

Bartłomiej Butryn
Tekst szkoleniowy dla Koła Przewodników Malborskich
Malbork, luty 2021 roku

Pamięci Andrzeja Iwanowskiego

Zobrazowane dzieje Prus Królewskich, czyli epizody z historii Pomorza Gdańskiego w malarstwie.

Wstęp

Kiedy w końcu 2020 roku otrzymałem propozycję przygotowania materiału szkoleniowego dla Koła, miałem pomysł na prezentację całości przedstawień plastycznych, a zatem poza malarstwem także: grafiki, medalierstwa i numizmatyki w następująco brzmiącym ujęciu:

Obrazy z dziejów Prus Królewskich, czyli epizody z historii Pomorza Gdańskiego w sztukach plastycznych.

Zbierając jednak materiał do tak zakrojonego tematu, zauważyłem, że pewne dzieła, które wydawały mi się wyczerpująco omówione i rozpoznane w literaturze, winny zostać ponownie skomentowane czy też zrekapitulowane.

I tak początkowo mające być jedynie ilustracją inicjującą zjawisko, które chciałem opisać, powszechnie znane obrazy z Dworu Artusa przedstawiające oblężenia Malborka w trakcie wojny trzynastoletniej, stały się tak pojemnym zagadnieniem, że ostatecznie ograniczyłem się do analizy jedynie kilku przykładów malarstwa.

Inspiracją dla pierwotnego zamysłu tematu były toczące się nadal przygotowania do coraz nam bliższej (miejmy nadzieję, że nie tylko w harmonogramie pracy MZM) wystawy czasowej: *Regnum defendo ense et alis tego stricto. Malbork w Prusach Królewskich.*

Nie będąc czynnym uczestnikiem tych przygotowań, podejmowałem jednak czynności pomocnicze, m.in. popularyzujące jej zakres tematyczny zagadnienia w postaci wpisów na FB prowadzonym przez lidera tego projektu Rafała Panfila (którego on w całości jest autorem, wyłączywszy kilka moich tekstów). Stąd zbieżność niektórych wątków już publikowanych w tym medium społecznościowym z zaprezentowanym tu materiałem.

Na wspomnianej wystawie tej nie będzie można, z przyczyn obiektywnych, zobaczyć żadnego z omawianych dalej obrazów, dlatego choćby z tego względu warto podkreślić ich wagę

i znaczenie oraz właściwe odczytanie, gdyż łatwo dostępne informacje nie są często precyzyjne.

Przedmiot analizy:

1. *Oblężenie Malborka w roku 1460*, anonim, ok. 1482 – 1488 roku, Gdańsk, Dwór Artusa (zaginiony od 1945 roku, ma status straty wojennej Muzeum Gdańska); technika temperowa, farby olejne, podkład z desek, wym.: ok. 190 x 265 cm
2. *Oblężenie [miasta] Malbork w roku 1454*, Martin Schoninck, 1536 rok, Gdańsk, Dwór Artusa; technika temperowa, podkład z desek lipowych, wys. 135 cm, szer. podstawy 264 cm
3. *Władysław IV i hołd Rady Miasta Malborka*, warsztat Bartłomieja Strobla (?), ok. 1640 rok, Malbork, Ratusz (zaginiony od 1945 roku, ma status straty wojennej Muzeum Okręgowego w Toruniu); technika olejna, podkład z desek, wys. na osi łuku ramy 135 cm, długość dolnej krawędzi ramy 299 cm
4. *Alegoria pokoju Oliwskiego*, anonim, ok. 1640 rok Malbork, Ratusz (zaginiony od 1945 roku, ma status straty wojennej Muzeum Zamkowego w Malborku); technika olejna, podkład płócienny, wym. ok. 180 x 70 cm

Wymieniona powyżej krótka lista obrazów, tworzy wyjątkową i dość unikalną grupę dzieł ilustrujących lub odwołujących się do realnych wydarzeń z przeszłości jednej z dzielnic Rzeczypospolitej jakimi były Prusy Królewskie (1466 - 1772).

Narracja dwóch pierwszych kompozycji odnosi się do korzeni powstania tej prowincji; militarnej genezy jej wyodrębnienia z obszaru Państwa Zakonnego, poprzez inkorporację do Rzeczypospolitej (akt z 6 III 1454), a następnie trzynastoletnie zmagania wojenne (1454 - 1466) zwieńczone traktatem pokojowym (19 X 1466, zwanym drugim pokojem toruńskim) ostatecznie regulującym fakt odłączenia się zrewoltowanych miast Gdańska, Elbląga i Torunia. Oba obrazy są sensu stricto relacją z autentycznych wydarzeń.

Dwa kolejne, w najszerszej warstwie znaczeniowej odnoszą się do momentu dziejowego w którym część tej dzielnicy została ostatecznie obroniona, przed zajęciem przez zewnętrznego wroga. W przeciwieństwie do owej „wojny założycielskiej” (trzynastoletniej), która w zasadzie była wojną domową wspieraną przez ościenne państwo (królestwo polskie), zbrojny konflikt o dominację nad południowym побереżem Bałtyku, bo to jest historycznym odniesieniem tych obrazów, był pierwszym w historii tej dzielnicy momentem, w którym

zmuszona ona była bronić swojego terytorium i wcielić w życie dewizę z własnego herbu: *Regnum defendo ense et alis te go stricte* (Królestwa broń mieczem i skrzydłem je osłaniaj).

