

Originalveröffentlichung in: Cynarski, Stanisław ; Małkiewicz, Adam (Hrsgg.): *Studia z historii i historii sztuki*, Warszawa-Kraków 1989, S. 99-106 (Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historyczne ; 89)

Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2023), DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00008547>

LECH KALINOWSKI

## „Próba ognia” w kaplicy Bardich

GIOTTO A BIZANCJUM

Il quale Giotto rimutò l'arte del dipingere  
di greco in latino e ridusse ad moderno  
Cennino Cennini, *Il libro del arte*, 1

W roku akademickim 1938/39, będąc uczniem Tadeusza Majerskiego w klasie fortepianu Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego we Lwowie, pod wpływem natarczywych sugestii żony profesora dr Aleksandry Majerskiej, adiunkta na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Jana Kazimierza przy katedrze historii sztuki, kierowanej przez Władysława Podlachę, zapisałem się na historię sztuki. Dla wypełnienia tygodniowego pensum 10 godzin, jakie wówczas obowiązywało, zacząłem uczęszczać na ćwiczenia i wykłady monograficzne doc. dr Karoliny Lanckorońskiej. Tematem jednego z jej wykładów było malarstwo Giotta. Wtedy nastąpiło moje pierwsze spotkanie z „Karlą” i ze znakomitym włoskim artystą. Po pięćdziesięciu latach ze szczególnym pietyzmem wracam myślą do tamtych szczęśliwych dni i do Giotta.

O tym, w jaki sposób Giotto przekształcił sztukę malowania z greckiej na łacińską i jak uczynił ją nową, pouczają niezliczone analizy jego dzieł, które prezentuje kolejno historia sztuki<sup>1</sup>. W analizach tych z reguły nacisk spoczywa na tym co nowe, natomiast wciąż jeszcze na szczegółową odpowiedź czeka pytanie, jaki był stosunek Giotta do tradycji, nie tylko do sztuki włoskiej XII i XIII wieku, pozostającej pod wpływem bizantyńskim, którą określa termin *maniera greca*, ale przede wszystkim do samej sztuki bizantyńskiej<sup>2</sup>. Tymczasem Otto Demus wprost stwierdza, że w Cappella dell’Arena

<sup>1</sup> Z obfitej bibliografii Giottowskiej wymieniam *L’opera completa di Giotto*. Presentazione di G. Vigorelli. Apparati critici e filologici di E. Baccheschi, Milano 1978<sup>2</sup>, *Classici dell’Arte*.

<sup>2</sup> O znaczeniu terminu *maniera greca* patrz V. Łazariew, *K woprosu o ’grieczeskoj manierie’, italo-grieczeskoj i italo-kritskoj szkolach žiwopisi (Protiv falsyfikacii istorii pozdnej wizantijskoj žiwopisi)*, „Jeżegodnik Instituta Istorii Iskusstw” 1952, s. 152—200.

w Padwie w scenie *Uciezki do Egiptu* motywy krajobrazowe i funkcje, jakie one pełnią, mają swoje wzory w malarstwie bizantyńskim<sup>3</sup>. A w związku z padewskim *Oplakiwaniem Chrystusa* zauważa, że Giotto „widział bizantyńskie formuły tematu i nie był zależny od włoskich poprzedników”<sup>4</sup>.

Pomijając badania ikonograficzne, jakie przed kilkunastu laty przeprowadziła Diega Giunta nad sześcioma scenami z życia Joachima i Anny w górnym rzędzie na ścianie południowej kaplicy Scrovegnich, aby wykazać, „w jakiej mierze i w jakim stopniu ograniczył się [Giotto] do zaakceptowania dziedzictwa tradycyjnych repertuarów ikonograficznych i na ile dokonał zmian lub też co w zakresie danego tematu ikonograficznego sam z siebie stworzył”<sup>5</sup>, już sama próba odczytania porządku, czyli następstwa po sobie scen padewskich wykazuje zasadniczą zależność od bizantyńskiego systemu *descensus*. System ten, zgodnie z koncepcją ideową bizantyńskiej architektury centralnej, z kopułą zawieszoną jak niebo nad ziemią, polega na otaczaniu ścian wnętrza poziomymi rzędami scen zstępującymi, w sposób ciągły, z kondygnacji najwyższej przez środkowe do przyziemia<sup>6</sup>. John White trafnie stwierdza, że w Padwie Giotto poszedł za wzorem dekoracji mozaikowej baptysterium florenckiego, zaczętej w 2. ćwierci XIII wieku, a wykonanej przy udziale artystów bizantyńskich z Wenecji<sup>7</sup>.

Dla wyjaśnienia, w jaki sposób Giotto, uniezależniając się od *maniera greca*, przejmował i przekształcał układy formalne właściwe sztuce bizantyńskiej, szczególnie pouczająca jest analiza sceny przedstawiającej św. Franciszka przed sułtanem namalowanej na ścianie południowej w kaplicy Bardich przy S. Croce we Florencji (il. 1)<sup>8</sup>.

