

URSZULA BZÓWKA

## TREŚCI IKONOGRAFICZNE PORTALU GROBOWEJ KAPLICY ŚW. ANNY NA ZAMKU KRZYŻACKIM W MALBORKU

STAN BADAŃ

Rękopiśmienne źródła dotyczące historii zamku krzyżackiego w Malborku stanowią skromną część archiwaliów, przechowywanych początkowo w Malborku, a później w Królewcu, zniszczonych jednak w dużej mierze w czasie licznych działań wojennych. Najstarszy zachowany akt lustracji zamkowej pochodzi z r. 1656; odpisu jego dokonał Łukasz Sembrzycki w r. 1889. Z przełomu XVI i XVII w. pochodzą wypisy inwentarzy ekonomii malborskiej, które zebrał, usystematyzował oraz opracował w 1954 r. dr Marian Gajewski<sup>1</sup>. Do nowszych źródeł rękopiśmiennych należą inwentarze przechowywane w Wojewódzkim Archiwum Państwowym w Gdańsku<sup>2</sup>.

Najstarsze źródła drukowane zostały zebrane w 2 poł. XIX oraz na początku XX w. przez archiwistów niemieckich: H. Hirscha, M. Teppena, E. Joachima oraz W. Ziesmera<sup>3</sup>; podstawą w ich badaniach były tajne akta zakonne przechowywane w Królewcu, obecnie nie zachowane. Ważnym dokumentem pozwalającym zrekonstruować pierwotny wygląd Zamku Wysokiego jest plan zamku wykonany w r. 1656 według wcześniejszych rysunków Dahlberga. Podobnego typu dokumentem są rysunki Ferdynanda de Laipointe przedstawiające zespół zamkowy łącznie z miastem.

Monografie naukowe, traktujące o poszczególnych etapach budowy zamku oraz przeprowadzające analizę stylistyczno-porównawczą omawianego zabytku, pisali jako pierwsi: F. von Quast — *Beiträge zur Baukunst in Preussen* oraz K. Steinbrecht *Untersuchungs und Wiederherstellungs Arbeiten am Hochschloss der Marienburg*, pełniący od 2 poł. XIX w. funkcję konserwatora na terenie Prus Wschodnich oraz Zachodnich. Po śmierci K. Steinbrechta w 1923 r. kierownictwo robót konserwatorskich i rekonstrukcyjnych objął B. Schmid, który prowadził prace do wybuchu II wojny światowej. Jest on również autorem monografii dotyczącej omawianego obiektu, zatytułowanej *Die Marienburg Deutsche Baukunst im Osten* wydanej w Fürzburgu w 1955 r. W pracy tej poświęcił szczególnie dużo uwagi kaplicy św.

<sup>1</sup> H. Domańska. *Zamek w Malborku* Gdańsk 1962 s. 21

<sup>2</sup> Sygn. I 63/a

<sup>3</sup> Jw

Anny na Zamku Wysokim, datując ją na lata 1331-1334. Autor wskazuje na analogiczne do niej kaplice grobowe w Münster, Goslar, Norymberdze, a z terenu dawnego państwa zakonnego wymienia obiekty w Grudziądzu, Golubiu, Löchstedt. Do czołowych znawców budownictwa krzyżackiego zaliczyć należy także K. H. Clasena, autora 2-tomowej monografii dotyczącej architektury i rzeźby krzyżackiej. Tom pierwszy zatytułowany *Die mittelalterliche Kunst im Gebiete der Deutschordensstaates Preussen. Die Burgbauten* (Königsberg 1927), poświęcony jest architekturze zakonnej, natomiast w drugim — *Die mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preussen* (Berlin 1939) — omawia rzeźbę architektoniczną i drewnianą na terenie państwa krzyżackiego. Clasen daje również krótką analizę ikonograficzną rzeźby portalowej kaplicy św. Anny na Zamku Wysokim w Malborku, interpretując postać w scenie zaślubienia Matki Boskiej jako Marię z Dzieciątkiem. Oprócz szczegółowych monografii pisanych przez autorów niemieckich, znane są również opracowania o charakterze ogólnym, nie wnoszące zasadniczych zmian do dotychczasowego stanu badań. Są to prace autorów takich, jak: J. Eichendorf, W. Ziesmer, A. Winnig. Próbą nowego spojrzenia na istotę zakonu krzyżackiego, jego regułę życia wewnętrznego, historię oraz sztukę jest praca M. Tumlera pt. *Der deutsche Orden* wydana w Wiedniu w 1954 r. Do tego rzędu opracowań zaliczyć należy także monografię E. Fricha *Schloss Marienburg in Preussen* (Düsseldorf 1965 r.). Żadna jednak z prac nie omawia w dostatecznym stopniu szczegółowo ikonograficznych problemów rzeźby z kręgu sztuki krzyżackiej.

Pomimo iż historycy sztuki — G. Chmarzyński, B. Gueguin czy K. Górski badali sztukę krzyżacką, to jednak zagadnienie rzeźby zarówno w jej aspekcie ikonograficznym, jak i formalnym jest w dalszym ciągu nie rozstrzygnięte.

Charakterystyczny typ zamku krzyżackiego, który powstał na Ziemi Chełmińskiej i w Prusach, to tzw. typ „domu konwentu”. K. H. Clasen, czołowy znawca architektury krzyżackiej, określa go jako regularny, zamknięty czworobok budynków, często z czterema niewielkimi wieżami nieznacznie występującymi poza lico murów, z przedzamczem również zwykle o planie regularnego czworoboku<sup>4</sup>. Wzorem dla gotyckich zamków krzyżackich była m. in. architektura cysterska, jej zabudowania konwentualne, składające się zasadniczo z zamkniętego, regularnego czworoboku, otaczającego kwadratowy dziedziniec, wokół którego znajdowały się pomieszczenia dla członków konwentu, kaplica, kapitułarz, refektarz i kuchnia, a na górnym piętrze magazyny. Zamek krzyżacki miał służyć celom nie tylko mieszkalnemu, a co za tym idzie również i reprezentacyjnym, ale był również obronnym refugium. Powstał jako forma klasyczna z góry przemyślana, a nie w drodze rozwoju grodu średniowiecznego. Zakon w budownictwie podejmował antyczne tradycje, które przetrwały do czasów późnego średniowiecza w Europie zachodniej, gdzie już ok. 1200 r. powstaje forma castellum, tj. regularnego zamku. Sam typ „Ordensburg”

<sup>4</sup> *Die mittelalterliche Kunst im Gebiete der Deutschordensstaates Preussen*. Bd. I. *Die Burgbauten*. Königsberg 1927 s. 79.

jest również castellum a jednocześnie klasztorem. H. Clasen wyróżnił sześć generacji zamykających się w latach 1230-1410, z których druga, obejmująca lata 1260-1290, stworzyła zamek malborski<sup>5</sup>. Decyzję budowy zamku w Malborku, monumentalnej — jak na owe czasy — budowli, podjął ówczesny komtur krajowy Teodoryk von Gatirslebe, który w r. 1271 postanowił przenieść konwent z Zantyru bardziej na północ w kierunku drogi handlowej prowadzącej z Truso (Elbląg) do Gdańska<sup>6</sup>. Od 1272 r. rozpoczęto wstępne prace budowlane przy pierwszym ciągu umocnień, które miały otaczać wzgórze zamkowe. Około r. 1275 położono fundament pod obecne skrzydło północne Zamku Wysokiego, które jest najstarszą jego częścią<sup>7</sup>. W r. 1280 przybyli tutaj pierwsi rycerze zakonnicy, wzniesione zostały też mury obronne oraz pomieszczenia takie, jak: kaplica, kapitułarz i dormitorium w skrzydle północnym<sup>8</sup>. Kaplicy nadano wyraźną formę prostokąta jednoprzestrzennego, krytego sklepieniem gwieździstym, do której prowadził reprezentacyjny portal nazywany już w XIV w. „Złotą Bramą”, a wykonany ok. r. 1340. Pod prezbiterium kaplicy NMP, nazywanej często kościołem górnym, rozbudowano dawną kryptę w trójprzęsłową kaplicę grobową Wielkich Mistrzów pod wezwaniem św. Anny. Prace rozpoczęte w 1331 r. trwały do 1334. W tym to roku spoczął tutaj jako pierwszy Wielki Mistrz Dietrich z Altenbergu. Kaplica posiada trzy przęsła kryte sklepieniem krzyżowo-żebrowym oraz absydę zakończoną trójbocznie, analogicznie do kościoła NMP. Do przęsła środkowego przylegają dwa portale: od strony północnej portal tzw. mariologiczny, natomiast od południowej — portal nazwany chrystologicznym od tematu scen umieszczonych w tympanonach. Typ dwukondygnacyjnych kościołów z dolną kondygnacją przeznaczoną na kaplicę grobową, ma swoje wczesnoromańskie tradycje, których przykładem są kaplice pałacowe, książęce lub zakonne. W państwie krzyżackim znana była wcześniejsza od malborskiej kaplica grobowa na zamku w Królewcu, która również została rozbudowana z dawnej krypty grobowej w latach 1314-1331, z inicjatywy Wielkiego Mistrza Lutra z Brunschigu, który — przed objęciem władzy w Malborku w r. 1331 — był komturem w Królewcu<sup>9</sup>. Lata 1331-1334, przypadające na okres panowania Lutra z Brunschigu jako Wielkiego

<sup>5</sup> Tamże s.12, generacja I 1230-1260, II 1260-1290, III 1290-1320, IV 1320-1350, V 1350-1380, VI 1380-1410.

<sup>6</sup> Zantyr (Czantir) jest przykładem wykorzystania przez Krzyżaków istniejącego już wcześniej drewnianego zameczku bpa Christiana, wzniesionego w początkach XIII w. nad pierwotnym korytem Nogatu. Od 1250 r. był on siedzibą krzyżacką.

<sup>7</sup> F von Quast znalazł motywy dekoracyjne nie spotykane nigdzie więcej w pozostałych elewacjach, stąd określa to skrzydło jako najstarsze. (*Beiträge zur Baukunst in Preussen*. Bd. 9 Würzburg 1935 s. 135). B. Schmid (*Die Marienburg deutsche Baukunst im Osten*. B.m. 1851) uzasadnił swoją hipotezę regułą budowlaną przyjętą przez Krzyżaków, zgodnie z którą najpierw wznoszono umocnienia obronne, następnie kaplicę oraz pomieszczenia dla rycerzy i służby.

<sup>8</sup> Kapitułarz przebudowano w 1320 r. Podczas tej przebudowy powiększono go łącząc go z kaplicą i zmieniając sklepienie na gwieździste (B. Guerquin. *Zamek w Malborku*. Warszawa 1960 s. 38).

<sup>9</sup> F Caspar *Herman von Salza*. Berlin 1932 s. 20-30. Urodzony w Turynii, pochodził z rodu szlacheckiego, majątku w Norethausen. Przybył do Ziemi Świętej z landgrafem turyńskim Hermanem w 1196 r. wkrótce złożył śluby zakonne a w 1210 r. wybrany został z kolei Wielkim Mistrzem zakonnym.

Mistrza, miały decydujące znaczenie dla ostatecznego wyglądu kaplicy św. Anny, szczególnie jej wystroju rzeźbiarskiego z bogatym programem ikonograficznym<sup>10</sup>. Następca Lutra z Brunschwigu Wielki Mistrz Dietrich z Altenbergu, sprawujący władzę w latach 1334-1341, zakończył prace przy rozbudowie kaplicy, lecz nie miał on decydującego wpływu na wystrój dekoracyjny, ustalony już przez jego poprzednika.

C. Steinbrecht dostrzega najbliższą analogię do omawianej kaplicy grobowej w kaplicy w Löchstedt. Podkreśla również bliskość czasową łączącą te dwa zabytki. K. H. Clasen natomiast zbliża omawiany zabytek do grobowej kaplicy zakonnej w Naumburgu<sup>11</sup>, zwracając szczególną uwagę na podobieństwo rzeźbiarskiego wystroju tych dwu kaplic.

