

Żaneta Wlizło

MASKI
W GOTYCKIEJ RZEŹBIE ARCHITEKTONICZNEJ TERENÓW WŁADZTWA ZAKONNEGO W PRUSACH

Głowy, maski ludzkie czy zwierzęce są najczęstszymi z wyobrażeń w sztuce wszystkich epok, obszarów i kultur. Wyobrażane były wszędzie tam, gdzie występowała jakakolwiek sztuka figuralna. Już od starożytności ludzkiej głowie nadawano szczególne znaczenie. Motyw popularny był również w epoce romańskiej. Artykuł zajmować się będzie tymi szczególnymi wizerunkami w gotyckiej rzeźbie architektonicznej terenów władztwa zakonnego w Prusach, gdzie można odnaleźć ich niemało.

Przedstawienia masek, głów ludzkich w gotyckiej rzeźbie architektonicznej pojawiają się na terenie niemalże całej dzisiejszej Polski, w tym na obszarze dawnego państwa krzyżackiego. Najczęściej pełnią funkcję wsporników lub konsol w zakończeniu służek sklepiennych, głównie w obiektach sakralnych. Ten specyficzny rodzaj dekoracji określa się jako rzeźbę marginalną. Należą do niej różnego rodzaju niewielkie przedstawienia (figuralne i niefiguralne) umieszczone na architektonicznych elementach konstrukcyjnych: konsolach, wspornikach, zwornikach, w kluczach okiennych oraz zakończeniu służek. Choć czy tak naprawdę jest ona marginalna? Lokalizacja dekoracji na symbolicznym obszarze sklepienia-nieba mogła mieć kluczowe znaczenie i nie musiała być traktowana marginalnie przez ówczesnych twórców. To pytanie pozostaje otwarte.

Problematyka rzeźby architektonicznej, w tym rzeźby marginalnej, stanowi stosunkowo trudny obszar badań. Sam stan

zachowania obiektów jest różny. Na terenie dawnego państwa krzyżackiego mamy do czynienia z fragmentarycznym, przypadkowym obrazem sztuki gotyckiej, a co za tym idzie – rzeźby architektonicznej. Sporo budowli zostało zniszczonych, a prawie większość przebudowano. Wystrój rzeźbiarski w znacznej części nie jest więc oryginalny (gotycki). Dlatego też bazuję głównie na zabytkach, które pozostały na swoim pierwotnym miejscu, a stan zachowania pozwala na ich opracowanie.

Odniosę się również do sąsiednich terenów, nie tylko dzielnic historycznych Polski. Podążam tu za założeniami Tadeusza Chrzanowskiego, że sztuka nie zna granic państw[1]. Powstaje przede wszystkim w pewnych kręgach kulturowych, wytwarzana przez konkretnych artystów, warsztaty, a następnie ich naśladowców, niekoniecznie związanych z jednym, konkretnym, ograniczonym obszarem. Owszem, badacze podają, że wykształciły się terytorialne szkoły architektoniczne – szczególnie Prus, Korony i Śląska, ale te skomplikowane, zmieniające się twory polityczno-terytorialne nadal pozostawały sąsiadami, czerpiącymi ze swoich osiągnięć i inspiracji.

Marginalna rzeźba architektoniczna, w tym przedstawienia masek, ujęta w dzisiejszych granicach państwa polskiego, to temat stosunkowo niewielu badań historyków sztuki. Są one prowadzone pobieżnie, a motyw maski w polskiej sztuce gotyckiej do dziś nie budził szczególnego zainteresowania. Ledwo widoczne – niewielkie, słabo oświetlone, znacznie oddalone od wzroku oglądającego – wsporniki, zworniki czy konsole, dodatkowo nierzadko pokryte kolejną warstwą tynku lub farby często umykały i umykają historykom sztuki, którzy przy omawianiu dekoracji architektonicznej danej świątyni zajmują się bardziej spektakularnymi, monumentalnymi realizacjami tympanonów czy ościeży świątyń gotyckich. Te drobne przedstawienia traktowane są wówczas ogólnikowo. Powtarzane są przyjęte już interpretacje typu „groteska", „drolerie" czy po prostu „sztuka marginalna". Na polskim gruncie powstało kilka prac dotyczących tego szczególnego rodzaju rzeźby[2]. Publikacją, która poświęca sporo miejsca marginalnej rzeźbie architektonicznej w Prusach, jest „Gotycka rzeźba architektoniczna w Prusach" Tadeusza Jurkowlańca[3]. Autor w ogólnej charakterystyce rzeźby architektonicznej Prus nie zastanawia się jednak głębiej nad sensem owych przedstawień.

1 T. Chrzanowski, *Sztuka w Polsce Piastów i Jagiellonów. Zarys dziejów*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993.

2 M. Lubocka, *Ikonografia wystroju kruchty katedralnej we Fromborku*, Komentarze Fromborskie, V, 1973; B. Jakubowska, *Złota brama w Malborku: apokaliptyczne bestiarium w rzeźbie średniowiecznej*, Malbork: Muzeum Zamkowe, 1989; R. Kaczmarek, *Rzeźba architektoniczna XIV wieku we Wrocławiu*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1999; M. Walczak, *Rzeźba architektoniczna w Małopolsce za czasów Kazimierza Wielkiego*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2006.

