

JAROSŁAW JARZEWICZ

Poznań, Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

Christofer Herrmann, „Der Hochmeisterpalast auf der Marienburg. Konzeption, Bau und Nutzung der modernen europäische Fürstenresidenz um 1400”,

Imhof Verlag, Petersberg 2019, 600 ss., 562+17 il.

Malborski Pałac Wielkich Mistrzów (dalej PWM) jest architektonicznym arcydziełem najwyższej rangi. Co istotne – budowla szczęśliwie przetrwała do naszych czasów zachowując niemal w pełni oryginalną substancję. W przeciwieństwie zresztą do innych części zamku w Malborku, będących zarówno zabytkami architektury średniowiecznej, jak też XIX- i XX-wiecznej teorii i praktyki konserwacji zabytków.

Historia badań PWM jest nawet dłuższa niż naukowa historia sztuki, gdyż zaczyna się u schyłku XVIII w. pionierskimi opisami i studiami rysunkowymi Friedricha Gilly’ego. W wiekach XIX i XX, do II wojny światowej był przedmiotem badań malborskich konserwatorów Conrada Steinbrechta i Bernharda Schmida. Jednak jedyną, jak dotychczas, naukową (i niezbyt obszerną) monografię opublikował w 1924 r. historyk sztuki związany z uniwersytetem w Królewcu – Karl Heinz Clasen¹. Po II wojnie światowej badaniem i oczywiście rekonstrukcją oraz konserwacją zamku zajęli się polscy badacze – architekci, konserwatorzy, historycy, historycy sztuki, m.in. Antoni Kašinowski, Hanna Domańska, Kazimierz Pospieszny, Bernard Jesionowski, Tomasz Torbus, Sławomir Józwiak, Janusz Trupinda, a także Tadeusz Żuchowski oraz autor niniejszej recenzji. W ciągu niemal stulecia dzielącego nas od publikacji Clasena nastąpił wielki postęp w poznaniu tego zabytku, narosła obszerna literatura przedmiotu – zarówno publikowane opracowania, jak pozostające w archiwach studia architektoniczne, sprawozdania z badań konserwatorskich etc. Już dawno sytuacja dojrzała do wydania nowej monografii.

¹ Karl Heinz CLASEN, *Der Hochmeisterpalast der Marienburg*, Königsberg i. Pr. 1924.



Napisał ją i wydał w 2019 r. Christofer Herrmann – historyk sztuki, absolwent Uniwersytetu Jana Gutenberga w Moguncji, od wielu lat zamieszkały w Polsce, profesor Uniwersytetu Gdańskiego. Autor – można powiedzieć – był wręcz predestynowany do podjęcia tego zadania ze względu na dotychczasowe dokonania badawcze (opublikował w 2007 syntezę średniowiecznej architektury w Prusach krzyżackich), a także ze względu na

„zadomowienie” w obydwu tradycjach badawczych i językowych, istotnych w odniesieniu do tego tematu.

Książka budzi uznanie i respekt już swoimi cechami zewnętrznymi – 600 stron dużego formatu (przekraczającego A4), niemal tyle samo ilustracji – zdjęć, planów, rysunków analitycznych i rekonstrukcyjnych etc. Podkreślić trzeba wysoką jakość ilustracji, co jest stałą cechą publikacji tego autora. Jest to zarazem poważna monografia naukowa i piękny ilustrowany album, poświęcony wielkiemu dziełu sztuki. Jest to publikacja tak bogata w informacje, że z oczywistych względów w recenzji poruszone zostaną jedynie niektóre zagadnienia, szczególnie interesujące z punktu widzenia recenzenta.