Omawiane portale kaplicy grobowej św. Anny na Zamku Wysokim w Malborku są identyczne zarówno pod względem struktury architektonicznej, jak i materiału budowlanego, którym jest cegła, podobnie jak i w całej kaplicy. Materiałem, z którego wykonana jest dekoracja rzeźbiarska, jest sztuczny kamień — stiuk. Jedyne tylko żebra sklepienne wykonano z kamienia naturalnego. Portale skonstruowane są na zasadzie wnęki architektonicznej opartej na rzucie kwadratu, w której trzy ściany opracowane są rzeźbiarsko. Całość zamyka sklepienie krzyżowo-żebrowe ze zwornikiem w środku (il. 1). Portal północny, zwany mariologicznym, posiada trzy płaszczyzny rzeźbiarskie ze scenami: Koronacji w części środkowej, Zaśnięcia i Wniebowzięcia Marii Panny na stronie wschodniej oraz pokłonu Trzech Króli w stronie zachodniej. Poniżej wschodniego i zachodniego pola jest zamieszczony fryz złożony z podwójnych rzędów winnej latorośli z owocami, który oddziela płaszczyzny rzeźbiarskie od bliźnich nisz, uformowanych przez profilowanie o podstawach konsol z ornamentem geometrycznym.

#### TYMPANON ŚRODKOWY PORTALU — KORONACJA MARII PANNY (IL. 2)

Stan zachowania. Tympanon podobnie jak cały portal zachował stan autentyczny w ogólnej strukturze. Nieznaczne ubytki dotyczą jedynie szczegółów: rąk aniołów, otaczających postacie Marii i Chrystusa. Zrekonstruowana jest postać diabła oraz liście i niektóre postacie zwierzęce, zamieszczone w żebrowaniu łuku. Opis. W centralnej części kompozycji znajdują się postacie Marii i Chrystusa siedzące na wspólnym tronie, wokół umieszczone są symetrycznie postacie aniołów. Od dołu zamyka całą scenę rząd ewangelijnych panien mądrych i głupich. Maria siedzi na tronie w lekkim skrucie postaci w lewo, twarzą zwrócona do widza. Ręce uniesione w geście modlitewnym na wysokości policzków, skierowane są, podobnie jak tułów, w lewą stronę. Ubrana w długą, fałdzistą tunikę z długimi rękawami, na

<sup>10</sup> *Scriptores Rerum Preosiarum* 32. Leipzig 1866 rozdz. VII s. 5: „Die altare Hohmeisterchronik bearbeitet von Max Toeppen s. 592-593, „[...] in dem Jahre unsere Hern MCCXXX V Wart Dietrich burhgraf von Altenburg zum XVI Hohmeister gehorn, Her hilt des ampt in grossen ersten VI Jahr und Strab zas Thoran abir zcu „Sinte leit her begraben” Teksty te podaje również Schmid (jw. s. 28).

<sup>11</sup> K. H. Clasen. *Die mittelalterliche Beldhauerkunst im Deutschordensland Preussen*. T 1. Berlin 1939 s. 43; Schmid, s. 28; tenże *Dehio-Gall, Deutschordensland Preussen*. Berlin 1952 s. 144

którą nałożony jest płaszcz okrywający ramiona i plecy Marii. Głowę zakrywa maforion odchylający się lekko od twarzy oraz opadający w lekkich załamaniach na ramiona i plecy. Spod chusty wysuwają się w miękkich zwojach kosmyki włosów, stanowiące niby tło dla subtelnej twarzy Marii. Duże, na wprost patrzące oczy, sklepione długimi, wysokimi łukami brwiowymi oraz wąskie usta tworzą całość fizjonomii tej świętej postaci. Obok Marii siedzi Chrystus, zwrócony przodem do widza, w koronie na głowie, w lewej ręce trzyma kulę, prawą zaś ręką nakłada koronę na głowę Marii. Ubiór Chrystusa stanowi tunika przepasana w pasie, z długimi, szerokimi rękawami oraz płaszcz w rodzaju obszernego palium zakrywającego plecy i dolną część postaci. Długie, do ramion sięgające włosy oraz krótko przyszyty zarost nadają młodzieńczej postaci powagę królewskiego majestatu. Szeroki, z wysokim siedzeniem tron, ozdobiony jest gotyckim maswerkiem oraz ornamentem rozet ujętych w kwadraty. Wzdłuż bocznych łuków tympanonu znajdują się grające na różnych instrumentach postacie aniołów, nadające scenie jakby pewien charakter liturgicznej dramy. Całość kompozycji sceny tympanonu zamykają dwie ujęte w wimperdze główki aniołów. Poziomą, nieco wysuniętą poza lico płaszczyzny tympanonu listwą oddzielona jest wyżej opisana scena od dolnej części pola rzeźbiarskiego, stanowiącego swoistego rodzaju fryz zamykający całość kompozycji. Fryz ten, prezentujący rytmiczny szereg kobiecych postaci symetrycznie rozdzielonych obrazuje scenę z przypowieści Chrystusa o pannach mądrych i głupich. Panny mądre trzymają w rękach zapalone lampki, odziane są w uroczyste, obficie udrapowane płaszcze. Lekkim, niby tanecznym krokiem zbliżają się do drzwi raju niebieskiego, przez które przeprowadza je anioł trzymając za rękę jedną z nich. Lewy natomiast szereg tworzą panny głupie skierowane w stronę paszczy lewiatana, z której wyskakuje piekielna postać, aby wciągnąć do niej zbliżające się potępione istoty. Ich opuszczone w dół lampki, mimika twarzy wyrażająca rozpacz, którą podkreślają gesty rąk, odzwierciedlają rzeczywisty nastrój tej części sceny. Całość ornamentyki profilowania, zamykającego łuk opisywanego tympanonu, tworzy specyficzne marginesy rozmieszczone symetrycznie względem siebie. Składają się na nią postacie fantastycznej groteski splecionej z wicią roślinną.

## TYMPANON WSCHODNI PORTALU — ZAŚNIĘCIE I WNEBOWZIĘCIE MARII PANNY (IL. 3)

Stan zachowania. Część ta podobnie jak poprzednie strony opisu portalu zachowała ogólnie swój autentyczny wygląd. Ubytki dotyczą jedynie rąk apostołów, fragmentów draperii ubioru oraz dłoni aniołów podtrzymujących postać Chrystusa. Opis. Trójkątne pole płaszczyzny rzeźbiarskiej ściany wschodniej podzielone jest na dwie strefy. Dolną — o kompozycji horyzontalnej tworzy scena Zaśnięcia Marii Panny w otoczeniu grupy apostołów, których głowy umieszczone są izokefalicznie. W górnej natomiast strefie w centrum przedstawiona jest postać Chrystusa z małą figurką Marii. Symetrycznie z dwu stron Chrystusa ukazane są postacie aniołów. Maria w scenie Zaśnięcia przedstawiona jest w pozycji leżącej na łożu, sztywno wyprostowana, zakryta do pasa całunem, którego materia układa się w ukośne

draperie. Profil twarzy o ostrych rysach otaczają wątle kosmyki włosów. Łoże, na którym przedstawiona jest postać Marii, podwyższone zostało cokołem z ornamentem gotyckich rozet na płycinie. Wzdłuż całej szerokości omawianej płaszczyzny rzeźbiarskiej umieszczonych jest dziesięć postaci apostołów otaczających Marię. W górnej części omawianego tympanonu przedstawiona jest stojąca postać Chrystusa, odzianego w powłóczysty płaszcz, którego obfite draperie tworzą ukośnie załamujące się fałdy. Pozbawiona zarostu twarz Chrystusa otoczona miękko opadającymi na ramiona włosami, dodaje młodzieńczego wyglądu tej postaci. W lewej ręce trzyma siedzącą, dziewczęcą figurkę Marii, ubranej w koszulkę ze skrzyżowanymi na piersiach rękami. Uniesiona w górę głowa oddaje modlitewne skupienie oraz duchową koncentrację wypływającą z powagi chwili. Cztery, symetrycznie po bokach rozmieszczone anioły w rozwianych szatach z rozłożonymi do lotu skrzydłami podtrzymują delikatnymi gestami rąk postać Chrystusa. Tło stanowią dekoracyjnie opracowane zarysy obłoków, z których wyłania się u stóp Chrystusa mała główka aniołka. Postacie zharmonizowane z tłem oddają jakby nadziemską atmosferę całej akcji sceny.

TYMPANON ZACHODNI PORTALU — POKŁON TRZECH KRÓLI (IL. 5)

Stan zachowania. Ubytki rzeźbiarskiej płaszczyzny ściany zachodniej są nieznaczące, dotyczą szczegółów takich, jak berło, fragmenty korony Marii oraz postaci kłęczącego króla, poza tym uzupełniano ubytki tronu oraz fragmenty skrzydeł anioła.

Opis. Scena pokłonu Trzech Króli skonstruowana jest, podobnie jak pozostałe sceny tympanonów, symetrycznie. Z prawej strony oglądający widzi postać Marii siedzącej na tronie z Dzieciątkiem trzymanym na kolanach. Z lewej natomiast strony przedstawione są postacie Trzech Króli. Na łuku zamykającym pole omawianego tympanonu znajduje się ujęta w locie postać anioła, z przeciwnej strony wierzchołka tego łuku umieszczona jest gwiazda. Dominantę stylistyczno-treściową stanowi postać Marii z Dzieciątkiem, przedstawiona w siedzącej pozycji skierowanej frontem do widza, w lekkim skrucie postaci w prawą stronę. Ubiór Marii stanowi suknia z długimi, obcisłymi rękawami, przepasana w pasie wąskim paskiem. Ubiorem wierzchnim jest płaszcz załamujący się w obfitych, ostrych draperiach, który zakrywa część postaci Matki Boskiej. Głowę okrywa mafurion wykończony kryzą wokół twarzy; końce jego, założone poprzecznie na ramionach, układają się w delikatne, poziome draperie. Korona na głowie Marii ma formę miękko modelowanych trójliści, osadzonych z trzech stron na diademie. Twarz Marii o rysach podobnych jak w postaci ze sceny Koronacji, otaczają regularne zwoje włosów falujących nieznacznie wokół twarzy, wyrażającej skupienie i majestatyczną godność. W lewej ręce trzyma berło, prawą podtrzymuje siedzące na kolanach Dzieciątko. Drobną postać Jezusa okrywa w partii bioder i nóg płaszcz, układający się w diagonalne draperie. Lewą rękę trzyma wyprostowaną wzdłuż tułowia, a prawa od łokcia jest uszkodzona, lecz widoczne zgięcie wskazuje na to, że

umiesiona była lekko ku górze w geście błogosławieństwa. Tron, na którym siedzi Maria z Dzieciątkiem, jest niski, bez oparcia, pionową zaś płycinę siedzenia stanowi ornament maswerkowy. Grupę Trzech Króli tworzą dwie postacie stojące o wyraźnie zmniejszonych proporcjach w stosunku do postaci Marii oraz trzecia postać klęcząca, ujęta profilem do widza. Ubiorem tej postaci jest tunika z szerokimi rękawami oraz obszerny płaszcz nałożony na ramiona, spięty z przodu, którego poły odchylone do tyłu układają się w ukośne draperie. Krótki, lecz obfity i szeroki zarost otacza dolną część twarzy, zaś włosy układające się w regularne zwoje tworzą jej dekoracyjne tło. Dwie stojące postacie królewskie podobne są do siebie zarówno pod względem fizjonomii, jak i ubioru: tuniki oraz płaszcz spiętego na lewym ramieniu. Korony królów są takie same pod względem formy, jak i korona Matki Boskiej. W rękach trzymają puszki, środkowa postać gestem wyciągniętej ręki wskazuje na gwiazdę umieszczoną ponad głową Marii. Z przeciwległej strony wierzchołka łuku umieszczona jest postać anioła przedstawionego w locie, wskazującego prawą ręką na gwiazdę. Dynamikę ruchu postaci oddaje rozwiana w locie szata, tworząca dekoracyjne zagięcia materii, splatającej się z rozchylonymi skrzydłami anioła. Całość płaszczyzny rzeźbiarskiej ściany zachodniej, podobnie jak wschodniej, zamyka profilowany łuk ostry.

TREŚCI IKONOGRAFICZNE RZEŻBY PORTALOWEJ — SCENA KORONACJI NMP.

