

dr Monika Czapska  
Muzeum Zamkowe w Malborku  
Dział Sztuki i Rzemiosła Artystycznego  
kustosz

Malbork, 23.03.2026

## Sztuka średniowieczna w przestrzeni zamkowej na wybranych przykładach

### Madonna z Dzieciątkiem, fasada kościoła NMP



### Madonna z Dzieciątkiem, stan obecny i przed 1945, Bildarchiv Foto Marburg

Mozaika - wyjątkowy na północ od Alp przykład tradycji zdobniczej wywodzącej się z Bizancjum, przejętej przez sztukę włoską. W państwie krzyżackim motyw ten odwoływał się nie do wczesnochrześcijańskiej spuścizny, lecz do politycznej propagandy cesarza Karola IV.

Figurę Madonny umieszczono na elewacji kościoła NMP podczas rozbudowy pierwszej krzyżackiej świątyni na Zamku Wysokim w Malborku, prowadzonej w latach 1331–1344 za rządów Lutera z Brunzswiku i Dietricha von Altenburg. Wykonana z gipsu jastrychowego, czyli sztucznego kamienia; z powodu rozmiarów powstała w segmentach, łączonych na elewacji kościoła.

Początkowo polichromowana i złocona, w latach 80. XIV wieku została pokryta tesserami, zapewne także dla ochrony przed warunkami atmosferycznymi. Pokrycie rzeźby mozaiką było technicznie trudne i zmieniło jej wygląd: rysy stały się grubsze, a surowy wyraz figury sprzyjał interpretacji apotropaicznej lub opatrnościowej.



**Kwidzyn, katedra św. Jana, mozaika fundacyjna nad portalem południowym, ok. 1380**

Malborską mozaikę należy postrzegać w kontekście mozaiki kwidzyńskiej. Nierozstrzygnięte pozostaje, która z nich powstała wcześniej i jakie były zależności warsztatowe między nimi. Większość badaczy sądzi, że biskup kwidzyński Jan I Mönch sprowadził mozaicystów do Prus, zlecając wykonanie wotywnego obrazu nad wejściem do katedry, a Krzyżacy zatrudnili potem ten sam warsztat w Malborku.



**Katedra św. Wita w Pradze, mozaika „Sądu Ostatecznego” nad Złotą Bramą na południowej fasadzie katedry, około 1370–1371**

Ważniejsze jest pytanie o celowe nawiązanie przez krzyżaków do fundacji cesarza Karola IV w Pradze, który w 1370 roku zlecił wykonanie mozaiki nad wejściem do katedry św. Wita. Analizy szkła z praskiej mozaiki wskazują na jego lokalne pochodzenie: w Czechach od wczesnego średniowiecza znano technikę wyrobu szkła, a użyta emalia potasowa była typowa dla szkła środkowoeuropejskiego, odmiennego od weneckiego (najczęściej chodzi o to, jaki topnik dodawano do krzemionki: szkło sodowe — z udziałem związków sodu, zwykle

związanych z sodą lub popiołami roślin nadmorskich, szkło potasowe — z udziałem związków potasu, zwykle z popiołów drzewnych).

Dominuje pogląd, że pruskie mozaiki zależą od dzieła praskiego, choć niektórzy badacze dopuszczają sprowadzenie warsztatu z Wenecji do Malborka. Badania techniki i technologii tessera z Malborka i Kwidzyna wykluczyły jednak import szkła z Italii — użyto tam szkła wapniowo-potasowego, podobnie jak w Pradze. Szkła z Malborka i Kwidzyna są technologicznie bardzo zbliżone, ale różnią się od praskich, co wyklucza wykonanie ich w jednym warsztacie; możliwy pozostaje udział czeskich rzemieślników.



Porównanie trzech zaalpejskich mozaik pokazuje, że realizacja praska była formalnie najbardziej zaawansowana, a kwidzyńska — znacznie uproszczona. Prawdopodobnie Winrich von Kniprode sprowadził mozaicystów do Malborka, by zabezpieczyć niszczący posąg Madonny, pokrywając go szklanymi kostkami. Inna hipoteza zakłada, że chciał stworzyć dzieło na wzór fundacji Karola IV i biskupa Jana, nadając figurze Marii wyjątkowy blask i aurę bizantyńskich wizerunków. Dla bardziej obytych gości mozaika mogła być znakiem przynależności Zakonu do dworskiego, cesarskiego i szerzej zachodnioeuropejskiego kręgu kultury.