Być może zestawienie dość odległych czasowo obrazów, o odmiennych konwencjach, przeznaczonych do różnych budynków publicznych, w dwóch miastach Prus Królewskich (Dwór Artusa w Gdańsku i Ratusz w Malborku), jest nieoczywiste i niejasne, ale omówienie każdego z nich, pomoże ujawnić łączące je niewidzialne nici czasu i idei.

Choć dwa pierwsze omawiane obrazy, zostały w ostatnich 30 latach dość wnikliwie przeanalizowane, w tym m.in. przez pracowników Muzeum Zamkowego w Malborku Antoniego Chodyńskiego (aspekt historyczny i bronioznawczy) i Macieja Kilarskiego (aspekt architektoniczny i ikonograficzny), warto całość obecnej wiedzy na ich temat zebrać, uporządkować i wskazać jeszcze niepewne lub nierozpoznane tropy.

Choć jak wspomniałem, od ogłoszenia analitycznych teksów A. Chodyńskiego, którego egzegeza treści obu przedstawień wydaje się być trafna, nie została zakwestionowana, ale i podjęta. W konsekwencji, nadal stosowane są błędne, lub nieprecyzyjne tytuły kompozycji z Dworu Artusa, a co za tym idzie także niewłaściwe interpretowanie czasu i rzeczywistej ich akcji.

Zacznijmy zatem ich omawianie od tego zagadnienia.

OBRAZ 1



a) tytuł: *Oblężenie miasta Malbork w 1460 roku*

W literaturze znany jest on pod tytułem „Oblężenie Malborka w 1460 roku”, wyjątkowo chyba tylko Maciej Kilarski rozwinął nazwę obrazu w sposób prawidłowy jako „Belagerung der Stadt Marienburg im Jahre 1460” (*Oblężenie miasta Malbork w 1460 roku*)

(zob. *Das Schloss und die Stadt Marienburg auf den beiden Belagerungsbilder im Danziger Artuschof*, w: *Castella Maris Baltici*, t. 3/4, Turku-Tartu-Malbork 2001).

Tytuł obrazu często jest przytaczany bez daty rocznej wydarzenia. Rozbudowaną jego wersję, którą zastosował Kilarski, należałoby trwale wprowadzić do obiegu naukowego i popularno-naukowego, właściwe formułowanie tytułu jest istotne nie tylko ze względu na niejednoznaczność owego historycznego oblężenia: miasta czy zamku ?, w czasie wielkiej wojny z zakonem czy w czasie wojny trzynastoletniej ? Jest to kluczowe także ze względu na drugi obraz, o wydawać się może, tej samej tematyce (co zdarzyło się nawet zasłużonym naukowcom), przeznaczony zresztą dla tego samego wnętrza i ufundowany przez tę samą korporację (Bractwo Ławy Malborskiej), ale ukazujący jednak inny moment historyczny (o tym obrazie poniżej).

b) czas przedstawiany: pomiędzy 21 III a 6/7 VIII 1460 roku

Chronologia opisana przez Chodyńskiego dotyczy rzeczywistych wydarzeń na przedpolu Malborka w 1460 roku,

(zob. *Znaczenie zaginionego obrazu Oblężenie Malborka w 1460 z Gdańskiego Dworu Artusa w studiach nad orężem schyłku XV wieku*, w: *Rocznik Elbląski*, t. 17, Elbląg 2000; ten sam tekst w języku angielskim: *The significance of the lost painting "The siege of Malbork in 1460" from Dwór Artusa in the study of the arms and armour of the close of the fifteenth century*, w: *Acta Archaeologica Lodziensia*, nr 47, 2001, s. 83-99.)

w ramach tych cezur autor nie stara się bardziej precyzować czasu ukazanego na obrazie, ze względu na symultaniczny charakter ukazanej akcji. Warto jednak zauważyć, że przedstawiona na obrazie przyroda ewidentnie ukazuje miesiące wiosenne lub zgoła letnie, czyli obejmujące koniec wyznaczonej granicy czasowej. Jej początek, wskazany na dzień równonocy, wywiedziony z udokumentowanej historii tego epizodu wojny, znajduje potwierdzenie zakodowane w przedstawieniu malarskim (do tego wątku powrócę jednak w innym miejscu).

Przekonująco argumentowany przez Chodyńskiego przedział chronologiczny jest o tyle dyskusyjny, że tak zawężony wyklucza fizyczną obecność króla pod Malborkiem, a postać ukazana w lewym dolnym rogu kompozycji, utożsamiana jest przez większość badaczy z Kazimierzem Jagiellończykiem. Chodyński natomiast identyfikuje ją (ze znakiem zapytania)

jako królewskiego namiestnika Ścibora Bażyńskiego. Ta nie mająca jak dotąd rozstrzygnięcia kwestia otwiera nam kolejne pole zagadnieniowe, czyli kto jest kim na obrazie.

c) dramatis personae (uczestnicy zobrazowanych akcji)