Treść podzielona została na 14 zasadniczych rozdziałów, poprzedzonych wstępem i zakończonych streszczeniami. Ciekawym i godnym pochwały rozwiązaniem jest umieszczenie przed każdym z rozdziałów krótkiego streszczenia na stronach wyróżnionych ciemnym kolorem, co znakomicie ułatwia orientację w niejednokrotnie skomplikowanej problematyce. Rozdział 1. poświęcony jest omówieniu stanu badań oraz refleksji metodologicznej. W rozdziałach 2. i 3. prezentowane są odpowiednio historia budowy i struktura starszego (z lat 1331-1335) i nowego (z około 1380-1396) PWM. Kolejny rozdział omawia problematykę kaplicy w PWM. Obszerny, obejmujący niemal 100 stron rozdział 5. zawiera szczegółowy, analityczny opis istniejącej obecnie struktury architektonicznej. W rozdziale następnym autor omawia układ funkcjonalny PWM, zaś w rozdziale 7. analizuje hierarchiczne struktury architektoniczne. W rozdziale 8. zostały omówione polichromie i plastyka architektoniczna PWM, a w 9. przedstawiono europejski kontekst PWM – budowle rezydencjonalne mogące stanowić źródło lub rozwiązania paralelne. W rozdziale 10. autor przedstawił postaci zaangażowane w powstanie PWM – zleceniodawców, architekta-projektanta i budowniczego oraz kamieniarzy. Rozdział 11. poświęcony jest mieszkańcom-użytkownikom PWM – dworowi wielkich mistrzów i ich gościom. W rozdziale 12. zaprezentowane zostało funkcjonowanie PWM jako miejsca sprawowania władzy, wydarzeń politycznych i życia codziennego. Rozdział 13. zawiera analizę PWM w kontekście kultury dworsko-rycerskiej. W zamykającym całość rozdziale 14. przedstawiono nowoczesne aspekty architektury PWM. Bibliografia obejmuje 12 gęsto zadrukowanych stron (dużego formatu), co w pewnym stopniu oddaje rozmiary podjętego przedsięwzięcia, a także dotychczasowych dokonań (przynajmniej w sensie ilościowym). Godnym zauważenia i pochwały pomysłem jest także zaopatrzenie książki w obszernie streszczenia w języku angielskim (co oczywiście, gdyż jest to obecnie *lingua franca*) oraz w języku polskim, co

oczywiste nie jest, ale właściwie też powinno być. Również załączone plany mają polskojęzyczne opisy i legendy. W związku z tym zasadnicze tezy i argumenty autora dostępne są dla polskiego czytelnika nawet niedysponującego biegłą znajomością języka niemieckiego. Paradoksalnie dość wygląda ta „promocja” polszczyzny przez niemieckiego autora (choć w Polsce zadomowionego) w książce wydanej w niemieckim wydawnictwie w czasie, gdy administratorzy polskiej nauki konsekwentnie deprecjonują polski język w humanistyce faworyzując w różnych ocenach publikacje obcojęzyczne.

Christofer Herrmann deklaruje się jako przedstawiciel metodologicznego „nowego świadomego empiryzmu” (s. 18, 31-32). Jego postawa jest „ściśle empiryczna i zorientowana na fakty” („streng empirisch und faktenorientiert”, s. 31). Pierwszym i najbardziej czasochłonnym etapem badań było zebranie możliwie pełnego zestawu źródeł – zarówno przekazów pisanych, jak obserwacji samego obiektu. „Na początku nie było głównej tezy ani teoretycznie ustalonego zestawu pytań, ale systematyczne tworzenie bazy danych i źródeł jako punktu wyjścia dla procesów oceny analitycznej” („Am Beginn stand nicht eine Hauptthese oder theoretisch bestimmte Fragestellung, sondern systematische Anlage einer Daten- und Quellenbasis als Ausgangspunkt für analytische Auswertungsprozesse”, s. 31). Program ten został konsekwentnie wprowadzony w życie. Omawiany tom zawiera olbrzymi zasób informacji źródłowych, wynikających zarówno z systematycznie przeprowadzonych analiz istniejącej substancji architektonicznej, jak i prezentacji i przedyskutowania rezultatów wcześniejszych badań, w tym także pozostających w niepublikowanych maszynopisach. Osobną dziedzinę stanowi oryginalna analiza przekazów pisanych, która pozwoliła na bliższe określenie programu funkcjonalnego rezydencji. Książka stanowi pełne kompendium dotychczasowej wiedzy na temat PWM, z którego każdy przyszły badacz tej problematyki z pożytkiem i wdzięcznością skorzysta. Konsekwencją przyjętej postawy metodologicznej jest jasne uzasadnianie tez autora i ujawnianie również argumentów na rzecz tez przeciwnych. Bardzo ważne jest też opublikowanie w formie aneksu sprawozdania z badań dendrochronologicznych autorstwa Aleksandra Koniecznego (s. 534-553). Zwykle w publikacjach z historii architektury przytaczane są jedynie zinterpretowane wyniki, natomiast w tym przypadku mamy możliwość samodzielnego wnioskowania na podstawie wyjściowych danych. Dzięki tym badaniom można stwierdzić, że pierwotny dach nad zachodnią częścią PWM wzniesiony został w 1384 r. lub niewiele później (s. 542), co stanowi obiektywny punkt odniesienia dla datowania architektury. Datowanie pierwszego PWM ustalone