W okresie 5. krucjaty, podczas wyprawy Gautier de Brienne do Damietty,

<sup>3</sup> O. Demus, *Byzantine Art and the West*, New York 1970, The Wrightsman Lectures, s. 230, fig. 257.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 224—226, fig. 251.

<sup>5</sup> D. Giunta, *Appunti sull'iconografia delle Storie della Vergine nella cappella degli Scrovegni*, „Rivista dell'Istituto nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte”, NS 21/22, 1974/75, s. 79—139.

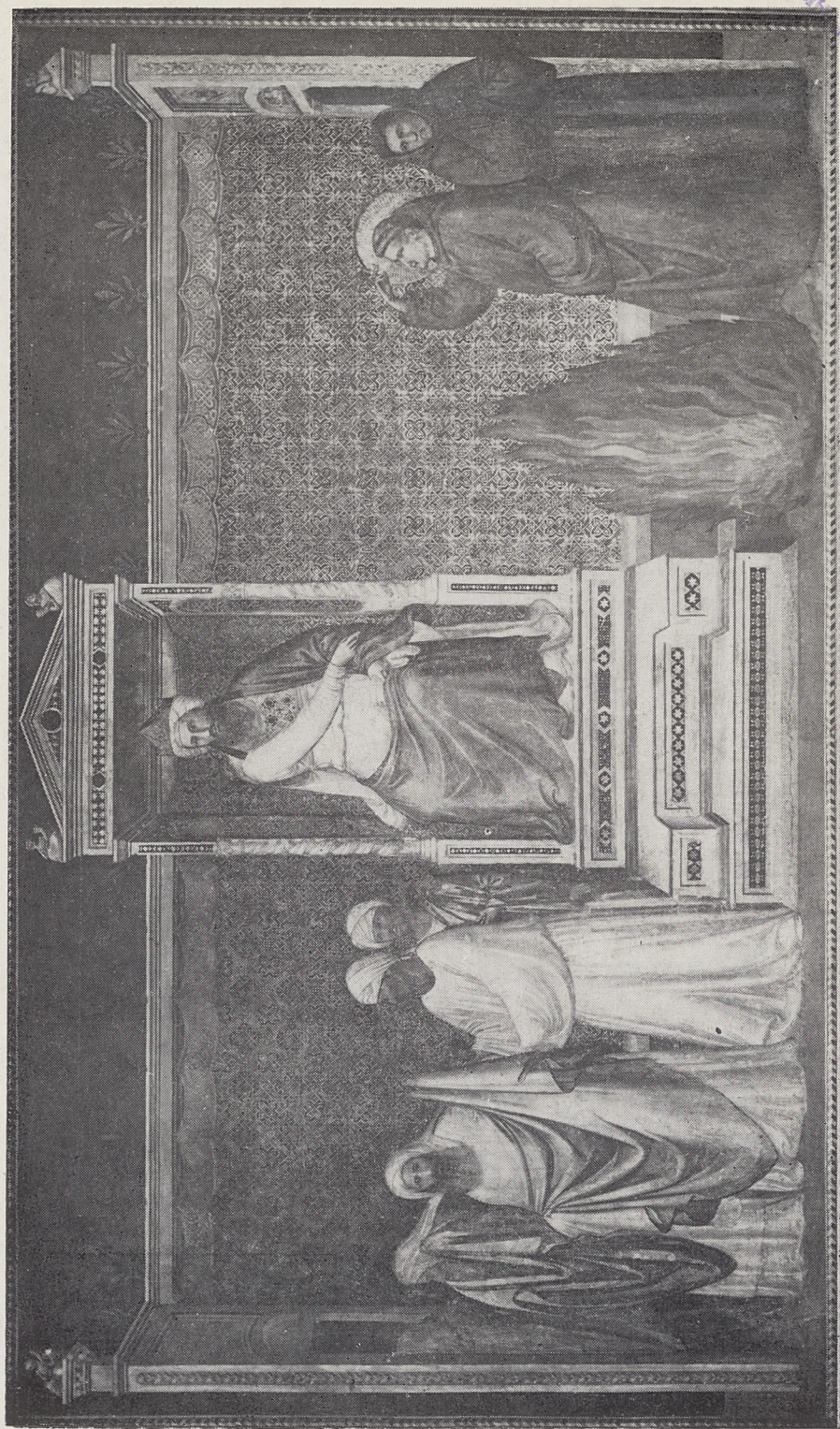
<sup>6</sup> System ten charakteryzują: O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*, London and Henley 1976 (1948), s. 14—29; A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego*, Warszawa 1983, s. 18—19.

<sup>7</sup> J. White, *Art and Architecture in Italy: 1250—1400*, Harmondsworth 1966, The Pelican History of Art, s. 221. Na ciągłość linearnego rozwijania się narracji wokół ścian kaplicy w Padwie zwraca też uwagę ten sam autor w *Duccio. Tuscan Art and the Medieval Workshop*, London 1979, s. 160—161.

Układ mozaik w baptysterium florenckim szczegółowo analizuje I. Hueck, *Das Programm der Kuppelmosaiken im Florentiner Baptisterium*, Diss. München, Mondorf 1962, s. 29—44 i 54.