### **Koronacja Marii, Wielki Refektarz**

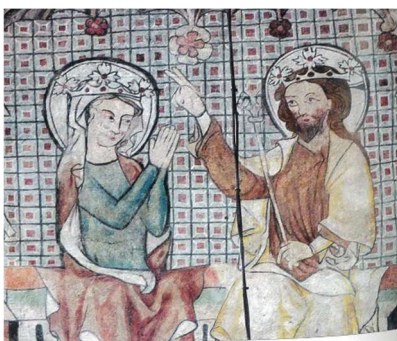


Znaczące jest umiejscowienie malowidła — w reprezentacyjnym wnętrzu stołecznej siedziby Zakonu, ponad wejściem do sali, gdzie pełniło rolę monumentalnego tympanonu.

Badacze uznają je za ważne świadectwo kultury wizualnej Krzyżaków, łączące maryjną pobożność z władczą reprezentacją Zakonu. W kulturze rycerskiej jej intronizacja i koronacja oznaczały zarazem wywyższenie suzerenki, sprawującej przez braci krzyżackich władzę w Prusach. Obraz ten współtworzył polityczny system legitymizujący panowanie Zakonu na tym terenie.



Scena triumfu Marii ma wymowę nie tylko eklezjologiczną, lecz także soteriologiczną: ukazuje ją jako współuczestniczkę dzieła zbawienia i Królową Niebios. Malowidło wypełnia całe pole tarczowe ściany i ukazuje scenę w przestrzeni Niebios. Kamienne siedzisko Marii i Chrystusa nawiązuje do architektury obronnej z motywem krenelażu. Ta umowna scenografia symbolizuje Nową Jerozolimę.



#### **Koronacja Marii: Toruń, kościół św. Jakuba, Malbork, kaplica św. Anny, Biblia z 1321**

Temat Koronacji Marii był dobrze znany w Prusach - pojawiał się już na pieczęciach wielkich komturów, w Biblii z 1321 roku oraz przed połową XIV wieku w Malborku, w tympanonie kaplicy św. Anny. Z końca XIV wieku pochodzą kolejne przedstawienia tego motywu, m.in. w Lidzbarku Warmińskim oraz w kilku miejscach w Toruniu. W sztuce pruskiej i północnoeuropejskiej XIV wieku dominowała hieratyczna Koronacja z frontalnie ukazanymi

postaciami. Malborskie przedstawienie wyróżnia natomiast motyw „aktywnego” błogosławieństwa, wywodzący się ze sztuki włoskiej. Najważniejszą różnicą w stosunku do innych pruskich realizacji jest odwrócenie układu postaci: Maria siedzi po lewej stronie Chrystusa, a nie po jego prawicy.



**Simone dei Crocifissi, Tryptyk ze sceną *Koronacji Marii*, 1371-1380, Harvard Art Museums, Fogg Museum, Cambridge**

**Simone dei Crocifissi, *Koronacja Marii*, ok. 1380**

**Mariotto di Nardo, *Koronacja Marii*, Florencja, Galleria dell'Accademia**

Ze sztuki italskiej wywodzą się anielska asysta, motyw tkaniny w tle oraz architektoniczna forma i dekoracja tronu. Wzory te zapewne dotarły do Malborka nie bezpośrednio z Italii, lecz za pośrednictwem Czech. Ewenementem jest umieszczenie sceny maryjnej w reprezentacyjnej sali świeckiej, co można łączyć z praktyką znaną z Sieny.