zostało na podstawie skoordynowania dendrodaty 1332/1333 r. z pierwszą zapiską źródłową o *domus habitacionis* wielkiego mistrza z 21 marca 1333 r. (s. 52-53). Oczywiście obiektywizm i szacunek dla faktów empirycznych (źródeł) jest godny pochwały i polecenia, jest warunkiem *sine qua non* dla każdego naukowca. Problem w tym, że zbieranie danych empirycznych (obserwacji) bez założeń wstępnych jest programem utopijnym. Musimy po prostu założyć sobie, czego szukamy, i w związku z tym, które informacje (obserwacje, zapisy źródłowe) uznajemy za istotne/istotniejsze, a które za nieistotne/mniej istotne. Autor zdaje się mieć tego świadomość, gdy pisze, że przy zbieraniu danych towarzyszyła mu myśl o kompleksach problemów, takich jak nowoczesność koncepcji architektonicznej lub funkcjonalność struktury budowlanej, zastrzega jednak, że nie znaczy to, że była jakaś konkretna sformułowana teza, którą chciał udowodnić. Postępowanie badawcze oczywiście nie kończy się na zebraniu danych. Chodzi o rekonstrukcję na ich podstawie historycznej rzeczywistości. Jak deklaruje autor: „Chodzi mi [...] o historię, tj. o dokonaną, przeszłą rzeczywistość. Jej rekonstrukcja jest istotnym zadaniem historyka (sztuki)” („Es geht mir [...] um die Geschichte, d.h. gewesene, vergangene Realität. Diese zu rekonstruieren ist eine wesentliche Aufgabe des (Kunst)Historikers”, s. 31). Z natury rzeczy, czyli z niepełnych przekazów, wynika z jednej strony twórczy aspekt pracy historyka, a z drugiej hipotetyczny charakter rezultatów jego pracy. Jak pisze Herrmann, przytaczając słowa Wernera Paraviciniego, historyk rekonstruuje przeszłość na podstawie fragmentarycznych, pełnych luk przekazów. Jego zadaniem jest wypełnianie owych luk, innymi słowy formułowanie mniej lub bardziej prawdopodobnych hipotez wyjaśniających. Można dodać, że historia sztuki – podobnie zresztą, jak inne dyscypliny naukowe – ma swoje mniej lub bardziej *explicite* przyjmowane założenia („przedsady”). Jednym z nich jest założenie, że w przypadku istotnych podobieństw struktury formalnej analizowanych dzieł (oczywiście zawsze przedmiotem debaty pozostaje określenie stopnia owych „istotnych podobieństw”) bardziej prawdopodobne jest istnienie pomiędzy nimi jakiejś relacji niż ich powstanie zupełnie od siebie niezależnie. Na przykład: podobieństwo rzeźb w katedrach w Reims i Bambergu tłumaczy się migracją artystów, a nie przypadkową zbieżnością wynikającą ze stylu epoki, choć teoretycznie rzecz biorąc nie byłoby to zupełnie wykluczone. Podobne

czynią historycy, gdy stwierdzą istotne zbieżności analizowanych tekstów. Problem polega częstokroć na hipotetycznym sformułowaniu zasady tego związku: czy był to ten sam autor, czy zaistniała relacja mistrz – uczeń, czy świadome naśladowanie etc. Mamy zatem do czynienia z szeregiem konkurencyjnych hipotez wyjaśniających. Autor zdaje sobie z tego oczywiście sprawę, rozważając (s. 395) problem hipotetyczności atrybucji związanej z kwestią „ostrości” („Schärfe”) przywoływanych analogii – im mniejsza „ostrość”, tym tych analogii jest więcej, natomiast wraz ze wzrastającą „ostrością” (dokładnością) liczba analogii spada aż do zera, gdyż nie ma dzieł identycznych.