<sup>8</sup> H. Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*. Wien 1934<sup>4</sup>, s. 141—144, fig. Anhang III, tabl. 15; C. Gnudi, *Giotto*, Milano 1959, s. 207—232 i 264, fig. 173 a, tabl. LVI; E. Borsook, *Notizie su due cappelle in S. Croce*, „Rivista d'Arte”, 36, 1961—1962, s. 89—107; J. White, *Art ...*, s. 219—221, fig. 96 (B); B. Cole, *Giotto and Florentine Painting 1280—1375*, New York 1976, s. 96—120, tu s. 99—103, fig. 36 i 37; *Opera completa di Giotto*, s. 116—117, fig. 143; M. Skubiszewska, *Malarstwo Italii w latach 1250—1400*, Warszawa 1980, *Malarstwo europejskie średniowiecza IV*, s. 64—66, fig. 53.





1. Giotto, *Próba ognia*, kaplica Bardich, Santa Croce, Florencia





2. Giotto, *Sultan*, fragment *Próby ognia*, kaplica Bardich, Santa Croce, Florencia





3. *Niewiasty u grobu*, *Ewangeliarz*, 1059 r., Dionysiou, Cod. 587, Athos





4. *Niewiasty u grobu, Tetraewangeliarz, XI w., Parma, Palat. 5*





5. Niewiasty u grobu, srebro złocone, XI—XII w., Luwr





6. *Niewiasty u grobu*, 1182—1190, Monreale  
 7. *Niewiasty u grobu*, XII w.?, *Pala d'oro*, San Marco, Wenecja



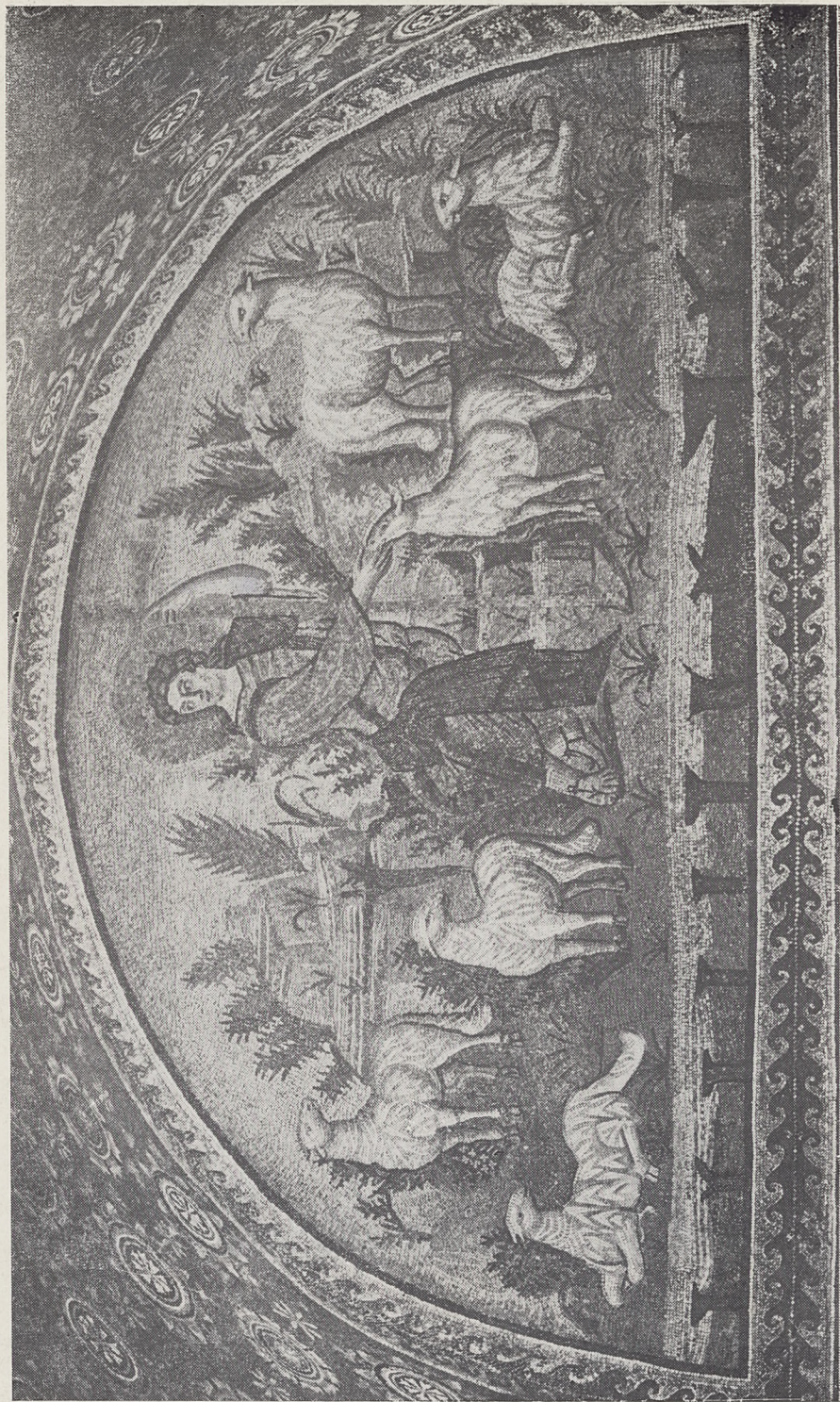


WBL Ing'