**Simone Martini, Maestà, Palazzo Pubblico w Sienie, ok. 1315**

## Kościół NMP

Badanie tematów ikonograficznych oraz interpretowanie symbolicznych treści dzieł sztuki średniowiecza nie może być działaniem dowolnym = tamta epoka każde dzieło pojmowała jako formę nauczania:

*Wszystko, co było pożyteczne człowiekowi do poznania: historia świata, począwszy od jego stworzenia, dogmaty religijne, wzorce postaci świętych, hierarchie cnót, różnorodność nauk, sztuk, rzemiosł, były mu przekazywane za pośrednictwem witraży kościelnych lub rzeźbionych posągów portali [...] Prostaczkowie, ignoranci, ci wszyscy, których nazywano >>świętym ludem Bożym<< z pomocą oczu poznawali prawie wszystko to, co wiedzieli o swojej wierze. [...] Dzięki sztuce, najbardziej doniosłe koncepcje teologii i nauki jak przez mgłę, ale jednak docierały aż do najskromniejszych umysłów.*

Emile Mâle, *L'art. religieux du XIIIe au XVIIIe siècle*, Paris 1961

*Quadriga*, czyli cztery sensory wykładu: literalny, alegoryczny, tropologiczny i anagogeniczny - wywodzi się z egzegezy biblijnej, ale jej znaczenie w kulturze średniowiecznej było szersze niż tylko interpretacja tekstu Pisma. Stała się podstawą ogólnego modelu rozumienia rzeczywistości, w którym świat materialny, wydarzenia historyczne, formy liturgiczne i przedstawienia artystyczne mogły być odczytywane równocześnie na kilku poziomach. W kontekście średniowiecznego rozumienia świątyni *quadriga* wypada bardzo trafnie: kościół nie był pojmowany wyłącznie jako budynek w sensie fizycznym, ale jako rzeczywistość znacząca, która odsłania kolejne poziomy sensu.

**sens literalny** - konkretna budowla: materialny kościół, miejsce zgromadzenia, liturgii i modlitwy.

**sens alegoryczny** prowadził ku rozumieniu kościoła jako figury rzeczywistości nadprzyrodzonej - **Kościół jako wspólnota wiernych, Ciało Chrystusa, Nowego Jeruzalem albo porządek zbawienia.**

**sens tropologiczny** odnosił wewnątrz świątyni do życia duchowego człowieka: **kościół jako obraz duszy, która powinna zostać uporządkowana i przygotowana na przyjęcie Boga.**

**sens anagogeniczny** kierował ku rzeczywistości ostatecznej, eschatologicznej - **ku Niebu, zbawieniu, wizji Boga.** Ten ostatni poziom najmocniej łączy się z myśleniem o kościele jako *porta coeli*, „bramie nieba”.

W podobny sposób można myśleć o średniowiecznej sztuce. *Quadriga* stanowi charakterystyczny model średniowiecznej hermeneutyki, który dobrze odsłania sposób funkcjonowania sztuki i architektury w kulturze tego czasu, jest „kluczem interpretacyjnym” epoki.

## Złota Brama

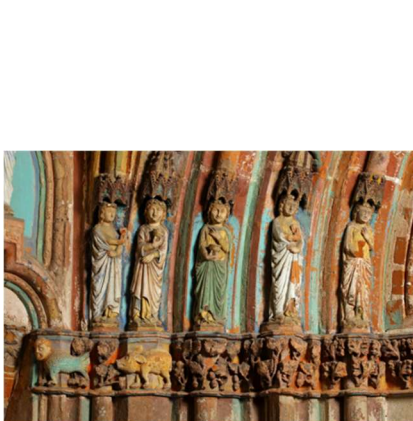


Portal kościoła jako brama Nieba, ale też eschatologiczne znaczenie jakie w ST miały bramy szeolu, rozumiane jako bramy piekieł = symbol odrzucenia, śmierci i kary za grzechy. W takim znaczeniu pojawia się brama kościoła, gdy towarzyszy jej ikonografia Sądu Boga – tylko nawróceni mają prawo wstępu do przybytku Jahwe.



**Opactwo św. Fides w Conques, Francja; Autun, katedra Saint Lazare, Francja**

Scena Sądu Ostatecznego jest tematem Złotej Bramy (Bogna Jakubowska).





Eklezja i Synagoga - dwie alegoryczne postacie kobiece, które symbolizowały chrześcijaństwo i judaizm w chrześcijańskiej ikonografii średniowiecza. Zgodnie ze schematem typu i antytypu, zwykle zestawiano je parami. Według innej średniowiecznej interpretacji, eklezja reprezentuje ewangelię Nowego Testamentu, a synagoga prawo Starego Testamentu. W odniesieniu do przypowieści Jezusa o Pannach mądrych i głupich (Mt 25:1–13), kobiece postacie należy interpretować jako "panny młode Chrystusa". Portal kościoła NMP jest ikonograficznie oznaczony jako drzwi nieba lub zbawienia.