Autor polemizuje (s. 338-339) z postawioną przeze mnie swego czasu tezą o prawdopodobnych paryskich inspiracjach widocznych w rozwiązaniu zachodniej elewacji PWM i analogii do wzniesionego za Karola V skrzydła zachodniego pałacu królewskiego na Cité – tzw. Logis du Roi². Przyznając, że pewne podobieństwa rzeczywiście istnieją, stwierdza jednak, że paryska elewacja była ukryta („versteckt”) za wysokim murem obronnym, w odróżnieniu od mocno wyeksponowanej malborskiej. Jednak nie jest to zgodne z przekazami ikonograficznymi (sam budynek został rozebrany w latach 70. XIX w.). Otóż na miniaturze przedstawiającej czerwcowe sianokosy z Bardzo Bogatych Godzinek braci Limburg (czerwiec) widoczna jest elewacja zamku górująca nad murem obronnym, z poprzedzającą go rzeką i łąkami na pierwszym planie. Podobną sytuację mamy w Malborku – tu również mur obronny zasłania dolne partie elewacji, ale dla obserwatora „zza rzeki” nie ma to znaczenia. Również w rekonstrukcji Viollet-le-Duca, który znał Logis du Roi przed jego rozbiórką³, widzimy fasadę poprzedzoną obszernym założeniem ogrodowym, a zatem wcale nie ukrytą, a raczej wyeksponowaną. Innym kontrargumentem autora jest brak w Malborku odpowiedników wieżowych ryzalitów, które flankują arkadową część środkową w pałacu paryskim. Również w tym przypadku trudno jest się zgodzić – malborska fasada również ma flankujące ryzality wieżowe. Oczywiście w innych proporcjach, ale nie mamy tutaj do czynienia z kopiowaniem (w średniowieczu kopie bardzo rzadko były dokładne), ale z parafrazą – przejściem zasadniczych, typologicznych elementów wzorca. Autor stwierdza z pewną dozą ironii, że wskazywane przez różnych badaczy pierwowzory są produktem przypadkowych podróży, a nie odzwierciedlają rzeczywistych związków:

² Jarosław JARZEWICZ, „Malborski Pałac Wielkich Mistrzów i natura”, [w:] *Wielkopolska – Polska – Europa. Studia dedykowane pamięci Alicji Karłowskiej-Kamzowej*, red. Jacek WIESIOŁOWSKI, Jacek KOWALSKI,

Poznań 2006, s. 163-175.

³ Eugène Emmanuel VIOLLET-le-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris 1854-1868, t. VII, s. 8.

„Każdy autor wybiera pewne budowle, które określa jako wzorcowe, nawet jeśli istnieje szereg alternatywnych obiektów, które na podstawie formalnych podobieństw mogłyby wchodzić w grę” (s. 340). Takie retoryczne „wycieczki” w stosunku do innych badaczy zdarzają się także w innych miejscach. Na przykład analizując niecodzienne aspekty ikonografii fresku z przedstawieniem Koronacji Marii w Wielkim Refektarzu i polemizując z wcześniejszymi tezami o jego genezie autor pisze, że odbywające się w nim zgromadzenia nie były kongresami historyków sztuki, specjalistów od średniowiecznej rzeźby (przypis 13. na s. 323). Oczywiście jest, że każdy badacz dysponuje ograniczoną wiedzą (a żaden nie dysponuje wszechwiedzą), zatem każdy jest zdany na łączenie, kombinowanie informacji, którymi dysponuje. Dotyczy to zresztą także Herrmanna – stosuje on również podobny sposób wnioskowania, z którego czyni zarzut. Uzasadniając na przykład tezę o zależności pałacu biskupiego w Nowogrodzie Wielkim od PWM, mimo oczywistych różnic ich formy architektonicznej, przywołuje na poparcie swojego stanowiska słowa Güntera Bandmanna (przypis 156 na s. 387), który twierdził, że wystarczy przybliżone podobieństwo formalne, reminiscencje, dla przywołania pierwowzoru, który zostaje rozłożony na typowe części, które w kopii są na nowo zestawiane⁴. Oczywiście przy braku potwierdzających źródeł pisanych (taka jest sytuacja w większości przypadków w architekturze średniowiecznej), zależności stwierdzane na podstawie analogii formalnych pozostają w sferze mniej lub bardziej uzasadnionych hipotez. Kluczowe jest właśnie owo „mniej lub bardziej”. Dotykamy tutaj do ważnej kwestii – metodycznej i metodologicznej.

Wracając do punktu wyjścia tych rozważań, w dalszym ciągu wydaje mi się, że bardziej prawdopodobne jest, że źródłem dla istotnych cech typologicznych PWM są nowoczesne i prestiżowe budowle króla Francji (odwołujące się zresztą do archetypów architektury rezydencjonalnej) niż skądinąd prowincjonalny zamek Lauf pod Norymbergą, który – jak sam autor pisze – nie był znaczącą rezydencją Karola IV, a raczej ośrodkiem administracyjnym i stacją na szlaku podróży królewskich. Przyścienne arkady, jedyny motyw analogiczny do PWM, jest tutaj „ukryty” na ciasnym dziedzińcu i nie odgrywa żadnej roli w elewacjach zewnętrznych w przeciwieństwie do Malborka, gdzie stanowi główny akcent artykulacji zasadniczej partii zachodniej elewacji całego zamku. Dodajmy – elewacja ta stanowiła i stanowi do dziś wizytówkę stołecznego

zamku państwa zakonnego dla gości przybywających od zachodu.