W Piśmie św. Starego i Nowego Testamentu przedstawione są postacie mogące być aluzją do postaci Marii jako królowej. W *Pieśni nad pieśniami* — w pieśni IV czytamy: „Z Libanu przyjdź Oblubienico. Z Libanu przyjdź, zbliż się, zstąp ze szczytu Amanu, z wierzchołka Sewiru i Hermonu”<sup>12</sup>. W Ps. 45,10 umieszczony jest werset: „Stanęła Królowa po prawicy w ubiór złoty obleczone”. Zarówno w tradycji żydowskiej, jak i chrześcijańskiej psalm ten uważany jest za mesjanistyczny. Liturgia już od wczesnego średniowiecza łączy powyższy werset z osobą NMP, a nawet ze świętymi dziewicami i wdowami<sup>13</sup>. W Księdze Estery pojawia się również królewska postać kobieca (2, 17; 4, 11; 5, 1-5, 8). Jest nią Estera — małżonka króla perskiego Aswerusa, która przez swoją interwencję ratuje Żydów od zguby. Późniejsza tradycja<sup>14</sup> i liturgia<sup>15</sup> widzą w Esterze postać Marii, która jako „Sponsa Christi Regis”, odznacza się pięknem i łaską. W Księdze Królewskiej ukazana jest inna kobieta — Batszeba, matka króla Salomona, błagająca syna swego o przebaczenie dla Adoniasza (3,12-19). W Piśmie świętym Nowego Testamentu w scenie Zwiastowania oraz Nawiedzenia św. Elżbiety natomiast znajdujemy słowa, które przepowiadają godność Marii jako królowej. Ponadto w Apokalipsie św. Jana przedstawiona jest „[...] Niewiasta obleczone w słońce i księżyc pod jej stopami, a na jej

<sup>12</sup> *Pieśń nad Pieśniami* (4,8-10). W: *Pismo Święte Starego Testamentu*. Pallottinum. Poznań 1965.

<sup>13</sup> M. Peter, *Wykład Pisma Świętego Starego Testamentu*. Poznań 1969 s. 549.

<sup>14</sup> Św. Bonawentura i Albert Wielki jako pierwsi zbliżyli postać Estery do postaci Marii Panny.

<sup>15</sup> Święto Objawienia Marii Panny Niepokalanie Poczętej, ósma antyfony z Jutrznii (Est. 15, 13) oraz responsorium po siódmej lekcji (Est 15, 13).

głowie wieniec z gwiazd dwunastu”. (12, 1). W okresie patrystycznym Ojcowie i pisarze Kościoła zarówno Wschodu, jak i Zachodu, stwierdzają królewskość Marii nazywając Ją Panią i Królową. Święci Efreem i Hieronim oraz Izydor z Sewilli wyprowadzali dowody królewskości Marii od Jej imienia<sup>16</sup>. Bp Jan z Tessalonik (610-649) oraz Anastazy Synajski (Anastasios Sinaita — 640-700) jako pierwsi w czasach patrystycznych doszukiwali się królewskiego przywileju Marii w Jej Boskim macierzyństwie. „[...] Ten, który narodził się z Dziewicy jest Królem. Dzięki Niemu jest Ona nazwana w sensie ścisłym Królową oraz Władczynią, Matką Boga”<sup>17</sup>. Znane są również listy św. Grzegorza do św. Germana z Konstantynopola (Germanos ok. 634-734), w których zasygnalizował sprawę świętych obrazów, sławił Marię jako „Panią”, prawdziwą Matkę Boga oraz Panią wszystkiego chrześcijaństwa”<sup>18</sup>. W tradycji zachodniej św. Ambroży (Ambrosius Aurelius ok. 339-397) używa wyrażen „prawdziwa Królowa niebios”, „[...] królująca z Chrystusem w niebie”. Później w czasach karolińskich Alkuin pisał: „Dziewico, Boża Rodzicielko, Królowo naszego zbawienia”<sup>19</sup>. W okresie średniowiecza oraz przez cały okres nowożytny Marii przypisywany był wyraźnie tytuł królowej. Św. Damian wielokrotnie nazywa Marię „Królową”, a św. Anzelm nadaje Marii tytuły „Pani wielka i bardzo wielka[...], Królowa aniołów i Pani świata [...]” Albert Wielki (1193-1280) pisał, że władza królewska Marii rozciąga się daleko, jak władza Boga”, „[...] Beata Virgo eiusdem regni Regina est, cuius ipse Deus rex est”<sup>20</sup>. Także autor *Złotej legendy* Jakub de Voragine łączył scenę Koronacji Marii z momentem poprzedzającym go tj. śmiercią i Wniebowzięciem. Następnie opisuje scenę glorii Marii wśród anielskich chórów, które asystowały Marii w chwili Jej wejścia do nieba i które otoczyły Marię w momencie, gdy zasiadła na tronie po prawicy swego Syna”<sup>21</sup>.

Przedstawienie Marii w majestacie jako władczyni świata znane było w sztuce religijnej bardzo wcześnie. Pomimo że myśl o królewskiej godności Marii żywsza była na Wschodzie (pisma patrystyczne częściej podkreślały królewską godność Marii niż Jej macierzyństwo), to jednak sposób przedstawiania Marii jako *Regina Domina* powstał najpierw w Rzymie, później dopiero rozpowszechnił się w całej sztuce wschodniej oraz w innych częściach Europy<sup>22</sup>. Początek w cyklu obrazów absydalnych stanowiła nie zachowana mozaika w absydzie bazyliki S. Maria Maggiore; podobną do niej posiadała bazylika S. Maria in Capua Vetere oraz bazylika Eufraziana w Parenco z ok. 540 r. We wszystkich tych przykładach Maria

<sup>16</sup> *Liber de nominibus hebraeos*. PL XXIII 886

<sup>17</sup> Migne. PG 3289-3290 oraz 28, 928.

<sup>18</sup> PL XXXIX 2130; *Słownik wczesnochrześcijańskiego piśmiennictwa*. Red. J. M. Szymusiak SJ, M. Starowieyski. Poznań 1971 s. 180.

<sup>19</sup> PL CI 771.

<sup>20</sup> *Opera omnia*, Ed. Borgnet. T. 37 Paryż 1898 s. 242.

<sup>21</sup> *Legenda aurea*, Ed M. Plezia. Warszawa 1955. Interpretacje podaje E. Malé (*L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siecle en France*. Rodz. 3 Paris 1919 s. 303).

<sup>22</sup> T. Dobrzyński, *Romański posążek Marii z Dzieciątkiem w Muzeum Narodowym w Warszawie* „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 10:1966 s. 122.



ubrana w cesarskie szaty trzyma na kolanach Dzieciątko. Chociaż przedstawienia te nie dotyczyły bezpośrednio sceny Koronacji Marii, to jednak miały duże znaczenie w sensie reprezentowania „królewskość” Bożej Rodzicielki. Ostatni z wymienionych przykładów opracowany jest ikonograficznie dzięki ukazaniu ponad głową Marii — *Magnus Dei* z wieńcem triumfalnym. Jest to jeden z pierwszych motywów w sztuce, które mogą być aluzją do aktu wyniesienia przez Boga Marii jako królowej. Dalszą jego ewolucję można zaobserwować na przykładzie *Benedykcjonarza* abpa Roberta z Rouen oraz *Benedykcjonarza* Aethelwolda ze szkoły w Winchester z r. 975<sup>23</sup>. W wymienionych zabytkach pojawia się nad głową zmarłej Marii korona, a więc wyraźny atrybut władzy królewskiej Matki Bożej. Nie stanowią one jeszcze ikonograficznie typu sceny Koronacji Marii, w której Maria zasiada na wspólnym tronie z Chrystusem lub, jak to jest w okresie późniejszym, z Trójcą Świętą. W sposobie ujęcia tego tematu należałoby wyróżnić dwie zasadnicze wersje<sup>24</sup>.

1. Maria po koronacji, siedząca obok Chrystusa na wspólnym tronie ze złożonymi w akcie dziękczynienia rękami i pochyloną w stronę Chrystusa głową — jest to tzw. triumf Marii<sup>25</sup>.
2. Koronacja Marii — aktu koronacji dokonuje Chrystus, nakładając na głowę Marii koronę.

Triumf Marii, będący bezpośrednią ilustracją opowieści apokryficznych, należy do najwcześniejszych tego typu przedstawień w sztuce. Pojawia się już na przełomie VI i VII w. w kościele St. Maria Antiqua w Rzymie<sup>26</sup>, a w sztuce romańskiej w mozaice rzymskiej St. Maria in Trastevere w latach 1140-1148<sup>27</sup>. Ustalony typ tego przedstawienia jest powtarzany w analogicznym ujęciu w licznych przykładach rzeźby portalowej katedr średniowiecznych np. Senlis, Sait Yved w Brainsne z r. 1200, ponadto w Sens, Paryżu, Amiens oraz w portalu północnym w Chartres również z 1200 r.<sup>28</sup> Innym natomiast wariantem tego tematu jest ukazanie momentu nakładania korony na głowę Marii przez Chrystusa. Taka kompozycja znajduje się w tympanonie centralnym portalu północnego kaplicy malborskiej. Chrystus ukazany jest w typie Majestas Domini z koroną na głowie i kulą w ręce, nakłada koronę na głowę Marii, swojej matki, która w głębokim skupieniu przyjmuje to wielkie wyróżnienie. Jest to plastyczna interpretacja tekstu *Pieśni nad pieśniami*, w

<sup>23</sup> P. Skubiszewski. *Malarstwo europejskie w średniowieczu*. Warszawa 1973 s. 249

<sup>24</sup> Wspomniane dwa typy przedstawień sceny koronacji Marii oraz triumfu Marii znane są w okresie, w którym powstał omawiany zabytek malborski. W późniejszym natomiast czasie ukształtował się trójpostaciowy typ tej sceny. Patrz. Maślińska-Nowakowa, jw.

<sup>25</sup> Po raz pierwszy scenę tę nazwał „Triumfem Marii” M. Aubert (*French Sculpture an the Beginning of the Gothic Period 1140-1225* Florence — Paris 1929 s. 65).

<sup>26</sup> Maślińska-Nowakowa. *Tryptyk z Łagiewnik*. „Zeszyty Nauk. UJ” Prace z historii sztuki. 1962 z. 1 s. 42. Typ ten omawia również E. Malé (jw. s. 435) przy okazji analizy tympanonu z Senlis.

<sup>27</sup> G. Żarniecki. *The Coronation of the Virgin on a Capital from Reading Abby*. „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 13:1950 s. 7

<sup>28</sup> M. Aubert. *L'art monumental roman en France*. Paris 1955 s. 239 n; tenże. *La cathedrale de Chartres*. Paris 1961 s. 48.

którym czytamy „[...] Veni de Libano, sponsa mea, veni de Libano, veni coronaberis [...]” (4, 8). Adoracja Marii przez chóry anielskie jest sceną przedstawiającą Bożą Rodzicielkę jako — *Domina Angelorum*. Jest to motyw znany już z pism Efrema Syryjskiego (Ephraimios +373) oraz późniejszych pism św. Augustyna i św. Bernarda z Clairvaux<sup>29</sup>. Również we wspomnianych już psalmach średniowiecznych z XII w. zatytułowanych *Vita beate Virginis* [...] umieszczony jest fragment mówiący o adoracji Marii przez chóry anielskie:

Ty bowiem powinnaś być Panią Aniołów, niebios Władczynią,  
I Królową wieków, rządzącą ziemią.  
Przyjdź, teraz wejdiesz do przybytków królewskich  
Jezusa — Króla aniołów i do wiecznego tronu<sup>30</sup>.

W pełni chwały i glorii zasiada Maria obok Syna. Głębokie odczucie religijne zawarte jest w scenie zabytku malborskiego. Podobnie wzniosłą, uroczystą radością a jednocześnie powagą chwili przepojone są liryczne psalmy śpiewane w liturgii podczas uroczystości maryjnych. Grające anioły tworzą w scenie tympanonu malborskiego obraz jakby średniowiecznej dramy liturgicznej.