8. *Niewiasty u grobu*, 1072—1087, Sant'Angelo in Formis  
9. Duccio, *Niewiasty u grobu*, Pinacoteca, Siena





10. *Dobry Pasterz*, ok. 440 r., Mauzoleum Galla Placydii, Rawenna



św. Franciszek uzyskał dostęp do sułtana Al-Malika Al-Kamila z dynastii Ajubidów i starał się nawrócić go na wiarę chrześcijańską<sup>9</sup>. Tematem sceny jest wyzwanie rzucone przez św. Franciszka duchownym muzułmańskim na dworze sułtana, aby poddali się próbie dla wykazania prawdziwości wiary<sup>10</sup>. Temat ten, pod nazwą *Próby ognia*, po raz pierwszy zrealizowany został w górnym kościele Św. Franciszka w Asyżu. Tam św. Franciszek jako główna postać akcji zajmuje miejsce środkowe, sułtan siedzi na tronie w towarzystwie dworzan po prawej stronie, a duchowni muzułmańscy znajdują się po stronie lewej<sup>11</sup>. W kaplicy Bardich układ sceny różni się od fresku asyjskiego tak zasadniczo, że trudno byłoby mówić o wspólnym autorstwie. Tym razem scena rozgrywa się w specjalnie dla tematu skonstruowanym płytkim, niższym niż pole malowidła, otwartym do widza wnętrzu architektonicznym, ujętym perspektywicznie z punktu położonego na lewo od osi symetrii. W samym środku komnaty na wysokim tronie w kształcie *aediculi* umieszczonej na dwóch stopniach siedzi na wprost patrzącego sułtan w turbanie na głowie, odziany w białą szatę spodnią i przerzucony przez lewe ramię czerwony płaszcz (il. 2). Lewą ręką opuszczoną przytrzymuje białą chustę ceremonialną<sup>12</sup>, prawą zaś wskazuje na św. Franciszka, który gotów na próbę ognia stoi przed płonącym stołem, zakrywając prawą dłońią twarz przed żarem ognia; ze złożonymi do modlitwy rękami towarzyszy mu brat zakonny Illuminatus. Natomiast głowa sułtana zwrócona jest w lewo, gdzie dwaj słudzy usiłują zatrzymać trzech uchylających się od próby duchownych muzułmańskich. Sułtan spełnia więc podwójną funkcję, a jego osoba, stanowiąca główną oś kompozycji, zawiązuje akcję i na nią decydująco wpływa, usuwając niejako w cień św. Franciszka. Henry Thode z tego powodu ocenił dzieło Giotta w kaplicy Bardich za znacznie niżej stojące od przypisywanego przez niego Giottowi fresku w Asyżu<sup>13</sup>.

Scenę florencką wyróżnia znanie artystycznej doskonałości, a jednak nie trudno dostrzec, że układ postaci sułtana i kompozycja całej sceny są zapożyczone z tematu *Niewiast u grobu* w sztuce bizantyńskiej<sup>14</sup>.

<sup>9</sup> Thomas de Celano, *Vita prima/secunda S. Francisci, 1228—29 (1246)*, „Analecta Franciscana” 10, 1894, s. 3—115, 129—260; Bonaventura, *Legenda maior S. Francisci 1262*, ibidem, s. 557—626; D. S. Lemmens, *Francesco predicante coram sultano Aegypti*, „Archivum Franciscanum Historicum” XIX, 1924, s. 559—579.

<sup>10</sup> G. van 's-Hertogenbosch, *Franz von Assisi*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, herausgegeben von W. Braunfels, VI, Freiburg—Rom—Basel—Wien 1974, szp. 260—315, tu szp. 287.

<sup>11</sup> A. Smart, *The Assisi Problem and the Art of Giotto. A Study of the Legend of St. Francis of San Francisco, Assisi*, Oxford 1971, s. 183—184, tabl. 61.

<sup>12</sup> Pisze o niej Z. Żygulski jr., *Akcenty tureckie w stroju Batorego*, „Folia Historiae Artium” XXIV, 1988, s. 61—78, fig. 8.

<sup>13</sup> Thode, *Franz von Assisi*..., s. 142—143. Oba malowidła porównuje ostatnio J. H. Stubblebine, *Assisi and the Rise of Vernacular Art*, New York 1985, s. 25—28, fig. 11 i 36.