Wszyscy zajmujący się odczytaniem tego dzieła są zgodni, że jest to obraz symultaniczny, oznacza to, że nie występuje tu jedność czasu akcji, która przypomnijmy rozciąga się na kilka wiosennych i letnich miesięcy 1460 roku. Zatem możliwe jest ukazywanie różnych osób, podejmujących działania w różnych okresach tego przedziału czasowego, ale w obrębie jednego miejsca akcji, tj. przedmieść miasta Malborka. W tym miejscu otwieram drobną polemikę z tak sformułowanymi spostrzeżeniami Chodyńskiego:

„[...] Dla fundatorów obrazu najistotniejszą sprawą było zilustrowanie tych wydarzeń wojennych pod murami Malborka, podczas których sławą okryły się oddziały gdańskie dowodzone przez gdańskich rajców. Nie wszystkie jednak sceny można uporządkować chronologicznie; już dla współczesnych artyście nie były one jednoznaczne skoro przy trzech postaciach malarz umieścił szarfy z ich imionami i nazwiskami [...]”

(cyt. za Chodyński, *Znaczenie zaginionego obrazu...*, s. 17).

O ile pierwsze zdanie jest jak najbardziej trafne, to drugie nie ma sensu wobec symultaniczności obrazowanego czasu akcji, kontynuowane po średniku (w cytacie) powiązanie postaci z chronologią zdarzeń też jest nieporozumieniem. Trzy opatrzone, banderolami z napisem identyfikującym, postaci uczestników dramatu zostały wyróżnione nie dla tego, że nielinearna chronologia zatarała rozumienie ich działań, czy stanu w jakim się znaleźli, ale ze względu na ich kluczowe znaczenie dla całego przebiegu tego wojennego epizodu, oraz możliwość uczynienia z tych osób figur ucieleśniających postawy moralne.

Są to:

Bartholomeus Blume, burmistrz Malborka, figura destrukcji i zła;

sportretowany jako zły gospodarz, którego postawa doprowadza miasto do ruiny, co ukazano z dosłownością. Blume stoi na blankach murów miejskich, za plecami ma budynek ratusza, symbol jego urzędu; tylko przy jego postaci, widoczne są destrukcyjne skutki oblężenia - wyrwy i uszkodzenia muru, reszta miejskiej architektury wbrew faktom jest nienaruszona.



Jakub Czana, dowódca oddziału tczewskiego, figura męstwa i poświęcenia; trudno powiedzieć czy ukazano go konającego czy już umarłego, górna część tułowia jest uniesiona na nierównym podłożu, co sprawia wrażenie kontaktu wzrokowego z burmistrzem Blumem, pod nogami znalazła się pawęż z barwami oddziałów gdańskich; nic nie wskazuje na rodzaj doznanych obrażeń i szczegółów śmiertelnej potyczki, do której doszło podczas szturmu południowego odcina murów miejskich, a precyzyjniej Bramy Sztumskiej (Mariackiej).



Albert von Dalen, mieszczanin gdański, figura konstruktywności i zaradności; ukazany jako cywil, poza strefą konfliktu, dokonuje nadzoru lub instruuje cieśli pracujących przy budowie jednego z urządzeń oblężniczych.



Pozostałe postaci obecne na obrazie pozostają anonimowe, jednak większość z nich daje się powiązać z grupami społecznymi lub stronami konfliktu. Są to przede wszystkim rycerze, których bez trudu identyfikować można po barwach i heraldyce umieszczonej na stosowanych przez nich tarczach typu pawęż. Wyjątkiem są dwaj mężczyźni, ubrani tylko w majtki, jeden walczy mieczem i osłania się tarczą, jest odwrócony plecami, nie widać oznakowania tarczy, drugi do obrony używa kostura – wcale nie jest pewne, że są oni rycerzami w służbie zakonu, zaskoczonymi nadejściem wojsk gdańskich w okolicy Młyna Średniego, jak odczytuje to Chodyński. Podobnie osoby nie biorące czynnego udziału w walce: związane z dworem królewskim, co do jednej ukazane konno; mieszczanie odizolowani płotem w ogrodzie; zażywający kąpeli z kobietami rycerze, których tarcze nie mają elementów heraldycznych; wieśniaczka ukazana na skraju pola walki, zbierająca zioła do chusty i stojące nieopodal niej dziecko z długim kijem (do uwiązania zebranego plonu?) – także nie są jak się zdaje (Chodyński) tylko anegdotycznym sztafażem. Znaczenie tych postaci, jak i zwierząt hodowlanych z pierwszego planu, nie jest jeszcze rozpoznane, a wskazane ostatnio tropy dotyczące tylko części z nich (kąpiący się, zabawiający w ogrodzie i pędzące bydło) nie dają jeszcze jasnego i satysfakcjonującego rozwiązania.

Na potwierdzenie tych przypuszczeń, przytoczę wywołaną powyżej sprawę zakodowanej daty początku simultanicznie rozwiniętej akcji blokady miasta nad Nogatem.

Otóż w greckim, wczesnochrześcijańskim, anonimowym tekście zatytułowanym *Physiologos* (*Fizjolog*), z ok. II - IV w. (Aleksandria), zamieszczone są fantastyczne opowieści o zwierzętach, które dały początek średniowiecznym bestiariuszom i stały się ważnym źródłem chrześcijańskiej symboliki przyrodniczej. Jedna z nich poświęcona jest dzikiemu osłowi i małpie.