**Figury Eklezji i Synagogi: fasada katedry Notre-Dame w Paryżu, 1220–1230 (zaginione); portal południowego transeptu katedry Notre-Dame w Strasburgu, 1225–1230**

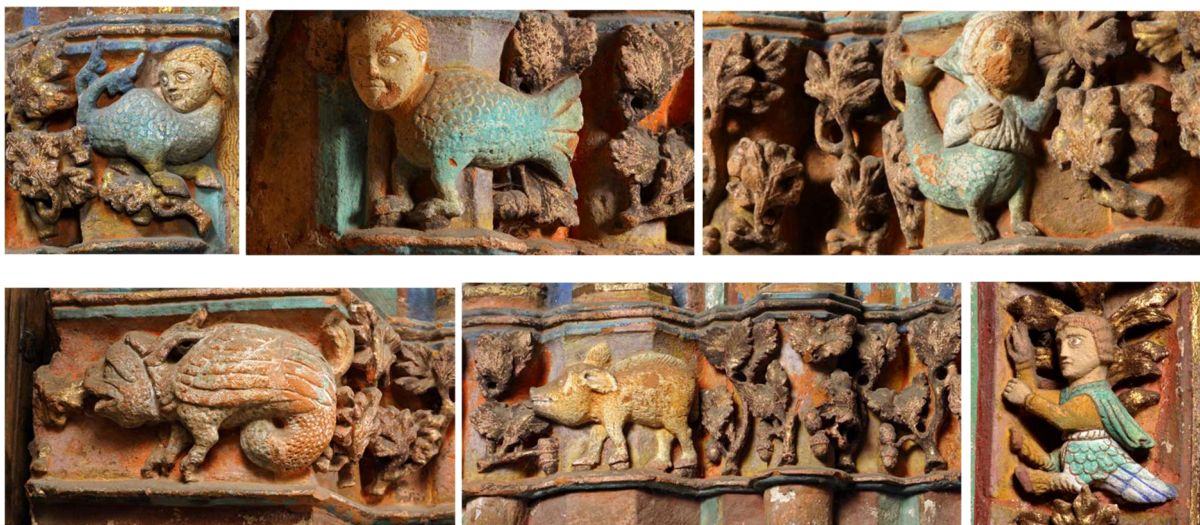


Zróznicowane formy roślinne na archiwolcie i kapitelach kolumnienek poniżej orszaku Panien – rodzaj tła dla zwierząt czających się między splotami roślinnych wici (gałązki dębu, figowiec, winorośl) stworzeń fantastycznych (panna wodna, syrena-ptak, hybryda o dwóch głowach, smok, dzik, hybryda ze skrzydłem ptaka, smok, dzik, hybryda ze skrzydłem ptaka), które można zinterpretować jako szarańczę apokaliptyczną [Ap 9,3-4]:

*A z dymu wyszła szarańcza na ziemię,*

*i dano jej moc, jaką mają ziemskie skorpiony.*

*I powiedziano jej, by nie czyniła szkody trawie na ziemi ani żadnej zieleni, ani żadnemu drzewu, lecz tylko ludziom, którzy nie mają pieczęci Boga na czołach.*



Symboliczną egzegezę monstualnych hybryd oraz ich funkcje w dramacie końca świata rozpowszechnił zwłaszcza komentarz do Apokalipsy, który w 4 ćw. VIII wieku skompilował przebiter Beatus (zm. 798), opat klasztoru w Liebana w Górach Kantabryjskich w Asturii – stał się on postawą dla szeregu manuskryptów, z których zachowały się 34 egzemplarze, powstałe od poł. IX do XIII wieku. W większości komentarzy Apokalipsy opisywane monstra były identyfikowane z wszelkiego rodzaju przeciwnikami Kościoła.