3 T. Jurkowlaniec, *Gotycka rzeźba architektoniczna w Prusach*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1989.

Można powiedzieć, że pierwszą osobą, która zauważyła problematykę marginalnej rzeźby architektonicznej, był św. Bernard z Clairvaux w XII wieku w „Apologii skierowanej do Wilhelma, opata St. Thierry"[4]. Zwrócił uwagę na ową nieforemną kształtność i bezkształtną foremność fantastycznych przedstawień na murach klasztornych, potępiając je:

> *Ale w klasztorach, w obliczu braci czytających, jakiż sens ma ta śmiechu godna potworność, owa przedziwna nieforemna kształtność i bezkształtna foremność?* […] *Pod jedną głową kilka ciał się tam widzi, lub przeciwnie, jedno ciało o wielu głowach*[5].

Święty Bernard ostro skrytykował marginalną rzeźbę romańską, twierdząc, że rozprasza uwagę modlących się. Co ciekawe, opisał różnorodność kształtów, wszelkie dziwactwa form. Jego krytyka dotyczyła jednak nie brzydoty, lecz po prostu zajmujących, niecodziennych wyobrażeń, które odciągają wiernych od modlitwy. Badając zespół masek w Reims, Dagmar Schmengler stwierdziła, że nie ma dla nich wyraźnego wyjaśnienia teologicznego. Nie zachowały się źródła ani pisma, które można by było odczytać i wykorzystać w bezpośrednim kontekście[6].

Zamierzam przedstawić zarys znacznie bardziej skomplikowanego zjawiska. Jest to próba przedstawienia najciekawszych, wybranych przykładów. Powołując się na Marka Walczaka, zwracam uwagę, że nie jest wymagana ani potrzebna kompletność zbioru tych szczególnych przypadków rzeźby architektonicznej, aby dojść do ciekawych wniosków.

Maski w gotyckiej rzeźbie architektonicznej terenów dzisiejszej Polski można podzielić na sześć kategorii:[7]

1. Portretowe przedstawienia, z atrybutami (mnisi, błazny, władcy).
2. Ludzkie maski, anonimowe, bez atrybutów:
   a. w grymasie
   b. bez emocji.
3. Maski zwierzęce (świnie, lwy, małpy etc.).
4. Maski diabelskie.
5. Maski liściaste.
6. Hybrydy i monstra.

4 J. Białostocki, *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce: od starożytności do 1500 r.*, Warszawa: PWN, 1978, s. 218–222.
5 Tamże, s. 220.
6 D. Schmengler, *Die Masken von Reims. Zur Genese negativer Ausdrucksformen zwischen Tradition und Innovation*, Berlin; München: Deutscher Kunstverlag, 2016, s. 11.
7 Zidentyfikowane maski na terenie Polski wymienione są na końcu artykułu w aneksie nr 1.

Gotycka architektura i rzeźba architektoniczna terenów dawnego państwa zakonnego

Ziemie pruskie niemalże przez cały okres trwania gotyku znajdowały się pod panowaniem zakonu krzyżackiego (około 1230–1525). Zakon, już od początku, nie był jedyną instytucją fundującą dzieła sztuki[8]. Własności ziemskie podzielono między Zakon, biskupów oraz kapituły. Dobra ziemskie przekazywane były dalej – miastom, klasztorom, rycerzom oraz chłopom[9]. Zatem charakter kultury współtworzył zakon, Kościół oraz miasta. Od połowy XIV wieku mieszczaństwo miało duży wpływ na architekturę i rzeźbę[10]. Dzięki mecenatowi mieszczańskiemu powstały imponujące fary miejskie (między innymi w Elblągu, Nowym Mieście Lubawskim czy w Gdańsku)[11]. Należy także zwrócić uwagę na rozkwit architektury Pomorza Gdańskiego, jeszcze przed przejściem pod panowanie zakonu w 1308 roku[12] oraz niejednorodność mecenatu artystycznego. Szczególnie cystersi starali się, w miarę możliwości, prowadzić samodzielną politykę[13]. I tak wspaniałe realizacje cysterskie – między innymi opactwo w Pelplinie, Oliwie oraz Koronowie – stanowią bezsprzecznie jedne z bardziej interesujących realizacji architektonicznych, ale i rozbudowanych programów ikonograficznych[14].

Największa dynamika rozwoju rzeźby architektonicznej na terenie Prus dokonała się między schyłkiem XIII a drugą tercją XIV wieku[15]. Tadeusz Chrzanowski oraz Marian Kornecki podają natomiast dokładnie okres pomiędzy 1305–1410 rokiem oraz lata po 1466 roku.

Kto był autorem programów w rzeźbie architektonicznej? Tadeusz Jurkowlaniec podaje, że w znacznej większości przypadków autorzy są nieznani. Przypuszcza jednak, że najczęściej byli nimi duchowni (którzy w Prusach wykazywali silne powiązania z zakonem krzyżackim).

Analiza wybranych przykładów masek

Poszukiwania przedstawień masek w gotyckiej architekturze Prus pokazały bardzo zaskakujące rezultaty. Odnaleziono osiemnaście świątyń (na terenach dzisiejszej Polski łącznie czterdzieści cztery), których mury zdobią wyobraże-

8 *Architektura gotycka w Polsce*, red. T. Mroczko, M. Arszyński, Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1995, s. 95.
9 T. Jurkowlaniec, dz. cyt., s. 12.
10 Tamże, s. 125.
11 *Architektura gotycka w Polsce*, dz. cyt., s. 102–103.
12 T. Chrzanowski, dz. cyt., s. 167.
13 T. Jurkowlaniec, dz. cyt., 16.
14 *Architektura gotycka w Polsce*, dz. cyt., s. 100–101.
15 T. Jurkowlaniec, dz. cyt., s. 16.

nia głów ludzkich i zwierzęcych[16]. Z pewnością było i jest ich więcej. Stan zachowania rzeźb jest różny, ale w większości niezbyt dobry. Trudno poddać je analizie i porównaniu, a podobieństwa mogą być pozorne, wynikające z ogólnej prostoty formy i popularności rozwiązań[17].