Inną ciekawą kwestią jest zagadnienie autorstwa koncepcji i realizacji. Niewątpliwie rację ma Christer Herrmann stwierdzając, że PWM powstał w ramach współpracy inwestora z wybitnym architektem (s. 395). Według niego inicjatorem budowy nowego pałacu był u schyłku swojego panowania Winrich von Kniprode (1352-1382) – jeden z najdłużej sprawujących urząd wielkiego mistrza. Znając dogłębnie zasady funkcjonowania państwa, administracji i dworu, mógł on precyzyjnie sformułować program funkcji i oczekiwania wobec architekta. Zastrzegając hipotetyczny status swojej tezy, Herrmann przypisuje autorstwo projektu nowego PWM i prowadzenie prac mistrzowi występującemu w źródłach jako „Meister Johann” (s. 397). Zapiska z 1397 r. w księdze rachunków konwentu malborskiego informuje o wypłaceniu mistrzowi Janowi znacznej sumy (121 1/2 m.) na farby i opłaceniu malarzy. Inna zapiska z tej samej księgi mówi o wypłaceniu zaległej od 1395 r. sumy 20 m. za zakupienie gotlandzkiego kamienia. Autor interpretuje te wiadomości jako odnoszące się do końcowych etapów budowy PWM – okien fasady dziedzińcowej i malowania wnętrza głównej, reprezentacyjnej kondygnacji. Zakup materiałów i rozliczanie się z rzemieślnikami uważa za typowe działania kierującego budową architekta. Nie jest wykluczone, że teza jest słuszna. Jednak zaznaczyć trzeba, że źródła nie mówią tego wprost, jest to interpretacja, czyli „wypełnianie luk”. Zapytać trzeba, czy jest to jedynie możliwy sposób ich wypełnienia? Oczywiście nie – wcześniejsi badacze traktowali Jana jako malarza (nie biorąc jednak pod uwagę informacji o zakupie kamienia, która rzeczywiście zdaje się temu przeczyć). Jednak nawet gdyby rzeczywiście mistrz Jan kierował budową PWM w trakcie prac wykończeniowych, wcale nie musi oznaczać, że był jego projektantem. Od początku budowy minęło bowiem ponad 15 lat, Jan mógł być następcą projektanta, podobnie jak sprawujący urząd wielkiego mistrza w 1395 r. Konrad von Jungingen był kolejnym następcą inicjatora budowy Winricha von Kniprode. Innym możliwym, hipotetycznym „wypełnieniem luk” jest interpretacja tych zapisków jako odnoszących się nie tyle do architekta (*magistra operis, magistra murorum*) lecz do *magistra lapidum* – urzędnika odpowiedzialnego za zaopatrzenie placów budowy w odpowiednie materiały, o którym to stanowisku autor wspomina, ale odrzuca tę możliwość (przyp. 37, s. 416). Źródła są bardzo lakoniczne, jed-

⁴ Cytowane jest klasyczne dzieło: Günter BANDMANN, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin 1985 (wyd. 1: 1951).

nak zawarte w nich informacje dotyczą właśnie zapatrzenia w materiały, a nie samych prac budowlanych. W gruncie rzeczy informacja o imieniu architekta, choć istotna sama w sobie jako wydobywająca wybitną postać z zapomnienia, jeśli nie towarzyszą jej inne informacje biograficzne (a z taką sytuacją mamy do czynienia w tym wypadku), nie ma znaczenia dla interpretacji architektury. I tak pozostaje analiza morfologiczno-porównawcza przy wszystkich zastrzeżeniach jako jedyna metoda pozwalająca postąpić naprzód. O ile mistrz pierwszego PWM z lat 30. XIV w. pochodził z miejscowego środowiska architektonicznego, o tyle mistrz rozbudowy z końca tego wieku (Johann?) wyrastał z zupełnie innych tradycji – jego dzieło jest na tle architektury państwa zakonnego „ciałem obcym” („Fremdkörper”, s. 398). Charakterystycznymi cechami jego indywidualnego stylu zdaniem autora – i trudno się z tym nie zgodzić – jest perfekcjonizm i konsekwencja w planowaniu aż do najdrobniejszych szczegółów połączone z wyraźną preferencją abstrakcyjnej formy geometrycznej i unikania detali rzeźbiarskich.