„Piąta trąba” [Ap. 9,1–11], *Liber Floridus* Lamberta z Saint-Omer, 3 ćw. XII w; „Piąta trąba” – Otchłań jako sarkofag, kodeks Apokalipsy, ok. 1245–1255



Postać króla z krótką brodą opartego oburącz o „ziemię”, usiłującego precyzyjnie się przez wąski otok pierścienia opasującego jego piersi umieszczony w kluczu archiwolty to Abaddon – „Król Anjołów przepaści” [Ap 9, 7-11]:

*A wygląd szarańczy - podobne do koni uszykowanych do boju,  
na głowach ich jakby wieńce podobne do złota,  
oblicza ich jakby oblicza ludzi,  
i miały włosy jakby włosy kobiet,  
a zęby ich były jakby zęby lwów,  
i przody tułowi miały jakby pancerze żelazne,  
a łoskot ich skrzydeł jak łoskot wielokonných wozów, pędzących do boju.  
I mają ogony podobne do skorpionowych oraz żądła;*

*a w ich ogonach jest ich moc szkodzenia ludziom przez pięć miesięcy.*

***Mają nad sobą króla - anioła Czeluści;***

***imię jego po hebrajsku: ABADDON,***

***a w greckim języku ma imię APOLLYON.***

*Minęło pierwsze "biada":*

*oto jeszcze dwa "biada" potem nadchodzą.*



„Szósta trąba [Ap 9,13–21], Kodeks Apokalipsy, Anglia, ok. 1245–1255; „Piąta trąba” [Ap 9,1–12], Kodeks Apokalipsy, 1320–1330; MET, Nowy Jork

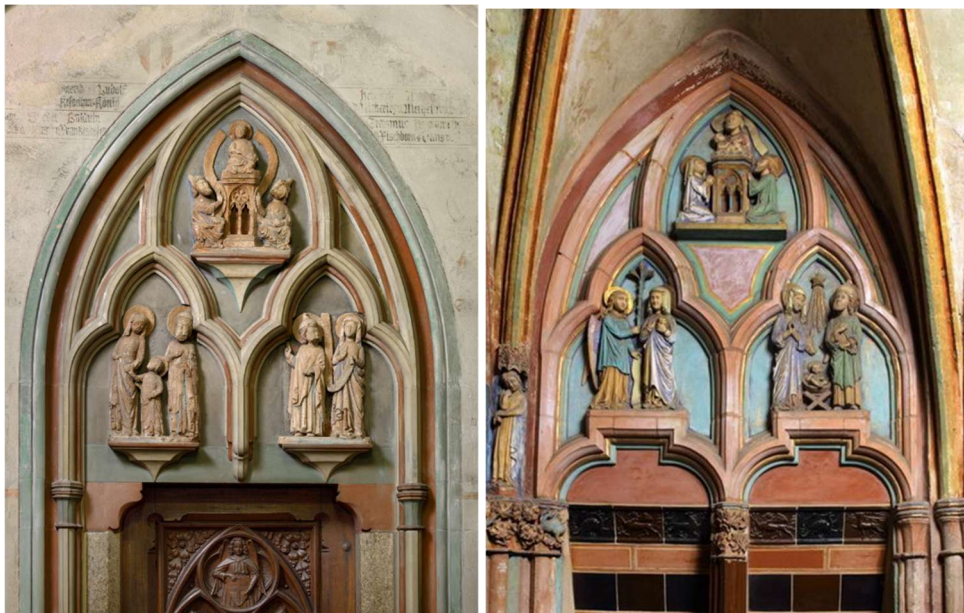


„Piąta i Szósta trąba”, Biblia Hamiltona, Neapol, ok. 1350; Berlin, Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett



„Dwunastoletni Jezus w świątyni” – oryginalne reliefy dekorujące zachodnią ścianę tarczową Złotej Bramy w Malborku, po 1884 roku z inicjatywy Conrada Steinbrechta osadzone w izbie skarbnika Zakonu;

„Zwiastowanie”, „Nawiedzenie” i „Narodziny” – trzy reliefy z cyklu Infancia Christi na wschodniej ścianie tarczowej, 1882–1884 wyrzeźbione wedle konceptu Conrada Steinbrechta.



Lico południowej ściany skrzydła północnego – fryzy z powtarzającymi się przedstawieniami jelenia, smoka, gryfa, lwa; znaczenie apotropaiczne.