1. Gdańsk, kościół Świętej Trójcy w Oliwie. Maska diabelska, ambit chóru około 1360 roku, stan w 2018 roku. Fot. Paweł Wlizło.



2. Gdańsk, kościół Świętej Trójcy w Oliwie. Hybryda, ambit chóru około 1360 roku, stan w 2018 roku. Fot. Paweł Wlizło.



3. Gdańsk, kościół Świętej Katarzyny. Kapitel służki sklepiennej obejścia chóru kościoła, pierwsza tercja XV wieku. Stan w 2018 roku. Fot. Paweł Wlizło.



4. Gdańsk, kościół Świętej Katarzyny. Kapitel służki sklepiennej obejścia chóru kościoła, pierwsza tercja XV wieku. Stan w 2018 roku. Fot. Paweł Wlizło.

Pierwszym omawianym przykładem będą maski z podominikańskiego kościoła Najświętszej Marii Panny w Elblągu. Dominikanie osiedlają się w Elblągu już w 1238 roku[18]. Chór świątyni dominikańskiej uważa się za najstarszy przykład

16 Zob. aneks nr 1 na końcu artykułu.
17 Te same wnioski wysunął M. Walczak w odniesieniu do małopolskiej rzeźby architektonicznej.
18 T. Chrzanowski, dz. cyt., s. 124.

sakralnej architektury w państwie krzyżackim. Południową nawę świątyni dobudowano (ówcześnie niższą) w XIV wieku. W tym samym czasie wykończono również budynki klasztorne. Największe zmiany w bryle kościoła nastąpiły podczas odbudowy po pożarze z 1504 roku. Kościół przesklepiono na nowo, uzyskał wówczas kształt dwunawowej hali[19]. Podczas drugiej wojny światowej runęło sklepienie obu naw, zniszczeniu uległy szczyty, wnętrza i budynki klasztorne. Prezbiterium ocalało[20].



5. Elbląg, dawny kościół Najświętszej Marii Panny (obecnie Galeria El). Maski w północno-wschodniej części prezbiterium, po 1288 roku. Stan w 2009 roku. Fot. Christofer Herrmann, za: bildindex.de [data dostępu: 24 października 2019].

Kapitele służek prezbiterium o kształcie ludzkich masek znajdują się w czterech potrójnych wiązkach półfilarów w narożnikach chóru. Wykonano je w tak zwanym sztucznym kamieniu i pochodzą z pierwszej fazy budowy świątyni (po 1288 roku). Jurkowlaniec podaje również inną propozycję datowania, między innymi na podstawie ustaleń Fendinanda Quasta, który datował konsole służek na pierwszą połowę XIV wieku[21]. Maski częściowo pokryte są pobiałą. Nie wszystkie przetrwały – brakuje trzech. Stan zachowania utrudnia analizę stylistyczną, jak zresztą w większości przypadków rzeźby architektonicznej. Zdaje się, że przedstawione postaci są zarówno męskie, jak i żeńskie. Głowy wystylizowano na modłę archaiczną, brakuje jakichkolwiek atrybutów oraz ekspresji twarzy.

Kolejna świątynia to kościół parafialny Świętego Mikołaja, który miał największe znaczenie w średniowiecznym Elblągu, funkcjonując jako główna świątynia Starego Miasta. Uważany był za najpiękniejszy i najbogatszy w całych Prusach[22]. Kościół stanął w centrum poszerzonej ulicy pełniącej funkcję rynku.

19 L. Abramowicz, B. Jesionowski, *Od dominikańskiego kościoła do galerii sztuki. Epitafia i płyty nagrobne. Przewodnik*, Elbląg: Galeria EL, 1986, s. 4–5.
20 Tamże, s. 6.
21 T. Jurkowlaniec, dz. cyt., s. 144.
22 D. Milewska, *Kościół św. Mikołaja w Elblągu od XIII do XVI wieku (architektura i plastyka)*, Rocznik Elbląski, 6 (1973), s. 33.

Pochodzenie stylu architektonicznego widzi się w gotyku niemieckim (bogaci mieszczanie byli głównie pochodzenia niemieckiego), w inspiracjach flandryjskich oraz południowych (przenoszonych przez Toruń). Pierwsza wzmianka źródłowa potwierdza, że w 1246 roku musiał już istnieć kościół parafialny[23]. Z najstarszej części budynku zachowały się liczne elementy kamienne, między innymi kolumienki i wsporniki przy kilku filarach[24]. Z 1335 roku pochodzi wzmianka, z której dowiadujemy się, że kościołowi grozi zawalenie. To powoduje rozpoczęcie drugiej fazy budowy świątyni, która trwała do końca XIV wieku. Pod koniec 1355 roku ukończono ściany chóru i naw[25]. Podwyższono i poszerzono wówczas chór, a nawy boczne przedłużono. Około 1400 roku dobudowano zakrystię od południowej strony kościoła. Ponad nią około 1466 roku umieszczono emporę chórową[26]. Kolejna, późnogotycka przebudowa nastąpiła po 1466 roku. Kościół uzyskał wówczas układ halowy, który istnieje do dzisiaj[27].