Oba zwierzęta namalowano w obrębie sceny w ogrodzie, czarna małpa siedzi na stole i podaje nierozpoznane okrągłe przedmioty mężczyźnie, nieco wyżej, przy prawej krawędzi kompozycji, z zarośli za kamiennym stołem z małpą, osioł wychyla łeb. Fizjolog ujawnia następujące cechy tych zwierząt: „ dwudziestego piątego dnia miesiąca Phamenoth (21 marca wg kalendarza juliańskiego) po zachowaniu dzikiego osła można poznać, że oto następuje zrównanie dnia z nocą. [...] Podobnie jest też z małpą – kiedy w ciągu nocy odda mocz siedem razy następuje zrównanie dnia z nocą ”, dla odmiany osioł sygnalizuje to zjawisko mniej spektakularnie, ryczeniem powtórzonym dwanaście razy.



d) program ideowy

Był to jedyny w swoim rodzaju przykład propagandy politycznej, wykorzystującej z wielką skutecznością retoryczne możliwości obrazu, jednocześnie symbolicznego i naturalistycznego. Jego główne przesłanie oparto na pamięci o tym, że u źródeł dobrobytu Gdańska tkwi czyn militarny, jakim było oblężenie miasta Malborka, lub szerzej: udział gdańszczan w wojnie trzynastoletniej. Powstanie tego obrazu jest dowodem na wyraz zgody szerszej grupy ludzi w kwestii genezy korzystnej sytuacji Gdańska. Ma on jednak także znaczenie ponad lokalne, gdańskie, dla całego regionu, jako symbol całej wojny trzynastoletniej.

Pogląd badaczy, mówiący, że zasadniczy koncept programowy obrazu to apoteoza Gdańska, wyraz militarnej chwały (triumfu) i politycznej roztropności gdańszczan ma status konsensusu.

Formy jakimi to wyrażono są łatwo czytelne: herb Gdańska, w nowej redakcji ukazującej królewski przywilej dla tego miasta, jest umieszczony w najwyższym punkcie ze wszystkich przedstawień heraldycznych na obrazie; na pawężach działów gdańskich widoczny jest jeszcze w dawnej formie białych krzyży bez korony.

Natomiast symbolem całej wojny trzynastoletniej uczyniła tę kompozycję topografia obszaru przedstawionego, która pozwala klasyfikować pejzażową partię obrazu, jako rodzaj średniowiecznego malarstwa kartograficznego. Zagadnienie to otwiera kolejny wątek.

e) pejzaż historyczny

Umieszczony został na trzecim planie kompozycji (kompozycja należy do grupy zagadnień związanych ze środkami i technikami malarskimi, które zostają tu pominięte celowo, nie są one konieczne do tych rozważań, poza tym trudno dodać coś jeszcze w tej kwestii w związku z brakiem samego dzieła sztuki).

Obejmuje on umieszczone na linii horyzontu sylwety miast: Tczewa, Gdańska i Elbląga.

Nieco poniżej pagórkowatej linii horyzontalnej (morenowe wzgórza) ukazano Wisłę. Za jej linią, poniżej rozciąga się pejzaż Wielkiej Żuławy, na którym znalazły się nieco bardziej szczegółowo oddane inne miejscowości: Kończewice, Lichnowy Wielkie, Nowy Staw. Wszystko to tworzy rzeczowy kontekst geograficzny dla przedstawianych wydarzeń historycznych.



Ukazanie trzech wspólnot miejskich, które przystąpiły do Związku Pruskiego i wiejskich, wspierających walkę przeciw zakonowi, dobitnie wskazuje na szerokie symboliczne rozciągnięcie znaczenia tego dzieła. Nie było ono tylko pierwszym obrazem w szeregu gdańskiej tradycji apologetycznych alegorii wielkości i niezależności grodu i portu nad Motławą.

OBRAZ 2



a) tytuł: *Oblężenie zamku malborskiego w 1454 roku**, Martin Schönerer

*tytuł zaproponowany przez A. Chodyńskiego (zob. *Co naprawdę przedstawia obraz Martina Schönerera z widokiem zamku malborskiego z 1536 roku*, w: *Ars longa. Prace dedykowane pamięci profesora Jana Białostockiego*, Warszawa 1999, s. 237.)

b) czas przedstawiany: 25 - 29 III 1454 rok

Nieprawidłowe osadzenie czasowe tego obrazu ma swoje źródło w wierszowanej sentencji umieszczonej na listwie okładziny ściennej przy ławie Bractwa Malborskiego, elementu dodanego dużo później od czasu realizacji i zawieszenia obrazu, który podsumowywał wtórnie całość programu ławy Malborskiej, którego kulminacją było przejście stołecznego zamku wroga w Malborku.

O tym, że obraz jest nadal niewłaściwie tytułowany i przez to źle rozumiany świadczą m.in. hasło Doroty Powirskiej w katalogu rocznicowej wystawy: *Gdańsk i Krzyżacy w 550. Rocznicę zawarcia II pokoju toruńskiego*;

(zob. katalog wystawy o tym samym tytule, red. Janusz Trupinda, Muzeum Historyczne Miasta Gdańska 2016, s. 141.)

także nic dziwnego, że literatura popularna powieliła ten błąd

(zob. *Przewodnik ilustrowany. Muzeum Gdańska*, Warszawa 2018, wyd. Foto Liner s.c., przy współpracy z Muzeum Gdańska).