Majstersztykiem („Glanstück”, s. 399-402) mistrza jest Letni Refektarz. W nim też prezentują się w pełni jego umiejętności i sposoby kształtowania formy architektonicznej: ściśle racjonalny sposób projektowania oparty na prostych geometrycznych założeniach, dający w rezultacie niezwykle bogatą w wyrazie przestrzennym kompozycję, mimo ograniczenia do minimum detalu. W analizie sklepienia tego wnętrza autor przyjął w zasadzie sformułowane przeze mnie propozycje⁵, poddając je niewielkim modyfikacjom. Architekt PWM konsekwentnie stosował przyjęte zasady hierarchizacji formalnych, które odpowiadają hierarchii funkcjonalnej. Na przykład bogate sklepienia żebrowe występują jedynie w najważniejszych, reprezentacyjnych wnętrzach najwyższej kondygnacji – wyróżnione w ten sposób zostało *piano nobile*. Wszystkie inne sklepienia są bezżebrowe, co w tym czasie nie jest zjawiskiem zwyczajnym. Przy tym kolejne kondygnacje od góry ku dołowi mają coraz mniejszą wysokość. Na poziome trzecim (mieszczącym apartamenty dostojników zakonnych, s. 235-237) ostrołukowe gurdy opierają się na smukłych wielobocznych podporach. Na poziomie drugim (mieszczącym kancelarię, s. 239-245) gurdy są odcinkowe a podpory niższe, natomiast na poziomie pierwszym (przyziemia, w którym znajdowały się izby skrybów, s. 246-248) zastosowano przysadziste czworoboczne filary i masywne gurdy odcinkowe. W oknach i portalach konsekwentnie nie stosuje ostrołuków, zamiast tego proste nadproża lub łuki odcinkowe.

⁵ Jarosław JARZEWICZ, „More geometrico. Kompozycja sklepienia Letniego Refektarza w Pałacu Wielkich

Styl projektanta PWM (Jana?) jest na tyle oryginalny, że uzasadnione jest poszukiwanie jego źródeł. Herrmann wskazuje jako jego wcześniejsze domniemane dzieło pałac biskupów Ozylii w Kuressaare (niem. Arensburg, Estonia; s. 403 i n.). Choć nie jest to pierwowzór dla zastosowanego typu (jest to prostokątny kasztel z wewnętrznym dziedzińcem i dwoma wieżami w narożach), to rzeczywiście można stwierdzić w nim szereg analogii w zakresie rozwiązań formalnych w stosunku do Malborka: podobne preferowanie abstrakcyjnych form geometrycznych, stosowanie sklepień bezżebrowych, wielobocznych podpór, prostokątnych otworów okiennych i portali (choć nie z taką jak w Malborku konsekwencją). Zamek w Kuressaare zbudowany jest z dokładnie obrobionych bloków kamiennych – również pod względem techniki zachodzi zatem analogia do PWM, który (choć wzniesiony przy znacznym użyciu cegły) został jednak „wymyślony” i zaprojektowany jako budowla kamienna – wszystkie decydujące dla estetycznego wyrazu elementy są kamienne. Elewacje zewnętrzne były prawdopodobnie otynkowane, zaś wnętrza głównej kondygnacji – pomalowane na kolor pomarańczowoczerwony, podobnie zresztą, jak w Kuressaare. Oczywiście obok analogii są też różnice, na które zresztą Herrmann wskazuje (brak w estońskim zamku dwułupinowej, „diafanicznej” struktury ścian, a w Malborku nie ma charakterystycznych dla Arensburga impostów z narożnymi „ostrogami” w kształcie odwróconych piramid z wklęsłymi ściankami, które stanowią tam leitmotiv (s. 404). Nie ma też w Arensburgu żadnych dekoracyjnych sklepień porównywalnych z malborskimi refektarzami. Dodajmy, że z kolei nie ma w PWM, który jest wzniesiony w konsekwentnie stosowanym „kanciastym” modusie, tak charakterystycznych dla Arensburga zaokrąglonych narożników. Zamek na Ozylii zdaniem Herrmanna był budowany w latach 1374-80 z inicjatywy kontrowersyjnego biskupa Henryka, który w wyniku konfliktu ze swoją kapitułą został w 1380 r. uwięziony i w następnym roku zamordowany. Zamek miał być w tym czasie w znacznej części gotowy. Architekt mógł wówczas przejść na służbę krzyżaków. Konkludując: choć nie jest wykluczone wspólne autorstwo obu zamków, nie można jednak uznawać tej tezy za oczywistą. Można w stosunku do niej zastosować te same zastrzeżenia, które autor wyrażał w stosunku do wcześniej formułowanych hipotez genetycznych: „Rekonstrukcja linii pochodzenia może działać w dobrze uzasadnionych przypadkach, ale często są to mniej lub bardziej arbitralne i spekulatywne teoretyczne konstrukcje myślowe” („Die Rekonstruktion von

Mistrzów w Malborku”, *Studia Zamkowe*, 4:2012, s. 77-89.