Najwcześniejszy zachowany przykład takiego typu Koronacji Marii znajduje się na reliefie kapitelu opactwa w Reading Yorkshire Abbey — obecnie Victoria and Albert Muzeum (il. 6), datowany na r. 1130<sup>31</sup>. Główne zainteresowanie budzi strona kapitelu przedstawiająca scenę koronacji Marii, w której ukazane są postacie Chrystusa i Marii zasiadające na wspólnym tronie. Analogiczny sposób przedstawienia tej sceny spotykamy w tympaconie w Quenington, w hrabstwie Gloucester, pochodzącym z r. 1150<sup>32</sup>. Ikonograficznie jest bardziej rozwinięty dzięki występującym w nim postaciom cherubinów z obydwu stron Marii oraz Chrystusa, jak również symboli ewangelistów św. Jana i Łukasza po stronie Marii, a św. Marka i Mateusza po stronie Chrystusa. Wymienione przykłady są zdaniem G. Żarnieckiego pierwszymi wzorami tego typu sceny koronacji Marii Panny w rzeźbie portalowej<sup>33</sup>. Z terenu francuskiego analogiczne przykłady do omawianych przedstawień znajdujemy w malarstwie miniaturowym z 2. poł. XII w. np. w *Psalterzu* Blanki Kastylijskiej lub *Psalterzu* św. Ludwika oraz rzeźbie architektonicznej portali katedr

<sup>29</sup> A. Meersemann. *Der Hymnos Akathistos in Abendland*. Bd. 1. Freiburg 1958.

<sup>30</sup> A. Vogtlin. *Vitae Beatae Mariae Virginis et Salvatoris rhythmica*, *Bibliothek des Literarischen Vereins*. Stuttgart 1888 s. 254.

<sup>31</sup> G. Żarniecki (jw. s. 10) twierdzi, że nie ma żadnej wątpliwości co do bliskiego powiązania rzeźby z Reading oraz Quenington. Czy jednak Reading oddziało na Quenington w sposób bezpośredni — wydaje się to wątpliwe, musiał istnieć wcześniejszy wzór, być może w Reading, gdzie istniał pierwszy kościół poświęcony Marii Pannie.

<sup>32</sup> Tamże s. 10.

<sup>33</sup> Tamże s. 17. Jak twierdzi autor, rzeźby w Reading oraz Quenington są pierwszymi wzorami dla tematu Koronacji Marii Panny. Mając na uwadze daty ich powstania — 1130 r. dla Reading oraz 1150 r. dla Quenington, można wnioskować o tym, że właśnie Anglia jest jednym z pierwszych państw ukazujących scenę Koronacji Marii Panny w rzeźbie monumentalnej.

np. w Auxere, Sens, Reims. Szczególnie pełna wdzięku, przepojona mistycznym uduchowieniem jest postać Marii koronowanej przez Chrystusa ze szczytu portalu w Reims z lat 1245-1255 (il. 8). Zwrócona lekkim skrzytem w stronę Chrystusa trzyma ręce złożone w geście modlitwy. Bliską w swojej analogii do sceny w Reims jest koronacja ze szczytu portalu we Freiburgu z połowy XIII w. Również z terenu sztuki niemieckiej pochodzą przykłady koronacji Marii z Augsburga, Esslingen i Gmünd. W wymienionych przykładach scena koronacji Marii występuje w kontekście sceny zaśnięcia i Wniebowzięcia Marii, podobnie jak ma to miejsce w Malborku. Powyższy program ikonograficzny monumentalnej rzeźby stał się powszechny w całej Europie. Podobny układ scen spotykamy także w Hiszpanii, czego przykładem mogą być katedry w Pampeluna, Zamora z 1 poł. XIV w. a także w Léon — katedry: Ciudad Rodrigo oraz St. Maria de los Reyes<sup>34</sup>. W końcu XIII i w początkach XIV w. temat ten staje się popularny również w innych dziedzinach sztuki, jak np. w malarstwie — mozaiki w Santa Maria Maggiore z r. 1295 (il. 9), ponadto w tkaninach oraz w rzemiośle artystycznym.

Dzieło plastyki malborskiej tkwiło głęboko w swoich założeniach pod względem ikonograficznym w monumentalnej rzeźbie europejskiej, realizując wspólnie z nią ówczesny program teologiczny.

Jakie były dalsze refleksy tego tematu w sztuce krzyżackiej? Znajdujemy analogiczne przykłady na terenie państwa zakonnego w malowidłach ściennych kościoła św. Jakuba w Toruniu<sup>35</sup>, sali sądowej w zamku w Lidzbarku z r. 1380 oraz relikwiarzu z Kwidzyna z końca XIV w. Ponadto analogiczną scenę koronacji Marii spotykamy na reliefie zwornika w sklepieniu kościoła w Brodnicy z 2 poł. XIV w. We wszystkich wymienionych przykładach spotykamy dwupostaciową kompozycję sceny koronacji Marii Panny, w której postacię Matki Boskiej oraz Chrystusa koronującego Marię ukazane są analogicznie do tympanonu kaplicy w Malborku. Zachował się również podobnego typu układ kompozycyjny w rzeźbie drewnianej pochodzącej z Helu z końca 1 ćwierci XIV w. (obecnie Muzeum Narodowe w Gdańsku)<sup>36</sup>. Bliski związek ikonograficzny ze sceną koronacji Marii, przedstawioną w północnym portalu omawianej kaplicy ma fryz panien mądrych i głupich, zamykający jak gdyby od dołu całość kompozycji tego tympanonu. Temat został zaczerpnięty z przypowieści Chrystusa, którą podaje w swojej Ewangelii św. Mateusz (25, 1-13). Przypowieść ta, będąca aluzją do Sądu Ostatecznego i gotowości człowieka na paruzję Chrystusa, analizowana była w homiliach przez pisarzy wschodnich w okresie patrystycznym. Należałoby wymienić takich, jak Orygenes<sup>37</sup>,

<sup>34</sup> P. Tisne, J. Milacusa. *Spanien Bildaltas des spanischen Kunst*. Köln 1967 s. 10. 238.

<sup>35</sup> M. Michłowska. *Malowidła ścienne z XIV wieku w Kościele św. Jakuba w Toruniu*. W: *Teka Komisji Historii Sztuki*. Toruń 1963 s. 30.

<sup>36</sup> K. H. Clasen. *Die mittelalterliche Kunst im Deutschordensland Preussen. Die Bildwerke bis zur Mitte des 15 Jahr*. Berlin 1939 il. 132. Autor nazywa tę grupę Koronacją Marii Panny, datując na 1 ćwierć XIV w.

<sup>37</sup> PG XIII 1699-1703.

Cezary z Arles<sup>38</sup> oraz Roman Pieśnian (Romanos Melodes)<sup>39</sup> Spośród późniejszych teologów zachodnich tematem tym zajmowali się: Piotr z Blois oraz św. Bernard z Clairvaux i Ludolf z Saksonii<sup>40</sup>. W czasach wczesnochrześcijańskich interpretowano tę przypowieść jako aluzję: panny mądre to cnota, a panny głupie to grzech. W okresie romańskim łączono często plastyczne przedstawienia przypowieści z Eklezją i Synagogą. Eklezja — Nowe Przymierze — Kościół walczący, chrześcijański z Chrystusem na czele, zaś Synagoga ukazywana zwykle jako postać pokonana, trwająca w słabości, ciemności i niewiedzy. Według Hipolita z Poitiers liczba dziesięć jest symbolem dziesięciu przykazań Bożych. Postać siedzącej na tronie Marii (nie zawsze ukoronowanej) w relacji ze sceną panien mądrych i głupich, odpowiada często określeniu *Virgo prudentissima* — Maria najwyższej mądrości, która — jak interpretuje L. Réau — przyjęła Chrystusa-Oblubieńca<sup>41</sup>. W okresie późnoromańskim i wczesnogotyckim dzięki bliskości myśli eschatologicznej rozwinęła się w pełni i przyswoiła w sztuce interpretacja tej przypowieści w powiązaniu ze sceną koronacji Marii. Teksty apokryficzne określają często Marię jako „wniesioną do swego Oblubieńca i posadzoną na jego tronie”. W takiej też interpretacji sceny można znaleźć wspólną płaszczyznę sceny koronacji Marii ze sceną przypowieści ewangelicznej. W części tympanonu obok przedstawienia panien mądrych i głupich widnieje paszcza wieloryba — symbol piekła, którym posługuje się już Pismo św. Starego Testamentu w Księdze Izajasza (66, 24), gdzie pisze o nim jako o wielkim gorącu, oraz w Księdze Jonasza (2, 1), w której porównane jest piekło do paszczy wieloryba. W Ewangelii św. Marka czytamy o piekle jako o miejscu ciemności, gdzie słychać ryk i zgrzytanie zębów (9, 45), zaś w tekście Ewangelii św. Mateusza występuje smok piekielny (8, 12, 22, 13). Tak też ukazane jest w sztuce średniowiecznej<sup>42</sup>, czego przykładem jest rzeźba w łuku portalowym katedry we Freiburgu oraz na fresku Duccia di Boninsegna w katedrze sienneńskiej. Przykłady te stanowią analogię do obrazu piekła ukazanego w portalu malborskim. Z treścią tympanonu centralnego, a szczególnie z fryzem przedstawiającym scenę z przypowieści Chrystusa o pannach mądrych i głupich wiąże się ściśle treść bordiury profilowania łuku z postaciami fantastycznymi o strukturze złożonej z tułowia lwa oraz głowy ludzkiej, jak na stronie prawej, lub głowy zwierzęcej, jak na stronie lewej. Podobne postacie spotkać można w wielu przykładach rzeźby architektonicznej w okresie romańskim, skupiającej się na kapitelach, gzymsach lub fryzach portalowych katedr romańskich zarówno we Włoszech, gdzie najżywotniejsza była tradycja hellenistyczna, jak i we Francji oraz Niemczech. Specyficznie symboliczną wymowę mają omawiane przed-

<sup>38</sup> PL LXVII 1160-1163.

<sup>39</sup> Tamże s. 83, 123.

<sup>40</sup> *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Bd. 2. Herder 1972 szp. 459.

<sup>41</sup> L. Réau. *Ikonographie de l'art chrétien*. T. 2. Paryż 1957 s. 353.

<sup>42</sup> A. Kopen. *Der Teufel und die Hülle in der darstellenden Kunst*. Berlin 1896. We wczesnym średniowieczu piekło przedstawiane było zgodnie z ikonografią starożytną jako cztery rzeki piekielne, w przeciwieństwie do czterech rzek rajszych; były to: Archeon, Styks, Kokotos i Phlegethon.

stawienia we wnętrzach krypt grobowych oraz na portalach północnych katedr. Ich interpretacja napotyka na duże trudności ze względu na ścisły związek z symboliką antyczną z jednej strony, zaś eschatologią chrześcijańską i Apokalipsą z drugiej. Treści ikonograficzne tych przedstawień zawierają często pierwiastki kosmologiczne, nierzadko też mają podłoże w swoistym, jak na owe czasy, rozumieniu psychiki człowieka oraz jego uczuć: bólu, strachu, bojaźni, dążenia do walki ze złem w imię zwycięstwa dobra. Celem ich było przedstawienie dramatu człowieka i odkupienia przez Chrystusa głównie w scenach z postaciami zwierząt. W XII w. rozpowszechniają się łacińskie transkrypcje Physiologusa, którego treści najszybciej przeniknęły do malarstwa miniaturowego, będącego wzorem dla rzeźby architektonicznej. Podobnie traktować można rzeźbę zwierzącą w tympanonie malborskim. Jego bordiura ma wyraźną wymowę eschatologiczną. Fantastyczne postacie są alegorią siły, siły dobra lub zła. Dobra — dla postaci umieszczonych z prawej strony tympanonu, wiążącej się ikonograficznie z prawą częścią fryzu panien mądrych. Głowy ludzkie przedstawione w koronie lub w kapturze zakonnym stanowią symbole zbawionych dusz. Pomiedzy omawianymi postaciami umieszczone są liście winnej latorośli. Symbolika winorośli — *vitis vinifera* — znajduje swoje jednoznaczne tłumaczenie w jednym z listów św. Pawła do Galatów i dotyczy postaci Chrystusa, a ponadto jest symbolem drzewa życia — *arbor vitae*. W takim sensie rozumiana była przez patrystów: Efrema Syryjskiego oraz Izaaka z Antiochii oraz przeszła do średniowiecza<sup>43</sup>. Głębsze znaczenie ikonograficzne posiada *arbor vitae* w połączeniu z niewiściami personifikacjami, stając się wtedy *arbor virtutum* — drzewem cnót. Przeprowadzając analizę omawianej bordiury tympanonu zauważamy bliską analogię z tekstami literackimi wyżej omówionymi. Winorośl, drzewo życia — *arbor vitae* — łączy się symbolicznie z postaciami panien mądrych, dając interpretację *arbor virtutum*. Lewa natomiast strona w swojej symbolicznej syntezie rzeźbiarskiej daje alegorię arbor mala.