Tytuły obu obrazów z ławy Malborskiej notorycznie podawane są nieprawidłowo, według dawnego stanu wiedzy, nie zaś tradycji, gdyż obrazy te nie miały oryginalnych inskrypcji tytułowych. Prowadzi to do powstawania tak kuriozalnych opisów jak popularyzatorski tekst dr Jakuba Jagiełły (z marca 2011 roku), umieszczony na stronie portalu culture.pl, (<https://culture.pl/pl/dzielo/martin-schoninck-oblezenie-malborka-w-1460-roku>, wejście z 12.12.2020), zatem najpewniej najbardziej dostępnym szerokim kręgom odbiorców.

W tekście tym możemy przeczytać: „[...] Obraz "Oblężenie Malborka 1460 roku" był drugim o tym samym temacie [...]”; oraz że „[...] nie ilustruje [on] dokładnie tych wydarzeń, jest raczej przedstawieniem o charakterze legendy, baśni [...]. Przedstawiony w obrazie Kazimierz Jagiellończyk z pewnością nie brał udziału w bitwie, a jedynie dowodził oddziałami.

W okolicach Malborka brak też niemal jakichkolwiek nierówności terenu, jest za to rzeka Nogat. Tymczasem Schoninck w tle (swoją drogą - precyzyjnie oddanego) zamku malborskiego, przedstawił skaliste płaskie szczyty, rodem z naddunajskich krajobrazów niemieckich, czy też z Czech, nie znalazł jednak miejsca dla Nogatu - rzeki o tyle istotnej, że nią przebiegało zaopatrzenie wojsk krzyżackich, zablokowane następnie przez Polaków. Mamy więc do czynienia z zamierzoną, bardzo poetycką wizją historii, pozbawioną szczegółów i precyzji rekonstrukcji. Trudno posądzać bowiem Schonicka, skoro był malarzem w Gdańsku, o nieznamość lokalnych krajobrazów.”

Ten obszerny cytat ma być świadectwem, jak bardzo błędnie można odczytać dzieło sztuki. Pozostawiam to bez komentarza, opis obu dzieł pozwoli Państwu na samodzielne ocenienie tego „bajkowego” opisanie obrazu Schonincka.

c) dramatis personae (uczestnicy akcji)

Na obrazie namalowanym przez Schonincka, żadna z postaci nie jest wizerunkiem konkretnej osoby. Bez problemu odróżnić można wojskowych dowodzących od zwykłych knechtów, czy drabów, piechurów-pikinierów od puszkarzy. Cywilnych uczestników kampanii (rajców) można się tylko domyślać, natomiast strony konfliktu są nierozpoznawalne. Walka w tym obrazie jest obecna, ale jej uczestnicy są zbitą masą, stanowiącą mniejszą część drugiego planu. Zaś potyczka, w której uczestniczy trzech mężczyzn i pies, umieszczona na pierwszym planie wygląda na porachunki wewnątrz załogi oblegającej zamek.



Można zatem powiedzieć, że mamy tu do czynienia z bohaterem zbiorowym, którym są gdańszczanie biorący udział w kampanii oblegania stołecznego zamku krzyżaków. Doskonałe rozwiązanie ilustrujące przysłowie: „ sukces ma wielu ojców, a porażka jest sierotą”. Nie wiem, czy było znane w tej czy innej formie w XVI wieku, ale jego duch obecny jest w tym zabiegu narracyjnym. Gdańszczanie przegrali tę część kampanii wojennej, 1 IV siły zakonne rozbiły umocniony przyczółek, ponad trzy setki gdańskich drabów trafiło do niewoli, nic dziwnego, że nikt nie chciał firmować tego swoim portretem, stąd pomysł na bohatera zbiorowego. Chodyński sugeruje w prawdzie, że siedzący na koniu dowódca prowadzący naradę może być utożsamiony z rycerzem Związku Pruskiego Otto Machwicem, który był w obozie incydentalnie w dniu 26 III, ale przedstawiona postać nie zdradza cech portretu, zresztą czemu w tym wypadku miałby służyć portret osoby nie związanej z Gdańskiem ? Tym bardziej, że zadbano by ten związek podkreślić, głowa tej postaci znajduje się na tle czerwonego sztandaru z herbem Gdańska.



d) program ideowy

Wedle Chodyńskiego zamysłem fundatorów było ukazanie militarnych czynów początkowych zmagañ o zamek, zamawiając obraz mieli oni nie tyle czcić pamięć gdańszczan poległych na

początku wojny trzynastoletniej, co zatrzeć rysę na chwalebnym wizerunku nadszarpnietym klęską poniesioną 1 IV pod Kałdowem.

Opinia ta jest tak ogólna, że jedynym zarzutem jej stawianym może być pytanie, czy po 80 latach od tych wydarzeń i niepodważalnym udziale w ostatecznym zwycięstwie istniała potrzeba zacierania pamięci o przegranej bitwie kałdowskiej ?