<sup>14</sup> Ikonografię bizantyńską sceny *Niewiast u grobu* szczegółowo omawia G. Millet, *Recherches sur l'Iconographie de l'Evangile aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et de Mont-Athos*, Paris 1916, s. 517—540. Patrz także G. Schiller, *Ikonographie*



Tak jak ją przedstawiano w Bizancjum, scena *Niewiast u grobu* zbudowana jest z trzech członów: anioła siedzącego na odwalonym kamieniu grobowym lub ołtarzu (*altare quadratum*), który miał się znajdować w grobie; otwartego grobu skalnego z widoczną chustą i całunem; oraz niewiast przychodzących, by namaścić ciało Chrystusa. Śpiący u stóp anioła lub pod grobem trzej żołnierze, rzadziej dwaj, ale bywa ich i więcej, znikomej zresztą wielkości, odgrywają rolę drugorzędną w kompozycji i akcji sceny. Anioł przewyższa niewiasty i zajmuje miejsce środkowe; grób skalny w postaci wysokiego, półkuliście zamkniętego otworu wejściowego, niekiedy opatrzonego kratą, znajduje się po prawej stronie od patrzącego; niewiasty zbliżają się do grobu i anioła z lewej strony. Anioł trzymający w lewej ręce wysoką laskę, zakończoną zazwyczaj kwiatem, głowę zwraca ku niewiastom, prawą zaś ręką wskazuje na pusty grób i wypowiada słowa o zmartwychwstaniu Jezusa.

Scena odpowiada opisowi Mateusza (28, 1—8), który mówi o Marii Magdalenie i drugiej Marii, występują więc tylko dwie niewiasty. Jeśli zaś są trzy, świadczy to o tradycji Zachodu idącego za przekazem Marka (16, 1—8): „A gdy minął szabat, Maria Magdalena i Maria Jakubowa i Salome nakupiły wonnych olejków ...”<sup>15</sup>. Niewiasty swą postawą i gestami, bardziej lub mniej wyraźnie, wyrażają zaskoczenie, lęk i obawę, jeśli nie przerażenie.

Ze względu na to, że wejście do grobu, widziane frontalnie, nie zajmuje wiele miejsca, kompozycja bywa z reguły przy trójczłonowości asymetryczna, dwudzielna. Najstarsze zachowane przykłady wyróżnionego typu pochodzą z okresu średniobizantyńskiego, przy czym zmianom podlega kształt pola, przedmiot, na którym siedzi anioł, oraz rodzaj grobu, w mniejszym zaś stopniu reakcja niewiast na widok anioła.

W *Lekcjonarzu* z Trapezuntu z połowy X w. w Leningradzie (Petropol. 21, fol. 7<sup>v</sup>) miniatura ma kształt kwadratu. Do grobu zbliżają się dwie niewiasty, z których bliższa aniołowi siedzącemu na wysokim kamieniu, wolno go identyfikować z *altare quadratum*, znajdującym się w komorze grobowej, obejmuje w przerażeniu lewym ramieniem swoją towarzyszkę<sup>16</sup>.

Na prostokątnej „leżącej” miniaturze w *Ewangeliarzu* z 1059 r. z klasztoru Dionysiou (cod. 587, m. fol. 167<sup>v</sup>) na górze Athos, anioł siedzi na kamieniu-ołtarzu, a dwie niewiasty, z których pierwsza odwraca głowę ku swojej towarzyszcze, ruchem rąk wyrażają zaskoczenie (il. 3)<sup>17</sup>. Uderza brak żołnierzy.

Podobna scena znajduje się w *Ewangeliarzu* z klasztoru Iwiron (nr 5, fol. 130<sup>v</sup>), tamże, z 1056 r., wzbogacona trzema śpiącymi żołnierzami<sup>18</sup>. Siedzący na ołtarzu anioł opiera nogi na wysokim stopniu-podnóżku.

*der christlichen Kunst*, Band 3: *Die Auferstehung und Erhöhung Christi*, Gütersloh 1971, s. 18—31, tu s. 27—28.

<sup>15</sup> Por. G. Millet, *Recherches* ..., s. 517.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 519—520; G. Schiller, *Ikongraphie* ..., s. 322, fig. 33 do tekstu s. 27.

<sup>17</sup> S. M. Pelekanidis, P. C. Christou, Ch. Tsioumis, S. N. Kadas, *The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts*, I, Athens 1975, s. 217, fig. 274 do tekstu s. 445—446.

<sup>18</sup> G. Millet, *Recherches* ..., s. 519—520, fig. 568 oraz s. 520, przypis 1, gdzie autor wymienia liczne podobne przykłady; K. Weitzmann, *Zur byzantinischen Quelle des Wolfenbüttler Muster-*



W *Tetraewangeliarzu* z końca XI w. w Parmie (Palat. 5, fol. 90) na miniaturze w kształcie stojącego prostokąta anioł siedzi na ołtarzu, a pierwsza z dwóch Marii zatrzymawszy się odwraca głowę ku widocznej z profilu, spoglądającej bacznie na anioła towarzyszce i unosi dłoń prawej ręki gestem zaskoczenia (il. 4)<sup>19</sup>.

