.

Jakkolwiek przebieg przebudowy północnego skrzydła Zamku Wysokiego jest w szczegółach nieznanymi, a źródła skąpe, inicjatywę przypisuje się, za współczesnym kronikarzem Mikołajem von Jeroschinem, Luderowi z Brunzswiku, wielkiemu mistrzowi w latach 1331 – 1335⁶⁶. W roku 1341 dolna kondygnacja świątyni – kaplicy Św. Anny musiała być gotowa, skoro pochowano w niej jego następcę – Dietricha von Altenburg. Napis konsekuracyjny na fryzie we wnętrzu górnej kaplicy podawał datę 1 V 1344⁶⁷. Jednolitość techniczna i artystyczna obu kondygnacji i kolosalnego posągu umożliwia przypisanie autorstwa tej niebywałej koncepcji, wraz z bogatym programem rzeźbiarskim i malarskim, Luderowi⁶⁸. Przy powstaniu

⁶² C. Steinbrecht, *Preussen zur Zeit der Landmeister. Beiträge zur Baukunst des deutschen Ritterordens*, Berlin 1888, s. 121; W. Ziesemer, *Die Literatur des deutschen Ordens in Preussen*, Breslau 1928, s. 111; B. Schmid, *Die Inschriften des deutschen Ordenslandes Preussen bis zum Jahre 1466*, w: *Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft. Geistes – wissenschaftliche Klasse*, 11, 1934/1935, s. 73.

⁶³ M. Dygo, *Nowe spojrzenie...*, *op. cit.*, s. 488.

⁶⁴ C. Steinbrecht, *Preussen...*, *op. cit.*, s. 119; B. Schmid, *Die Inschriften...*, *op. cit.*, s. 73; T. Mroczko, *Architektura gotycka na Ziemi Chełmińskiej*, Warszawa 1980, s. 191; K. Pospieszny, *Glasierte Tonplatte mit Buchstaben A, w: 800 Jahre...*, *op. cit.*, s. 106; B. Schmid, *Die Marienburg...*, *op. cit.*, s. 33.

⁶⁵ M. Dygo, *O kulcie maryjnym w Prusach Krzyżackich w XIV – XV wieku*, „Zapiski Historyczne” 52 (1987), t. 2, s. 240, 244, 266.

⁶⁶ K. H. Clasen, *Die mittelalterliche Kunst im Gebiete des Deutschordensstaates Preussen*, Bd. I. *Die Burgbauten*, Königsberg i. Pr. 1927, s. 78 i przyp. 53 na s. 214. Także: B. Schmid, *Die Marienburg...*, *op. cit.*, s. 25; tenże, *Von Braunschweig Luder Herzog*, w: *Alipreussische Biographie*, Hrsg. C. Krollmann, Bd. I, Königsberg (Pr.) 1941, s. 81. C. Steinbrecht (*Schloss Marienburg in Preussen. Führer durch seine Geschichte und Bauwerke*, Berlin 1907, s. 6) wyznacza początek przebudowy jeszcze na rządzą Wernera von Orseln (1324-1330).

⁶⁷ K. H. Clasen, *op. cit.*, przyp. 53 na s. 214.

⁶⁸ T. Jurkowlaniec, *op. cit.*, s. 21.

tych dzieł pewną rolę mógł odegrać Mikołaj von Jeroschin, kapelan wielkiego mistrza, domniemany autor inskrypcji konsekuracyjnej⁶⁹.

W poszukiwaniu autora programu ideowego kaplicy i tym samym koncepcji gigantycznego posągu, wyrazista osobowość intelektualna i artystyczna Ludera – poety i inspiratora twórczości literackiej⁷⁰ przyciąga szczególną uwagę. Pochodzący z rodziny książąt brunszwickich i spokrewniony z dworem turyńskim – był autorem nie zachowanej legendy o św. Barbarze i zapewne niemieckiego, rymowanego przekładu Księgi Machabeuszy, nadto fundatorem dwóch kodeksów iluminowanych, do których włączono wątek dworskiej, rycerskiej ikonografii, związanej z tematem religijnym; zainicjował przetłumaczenie na język niemiecki – przez wspomnianego Mikołaja – łacińskiej kroniki Piotra z Dusburga. Wybitną osobowością był również następca Ludera – Dietrich von Altenburg, wielki mistrz w latach 1335–1341, a więc urzędujący jeszcze na trzy lata przed konsekracją kaplicy. Choć sam nie był poetą, kontynuował zaczęty przez poprzednika patronat nad niemiecką poezją biblijną i historiografią zakonu⁷¹. Nie można więc wykluczyć Dietricha von Altenburg jako ewentualnego projektodawcy koncepcji tego gigantycznego posągu Marii w oknie malborskiej kaplicy.

Za przeczytanie maszynopisu tego tekstu i poczynione uwagi dziękuję prof. dr. hab. Tomaszowi Mikockiemu, prof. dr. hab. Piotrowi Skubiszewskiemu i dr. Katarzynie Zalewskiej.

⁶⁹ Tenże, *Die gotische Bauplastik im Ordensland Preussen und der Deutsche Orden*, w: *Die Rolle der Ritterorden in der mittelalterlichen Kultur*, Hrsg. Z. H. Nowak, Toruń 1985, s. 191.

⁷⁰ B. Schmid, *Von Braunschweig Luther...*, *op. cit.*, s. 80-81; K. Helm, W. Ziesemer, *Die Literatur des Deutschen Ritterordens*, Giessen 1951, s. 92-99; M. Pollakówna, *Kronika Piotra z Dusburga*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1968, s. 71-75; A. Karłowska-Kamzowa, *Malarstwo gotyckie na Pomorzu Wschodnim*, Warszawa-Poznań 1990, s. 197 – 204, 209, 222.; B. Jakubowska, *Malborska summa theologica*, w: *Teka Gdańska II*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992, s. 238–242.

⁷¹ K. Helm, W. Ziesemer, *op. cit.*, s. 111.