Ableitungslinien kann in gut begründeten Einfällen funktionieren, häufig handelt es sich jedoch um mehr oder weniger willkürliche und spekulative theoretische Gedankenkonstruktionen”, s. 340).

Atrybucja dzieł architektonicznych jest nieporównanie bardziej skomplikowanym przedsięwzięciem niż w malarstwie lub rzeźbie, z czego autor zdaje sobie sprawę (s. 396). Jest to szczególnie trudne w takim przypadku, jak tu omawiany, w którym nie mamy do czynienia właściwie z rzeźbiarskim detalem, a jedynie z geometryczną abstrakcją na poziomie projektu, który ściśle rzecz biorąc przecież fizycznie nie istnieje, zaś jego materialna realizacja jest dziełem szeregu innych zaangażowanych rzemieślników (liczbę kamieniarzy szacuje na podstawie znaków kamieniarskich na około 35, co zapewniało stosunkowo szybką realizację). Tutaj dochodzimy do granic możliwości analizy formalnej – możemy przy jej pomocy stwierdzić pewną wspólnotę problematyki artystycznej, pokrewieństwo rozwiązań, czyli stwierdzić relacje między poszczególnymi dziełami, nie możemy natomiast rozstrzygnąć ich natury. Zamek na Ozylii wykazuje takie zbieżności, jednak bez źródeł pisanych nie możemy stwierdzić, czy jest to na przykład rezultat pochodzenia architektów ze wspólnego środowiska („szkoły”), czy tożsamości artysty-projektanta. Tym bardziej, że wydaje się oczywiste, że również na budowę estońskiego zamku architekt (i warsztat) musiał przybyć z zewnątrz. Analiza detalu, podobnie jak w przypadku niektórych motywów PWM, wskazuje przekonująco na pochodzenie ze środowiska czeskiego (s. 410-411). Projektant PWM (Johann?) był niewątpliwie wybitnym i wysoce oryginalnym twórcą, mogącym stanąć obok innych czołowych architektów tego czasu: Piotra Parlera, Hansa von Burghausen, Ulricha von Ensingena (s. 413). Dodajmy przy okazji, że gdyby portretom Piotra Parlera w Pradze i Hansa von Burghausen w Landshut nie towarzyszyły inskrypcje wymieniające ich dzieła, zapewne nie przypuszczalibyśmy, że tak różne budowle, jak chór katedry w Pradze i kościół farny w Kolin oraz kościoły św. Marcina w Landshut i Franciszkanów w Salzburgu, są zaprojektowane przez tych samych artystów. W kontrakcie z 1369 r. rada miasta Kampen w Holandii zleciła mistrzowi Rutgerowi z Kolonii budowanie dwóch kościołów: św. Mikołaja i Marii Panny, które są zupełnie do siebie niepodobne, wręcz kontrastujące pod każdym niemal względem. Bez informacji źródłowej trudne, a właściwie niemożliwe byłoby uznanie ich za dzieła tego samego twórcy. Kompetencje architektów i repertuar form, któ-

rzymi się posługiwali, mogły być bardzo szerokie. W przypadku arcydzieła, a PWM nim jest, interpretacja w ramach historii sztuki może jedynie zbliżyć się do granicy, którą wyznacza tajemnica oryginalnej twórczości artystycznej. Wielkie dzieła – właśnie w tym, co czyni je wielkimi – nie dają się w pełni „wywieść” z dzieł wcześniejszych i okoliczności historycznych. W opinii Herrmanna po ukończeniu PWM mistrz Johann miał być zaangażowany przy budowie ratusza w Malborku i zamku w Bytowie. W tym drugim przypadku modyfikuje on tezę obecną już w literaturze badawczej. Analogie formalne łączące oba dzieła zauważono już dawno, wyjaśniano je poprzez przypisanie ich autorstwa Mikołajowi Fellensteinowi⁶.