Na srebrnej, złotonej oprawie książki z XI—XII w. w Luwrze anioł siedzi na skalistym wzgórzu, wykuty zaś obok otwór wejściowy do grobu z widocznymi chustą i całunem sięga mu do ramion (il. 5)<sup>20</sup>. Niewiasta bliższa anioła ratuje się na jego widok ucieczką, o czym świadczą zwrócone w lewo nogi, równocześnie jednak spogląda na grób.

W *Psalterzu Melissendy*, z lat 1131—1143, w Londynie (Egerton 1139, fol. 10), na miniaturze „stojącej” jak w *Tetraewangeliarzu* w Parmie, nisko położony otwór skalnego grobu jest zamknięty kratą, a trzy niewiasty, pierwsza z nich odwróciwszy głowę do towarzyszek, wymieniają między sobą uwagi, zaskoczone słowami anioła<sup>21</sup>.

W Monreale na mozaice z lat 1182—1190, umieszczonej na zachodniej ścianie północnego ramienia transeptu, wykonanej przez artystów greckich z Wenecji, anioł siedzi na ołtarzu, u wejścia do grobu leżą zasłonięci tarczami trzej śpiący żołnierze; trzy niewiasty z olejkami do namaszczenia ciała Chrystusa nie ukrywają zaskoczenia: pierwsza z nich cofa się nawet i gestem lewej ręki daje wyraz przerażeniu (il. 6)<sup>22</sup>.

Z kolei na fresku z 1191 r. w kościele Św. Jerzego w Kurbinowie, z dwoma żołnierzami u stóp anioła, grób znacznie przewyższa anioła, z dwóch zaś niewiast pierwsza spogląda z trwogą w prawo, lewą ręką obejmując towarzyszkę wyciągającą prawą rękę z fiolką i jakby się cofając<sup>23</sup>.

Fresk w Mileszewej z 1235 r. różni się od wcześniej omówionych dzieł zwierciadlanym odbiciem: grób z okratowanym otworem wejściowym jest z lewej strony, dwie niewiasty stoją z prawej, a siedzący na płycie ołtarza z nieregularnych kamieni anioł w prawej ręce trzyma laskę, lewą wskazuje

buchs, [w:] *Festschrift Hans R. Hahnloser zum 60. Geburtstag 1959*, herausgegeben von J. E. Beer, P. Hofer, L. Mojon, Basel und Stuttgart 1961, s. 238, fig. 16 do tekstu s. 240—241.

<sup>19</sup> G. Millet, *Recherches ...*, s. 519—520, fig. 568; G. Schiller, *Ikonographie ...*, s. 322, fig. 35 do tekstu s. 27.

<sup>20</sup> A. Grabar, *L'art byzantin*, Paris 1938, tabl. 42; G. Schiller, *Ikonographie ...*, s. 323, fig. 37 do tekstu s. 28 (mylnie określona jako zabytek znajdujący się w St. Denis).

<sup>21</sup> G. Millet, *Recherches ...*, s. 520, fig. 569; G. Schiller, *Ikonographie ...*, s. 322, fig. 36, do tekstu s. 27; H. Buchthal, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford 1957, tabl. 10a, s. 5—6. Wśród dzieł malarstwa książkowego wykonanych w Królestwie Łacińskim w Jerozolimie bizantyński układ *Niewiast u grobu* występuje z dwiema Mariami w *Mszale św. Grobu*, Paris lat. 12056, fol. 121<sup>v</sup>, sprzd połowy w. XIII, w inicjale D (H. Buchthal, *Miniature ...*, tabl. 24, fig. f, do tekstu s. 18), a z trzema — w *Psalterzu* z Biblioteka Ricardiana 323, 90<sup>v</sup>, z 2. ćwierci XIII w. (ibidem, tabl. 53, fig. 3 do tekstu s. 44—45).

<sup>22</sup> E. Kitzinger, *The Mosaics of Monreale*, Palermo 1960, s. 21, fig. 2.

<sup>23</sup> A. Nikołowski, *Freske u Kurbinowu*, Beograd 1961, fig. 48.



na pusty grób, głowę zwracając ku dwóm niewiastom<sup>24</sup>. Poniżej leży aż dziewięciu pogrążonych we śnie żołnierzy.

Do bizantyńskich wzorów nawiązuje również rysunek przedstawiający anioła w szkicowniku z Wolfenbüttel, wykonanym może, jak wykazuje ostatnio Hugo Buchthal, w Wenecji, w latach 1225—1250<sup>25</sup>.

Natomiast układ symetryczny wyróżnia scenę *Niewiast u grobu* emaliowaną na *Pala d'oro*, XII w.?, w San Marco w Wenecji (il. 7)<sup>26</sup>.

Osobną grupę tworzą sceny *Niewiast u grobu* w sztuce zachodniej, zachowujące podwójną funkcję postaci anioła właściwą sztuce bizantyńskiej, ale wprowadzając motyw otwartego sarkofagu. Anioł zasiada wówczas, niekiedy, na jego ukośnie ustawionym wieku.