Próba odczytania rzeczywistej wymowy tej sceny, musi być podjęta w dialogu z wcześniej zamówionym obrazem (i opisanym wyżej) oraz starotestamentową kompozycją Schonincka, *Oblężenie Betunii* stanowiącą parę z *Oblężeniem Zamku Malbork w 1454 roku*. Nieodzowne też będzie zdekodowanie umieszczonych na pierwszym planie obrazu rodzajowych scenek z obozowego życia. Wrócimy do tego w zamknięciu omówienia tego obrazu.

e) pejzaż historyczny

Analiza przeprowadzona przez Chodyńskiego, w mojej ocenie nie daje pola do krytyki jego ustaleń związanych z ukazanymi realiami, tj. lokalizacją obozu, rozstawieniem namiotów, wojsk, toczonych potyczek i przygotowywanych strategii ataków na mury. Nieco tylko miejscami uproszczona weduta zamku ukazanego od północnych do południowych umocnień, z zabudową przedzamcza, skrzydłem rezydencjonalnym i zamkiem klasztornym, ukazana została od strony północnozachodniej. Zastosowana perspektywa i ustawienie punktu widoku w takiej odległości od brzegu Nogatu spowodowało, że tafla wody jest niewidoczna, to poprawna obserwacja terenowa (z kontraktu gdańszczan z malarzem ze Szczecina, wiemy że otrzymał zwrot kosztów za studyjny przyjazd do Malborka). Bardziej niepokoi brak sylwety baszt mostowych i barbakanu przed przyczółkiem mostu. Nie jest natomiast powodem do tego obecność krajobrazu obcego dla otaczających zamek Żuław. Te dość wysokie i wyglądające na skaliste wzniesienia, są po pierwsze elementem formacji artystycznej Schonincka (najwyraźniej wywodzącego się lub uczącego w południowych Niemczech, tzw. szkoła naddunajska), po drugie w obrębie przestrzeni czysto dekoracyjnej, nie niosącej treści, malarze zawsze stosują przeskalowanie i ulepszenia natury. Poza tym na wschodnim horyzoncie Żuław widoczne są wzniesienia Wysoczyzny Elbląskiej, co prawda nie tak monumentalne i zapewne nawet w XVI wieku nie widoczne tak dobrze z Kałdowa.



Zamykając opis dzieła Schonincka, wracamy do postulowanego skonfrontowania go z drugim jego obrazem do ławy Malborskiej oraz blisko pięćdziesiąt lat starszej realizacji, w obu przypadkach obrazów o tematyce oblężeniowej.

Podsumowując ława Malborska wśród kompozycji malarskich posiadała trzy obrazy ukazujące zbliżoną tematykę wojenną, najstarszy w grupie: *Oblężenie miasta Malborka w 1460 roku* i dwa kolejne powstałe równolegle *Oblężenie Betuii (vel Historia Holofernesa)* oraz *Oblężenie zamku Malbork w 1454 roku*. Obrazy z zamkiem krzyżackim w tle są de facto malarstwem historycznym, rzetelnie relacjonują przeszłe fakty w oparciu o ustne lub pisemne relacje ich uczestników (kombatantów). *Oblężenie Betuii* to z kolei obraz z gatunku zwanego w XVI wieku, z włoska, storia, czyli narracja oparta o najpowszechniejsze źródła literackie: *Biblię* lub mitologię, w tym wypadku chodzi o starotestamentową Księgę Judyty (Jdt, 7, 1-32).

Zamawiający i jednocześnie autorzy konceptu obrazów namalowanych przez Schonicka, zastosowali wiele środków by oba historyczne obrazy różniły się formą i treścią. Kilka, siłą rzeczy, wspólnych elementów jak: miejsce akcji (okolice zamku w Malborku), jej czas (wojna trzynastoletnia) i uczestnicy wojska polsko - gdańskie i krzyżacko - najemne, sprawiły, że obrazy te są interpretowane jako jednotematyczne. Że jest to nie prawdą, wyjaśniono wcześniej. Artysta i fundatorzy niemal każdy z elementów nowego obrazu, planowali w kontrze do starszego dzieła:

- zachodnia, lekko perspektywiczna weduta zamku, bez pokazywania miasta w miejsce wschodniej, frontalnej i obejmującej miasto Malbork;
- statyczność całości kompozycji i zbijanie poszczególnych jej elementów w ścisłe grupy zamiast dynamicznej akcji, rozplanowanej luźno na kilku planach;
- redukcja planów do trzech, z czterech w starszym obrazie;
- ograniczenie pola przedstawieniowego walkę;

8- rezygnacja z ukazania przeciwnika oraz sojusznika – króla polskiego, lub jego reprezentantów.

Wszystko to miało podkreślić odmiennosc sytuacji: historycznej (choć dotyczącej tej samej wojny trzynastoletniej) i tej aktualnej, ukrytej w drugiej warstwie znaczeniowej obu dzieł Schonincka. Ujawniania się ona dopiero przy właściwym odczytaniu tematu obrazu i powiązaniu zilustrowanej na nim realnej przeszłości gdańszczan z historią Izraelitów.

Ten bez wątpienia słuszny trop wprowadziła Katarzyna Cieślak,

(zob. Wystrój Dworu Artusa w Gdańsku i jego program ideowy w XVII wieku, w: Porta Aurea, t. 1, Gdańska 1992, s. 45 - 46)

jednak nie rozwinęła go w pełni, właśnie przez błędną interpretację sceny pod Malborkiem.