Wymowa eschatologiczna tympanonu centralnego portalu północnego jest jednoznaczna, mając na uwadze wszystkie jego elementy, które splecione ze sobą tworzą całość o głębokiej treści ideowej.

#### ZAŚNIĘCIE I WNEBOWZIĘCIE

Oparcie skrypturystyczne dotyczące momentu śmierci Marii oraz jej wniebowzięcia jest znikome. Ewangelie nie wspominają nigdzie jasno i wyraźnie tego momentu, jakkolwiek w niektórych częściach Biblii zawarte są pewne aluzje mogące w sposób pośredni wyjaśnić treść dogmatu. Najważniejszy tego typu tekst wyjęty jest z Księgi Rodzaju; są to słowa Boga „Położę nieprzyjaźń między tobą (wężem) a niewiastą, między potomstwem twoim a potomstwem jej, ona zmiążdży głowę twoją, a ty czyhać będziesz na piętę jej”<sup>44</sup>. Drugi tekst zasadniczy, mogący być

<sup>43</sup> J. Pietrusiński. *Średniowieczna encyklopedia opactwa cysterskiego w Pelplinie*. W: *Średniowieczne studia o kulturze* 1/1961 s. 48.

<sup>44</sup> 2,16—3,15. *Pismo święte*. Poznań 1965.

aluzją do Wniebowzięcia Marii, jest zaczerpnięty z ostatniej księgi Pisma św — *Apokalipsy św. Jana*: „I zostało porwane jej Dziecię do Boga i do jego tronu. A Niewiasta zbiegła na pustynię, gdzie miejsce ma przygotowane przez Boga”<sup>45</sup>. Tekst ten jest interpretowany jako zapowiedź Wniebowzięcia Marii Panny, będącego następstwem wniebowstąpienia Chrystusa.

Święto Wniebowzięcia, podobnie jak liczne święta Matki Boskiej, powstało na Wschodzie, obchodzone było już od IV w. pod nazwą Zaśnięcia (*Koimesis*)<sup>46</sup>. Różnorodność nazw przyjętych zarówno na Wschodzie, jak i na Zachodzie, powoduje dodatkową trudność w ustaleniu jego genezy. Znane były bowiem określenia: *pausatio*, *dormitio*, *transitus*, *anapausis* oraz *assumptio*. Uważa się, że święto to jest przekształceniem starodawnego święta maryjnego nazywanego „pamiętką Marii Panny”, które na Wschodzie było obchodzone już od połowy IV w. Przekształcenie to dokonało się pod wpływem apokryfu *Transitus Mariae* czyli „Przejsie Marii”, narodzin Jej dla nieba<sup>47</sup>. Dzień 15 sierpnia wywodzi się jako święto Zaśnięcia Matki Bożej z Palestyny, gdzie, jak podaje stary lekcjonarz powstały w jednym z klasztorów jerozolimskich, celebrowana była pamiętka ziemskiej śmierci Marii, tak zwana *Memoria Generica*<sup>48</sup>. Święto to wspomina także Teodor Petrensis (z Petry) w kalendarzu z r. 500. Cesarz Maurycy (582-602), jak pisze ówczesny kronikarz Nicepo Calistus, wprowadził to święto w całym państwie bizantyńskim<sup>49</sup>. J. Raumstark stwierdza równoległe istnienie dwóch tradycji o Wniebowzięciu Marii Panny:

- palestyńskiej —                      głoszącej o wzięciu do nieba duszy Marii po Jej śmierci rzeczywistej — tutaj powstaje tradycja kultu grobu Marii w Getsemani.
- koptyjskiej —                         która podawała, że Maria z duszą i z ciałem została wzięta do nieba.

W Syrii np. święto Zaśnięcia było celebrowane od ok. poł. V w. Znana była tutaj grecka transkrypcja apokryfu *Transitus Mariae*, którego autorstwo przypisuje się Melitonowi w Sardes (II w.)<sup>50</sup>. Zachowało się kilka redakcji tego apokryfu w językach: koptyjskim, arabskim, etiopskim, aramejskim oraz łacińskim, stąd też olbrzymia jego popularność nawet w czasach średniowiecznych. Świadectwem Kościoła wschodniego o prawdziwosci wniebowzięcia Matki Boskiej są pisma patrystów oraz patriarchów takich, jak: Jan Damasceński, św. German, św. Andrzej z Krety czy też św. Modest.

„Rozwój myśli assumpcjonistycznej na Zachodzie był nieco opóźniony. Jest to

<sup>45</sup> *Bogurodzica. Studia teologiczne*. Pod red. B. Przybylskiego. Poznań 1965 s. 150.

<sup>46</sup> A. Perrella. *Questo utrum B. Virgo non solum in anima sed etiam... Neapoli* 1901.

<sup>47</sup> P. Gabriel, M. Roschini. *Mariologia*. T. 3: *Summa Mariologiae*. Roma 1958 s. 157.

<sup>48</sup> *Dictionnaire d'archeologie chretien et de liturgie*. Red. F. Cabrol. T. 1. Paris 1907 szp. 2997; H. Nirschl. *Das Grab der heil. Jungfrau Maria*. Mainz 1895.

<sup>49</sup> *Dictionnaire des antiquite chretienne*. Ed. 2. Paris 1877 szp. 88; *Dictionnaire de theologie catholique*. T. 1. Paris 1931 szp. 2130.

<sup>50</sup> *Lexikon für Theologie und Kirche*. Bd. 7. Freiburg 1962 s. 258.

następstwo pewnej izolacji naukowej Zachodu w pierwszych wiekach chrześcijaństwa, pogłębionej brakiem lub słabą znajomością języka greckiego, co też utrudniało dostęp i zrozumienie dzieł teologów wschodnich. O ile na Wschodzie legenda apokryfów łączyła się z dogmatem bez większych trudności, o tyle na Zachodzie powstała silna reakcja przeciwko tym pismom i tylko kwestią czasu było wprowadzenie ich do liturgii<sup>51</sup>. Konflikt ten zakończył się dopiero w X w. W kręgu Kościoła zachodniego święto Zaśnięcia Marii Panny było obchodzone również w dniu 15 sierpnia, do liturgii zostało wprowadzone oficjalnie przez papieża Sergiusza I (687-707), zaś w VIII w. nazwę Zaśnięcia Marii Panny zmieniono na Wniebowzięcie Bogurodzicy<sup>52</sup>. Cieleśne wniebowzięcie Marii — *assumptio corporis* — podkreślał wyraźnie w swoich pismach Beda Czcigodny w VIII w. Ideę śmierci oraz wniebowzięcia Matki Bożej podejmują w swoich pieśniach i modlitwach codziennych także cystersi. W oficjum na ten dzień znajdował się tekst, na którego treść złożyły się różne wyjątki Pisma św. „Beata Dei genitrix Maria virgo perpetua, templum Domini, sacrarium Spiritus Sancti, sola sine exemplo”<sup>53</sup>. W *Złotej legendzie* Jakub de Voragine opisuje również moment ostatnich dni życia Marii, jak też Jej śmierci. Podanie to zostało opracowane na podstawie dwóch źródeł: opisu zaśnięcia według Pseudo-Jana oraz zbioru homilii greckich znanych i czytanych często w średniowieczu. Autor przytacza także w swoim dziele wzmianki na ten temat przekazane przez Epifaniasza oraz Piotra Comestora w jego *Historii Kościoła*. *Złota legenda* była jednym z najbardziej aktualnych dzieł literackich ikonografii sztuki średniowiecznej<sup>54</sup>.

Najstarsze przedstawienia plastyczne związane ze sceną zaśnięcia Marii i Jej wniebowzięcia pochodzą ze Wschodu, podobnie jak literackie źródła wyprzedzające je. Zachowane zabytki w większości z okresu poikonoklasycznego są to przeważnie manuskrypty lub tzw. mała plastyka z kości słoniowej. Wytworzył się wówczas schemat przedstawieniowy dla tego tematu, który przejął średniowieczny Zachód. Maria ukazana jest w chwili śmierci na łożu, w otoczeniu grupy apostołów oraz z Chrystusem w centrum sceny, trzymającym małą postać Marii na ręku. W taki sposób przedstawiona została opisywana scena na miniaturach X i XI w np. *Ewangeliarzu* św. Bernulfa z Deventer, *Ewangeliarzu* Henryka II (obecnie przechowywane w Bibliotece Królewskiej w Monachium pod nr 4452), *Benedykcjonarzu* Aethelwolda, *Benedykcjonarzu* arcybiskupa Roberta z przełomu X i XI w Analogiczny układ spotykamy w malarstwie ściennym np. freskach kościoła klasztorne Góry Athos z lat 904-906, także kościoła w Ochrydzie oraz Panagia ton Chalkeon w Tessalonikach. Według bizantyjskiej manieri, pomimo że znajduje się już w europejskim kręgu chrześcijańskim, przedstawione są sceny *dormitio* na mozaikach kościołów: Santa Maria in Martorana w Palermo, pochodząca z lat 1130-1154,

<sup>51</sup> Z. Roztworowski. *Dzieje dogmatu Wniebowzięcia w świadomości Kościoła*. „Tygodnik Powszechny” 1950.

<sup>52</sup> Gabriel, Roschini, jw. s. 153.

<sup>53</sup> Z. Wojtkowski. *Studia historyczno-dogmatyczne*. Olsztyn 1966 s. 214.

<sup>54</sup> Jakub de Voragine, jw. s. 421

mozaika z katedry we Florencji z początku XIII w. oraz mozaika ścienna Pallazzo d'Oro w Wenecji, będąca już późnym wzorem naśladownictwa wzoru bizantyńskiego.

Ten właśnie typ ikonograficzny śmierci i wniebowzięcia Marii wykształcony w malarstwie, szczególnie miniaturowym, przejęty został w rzeźbie architektonicznej wyrażonej najpełniej w tympanonach katedr. Pomimo iż przejdzie on pewną ewolucję od statyki i hieratyzmu w malarskich kompozycjach wschodnich do silniejszego poruszenia postaci, a nawet pewnego dynamizmu, jak też próby odtworzenia psychologicznego wyrazu postaci w plastyce romańskiej Europy, to jednak ogólne i pierwotne założenia ikonograficzne pozostaną zgodne z ich wschodnim pierwowzorem. W wzroście popularności dużą rolę odegrała literatura apokryficzna, w której rozwijała się narracja, wątek epicki, przybliżając tym samym tajemnice wiary wiernym. Jednym z najwcześniejszych tympanonów przedstawiających tę scenę w manierze bizantyńskiej jest przykład z katedry w Senlis z r. 1185, następnie w Chartres pochodzący z r. 1220, a także nieco późniejsze z Amiens oraz Sens. Na terenie Niemiec ustalonym wzorem posługują się twórcy scen tympanonów portali w Strasburgu, Fryburgu Bryzgowijskim, a więc w miastach położonych daleko na północ od centrum artystycznego, który ten typ stworzył. Pod wpływem rozwoju myśli assumpcjonistycznej w zachodnim kręgu chrześcijaństwa pojawia się w sztuce kompilacja typu wschodniego, wykazującego tendencje w kierunku idealizacji percepcji sztuki, skierowanej na kontemplację, z zachodnim ujęciem realistycznym i narracyjnym. W związku z powyższym dotychczasowa kompozycja zaśnięcia i wniebowzięcia Marii ulegnie zmianie. Obok *assumptio animae*, pojawia się typ *assumptio corporis*. Jednym z najwcześniejszych przykładów tego typu ikonograficznego jest krzyż relikwiarzowy ze zbiorów Działyńskich w Gołuchowie, pochodzący prawdopodobnie z warsztatów południowo-włoskich<sup>55</sup>. Umieszczony jest tutaj rysunek wstępującej do nieba Marii, ponad którą jest postać tronującego Chrystusa. Postać Marii ujęta jest w półprofilu, prawą ręką wykonuje gest błogosławieństwa w stronę apostołów umieszczonych na poziomej belce krzyża. Analogiczne cechy znajdujemy na tkaninie zachowanej w skarbcu w Sens, na której napis głosi „Cum transitit Maria mater Domino de Apostolis”, jak też na fragmencie zachowanej kapy, własności papieża z IX w (obecnie Muzeum Watykańskiego)<sup>56</sup>, oraz na licznych przykładach płytek z kości słoniowej z X i XI w., które były szczególnie w owym czasie popularne.