Na fresku szkoły z Monte Cassino z lat 1072—1087 w Sant'Angelo in Formis anioł siedzi na wysokim *altare quadratum*, wskazując prawą ręką na pusty sarkofag, nad którym na czterech kolumnach rozpięty jest baldachim w rodzaju cyborium (il. 8). Anioł wyjątkowo zajmuje środek trójczłonowej kompozycji<sup>27</sup>.

Na reliefie z kości słoniowej z 2. ćwierci XII w. w Kolonii kompozycja jest dwudzielna. Z lewej strony trzy Marie występują z naczyniami na olejki i kadzielnicami, a z prawej anioł siedzi na przykrywie sarkofagu, nad którym wznosi się baldachim cyborium o widocznej jednej tylko podporze. Pod sarkofagiem śpią dwaj żołnierze<sup>28</sup>.

Miniatura w *Psalterzu* z Shaftesbury z 2. połowy XII w. w Londynie (Brit. Mus., Lansdown 383, fol. 13) żywo przypomina relief koloński. Dwudzielność kompozycji podkreślają dwie arkady: mniejsza, rozpięta nad trzema niewiastami, większa zaś nad aniołem i sarkofagiem<sup>29</sup>.

Natomiast na płytce z kości słoniowej z połowy XII w. w Bargello we Florencji, przypisywanej przez Danielle Gaborit-Chopin warsztatowi z St. Amand lub z regionu mozańskiego, różnica sprowadza się do tego, że grób wyobrażony jest pod postacią *tugurium*<sup>30</sup>.

W połowie XIII w. układ najbliższy ujęciu bizantyńskiemu zachował się na obrazie tablicowym z Soest, ale z trzema Mariami i siedmioma żołnierzami<sup>31</sup>.

<sup>24</sup> S. Radojčić, *Mileszewa*, Beograd 1963, tabl. IX; H. Belting, *Zwischen Gotik und Byzanz. Gedanken zur Geschichte der sächsischen Buchmalerei im 13. Jahrhundert*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 41, 1978, s. 249; H. Buchthal, *The Musterbuch of Wolfenbüttel and its Position in the Art of the Thirteenth Century*, Wien 1979, Byzantina Vindobonensia, Band XII, s. 22, fig. 10.

<sup>25</sup> *Das Musterbuch von Wolfenbüttel*. Mit einem Fragment aus dem Nachlass Fritz Rückers herausgegeben von Hans R. Hahnloser, „Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst”, Wien 1929, s. 9, fig. 7; H. Buchthal, *The Musterbuch ...*, s. 21, fig. 9.

<sup>26</sup> G. Lorenzoni, *La Pala d'oro di San Marco*, Firenze 1965, Forma e Colore, 7, fig. 33.

<sup>27</sup> J. Wettstein, *Sant'Angelo in Formis et la peinture médiévale en Campanie*, Genève 1960, Travaux d'humanisme et Renaissance XLII, s. 50, nr 35.

<sup>28</sup> G. Schiller, *Ikonographie ...*, s. 320, fig. 29 do tekstu s. 27.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 321, fig. 31 do tekstu s. 28.

<sup>30</sup> D. Gaborit-Chopin, *Ivoires du moyen âge*, Fribourg 1978, s. 198, nry 148—149.

<sup>31</sup> G. Schiller, *Ikonographie ...*, s. 328, fig. 48 do tekstu s. 30.



Pod koniec XIII w. trzy Niewiasty u grobu pojawiają się w dwóch kodeksach bolońskich, przechowywanych w Bibliothèque Nationale w Paryżu: w *Psalterzu* (Smith-Desouef 21, fol. 24)<sup>32</sup> oraz w *Biblii* (Latin 18, fol. 342v)<sup>33</sup>.

Wreszcie bezpośrednio przed powstaniem fresku w kaplicy Bardich Duccio w jednej z kwater swojej *Maestà*, 1308—1311, obecnie w Museo dell'Opera del Duomo, nawiązał do schematu dwudzielnej formuły bizantyńskiej w realizacji zachodniej jak na kości słoniowej w Kolonii czy w *Psalterzu* z Shaftesbury<sup>34</sup>. Wobec braku grobu skalnego wskazujący w bok palec prawej ręki anioła robi wrażenie retorycznego powtórzenia starszego motywu bizantyńskiego.