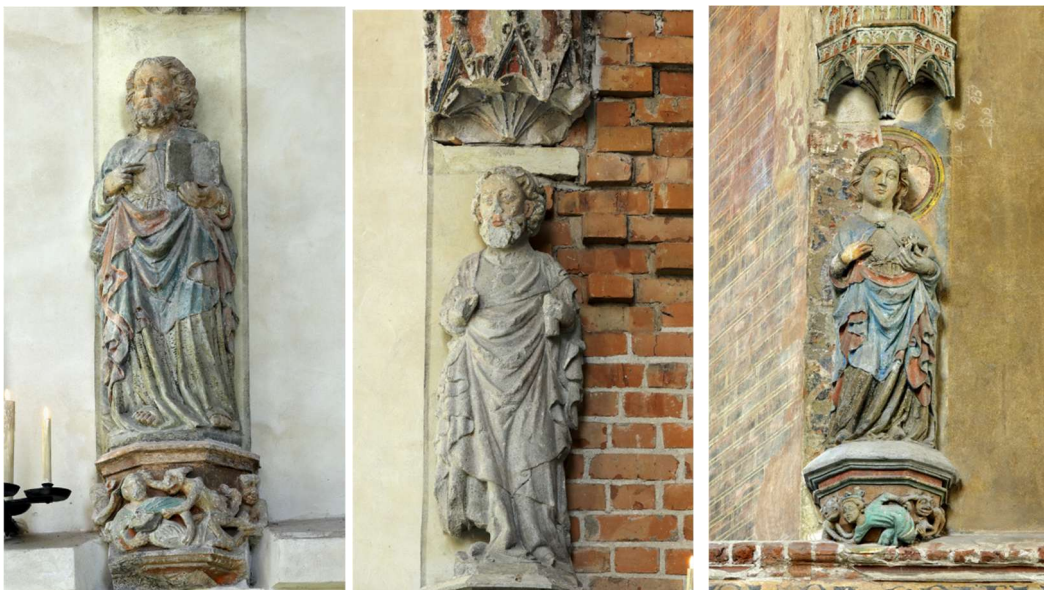
## Kolegium Apostolskie



Sainte-Chapelle w Paryżu, 1241-1248

Sainte-Chapelle w Paryżu jako punkt odniesienia dla kościoła NMP w Malborku: funkcja kaplicy – przechowanie i prezentacja relikwii, pozyskanych w Konstantynopolu 1239-1242; skarb relikwiowy korona cierniowa wpisana w ideologię rządów Kapetyngów jako relikwia państwowa; kaplica jako przemyślana oprawa dla uroczystości *elevatio* – dekoracje partii cokołu, posągi apostołów, malowane herby, witraże, figury apostołów przy służkach, na półosiobocznych konsolach pod baldachimami = ewokowanie architektury Niebiańskiego Jeruzalem. W Paryżu apostołowie posiadają atrybuty indywidualne, potem dochodzi do głosu koncepcja Kolegium Credo.

Kaplica NMP w Malborku została oparta na wzorcu paryskim (z modyfikacjami), znajduje się tu jedno z najwcześniejszych Kolegiów Apostolskich w państwie krzyżackim. Rozbudowa kościoła NMP w Malborku – charakter propagandowy, demonstracja władzy (posąg Madonny – otwarcie się na zewnątrz, sakralny charakter zamku); podobnie jak w Paryżu, w Malborku Kolegium stanowiło część większego programu ikonograficznego – dekoracja malarska, zworniki, witraże i ołtarze, paramenty liturgiczne itd.) - oprawa dla liturgii.