Interesująca jest rzeźba architektoniczna kościoła. Rzeźbione głowy rozmieszczono wewnątrz obiektu: na konsolach figur apostołów, które znajdują się przy każdym filarze nawy głównej, oraz w zakończeniu służek północnej empory (nad Kaplicą Maryjną). Maski na emporze wzmiankowane są przez Danutę Milewską i określone zostały jako *główki śpiewających chłopców*. Badaczka uważała, że ich usta są otwarte jakby do śpiewu. Stąd empora miała być miejscem, gdzie znajdował się *chór dziecięcy*[28].



6. Elbląg, kościół Świętego Mikołaja. Konsola figury apostoła, trzecia ćwierć XIV wieku. Stan w 2018 roku. Fot. Paweł Wlizło.



7. Elbląg, kościół Świętego Mikołaja. Konsola figury apostoła, trzecia ćwierć XIV wieku. Stan w 2018 roku. Fot. Paweł Wlizło.

23 Tamże, s. 35.
24 Tamże, s. 38.
25 We wnętrzu kościoła została umieszczona płyta nagrobna Jana Grolla z datą 1355. Stąd to twierdzenie. Tamże, m. cyt.
26 Tamże, s. 39.
27 Tamże, m. cyt.
28 Tamże, s. 144, 43, 49.



8. Elbląg, kościół Świętego Mikołaja. Konsola figury apostoła, trzecia ćwierć XIV wieku. Stan w 2018 roku. Fot. Paweł Wlizło.



9. Elbląg, kościół Świętego Mikołaja. Konsola figury apostoła, trzecia ćwierć XIV wieku. Stan w 2018 roku. Fot. Paweł Wlizło.

10. Elbląg, kościół Świętego Mikołaja. Maska na emporze, około 1515 roku. Fot. za: Tadeusz Jurkowlaniec, „Gotycka rzeźba architektoniczna w Prusach", Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1989.



W testamencie Mikołaja Wulsacka, proboszcza parafii zmarłego przed 1414 rokiem, znajdujemy odniesienia do rzeźby architektonicznej kościoła Świętego Mikołaja w Elblągu. Wulsack w ostatniej woli przeznaczył część swojego majątku między innymi na wykonanie wspomnianych figur dwunastu apostołów, które, nadal zachowane, znajdują się w dawnej farze elbląskiej[29]. Przy filarach nawy głównej umieszczono dziesięć figur, a dwie przy murze głównego wejścia do kościoła. Rzeźby wsparte zostały na konsolach z przedstawieniami głów. Danuta Milewska również stwierdza, że na konsolach przedstawiono głowy młodzieńców[30]. Dodaje, że wydają się wykonane specjalnie dla figur apostołów.

29 T. Jurkowlaniec, dz. cyt., s. 17.
30 D. Milewska, dz. cyt., s. 49–50.

Kościół Świętych Jana Chrzciciela i Jana Ewangelisty w Ornecie powstał w latach 1350–1370, z inicjatywy biskupa Hermana z Pragi. Jest to trójnawowa bazylika z gotyckim detalem architektonicznym wykonanym w terakocie oraz tak zwanym sztucznym kamieniu[31]. Pod koniec XIV wieku do naw bocznych kościoła stopniowo dostawiano kaplice, w sumie stanęło ich dziesięć. W kaplicach bocznych i emporze kolatorskiej, których sklepienia powstały przed 1494 rokiem, żebra sklepienne wsparte zostały na ceramicznych konsolach[32]. Niektóre wsporniki dwóch kaplic północnych (Świętego Michała – 2 wsporniki, Maryjna – 1 wspornik) oraz dwóch kaplic południowych (Świętej Katarzyny – 1 wspornik i Trzech Króli – 2 wsporniki) udekorowano męskimi maskami (Jurkowlaniec używa słowa *głowa*[33]).



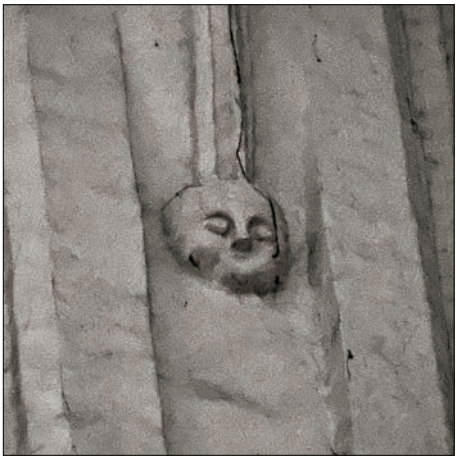
11. Orneta, kościół Świętych Jana Chrzciciela i Jana Ewangelisty. Konsola żebra sklepiennego, koniec XIV wieku. Fot. za: „Katalog zabytków sztuki w Polsce", red. Marian Arszyński i Marian Kutzner, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1980–1981.



12. Orneta, kościół Świętych Jana Chrzciciela i Jana Ewangelisty. Konsola żebra sklepiennego, koniec XIV wieku. Fot. za: „Katalog zabytków sztuki w Polsce", red. Marian Arszyński i Marian Kutzner, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1980–1981.