W tym miejscu prezentuję rozwinięcie idei rozpisanej na dialog obu obrazów. Holofernes, który w wyniku podstępu, odwagi i zaradności Judyty traci głowę (dekapitacja jest ukazana na obrazie), jest oczywistą figurą niesprawiedliwego, butnego i pysznego władcy, czyli dawnego zakonnego suwerena, którego głowa - stołeczny zamek zostanie odcięty, może nie sensu stricto przez podstęp, ale nie w drodze uczciwego osądu bożego, czyli przez czyn zbrojny. Z tym, że w warstwie historycznej obrazu się to jeszcze nie dokonuje, sytuacja jest zawieszona, co pokreślono zatkniętym na wieży głównej zamku weksylium zaciężnych oddziałów czeskich, nie zaś barwami zakonnymi (nawiasem mówiąc nie obecnymi w całej kompozycji, ponownie w opozycji do wcześniejszego obrazu).



Powodem tego była chęć skorzystania z pozornie typologicznie bliskiej sceny starotestamentowego oblężenia, gdzie jednak to strona reprezentująca siły zła oblegała otoczonych boską opieką Izraelitów, zamkniętych w śmiertelnej blokadzie Betuii.

Podczas gdy rzeczywistym powodem sięgnięcia po ten temat była figura Judyty, patronki Ligi Szmalkandzkiej, do której Gdańsk nie mógł należeć (nie był jednym z miast Rzeszy), ale z którą się utożsamiał. Koincydencja poszerzenia składu Ligi o kolejnych członków i rok wykonania obrazów przez Schonincka nie była przypadkowa.

W ten subtelny sposób gdańszczanie wyrazili niezadowolenie z przymusu zastosowanego wobec nich przez suwerena. Chodzi o akcję rekatolicyzacyjną zaordynowaną dekadę wcześniej przez Zygmunta I. Dodatkowymi elementami, które umacniały ten przekaz, na obrazie *Oblężenie zamku Malbork w 1454 roku*, są w mojej interpretacji scenki rodzajowe z planu pierwszego: gra w kości prowadzona przez drabów gdańskich i anegdotyczne ujęcie knechta i markietanki przy drzewie.



Ta druga grupa przedstawionych postaci jest w literaturze opisywana w kontekście żołnierskiego odpoczynku w przerwie zmagień. Zapewne tak, ale skłaniam się do interpretacji, że polegał on na spożyciu zbyt dużej ilości wina z trzymanego przez kobietę zasobnika, co zmusiło żołnierza do ewakuacji treści żołądka. Ta fizjologiczna czynność, załatwiona w dyskrecji, za drzewo nie złamała spokojnej konwencji całości przedstawienia). „Przypadkiem” malarz umieścił głowę wymiotującego bezpośrednio pod godłem Rzeczypospolitej, sąsiadującym z herbem Gdańska na jednym z namiotów obozowych. Widzę w tej scenie także dialog z wcześniejszym obrazem, ponownie przeprowadzony na zasadzie odwrotności, tam czynność fizjologiczna realizowana była przez rycerza krzyżackiego w pełnej ostentacji i w zgodzie z naturalną pracą układu pokarmowego, niestety nie potrafię wskazać jej znaczenia w tamtym obrazie.

Rzucający kośćmi, zdają się ilustrować gorzką konstatację, że czyny i słuszne wybory z przeszłości (staniecie po stronie i wspieranie królestwa) nie gwarantują niezależności, która zależy od przypadku, bez względu na to kto jest suwerenem. Oba obrazy Schonincka, byłyby więc także, komentarzem i korektą wymowy starszych obrazów Ławy Malborskiej: *Okrętu Kościoła* (zrezygnowałem z omawiania tego dzieła) i *Oblężenia miasta Malborka w 1460 roku*, których afirmatywny komunikat o wywalczonej i gwarantowanej przez nowego suwerena swobodzie zostaje poddany przewartościowaniu.



Schemat przyjęty do dwóch poprzednich dzieł nie jest w pełni przystawalny do kolejnych omawianych, ale zachowuję go dla utrzymania spójności przekazu.

OBRAZ 3



a) tytuł: Alegoria pokoju w Sztumskiej Wsi z 12 IX 1635 roku

Obraz został wprowadzony do obiegu naukowego przez Bernarda Schmida pod tytułem *Alegoria pokoju oliwskiego w 1660 roku*,

(zob. *Sprawozdaniach Zarządu Towarzystwa Odbudowy i Upiększania Zamku Malborskiego*, red. A. Dobry, J. Trupinda, Malbork 2020, s. 555 i 560)

na podstawie błędnie rozpoznanej ikonografii, którą zamawiający zapożyczyli z medalu na tę samą okoliczność. Wygląd tego medalu był zaś istotnie powtórzony w 1660 roku, taki właśnie egzemplarz zasłużony badacz sztuki Prus znał z zamkowej kolekcji. Ten fakt oraz, co może dziwić, ale jest potwierdzone innymi błędnymi sformułowaniami, Schmid nie znał się zbytnio na sztuce XVII i XVIII wieku. Stąd ta błędna interpretacja.

b) czas przedstawiany

Upagniony przez wszystkich czas pokoju, po podpisaniu rokowań 12 IX 1635 roku

c) dramatis personae

Kobiece alegorie Pobożności (łac. Pietas), z gałązką oliwną i Wiary (łac. Fides) z tarczą słoneczną

d) program ideowy

W pierwszej najczytelniejszej warstwie, fundatorzy obrazu, rada Malborka, wyraża radość z zakończenia wojny, okupacji i powrotu pod bożą opiekę, sprawowaną za sprawą katolickiego władcy.