Taka jest tradycja obrazowa *Próby ognia* w kaplicy Bardich. Giotto nie wahał się zapożyczyć układu sceny z życia św. Franciszka od układu sceny *Niewiast u grobu*, przetwarzając typ bizantyński w sposób odpowiadający jego artystycznej wizji. Miejsce anioła zajął sułtan, zachowując podwójną funkcję; miejsce grobu — ogień oraz stojący przy nim, z wiarą i ufnością w Opatrzność, św. Franciszek, a za nim jego towarzysz; miejsce zaskoczonych niewiast — dwaj dworzanie i trzech duchowni muzułmańscy, wycofujący się, aby uniknąć konfrontacji. Zastępując grób skalny ogniem oraz postacią św. Franciszka z towarzyszem Giotto wprowadził do kompozycji florenckiej ścisłą symetrię, grupa ta bowiem staje się stosownym odpowiednikiem grupy trzech doradców i dwóch czarnoskórych dworzan sułtana. Okazały tron sułtana znalazł się w tych warunkach w samym środku kompozycji. Osoba sułtana wysuwa się w ten sposób na pierwsze miejsce przed św. Franciszka, a jego spojrzenie w lewo, przy ruchu prawej ręki wskazującej w prawo, odzwierciedla wewnętrzne napięcie<sup>35</sup>. Odmienne natomiast niż obu lub trzech Marii w scenie *Niewiast u grobu* rozłożona jest w kaplicy Bardich reakcja duchownych muzułmańskich: najsilniejsza u doradcy opuszczającego komnatę, w której rozgrywa się akcja, a więc najdalej znajdującego się od sułtana.

Symetryczność *Próby ognia* w ujęciu Giotta jest artystycznie wyjątkowa. Czy można by dla niej wskazać pierwowzór kompozycyjny w Italii? W temacie *Niewiast u grobu* układ zbliżony do symetrycznego występuje, gdy akcja rozgrywa się w polu o kształcie prostokąta leżącego, jak w Monreale, na *Pala d'oro* w San Marco w Wenecji czy w Sant'Angelo in Formis. Istnieje jednak możliwość, że symetryczność na fresku florenckim nawiązuje do innego tematu i wzoru, w którym podwójna funkcja głównej postaci ma odmienne uzasadnienie. Pierwowzorem tym jest mozaika z drugiej ćwierci V w., przedstawiająca *Dobrego Pasterza* w Mauzoleum Galii Placydii w Rawennie

<sup>32</sup> *Dix siècles d'enluminure italienne (VI<sup>e</sup>—XVI<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1984, nr 31, fig. 31, s. 44.

<sup>33</sup> *Ibidem*, nr 32, fig. 32, s. 45.

<sup>34</sup> J. White, *Duccio*, tabl. 48, s. 125, fig. 93; F. Deuchler, *Duccio*, Milano 1984, fig. 124 i 126, s. 213, nr 6, 2, 23.

<sup>35</sup> B. Cole, *Giotto ...*, s. 100.



(il. 10)<sup>36</sup>. Na mozaice tej, wypełniającej półkolistą lunetę, w środku wyobrażony został Dobry Pasterz wśród sześciu owieczek, rozmieszczonych po trzy z każdej strony, na tle skalistego krajobrazu z roślinnością identyfikowaną jako jodły. Młodzięczy Chrystus w purpurowym płaszczu, narzuconym na złotą szatę, siedzi na skale, nogami zwrócony w lewo od patrzącego, zachowując równowagę dzięki temu, że wyciągniętą w górę ręką opiera się na wysokim krzyżu procesyjnym. Głowę odwracając w lewo, prawą dłonią dotyka pyska owcy stojącej po prawej stronie. Jest to najstarszy przykład tego rodzaju dwufunkcyjnej pozy w sztuce wczesnochrześcijańskiej. Jasność i majestatyczność ujęcia nadają mozaice wyjątkową siłę wyrazu, jeśli zważyć, że znajduje się nad wejściem do mauzoleum, wskazując drogę zbawienia.

Taki właśnie wzór mógł być inspiracją zarówno dla ukształtowania się bizantyńskiego typu ikonograficznego *Niewiast u grobu* jak i dla przekształcenia jego asymetrycznej kompozycji w symetryczną scenę *Próby ognia*. Ponadto Rawennę znał Giotto zapewne z czasów pobytu w Padwie, a może i w Rimini<sup>37</sup>.

Jakkolwiek było, szczególnego znaczenia nabiera opinia sformułowana swego czasu przez Raymonda van Marle: „Le désir d'originalité dans la composition ne semble pas d'avoir existé chez Giotto”<sup>38</sup>. Bo jeśli w kompozycji florenckiej nie był Giotto oryginalny, to przecież mówiąc słowami Johna White'a, scenę wyróżnia znamię narracyjnego geniuszu: „it is perhaps the Trial by Fire [...] that sets the seal on Giotto's narrative genius”<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> J. Beckwith, *Early Christian and Byzantine Art*, Harmondsworth 1970, fig. 21, s. 15; E. Kitzinger, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art, 3rd—7th Century*, London 1977, tabl. I i fig. 94 do tekstu s. 53—54.

<sup>37</sup> Warto nadmienić, że M. Meiss (*Giotto and Assisi*, New York 1960, s. 9) w kolorycie *Próby ognia* dostrzega: „the taste of Venice”!

<sup>38</sup> R. van Marle, *Recherches sur l'iconographie de Giotto et de Duccio*, Strasbourg 1920, Etudes sur l'art de tous les pays et de toutes les époques, 2, s. 57.

<sup>39</sup> J. White, *Art and Architecture in Italy*, s. 220.

Przy pisaniu tego artykułu nie była mi dostępna książka M. Barascha, *Giotto and the Language of Gesture*, Cambridge 1987, Cambridge Studies in the History of Art.