Dla malarstwa przełomu XI i XII w. charakterystyczne jest połączenie typów *assumptio animae* z *assumptio corporis*, przy czym w dalszym ciągu są aktualne również pozostałe dwa typy przedstawień. Przykładem wspomnianego typu — *assumptio animae et corporis* — jest miniatura z *Ewangeliarza Henryka II*, na której

<sup>55</sup> Cabrol (jw. szp. 2994) podaje, że krzyż ten jest wyrobem z VII w. lub początkowych lat w. VIII. E. Moliner datuje zabytek na początek VIII, natomiast T. Dobrzeński (*Maiestas Domini w zabytkach polskich i z Polską związanych* s. 73) omawia krzyż jako wyrób syryjski z VII w. lub italo-bizantyński z ok. 1000 r.

<sup>56</sup> L. Bréhier *L'art chrétien*. Paris 1928 s. 268



przedstawione jest popiersie Marii jako orantki w clipeusie ponad sceną Jej zaśnięcia.

Tympanon wschodni portalu północnego grobowej kaplicy św. Anny na zamku krzyżackim w Malborku ma również złożony charakter ikonograficzny. Dolną jego część tworzy przedstawienie śmierci Marii — bizantyński typ *koimezis* — zaśnięcia. Hieratyzm oraz ściśle centralny układ kompozycyjny stanowi bliską analogię do wymienionych już wyżej scen tego typu w sztuce bizantyńskiej. Ukazanie przez mistrza portalu rzeczywistej śmierci Marii, jak całego ceremoniału pogrzebowego, o czym świadczą szczegóły takie, jak m. in. naczynia liturgiczne trzymane przez apostołów, zbliża przedstawioną scenę do palestyńskiej tradycji apokryfu mówiącego o rzeczywistej, ziemskiej śmierci Marii. Ukazanych jest dziesięciu apostołów — brak jest bowiem św. Tomasza, który dopiero po trzech dniach, jak podaje wspomniana literatura, widział Marię unoszącą się do nieba. Powyżej grupy zaśnięcia Marii umieszczona jest postać Chrystusa trzymającego na ręku małą Jej postać, która jest uosobieniem Jej duszy. We wszystkich wersjach *transitus* powtarza się motyw postaci Chrystusa zjawiającego się w dniu pogrzebu Marii. Podobnie również w scenie tympanonu malborskiego Chrystus trzyma na ręku dziewczęcą postać swojej Matki. Jej złożone na piersiach ręce oraz wzniesiona do góry głowa zdają się być plastyczną interpretacją słów, znanych ze średniowiecznej pieśni:

„Maria suum filium videns exultavit  
Et quam magno gaudio dicens exdamavit  
Te domine glorifico, te pater benefico  
O creato, et mifili, laudes tibi dico”<sup>57</sup>.

Bizantyńska idea *dormitio* połączona z *assumptio animae* jest w niniejszym zabytku wyraźna, jakkolwiek nie pozbawiona pierwiastków wskazujących na nowe elementy ikonograficzne, znane już wówczas (tzn. w chwili powstania zabytku) w sztuce zachodniej. Argumentem dokumentującym powyższe stwierdzenie jest starczy typ fizjonomii Marii. Tego typu zabieg kompozycyjny wskazywałby na związki z włoskim realizmem, rozwijającym się już od schyłku XIII w. W żadnym z przykładów sztuki bizantyńskiej lub bizantynizującej, nie spotykamy takiego typu fizjonomii Marii. Niezgodne byłoby to bowiem z tendencją do idealizowania postaci boskich w tym kręgu sztuki. Umieszczenie postaci Chrystusa ponad sceną zaśnięcia, jakkolwiek łączącej się nierozzerwalnie z nią, może być pewnym formalnym preludium do całkowitej ewolucji sceny wniebowzięcia, w której przedstawiona jest postać Marii bez Chrystusa, unoszona do nieba. Zastąpienie postaci Chrystusa z duszą Marii na ręku postacią Marii-Orantki, jako wyraz cielesnego Jej wniebowzięcia, jest potwierdzeniem stwierdzenia ewolucji tej sceny. Po przeanalizowaniu treści tekstów apokryficznych oraz występujących schematów kompozycyjnych w sztuce, niesłuszne wydaje się stwierdzenie H. Clasena, że prawdopodobnie postać ukazana w

<sup>57</sup> Vögtlin, jw. s. 245 w. 7300-7309 oraz s. 246.

górnjej części tympanonu wschodniego portalu w Malborku przedstawia postać Marii z Dzieciątkiem. Jest to typ sceny całkowicie ukształtowanej przez literaturę apokryficzną i patrystyczną, znaną powszechnie na Wschodzie a później także na Zachodzie. Żaden jednak utwór literacki nie wyjaśnia omawianego w niniejszej pracy problemu w taki sposób, aby mógł być wzorem czy raczej plastyczną interpretacją postaci Marii z Dzieciątkiem. Jest jeszcze jeden argument, który obala przypuszczenie K. H. Clasena, jakoby była to Maria z Dzieciątkiem<sup>58</sup>. Cała rzeźba portalowa, podobnie jak architektura zamku malborskiego, podejmuje wzory sztuki zachodniej, dodać jednak należy — klasyczne wzory rzeźby monumentalnej katedr gotyckich, o czym świadczą także pozostałe przedstawienia portalu, jest to: pokłon Trzech Króli oraz scena Koronacji Marii Panny. Można więc przyjąć, że tympanon Zaśnięcia i Wniebowzięcia Marii łączy cechy ikonografii bizantyńskiej oraz południowowłoskiej, jest też wyrazem etapu przejściowego od typu *assumptio animae* do *assumptio corporis*. Poszukując analogii do tego typu sceny, najbliższą z terenów państwa zakonnego byłaby kwatery poliptyku toruńskiego z r. 1390, a więc późniejsza od malborskiego wzoru<sup>59</sup> (il. 10). Również zdecydowanie wyodrębniona jest postać Chrystusa z dziewczęcą figurką Marii na miniaturze brewiarza cysterskiego z Moguncji, pochodzącego z 1260 r. (il. 11), gdzie podobnie jak w Malborku, poniżej omawianej postaci znajduje się scena zaśnięcia Marii<sup>60</sup>. Scena tympanonu w Malborku została przejęta ze względu na typ ikonograficzny z kręgu sztuki włoskiej, być może w jej okresie przejściowym, w którym występowały wyraźnie cechy bizantyńskie, lecz pojawiał się już pewien realizm, który pozwalał na szczegóły takie, jak ukazywanie starczej fizjonomii Marii. Jest on jednak sprzeczny z nauką teologiczną głoszoną w zakresie mariologii i wywołał w połowie XIV w. gwałtowny protest przeciwko takiej interpretacji plastycznej. Dlatego w późniejszych przedstawieniach postać umierającej Marii tchnie pięknnością i młodością. Tympanon malborski powstał według wzoru, który czasowo nie był już aktualny w sztuce zachodniej, jakkolwiek powtarza ogólny schemat kompozycyjny przyjęty w rzeźbie monumentalnej.

#### SCENA POKŁONU TRZECH KRÓLI

Adoracja lub Pokłon Trzech Króli, czasami określane również jako Pokłon Mędrców ze Wschodu, opisany jest w Ewangelii św. Mateusza (2, 1-12). Literackie transpozycje tego tematu znajdują poszerzenie narracyjne w apokryfach: *Protoewangelii Jakuba* w rozdziale XXI, *Ewangelii pseudo-Mateusza* — rozdział XVI oraz *Ewangelii arabskiej* — rozdział VII.

Pokłon Mędrców Magów ma swoją starożytną tradycję wschodnią oraz zachodnią<sup>61</sup>. W piśmiennictwie chrześcijańskim po raz pierwszy Tertulian porównuje magów w znaczeniu mędrców z królami: „nam et Magos reges habuit fere Oriens”

<sup>58</sup> Clasen, jw s. 57-60

<sup>59</sup> T. Dobrzeński. *Malarstwo tablicowe*. Warszawa 1972

<sup>60</sup> H. Feldsbuch. *Die Himmelfahrt Maria*. Düsseldorf 1952 s. 16.

<sup>61</sup> I. Réau. *Ikongraphie de l'art chrétien* T 2 Paryż 1957 s. 236

Wskazuje również na zbieżność czy nawet identyfikację ewangelicznych magów z postaciami królów z Psalmów „De illo caetem tunc curri munere etiam David. Et dabitur illi rex auro Arabiae, et rursus reges Arabum et Saba munera offerent illi. Nam et Magos reges [...]”<sup>62</sup>. Pisma Klemensa Aleksandryjskiego po raz pierwszy zajmują się interpretacją symboli darów złożonych w ofierze Dzieciątka i Marii. Złoto jest według Klemensa symbolem prawdy, stałości, niezmienności słowa, ma wartość oczyszczającą od zła, symbolizuje prawdy boskie głoszone przez Chrystusa. Późniejsze pisma patrystyczne wyjaśniają także symbolikę darów: złoto oznacza królewskość Chrystusa, kadzidło — boskość, mira natomiast — cierpienie<sup>63</sup>. Św. Mateusz ewangelista nie wspomina wyraźnie o liczbie Mędrców, stąd też liczba darów złożonych Dzieciątku jest przyjęta jako liczba odpowiadająca liczbie ofiarodawców. Dlatego też w sztuce wczesnochrześcijańskiej w pismach teologicznych zanim ustalono liczbę Mędrców, istniała duża dowolność przedstawiania (w malarstwie katakumbowym spotykamy dwie, trzy lub cztery postacie Mędrców). Według pism Rabana Maura<sup>64</sup> oraz Walafrida Strabo liczba trzy uważana była za świętą od trzech osób Boskich, z drugiej natomiast strony miała oznaczać przedstawicielstwo ludów trzech kontynentów — znanych wówczas — Europy, Azji oraz Afryki. Podobnie interpretuje Orygenes oraz w okresie późniejszym Beda Czcigodny, który podaje, że liczba Mędrców odpowiada trzem plemionom, na jakie podzielił Bóg cały rodzaj ludzki w chwili stworzenia: plemię Sema, Chama i Jafeta<sup>65</sup>. Po raz pierwszy w literaturze imiona Mędrców ze Wschodu pojawiły się w *Kronice greckiej* z początku VI w. Tradycja łacińska rozpowszechniona przez mnichów merowińskich przekazała je w takiej formie: Bithisarea, Melchior, Gathaspa<sup>66</sup>. Uroczystość Pokłonu Trzech Króli wyrosła w kręgu chrześcijaństwa wschodniego i związana była z świętem Objawienia Pańskiego. Powyższe święto znane było i obchodzone już bardzo wcześnie — poprzedzało nawet święto Bożego narodzenia. W późniejszym czasie, tak jak powyższe święto oraz święto chrztu Chrystusa, zwane było epifanią<sup>67</sup>. Dowodem wielkiego kultu i czci święta Trzech Króli jest bogata hymnologia wschodnia, którą przejęło i rozwinęło średniowiecze na Zachodzie. Znane były hymny wspomnianego Romana Pieśniąca Sofroniusza z Jerozolimy (bp Sophronios VI/VII w.), Jana Damasceńskiego (Johannes Chrysorrhoeas 675-749), Kosmy Jerozolimskiego (Meloclos bp Maiumy — VII/VIII w.) oraz piękne psalmy ku czci Dzieciątka i Marii psalmisty Anonima z VI w.<sup>68</sup> Ku czci Objawienia Boga w Chrystusie pisał także Hildebrand z Tours w 1 poł. XII w., a ok. r. 1300 powstaje i

<sup>62</sup> H. Kehrer. *Die heiligen Drei Könige in Literaturen und Kunst*. Leipzig 1909 s. 13; Cabrol, jw. T. 12 szp. 985.

<sup>63</sup> Tamże s. 15.

<sup>64</sup> *Encyclopedie Theologie und Kirche*. T. 5 szp. 499.

<sup>65</sup> Réau, jw. s. 238; Malé, jw. s. 256.

<sup>66</sup> Malé, jw. s. 256.

<sup>67</sup> Kahrer, jw. T. 1 s. 23.