Łacińska sentencja umieszczona pomiędzy wyobrażonymi postaciami, ma zapewne dodatkowe znaczenie. Byłby to specjalny przekaz dla rajców malborskich: „*Szczęśliwa ziemia, gdzie Wiara (Wierność królowi - dopisek autora) z Pobożnością (Bogobojnością respekt przed pomazańcem, czyli też królem - dopisek autora) złączona tryumfuje*”. Taka interpretacja sugeruje, że pomysł i potrzeba tego typu obrazowego komunikatu nie wyłynęła ze środowiska władz miejskich (o tym w dalszej części po omówieniu drugiego z ratuszowych obrazów).

e) pejzaż historyczny

Według relacji Schmida, tłem dla ukazanych alegorii była weduta zamku, w jego opinii bardzo wartościowa jako dokument wyglądu warowni z XVII w. Niestety badacz nie pozostawił analizy tej weduty, tym bardziej szkoda, bo nie znamy losu obrazu, a wizerunek utrwalony na jedynej znanej fotografii nie pozwala na prowadzenie analizy. Obok widoku zamku z graficznego portretu Gerarda Denhoffa, byłoby to drugie znane utrwalenie wyglądu zamku sprzed poł. XVII wieku.

OBRAZ 4

a) tytuł: *Władysław IV i hołd Rady Miasta Malborka*

b) czas przedstawiany: 10 lutego 1636 roku

c) dramatis personae (uczestnicy akcji):

Władysław IV król Rzeczypospolitej, przybywa do Malborka po raz pierwszy po objęciu tronu i po 10 latach okupacji miasta i tej części Prus Królewskich.

Rajcy malborscy, jako bohater zbiorowy, w 1626 r. przeszli na stronę króla Szwecji Gustawa Adolfa łamiąc przysięgę wierności złożoną Zygmuntovi III.

d) program ideowy

Narracja ekspiacyjna za zdradę w postaci wpuszczenia do miasta i życzliwej kolaboracji z okupantem, zilustrowana została utrwaleniem autentycznej sceny przywitania króla, której przebieg został narzucony przez dwór królewski. Także powstanie i program ideowy obrazu zostały zapewne wymuszone na rajcach. Nie wiemy, czy nieproporcjonalnie większa część kompozycji zajęta przez stojący konterfekt króla, była sugestią dworu, czy sprytnym wybiegiem Rady, która w ten sposób zmarginalizowała przestrzeń na zobrazowanie swojego upokorzenia. Dzięki temu żaden z rajców i jego następców nie musiał patrzeć na swoje indywidualne poniżenie. Na obrazie widoczna jest korząca się Rada Miasta, nie zaś poszczególni jej członkowie z burmistrzem Pfenningiem na czele.

e) okoliczności historyczne

Przedstawicielom rady miejskiej zabroniono wyjeżdżać z miasta na powitanie władcy z rozwiniętymi sztandarami. Musieli tłumnie czekać przy bramie miejskiej – obraz pomija szczegóły jednak elementy architektoniczne, brak tam jakiegokolwiek miejskiej topografii. Dopuszczeni po przyjeździe króla przed jego oblicze, na klęczkach przeprasza i składali wyjaśnienia, a burmistrz Jan Pfenning wygłosił długą wiernopoddańczą przemowę. W imieniu króla podkanclerzy koronny Piotr Gembicki ostro potępił zdradę mieszczan, którą Władysław IV ostatecznie wybaczył po udzieleniu napomnienia. Następnie władca i dwór przyjęci zostali uroczystą ucztą na zamku przez ekonoma Gerarda Denhoffa. Dzień później, po porannej mszy w kościele św. Jana król wyjechał do Elbląga.

Co zatem łączy te cztery obrazy powstałe w różnym czasie i różnych okolicznościach? Kompozycje z Dworu Artusa powstały z inicjatywy i inwencji miejskiej elity Gdańska. Obrazy z Ratusza w Malborku zostały natomiast zaprogramowane i narzucone tutejszej Radzie.

Jedne ukazują czyn zbrojny, tematyka drugich ma genezę w zakończeniu zmagających wojennych. Ich wspólnym mianownikiem jest akcja umieszczona w historycznym pejzażu Malborka lub jego okolicy. Co prawda w ten ikoniczny schemat nie wpisuje się obraz z hołdem, ale i jego akcja odbywa się przecież przed bramą miasta, tyle że informacja o tym pochodzi ze spisanej relacji świadka a nie samej kompozycji malarskiej.

Wszystkie te dzieła umieszczono w przestrzeniach municypalnych, miejscach sprawowania władzy lub jej autoprezentacji. Dwa z nich mają w treści negatywną postawę miasta Malborka wobec polskiego władcy (*Oblężenie Miasta Malborka w 1460 r.*, *Władysław IV i hołd Rady Miasta Malborka*) dwa kolejne alegorycznie przywołują kwestie wolności i swobody, tak religijnej jak i tej społeczno - ekonomicznej.