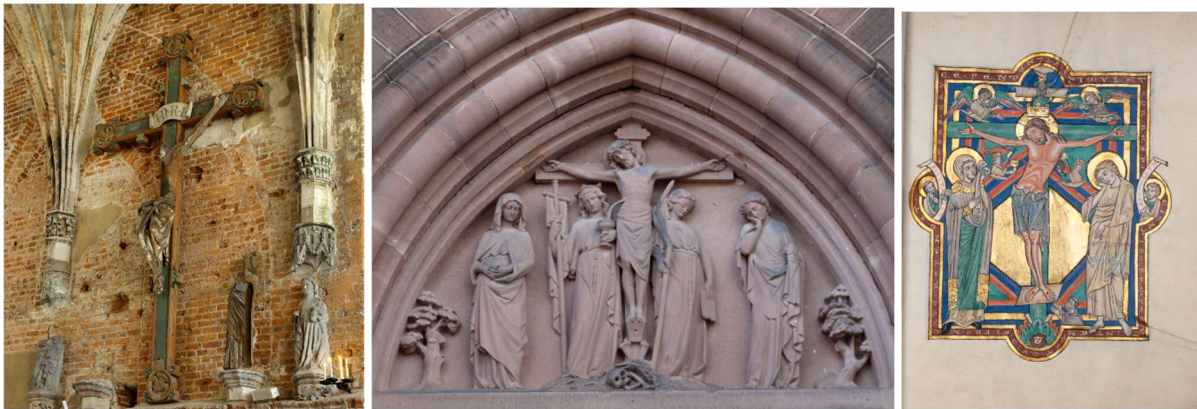
18 pełnoplastycznych figur, na konsolach, pod baldachimami: apostołowie, Chrystus (Beau Dieu), Jan Chrzciciel, Eklezja i Synagoga, dwie dziewice (być może pierwotnie były jeszcze dwie figury – baldachimy i konsole w narożach ściany zach.); rzeźby mało zróżnicowane, bezsporni są tylko Bartłomiej (nóż) i Jakub Starszy (kapelusz).

Na konsolach sceny demonologiczne – odwołanie do augustyńskiego podziału na Civitas Dei i Civitas Terrena (Królestwo Chrystusa vs. rzeczywistość ziemską zdominowana przez szatana) – Schmid widział na konsolach politycznych przeciwników Zakonu lub cesarzy rzymskich prześladujących apostołów.

Zespół malborski – fenomen w skali europejskiej – cały kościół zamkowy należy do najwcześniejszych i do poł. XIV w. wciąż niezbyt licznych nawiązań do paryskiej Sainte Chapelle; program – *ecclesia universalis*, metafora struktury Kościoła duchowego, mistycznego; idea budowania i umacniania państwa bożego; dodatkowa płaszczyzna interpretacji w kręgach Zakonu – obraz konwentu krzyżackiego (komtur i 12 braci).

Technika: sztuczny kamień, technika odlewu z wykorzystaniem pozytywowego modelu; geneza: warsztat marburski, ok. 1340 (teoria Clasena, podtrzymana przez Raczkowskiego); Błażejewska – odmienne wzorce dla twarzy (Schwabich Gmünd i Würzburg) oraz draperii (Kolonia).

### Grupa Ukrzyżowania



**Grupa Ukrzyżowania, kościół zamkowy NMP, Malbork, ok. 1340; Bazylika Notre-Dame de Marienthal, Haguenau, Francja; Codex Bruchsal, ok. 1220, Badische Landesbibliothek, Karlsruhe**

Postaci Eklezji i Synagogi flankujące Grupę Ukrzyżowania - nawet jeśli synagoga, rozumiana tu jako symbol Izraela / ludu wybranego, nie rozpoznaje w Jezusie Mesjasza, to nie oznacza to jej ostatecznego odrzucenia. Przeciwnie: zgodnie z interpretacją chrześcijańską Bóg nadal prowadzi Izrael, według rozumienia Nowego Testamentu, Mesjasz ostatecznie zdejmie zasłonę z oczu synagogi, aby poprowadzić ją również do zbawienia.

To wyraźnie nawiązuje do Rz 11, gdzie Paweł podkreśla, że Bóg nie odrzucił swego ludu:

*Pytam jednak: Czy aż tak się potknęli, że całkiem upadli? Żadną miarą! Ale przez ich przestępstwo zbawienie przypadło w udziale poganom, by ich pobudzić do współzawodnictwa.*

Literatura przedmiotu:

Bogna Jakubowska, *Złota Brama w Malborku: apokaliptyczne bestiariusz w rzeźbie średniowiecznej*, Malbork, 1989

Juliusz Raczkowski, *Monumentalne zespoły Kolegium Apostolskiego na terenie dawnego państwa zakonnego w Prusach*, Pelplin, 2014

Otto von Simson, *Katedra gotycka: jej narodziny i znaczenie*, przeł. Anna Palińska, Warszawa, 1989