<sup>68</sup> Tamże s. 36.

znajduje wielką popularność traktat *Meditationes vitae Christi*, który powstał w środowisku franciszkańskim<sup>69</sup>. W rozdziale IX jest literacki opis hołdu ofiarnego Mędrców ze Wschodu składanego Dzieciątku i Marii. Utwór ten oprócz tekstu Ewangelii św. Mateusza był podstawowym źródłem literackim dla sztuk plastycznych w średniowieczu, szczególnie zaś w XIII i XIV w., w którym zacieśnia się związek plastyki z liturgią.

Scena pokłonu Trzech Króli znana była już w III w. w malarstwie katakumbowym; w katakumbach Kaliksta, Prýscylli — Kaplicy greckiej oraz Piotra i Marcelusa, ponadto w rzeźbie sarkofagowej wczesnochrześcijańskiej oraz na mozaikach np. w Santa Maria Maggiore. Szczególnie jednak rozpowszechniła tę scenę sztuka bizantyńska, w której Maria z Dzieciątkiem ujęta zawsze frontem do widza nie zwraca uwagi na adorujących magów. Podobny typ hieratyczny, bizantynizujący przejmie także sztuka karolińska i ottońska, a w okresie średniowiecza typ ten przejęty zostanie w rzeźbie portalowej katedr. Stanowi ona razem ze sceną Bożego narodzenia pewien cykl przedstawiany najczęściej w portalach strony północnej kościoła, jak np. w Chartres z I poł. XII w. oraz analogiczny do niego w Laon, Amiens, Soissons, gdzie ukazany jest cały cykl scen związanych z historią przybycia Trzech Króli do Betlejem, złożenia pokłonu Marii z Dzieciątkiem oraz ucieczką przed Herodem. Szczególnie z wielką elegancją i wycuciem smaku kompozycji ukazana jest omawiana scena w katedrze Notre Dame w Paryżu z r. 1220 (il. 12). Przedstawienie to ma bliską analogię z wcześniejszą sceną w *Psalterzu* Ingeborgii z r. 1190<sup>70</sup>. Do tego też schematu kompozycyjnego nawiązuje rzeźba tympanonu północnego kaplicy grobowej w Malborku.

Typ postaci Marii z Dzieciątkiem, jaki prezentuje omawiany tympanon kaplicy zamkowej, określany jest często jako *Nikopoia* tj. Maria na tronie z Chrystusem na kolanach. Takie przedstawienie Marii tronującej przyjęło się i rozpowszechniło po Soborze Efeskim (431). Porównanie Marii do tronu było często stosowane w różnorodnych rodzajach pism zarówno greckich, jak i łacińskich, szczególnie Jana Damasceńskiego — „*Thronus Dei sublimior coelis*”. „*Thronus Dei Cherubicus [...]*”, „*Thronus multo mirabilior cherubin [...]*”<sup>71</sup>. Ukazanie w sztuce ozdobnego tronu jest odpowiednikiem porównania Marii do „*Thronus pretiosissimus ac sublimissimus*”. Królewski ubiór Marii, na który składają się: tunika, palium oraz maforion zakrywający włosy i ramiona, podkreślają Jej powagę jako Monarchini świata. Berło, które trzyma w ręku oraz korona na głowie, stanowią plastyczną interpretację słów pism teologicznych wspomnianych patrystów, mówiących o dostojeństwie Marii jako „*Domina*”. Prawą ręką podtrzymuje Chrystusa siedzącego

<sup>69</sup> H. Aurenhammer. *Lexikon der christliche Ikonographie*. Bd. 1 s. 122.

<sup>70</sup> Malé, jw. s. 272.

<sup>71</sup> T. Dobrzeńcki. *Romański posążek Marii z Dzieciątkiem w MN w Warszawie*. W: Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie. Warszawa 1966 s. 121; G. Marraci. *Polyanthea Mariana* s. 72; G. Meerssemann. *Der Hymnos Akathistos im Abendland*. T. 1 (autor podaje teksty porównujące Marię do tronu: *thronus coeli, creatoria nostri, eburneus Salomónis — portans Deus — Salomónus — summi regis*).

na kolanach zgodnie ze słowami Jana Damasceńskiego „Manus Deum gestantes ac genua thronus cherubin sublimior”. Dzieciątko górą obnażone, w pasie przepasane jest długą, obfitą draperią zwisającą ku dołowi. Podniesiona prawa ręka (pomimo uszkodzenia można jednak przypuszczać) wykonuje gest błogosławieństwa. Według wschodniego, później greckiego i rzymskiego pantenonu gest ten oznaczał *Sol invicus Separapisa*, który przeniknął do oficjalnego wizerunku cesarza, a później także i do ikonografii chrześcijańskiej, oznaczając Chrystusa jako Kosmokratora i Pantokratora, a także często okreśłany był mianem *Rector totius orbis*<sup>72</sup>. Środowisko dworskich teologów i biskupów uzasadniając legalność chrześcijańskiego cesarstwa, utorowało drogę porównaniu: Chrystus — Cesarz. Obnażenie piersi Dzieciątka wskazuje na analogię z reprezentacyjnymi wizerunkami posągów władców starożytnych, głównie cesarzy rzymskich. Ukazane w tympanonie Dzieciątko to Chrystus — Pantokrator — Władca na kolanach matki — Monarchini świata.

Trzej Królowie ze Wschodu przybywają do Betlejem, aby oddać hołd Dzieciątku i jego Matce, jak głosi Pismo św. Przedstawieni są oni w scenie malborskiej jako władcy trzech stron świata, reprezentujący pokolenia trzech ras ludzkich, o wyraźnie zróżnicowanej fizjonomii. Szczegółowy opis wyglądu postaci Mędrców dał w swoich pismach Pseudo-Beda. Pierwszy to Melchior, starzec z długą, siwą brodą, darem jego jest złoto — symbol boskiego królestwa. Drugi król — to Caspar (Gaspard), młody bez brody, czci Jezusa ofiarując mu kadzidło, mające w najwyższym stopniu manifestować boskość Chrystusa. Trzeci z Mędrców — to Baltazar, ofiarujący Chrystusowi mirę — symbol Chrystusa-człowieka, cierpiącego i umęczonego<sup>73</sup>.

W czasach średniowiecza Jakub de Voragine w *Złotej legendzie* opisuje w podobny sposób postacie Trzech Króli, przeprowadzając analizę symboliki darów według wspomnianych pism Pseudo-Bedy. Scena portalu malborskiego przedstawiona jest również zgodnie z tymi treściami literackimi. W swojej kompozycji powtarza ona wcześniejsze schematy spotykane w sztuce zachodniej zarówno w miniaturstwie, drobnej plastyce oraz w rzeźbie monumentalnej katedr. Łącznie z nią przyjmuje całą bogatą ikonografię mającą swoją literaturę, którą zapoczątkowała myśl chrześcijańska Wschodu oraz kontynuowała zachodnia teologia.

## L'ICONOGRAPHIE D'UN PORTAIL DE MALBORK

### Résumé

Les sujets des sculptures que présentent les tympanes des portails de la chapelle funéraire de sainte Anne du Château Haut à Malbork n'ont guère été jusqu'à présent étudiés, malgré le nombre considérable de travaux consacrés à l'architecture du monument. Les monographies allemandes sont dues à Ferdinand

<sup>72</sup> Dobrzeniecki, jw.

<sup>73</sup> Malé, jw. s. 256.

von Quast, Karl Steinbrecht, Bernard Schmid et Heintz Clasen. Parmi les auteurs polonais, on retiendra les noms de Bohdan Guerquin, Karol Górski et Gwidon Chmarzyński.

Le château des chevaliers teutoniques à Malbork fut édifié au temps de ce qu'on appelle la seconde génération, dans les années 1260-1290 (selon H. Clasen). Il représente le type de „maison-couvent”, forme classique de château, ayant le caractère de résidence fortifiée. La chapelle funéraire fut élevée de 1331 à 1334, sur l'initiative de Luther de Brunswick; dans sa forme et dans ses ornements sculpturaux, elle présente certaines analogies avec les chapelles funéraires de Löhstedt et de Naumburg. La chapelle a deux portails analogues, construits à la façon d'une niche architectonique. Le portail nord, mariologique, présente des tympans consacrés à l'Assomption et à la Dormition du côté est, au Couronnement de la Vierge dans la partie centrale, à l'Adoration des Rois mages dans la partie ouest. Les tympans ont gardé presque entièrement leur aspect primitif.

Dans la partie centrale du tympan du milieu se trouvent les personnages de la Vierge et du Christ assis sur un trône commun. Le Christ met avec sa main gauche une couronne sur la tête de Marie, qui tourne la face au spectateur. Ces personnages sont entourés par des anges, et une bordure richement sculptée, avec ses bêtes fantastiques et branchettes enlacées, entoure le tout. Le tympan est du portail représente la scène de la Dormition dans la partie inférieure et celle de l'Assomption dans la partie supérieure. Le tympan ouest montre la scène de l'Adoration des Rois mages, où la Sainte Vierge se tient assise, tenant l'Enfant sur ses genoux, et les Rois mages adorant Jésus se trouvent à côté. Dans la partie supérieure, est représenté un ange volant, qui montre l'étoile.

L'analyse iconographique des scènes en question se fonde sur des sources littéraires issues de milieux chrétiens orientaux, dont les racines sont à chercher dans l'époque des Pères de l'Eglise. Plus tard, la chrétienté occidentale produisit aussi une riche littérature ayant trait, entre autres, à l'interprétation théologique des scènes représentées par le monument étudié. La littérature nous instruit sur les plus anciennes représentations de ces scènes dans l'art. Ici aussi, ce fut l'Orient qui offrit les premiers modèles en élaborant certains schèmes de composition, répandus et enrichis postérieurement.

Les représentations qu'offrent les tympans du portail mariologique de la chapelle de Malbork trouvent leur prototype indirectement dans l'art oriental, directement dans l'art roman, français et italien.