Pochodzą one z przełomu XIV i XV wieku. Maski przedstawiają stypizowane twarze mężczyzn w grymasie, o dużych oczach z wyraźnie zarysowanymi powiekami (zarówno górnymi, jak i dolnymi), trójkątnym nosem i kącikami ust mocno skierowanymi do dołu. Wsporniki z Ornety (wraz z konsolami z kościoła Świętego Mikołaja w Elblągu czy dekoracją rzeźbiarską katedry Mariackiej w Gdańsku) mogą być łączone z malborskim Warsztatem Wsporników, choć nie bezpośrednio, co sygnalizuje nam Jurkowlaniec, zaznaczając jednak, że nie mają one wyraźnych cech stylowych. W XIX wieku orneckie konsole zostały przemalowane[34].

31 *Katalog zabytków sztuki w Polsce. Braniewo, Frombork, Orneta i okolice. Seria nowa. Tom 2. Województwo elbląskie*, oprac. M. Arszyński, M. Kutzner, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1980., s. 145.
32 A. Rzempołuch, *Przewodnik po zabytkach sztuki dawnych Prus Wschodnich*, Olsztyn: Remix, 1992, s. 38–39.
33 T. Jurkowlaniec, dz. cyt., s. 189.
34 Tamże, s. 94, 112.



13. Gdańsk, kościół Mariacki. Kapitel służki sklepiennej, druga połowa XV (?) wieku. Stan w 2018 roku. Fot. Paweł Wlizło.



14. Gdańsk, kościół Mariacki. Kapitel służki sklepiennej, druga połowa XV (?) wieku. Stan w 2018 roku. Fot. Paweł Wlizło.

Frapujące są również dwa fryzy kościoła w Ornecie: z popiersiami mężczyzn i kobiet oraz wicią winorośli na elewacji kaplicy Świętego Krzyża z około 1480 roku (północna elewacja) oraz z popiersiami kobiet i wicią półpalmetową (na pozostałej części elewacji północnej) z końca XIV wieku[35] – ceramiczne, odciskane w formach z powtarzającym się wzorem. Twarze postaci są archaiczne, bardzo uproszczone, z wyraźnie zaznaczonym trójkątnym nosem oraz bez wyraźnej mimiki twarzy[36].

Symbol czy dekoracja?

Symbol był czymś oczywistym dla epoki średniowiecza. Podobnie jak naturalne w tamtym czasie było mieszanie się świata oficjalnego i marginalnego, które występowały obok siebie, przenikając się. Ówczesna rzeczywistość była przesiąknięta ukrytymi sensami: znakami heraldycznymi, alegoriami czy symbolami[37]. Nikt nie myślał wtedy, że trzeba tłumaczyć ich znaczenie. Sam język łaciński dysponuje bardzo rozbudowaną terminologią dotyczącą słowa 'symbol' – *signum*, *figura*, *exemplum*, *memorial*, *similitudo*, oraz słowa 'oznaczać' – *denotare*, *depingere*, *figurare*, *monstrare*, *reprezentare*, *significare*, a żadne z nich nie jest tożsame[38]. Z tego względu nawet sam symbol nie ma jednego znaczenia. Jest zawsze *niejasny*, *otwarty*, *wielokształtny*[39]. Chrześcijaństwo właśnie poprzez

35 Tamże, s. 187–188.
36 Zob. kościół św. Wawrzyńca w Gutkowie (dziś Olsztyn).
37 U. Eco, *Sztuka i piękno w średniowieczu*, tłum. M. Kimula, M. Olszewski, Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2006, s. 75.
38 M. Pastoureau, *Średniowieczna gra symboli*, tłum. H. Igalson-Tygielska, Warszawa: Oficyna Naukowa, 2006, s. 15.
39 Tamże, s. 16.

znaki, zrozumiałe powszechnie symbole sprawiało, że pewne doktryny religijne stawały się bardziej zrozumiałe dla wszystkich warstw społeczeństwa[40].

Kolejnym istotnym faktem jest traktowanie części jako całości oraz w odpowiednim kontekście. *Nic nie funkcjonuje poza kontekstem*. Tak więc należy rozpatrywać całość obrazu czy programu ikonograficznego, ponieważ symbolika jest wtedy bogatsza i łatwiejsza do zrozumienia. Średniowieczne symbole mają oddziaływać nie przez poszczególne swoje znaczenia, ale w sposób, jaki same na siebie oddziaływają[41].

Nurith Keenan-Kedar, omawiając przykłady marginalnej dekoracji we Francji, stwierdziła, że rzeźba marginalna, dysponując własnym miejscem w kościele, powinna być oglądana jako część ogólnego programu ikonograficznego. Podążając więc za tą myślą, należałoby prześledzić cały program ikonograficzny każdej świątyni, w której znajdują się maski, co obecnie w większości przypadków wydaje się niemożliwe. Zauważyła również, że czasem zdaje się być przedstawiony na kilku wspornikach po prostu pewien zamysł artystyczny, na przykład typy twarzy człowieka lub jego postawy[42]. W kwestii formy musiał jednakże istnieć pewien szeroki repertuar i rutyna artystyczna, która była oczywista dla wszystkich[43]. Robert Branner natomiast w kontekście masek, głów i popiersi umieszczanych pomiędzy zwornikami a żebrami sklepień zakładał, że jest to przykład pewnego zwyczaju, tradycji warsztatowej niż sposób budowania konkretnego programu ikonograficznego[44].