Konfrontując „redukcyjną”, a jednocześnie funkcjonalną i zapewniającą komfort użytkowania formę architektoniczną z przekazami źródłowymi, autor dochodzi do wniosku, że pojawiające się w dotychczasowej literaturze interpretacje PWM w kontekście kultury dworsko-rycerskiej nie są trafne (s. 499-517). Podkreśla fakt, że w funkcjonowaniu dworu wielkich mistrzów brak istotnych elementów charakterystycznych dla tej kultury (np. turniejów, kultu miłości dwornej, wystawnych uczt i luksusowej konsumpcji jako symbolu wysokiego statusu). Natomiast ciągle był istotny i co ważne – wpływający na formę architektury – ideał życia klasztorowego. Wskazuje przy tym paralelne zjawisko w ewolucji architektury cysterskiej i mendykanckiej, która mimo wybitnych osiągnięć i nowatorstwa w XIV w. prezentowała z reguły skromniejsze w stosunku do współczesnych katedr i wielkich form jako świadome akcentowanie ideału skromności (s. 518). Teza ta wydaje się przekonująca, choć ideał ten – jak to w życiu – nie był chyba respektowany rygorystycznie, o czym świadczą na przykład malowidła heraldyczne w izbie kompanów (il. 536, s. 423) lub fresk batalistyczny w Wielkim Refektarzu (il. 357, s. 292). Natomiast rezygnacja z dekoracyjnej rzeźby i wystawnych elementów typowych dla ówczesnych rezydencji, takich jak ozdobne kominki i portale, dobrze tłumaczy się w tym kontekście. Jednym z intrygujących problemów poruszanych we wcześniejszych badaniach jest brak zaakcentowanego wystawnym portalem reprezentacyjnego wejścia do nowego PWM, a właściwie jego architektonicznego obramienia. Prowadziło to do formułowania różnych hipotez – poszukiwania wewnętrznych schodów w narożnym pomieszczeniu południowo-wschodnim lub postulowania zewnętrznych schodów przy wschodniej elewacji od strony dziedzińca. Zdaniem

⁶ Por. np.: Roswitha BEYER, „Fellenstein, Niclaus”, [w:] *Neue Deutsche Biographie* 5:1961, s. 72 f., <https://www.deutsche-biographie.de/pnd13598243X.html#ndb->

content (dostęp 20.07.2019); Leszek KAJZER, Stanisław KOŁODZIEJSKI, Jan SALM, *Leksykon zamków w Polsce*, Warszawa 2012, s. 120-122.

autora nie ma na to żadnych podstaw w istniejącej substancji materialnej ani wskazówek źródłowych. Według niego głównym wejściem do głównych pomieszczeń PWM jest skromny portal po północnej stronie, poniżej kaplicy, wiodący na reprezentacyjne schody, czyli sytuacja istniejąca do dziś (s. 263-266, 282-283). Wynikało to ze względów bezpieczeństwa (wielki mistrz nie miał przybocznej gwardii ani strażników). Dodajmy, że rozwiązanie to bardzo dobrze współgrało również z manifestowanym etosem skromności.

Ważne miejsce w monografii zajmuje rekonstrukcja funkcji – wypełnienie budowli dziejącym się w niej życiem: zarówno codziennym (np. czynności administracyjne, zwykłe posiłki), jak również niecodziennym (przyjmowanie dostojnych gości, poselstw). W oparciu o źródła autor zrekonstruował na przykład rytm dnia wielkiego mistrza (s. 485 in.), a także jego dwór liczący ponad 120 osób (w jego skład, notabene, oprócz różnych urzędników i służby wchodził również architekt – wzmiankowany

w źródłach z lat 1400-1418 Mikołaj Fellenstein, s. 427). PWM był budowlą wielofunkcyjną – nie tylko nowoczesną, wyposażoną w szereg udogodnień siedzibą władcy państwa zakonnego, głównych dostojników i dworu, ale także jego centralnej biurokracji, a zatem wizualnym symbolem tego państwa.

Publikacja Christofera Herrmanna jest ważnym osiągnięciem naukowym, odpowiadającym randze dzieła sztuki, które jest jej tematem. Jest nie tylko podsumowaniem dotychczasowych badań, ale proponuje szereg nowych rozwiązań i wyznacza nowe perspektywy interpretacji. Ponieważ w historii sztuki nie ma moim zdaniem tematów definitywnie zamkniętych, mam nadzieję, że ta książka stanie się przedmiotem ożywionej dyskusji i bodźcem do dalszych badań. Niewątpliwie autor wysoko umieścił poprzeczkę naukowej jakości dla kolejnych badaczy, zarazem ułatwił pracę dając im do ręki tak gruntowne opracowanie. Niewiele średniowiecznych budowli doczekało się tak znakomitej monografii.