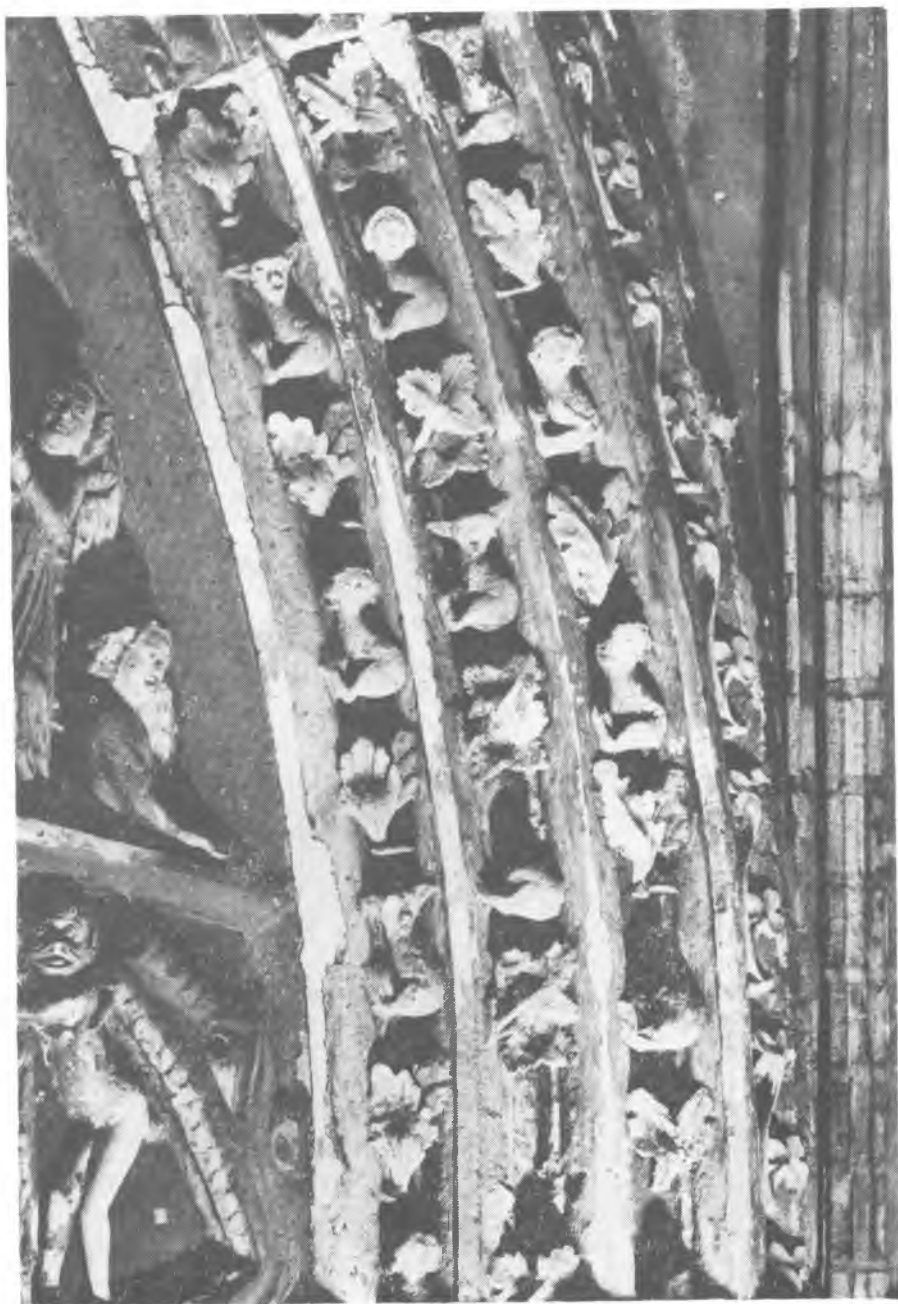


1. Portal północny kaplicy św. Anny na Zamku Wysokim w Malborku



2. Tympanon środkowy — Koronacja Marii Panny





3. Detal — rzeźba bordiury tympanonu centralnego



4 .Tympanon wschodni portalu. Zaśnięcie i Wniebowzięcie Marii Panny



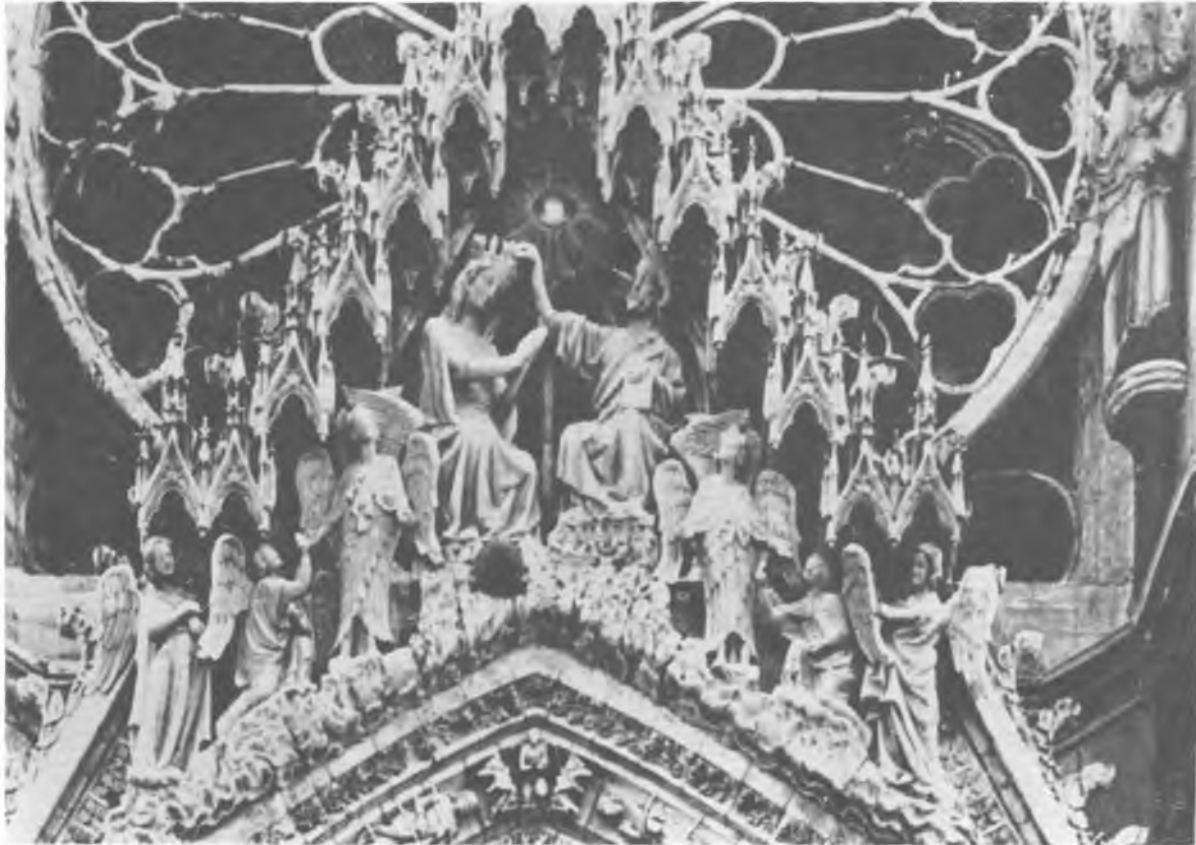
5. Tympanon zachodni — Pokłon Trzech Króli



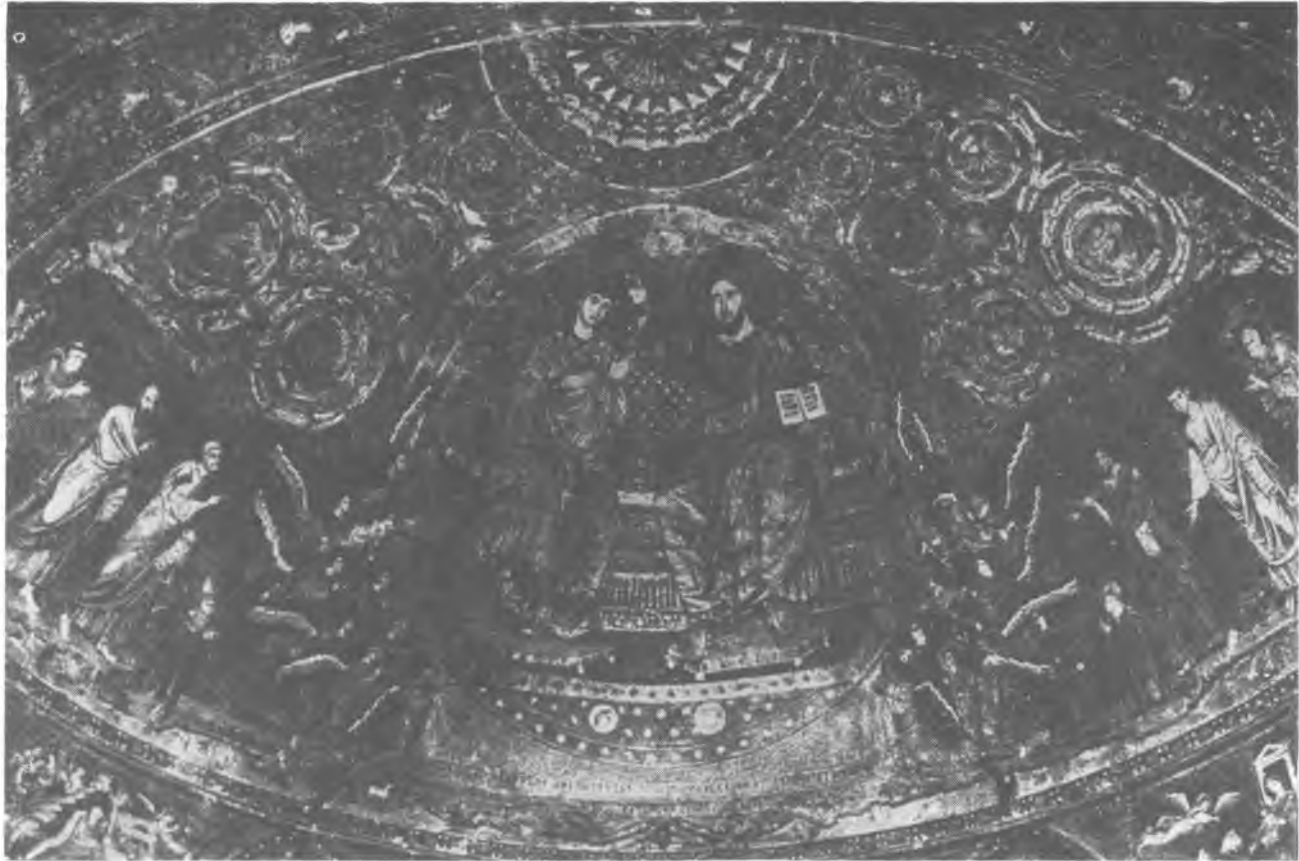
6. Kapitel z opactwa Reading Yorkshire Abbey r. ok. 1130



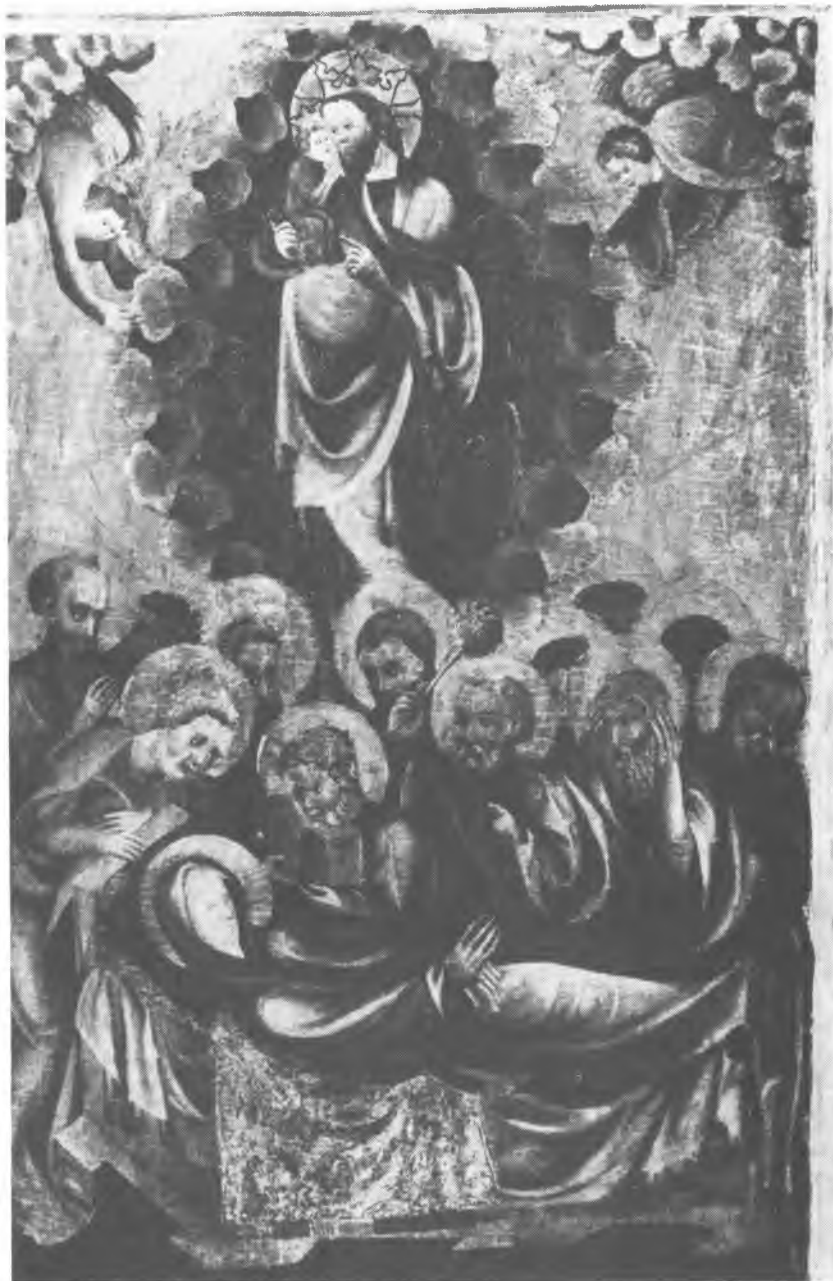
7. Koronacja Marii Panny r. 1260. Louvre



8. Szczyt portalu w Zeitz 1245-1255



9. Mozaika z kościoła Santa Maria Maggiore r. 1295



10. Kwaterna poliptyku toruńskiego r. 1370 (obecnie Muzeum Narodowe w Warszawie)



11. Miniatura z psalterza cysterskiego z Moguncji r. 1270