Rzeźba marginalna zdawała się być odbiciem codziennych doświadczeń, a także po prostu mogła stanowić parodię sztuki oficjalnej, jej zasad i kodów. Już opat Suger, fundując jedną z pierwszych katedr gotyckich, pisał o znaczeniu symbolicznym, jakie miała nieść ze sobą świątynia. W przeciwieństwie dobrze znanej ikonografii rzeźby architektonicznej bogatych portali katedr, często wysoko, pod sklepieniem, ledwo widoczne dla oka, znajdują się tajemnicze i liczne, drobne przedstawienia wykute w kamieniu.

Funkcja i przesłanie

Jaki był powód takich, a nie innych wyobrażeń masek na ścianach świątyń średniowiecznych i świeckich budynków? Dlaczego ich detale wykonano tak precyzyjnie, mimo że z racji położenia w górnych partiach świątyń są prawie

40 U. Eco, dz. cyt., s. 76.
41 Tamże, s. 25, 27.
42 N. Kenaan-Kedar, *Marginal Sculpture in Medieval France: Towards the Deciphering of an Enigmatic Pictorial Language*, Aldershot: Scolar Press 1995, s. 36, 78.
43 Tamże, s. 41.
44 Według: M. Walczak, dz. cyt., s. 301.

niewidoczne dla oczu widzów? Niejasne pozostają również obecne w nich motywy, nadmierna ekspresja twarzy, lokalizacja oraz sama ich funkcja.

Pierwszym, zdawałoby się podstawowym, problemem dotyczącym przedstawień na konsolach, zwornikach czy wspornikach jest to, czy ukazują one twarz konkretnego przedstawiciela ówczesnego społeczeństwa, czy jest to po prostu ludzka maska o bardziej lub mniej groteskowym charakterze[45]. W średniowieczu, w XIV wieku, na różnych polach sztuki wielokrotnie pojawiały się wizerunki fundatorów. Liczne popiersia oraz głowy, znajdujące się w przestrzeni architektonicznej, często łączone były z osobami ofiarodawców czy inicjatorów fundacji danego obiektu. W tej kwestii należy jednak zachować ostrożność, ponieważ nie dysponujemy źródłami pisanymi, potwierdzającymi istnienie wszelkiego rodzaju galerii portretowych, na przykład francuskich gotyckich galerii królewskich[46].

Przedstawienia marginalne mogą być rozumiane zarówno alegorycznie, jak i dosłownie, jako przedstawienia konkretnych ludzi. Fundatorzy mogą je traktować jako personifikacje występków i grzechu, podczas gdy laicy widzą w nich po prostu margines społeczeństwa[47]. Postacie na konsolach, podtrzymujące architekturę, sklepienia, gzymsy mogłyby być symbolem ukaranych grzeszników. Potępieni, którzy jak starożytni atlanci, o czym pisał Witruwiusz[48], przez całą wieczność będą podtrzymywać sklepienie[49]. Ich wymiar kary to ciężar architektury. Dla przeciętnego widza głowy w dekoracjach kościołów mogłyby być po prostu twarzami osób pochodzących z niskich warstw społecznych średniowiecznego świata; w szczególności często pojawiały się postaci szaleńca oraz grajka, tak zwanego *jongleur*[50]. Inaczej twierdziła Dagmar Schmengler w swojej publikacji dotyczącej masek z katedry w Reims. Proponuje ona kojarzenie tych wizerunków z konkretnym przedstawieniem warstw społeczeństwa (całego przekroju), których przedstawiciele byli świadkami koronacji odbywających się w katedrze[51].

45 Znaczenie omówionych powyżej przedstawień jest trudne do ustalenia. Już samo określenie, z czym mamy do czynienia – gargulcem, maską, twarzą, stworem, diabłem – zdaje się niemożliwe. Możemy również założyć, za Maciejem Gutowskim, że nie ma to większego znaczenia. Zob. M. Gutowski, *Komizm w polskiej sztuce gotyckiej*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1973.

46 M. Walczak, dz. cyt., s. 189–190.

47 Interesujący przykład i zarazem jakby potwierdzenie słów autora stanowi lewy relief z Porta de la Platerias w Santiago de Compostela. Zapewne miał przedstawiać alegorię wanitatywną. Autor średniowiecznego przewodnika dla pielgrzymów opisuje jednak rzeźbę jako przedstawienie kobiety, która zdradziła swojego męża. Postać trzyma głowę swojego kochanka, którego zabił jej mąż. Zob. N. Kenaan-Kedar, *The margins of Society in Marginal Romanesque Sculpture*, Gesta, 31 (1992), [online], dostępne w Internecie: http://jstor.org/stable/767047 [data dostępu: 12 kwietnia 2018], s. 20.

48 Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, [online], dostępne w Internecie: https://docer.pl/doc/s55cee [data dostępu: 23 stycznia 2018], księga I, 5–7.

49 N. Kenaan-Kedar (1992), dz. cyt., s. 18.

50 Tamże, m. cyt.

51 D. Schmengler, dz. cyt.

Proweniencja przedstawień głów ludzkich jest złożona. Motyw głowy w sztuce i architekturze pojawia się już w kulturze celtyckiej, popularny w antyku nie zanika i w średniowieczu[52]. Liczne bardzo podobne przedstawienia głów i marginaliów znajdujemy w romańskiej architekturze. Epoka gotycka w całej Europie bogata jest w podobne przedstawienia głów i masek ludzkich zarówno w architekturze (Francji, Rzeszy, Czech etc.), jak i malarstwie miniaturowym.

Głównym zadaniem jest jednak zdecydowanie się na jedną z – można powiedzieć – propozycji badaczy dotyczącej znaczenia tych rzeźb. Trudności nastręcza jednak według mnie różnorodność tej grupy. Są to rozmaite maski albo głowy (ludzkie, zwierzęce lub hybrydy) w grymasie lub nie, stylizowane lub przestylizowane, bez konkretnych atrybutów pozwalających określić je dokładniej, bywają też i konkretne postaci.

Pomysłów na ich funkcję i znaczenie jest tyle, ilu, zdawałoby się, badaczy. Maciej Gutowski oraz Michael Camille[53] proponowali wymowę komiczną, która łączy się z funkcją apotropaiczną, gdyż złego ducha możemy odpędzić, upodabniając się do niego. Również Anna Misiąg-Bocheńska pisała o maskach ludzkich na konsolach jako przykładzie średniowiecznego poczucia humoru, a co się z tym wiąże – karykatury[54]. Zatem część przedstawień mogła być identyfikowana jako groteskowe wyobrażenia diabła lub demonów. Historycy zaznaczają również fakt, że wymowę komiczną przedstawienia te mogły otrzymać z czasem, nie mieszcząc wcześniej się w założeniu artysty[55].

Kolejną propozycją Gutowskiego, a za nim Marka Walczaka oraz Romualda Kaczmarka, jest przynależność do popularnego w średniowieczu motywu *drôlerie*. Mogły to być również przedstawienia moralizatorskie, grzeszników, marginesu społecznego, co zaproponowała Nurith Keenan-Kedar.

Nadal zastanawiające są galerie twarzy, nigdzie nieprzywoływane, których znaczenia trudno się doszukać. Zastanawiające jest również to, czy owe maski łączone były w całościowy program ikonograficzny świątyń, który dzisiaj jest dla nas nieuchwytny z powodu zniszczenia części dekoracji, ponownego odkucia lub zmiany umiejscowienia? A może, za Robertem Brannerem, trzeba mówić wyłącznie o zwyczaju, pewnej tradycji budowania rzeźby architektonicznej?

52 J. Stępniewski, *Symbolika celtyckich głów uciętych w świetle źródeł*, Studia i Materiały Archeologiczne, 10 (2000), s. 215–245.

53 M. Gutowski, dz. cyt.; M. Camille, *Imagine of the edge: the margins of medieval art*, London: Reaction Books Limited, 1995.

54 A. Misiąg-Bocheńska, Ze studiów nad gotycką rzeźbą architektoniczną w Polsce, 1935, [online], dostępne w Internecie: http://bcpw.bg.pw.edu.pl/Content/1565/08bhks35_nr3_bochenska.pdf [data dostępu: 11 stycznia 2018], s. 203.

55 Przykładem mogą być przedstawienia gargulców, których funkcja zmieniła się, z czasem nie wywoływały lęku wśród przechodniów, lecz śmiech. Zob. M. Camille, dz. cyt, s. 79.

Należy zastanowić się przede wszystkim, czy maski i ich znaczenie były w ogóle przez ówczesnych rozumiane. Czy miały one tylko jedno znaczenie? Propozycji jest wiele. Zdaje się, że w zależności od przedstawienia przesłanie mogło być inne. Groteskowe głowy zwierzęco-ludzkie od zawsze przypisywane są apotropaicznym mocom, liściaste mają skojarzenia z drzewem życia. Co jednak powiedzieć o galeriach głów bez wyraźnej mimiki twarzy? Zdaje się, że treść masek znajdujących się w najważniejszych, gotyckich świątyniach, między innymi w Reims czy w Pradze, fundowanych przez wykształcone osobistości, zdecydowanie była świadomie interpretowana przez autorów programów dekoracji. Nie w każdym przypadku fundacji świątyni sytuacja tak się jednak przedstawiała. Obiekty fundowane przez gminy miejskie, które starały się dorównać biskupim realizacjom, miały tylko pewne niezrozumiałe „przeszczepy" motywów. Kolejną sprawą jest pytanie, na ile zrozumiałe były te rzeźby dla wiernych. Czy faktycznie mogły pełnić funkcję moralizatorską? Czy mogły być, oglądane z tak dużej odległości, zrozumiane przez wiernych?

Być może przejęto motyw obiegowy, który coraz bardziej ulegał uproszczeniu, aż w końcu tracił swoją pierwotną wymowę? Stały się one z czasem po prostu popularnym motywem gotyckiej rzeźby architektonicznej. Zdaje się, że nie odpowiemy już na te pytania, ponieważ nie zachowały się żadne (znane nam) źródła pisane dotyczące tych przedstawień.

Aneks nr 1

Zidentyfikowane maski w gotyckiej rzeźbie architektonicznej terenów polskich oraz ich datowanie.

Prusy

1. Chełmża, katedra – pierwsza ćwierć XIV wieku.
2. Elbląg, dawny kościół Dominikanów – trzecia ćwierć XIII wieku.
3. Elbląg, kościół Świętego Mikołaja – trzecia ćwierć XIV wieku – konsole; około 1515 roku – wsporniki na emporze.
4. Gdańsk, katedra cysterska w Oliwie – druga połowa XIV wieku.
5. Gdańsk, kościół Mariacki – druga połowa XV wieku do 1500 roku (pierwsze już od około 1363).
6. Gdańsk, kościół Piotra i Pawła – przed 1516 rokiem.
7. Gdańsk, kościół Świętej Katarzyny – tercja tercja XV wieku.
8. Kartuzy, kolegiata Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny – ok. 1400 roku.
9. Kwidzyn, katedra Świętego Jana Ewangelisty – około połowy XIV wieku.
10. Malbork, zamek – przełom pierwszej i drugiej ćwierci XIV wieku.

11. Nowe Miasto Lubawskie, kościół Świętego Tomasza – połowa XIV wieku.
12. Olsztyn, kościół Świętego Jakuba – przed 1562 rokiem.
13. Olsztyn (dawna wieś Gutkowo), kościół Świętego Wawrzyńca – druga połowa XIV wieku.
14. Orneta, kościół Świętego Jana – przełom XIV i XV wieku.
15. Pelplin, klasztor Cystersów i katedra – druga połowa XIV wieku; pierwsza tercja XV wieku w katedrze.
16. Toruń, kościół Świętego Jana – druga połowa XIV wieku.
17. Toruń, zamek – druga połowa XIII wieku.
18. Żarnowiec, kościół Zwiastowania Pana, kościół Cysterek – pierwsza tercja XV wieku.

Korona Polska

1. Bejsce, kościół Świętego Mikołaja – koniec XIV wieku.
2. Czchów, kościół Narodzenia Najświętszej Marii Panny – połowa XIV wieku.
3. Gniezno, katedra:
   – na elewacji zewnętrznej, portal z ościeżami o profilowanych laskach z głowami – druga połowa XIV wieku;
   – maski filarów prezbiterium – druga połowa XIV wieku;
   – wsporniki służek w kaplicy Świętego Andrzeja – druga połowa XIV wieku.
4. Gniezno, kościół Świętego Jana, wsporniki w nawie – druga połowa XIV wieku.
5. Koronowo, kościół pocysterski, wsporniki w zamknięciu nawy północnej – przed 1315 rokiem.
6. Kraków, katedra wawelska, nagrobek Władysława Łokietka (wspornik pod nogami króla) – druga ćwierć XIV wieku.
7. Kraków, kościół Dominikanów, wsporniki sklepienia w kaplicy Świętego Tomasza (kaplica krawców) – początek XV wieku.
8. Kraków, kościół Mariacki, rzeźby w kluczach okiennych (elewacje zewnętrzne; w kluczach okien rzeźby figuralne, pełnoplastyczne, przedstawienia między innymi szatana, potępionych, ale i świętych) – ok. 1355–1365 roku.
9. Ląd, opactwo Cystersów – około połowy XIV wieku.
10. Szczecin, kościół Świętych Piotra i Pawła – pierwsza połowa XV wieku.
11. Wiślica, kolegiata Narodzenia Najświętszej Marii Panny – druga połowa XIV wieku.

Śląsk

1. Byczyna, fara Świętego Mikołaja, wsporniki filarów międzynawowych – koniec XIV wieku.
2. Gliwice, kościół parafialny Wszystkich Świętych – druga połowa XV wieku.
3. Grodków, fara Świętego Michała Archanioła, służka zakończona maską

ludzką na północnej ścianie chóru – pierwsza połowa XIV wieku.
4. Jawor, fara Świętego Marcina, wsporniki sklepień – dwie ostatnie dekady XIV wieku.
5. Krapkowice, kościół parafialny Świętego Mikołaja.
6. Nysa, fara Świętego Jakuba, wsporniki sklepienne w zakrystii.
7. Strzegom, kościół Świętych Piotra i Pawła, wsporniki i zwornik południowego portalu i portyku – po 1360 roku.
8. Świdnica, fara, zworniki sklepienne – druga połowa XIV wieku.
9. Świerzawa, fara Mariacka:
   – wsporniki sklepienne na murze obwodowym korpusu – koniec XIV wieku;
   – wsporniki sklepienne w apsydzie chóru – koniec XIV wieku.
10. Wrocław, katedra:
   – wsporniki, klucze na elewacjach – druga połowa XIV wieku;
   – wsporniki żeber – około 1342–1350 roku.
11. Wrocław, kolegiata Świętego Krzyża, wsporniki – druga połowa XIV wieku.
12. Wrocław, kościół Świętej Doroty, wsporniki żeber w zakrystii – około 1355–1365 roku.
13. Wrocław, kościół Świętej Elżbiety, wsporniki żeber prezbiterium – około 1350–1360 roku.
14. Wrocław, ratusz:
   – głowica filara centralnego w kaplicy – około 1356–1358;
   – wsporniki Wielkiej Sali – około 1344–1350 roku.
15. Ziębice, fara Świętego Jerzego, wsporniki sklepienne nawy bocznej chóru – około 1380 do pierwszych lat XV wieku.

Żaneta Wlizło

Artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej „Maski w gotyckiej rzeźbie architektonicznej Korony Polskiej, Śląska i Prus", napisanej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego w 2019 roku pod kierunkiem dr. hab. Mirosława Kruka, prof. UG.

Żaneta Wlizło, *historyk sztuki, asystent w Dziale Sztuki i Rzemiosła Artystycznego Muzeum Mikołaja Kopernika we Fromborku. Ukończyła studia magisterskie w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego. Dotychczasowe zainteresowania badawcze: architektura gotycka i marginalna rzeźba architektoniczna.*